

SA.FM.
AC. 780.
PLADLM

RENCONTRES MÉDIÉVALES EUROPÉENNES

Volume 7

Ce volume est le septième d'une collection intitulée *Rencontres médiévales européennes*, publiée par l'association « Rencontres médiévales européennes » dont le conseil scientifique est ainsi constitué :

- M. Jean-Pierre BABELON, membre de l'Institut
M^{me} Monique CAZEAUX, Conservateur honoraire à la Bibliothèque nationale de France
M^{me} Annie CAZENAVE, Ingénieur au C.N.R.S.
M. Philippe CONTAMINE, membre de l'Institut
M. Olivier CULLIN, Professeur à l'université de Tours
M. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Conservateur général du Patrimoine, Directeur du Musée national de la Renaissance
M^{me} Françoise GASPARRI, Directeur de recherche au C.N.R.S.
M. Édouard JEAUNEAU, Professeur à l'Institut Pontifical de Toronto
M. Jean JOLIVET, Directeur d'études honoraire à l'École Pratique des Hautes Études
M. Jean LECLANT, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
M. † Alain MICHEL, membre de l'Institut
M. Edmond POGNON, Conservateur en chef honoraire à la Bibliothèque nationale de France
M. Dominique POIREL, Ingénieur de recherche au C.N.R.S., attaché à l'I.R.H.T.
M. Emmanuel POULLE, membre de l'Institut
M^{me} Anne PRACHE, Professeur émérite à l'université de Paris IV – Sorbonne
M. Pierre RICHÉ, Professeur émérite à l'université de Paris X – Nanterre
M. Jacques VERGER, Professeur à l'université de Paris IV – Sorbonne, correspondant de l'Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
M. Michel ZINK, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France



Fondation Singer-Polignac
présidée par
M. le Professeur Yves POULIQUEN
de l'Académie Française

La place de la musique dans la culture médiévale

Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac
le mercredi 25 octobre 2006

par Rencontres médiévales européennes,
association présidée par Monique CAZEAUX

avec Martine CLOUZOT, Olivier CULLIN, Jean-Marie FRITZ,
Gunilla IVERSEN, † Michel LEMOINE, Anne-Zoé RILLON,
Dom Daniel SAULNIER, Jacques VERGER

sous la présidence de Michel ZINK
membre de l'Institut, Professeur au Collège de France

Actes édités par Olivier CULLIN

BREPOLS

2007



RENCONTRES EUROPÉENNES

présentée par
M. le Professeur Yves Fassin
de l'Académie française

Ce volume est le premier d'une collection intitulée *Rencontres médiévales* organisée par la Fondation Singer-Polignac. Les autres volumes de la collection sont : *Rencontres médiévales européennes* (1998), *Rencontres médiévales européennes* (2000), *Rencontres médiévales européennes* (2002), *Rencontres médiévales européennes* (2004), *Rencontres médiévales européennes* (2006), *Rencontres médiévales européennes* (2008), *Rencontres médiévales européennes* (2010), *Rencontres médiévales européennes* (2012), *Rencontres médiévales européennes* (2014), *Rencontres médiévales européennes* (2016), *Rencontres médiévales européennes* (2018), *Rencontres médiévales européennes* (2020).

- M. Jean-Louis Lemaire, Directeur de l'Institut de Recherche en Archéologie et en Préhistoire de l'Université de Liège
- M^{me} Annie Cazenave, Ingénieur au C.N.R.S.
- M. Philippe Contamine, membre de l'Institut
- M. Albert Erlang, Conservateur général du Patrimoine, Directeur du Musée national de la Céramique
- M^{me} Françoise Gauthier, Directeur de recherche au C.N.R.S.
- M. Édouard Jaume, Professeur à l'Institut Pontifical de Toronto
- M. Jean Jolivet, Directeur d'études honoraire à l'École Pratique des Hautes Études
- M. Jean Leclercq, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
- M. Alain Michel, membre de l'Institut
- M. Édouard de Saint-Denis, Directeur de l'Institut de Recherche en Archéologie et en Préhistoire de l'Université de Liège
- M. Dominique Tardieu, Ingénieur de Recherche au C.N.R.S., attaché à l'I.R.H.T.
- M. Emmanuel Poulle, membre de l'Institut
- M^{me} Anne Prache, Professeur à l'Université de Paris IV - Sorbonne
- M. Pierre Rieu, Professeur à l'Université de Nanterre
- M. Jacques Verger, Professeur à l'Université de Paris IV - Sorbonne, correspondant de l'Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
- M. Michel Zink, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France

© 2007 BREPOLS PUBLISHERS - Turnhout (Belgium)

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior permission of the publisher.

D/2007/0095/73
ISBN 978-2-503-52520-4

Remerciements

Toute notre gratitude va à la Fondation Singer-Polignac qui a accueilli avec bienveillance cette journée d'études. Nos sincères remerciements et notre reconnaissance s'adressent en particulier à M^{mes} Marie-Odile Andrade et Danielle Lemoine qui ont accompagné avec soin les préparatifs de ce colloque et en ont assuré le bon déroulement. Nos remerciements vont également au personnel technique toujours dévoué et efficace.

Merci aussi aux musiciens qui ont assuré les deux pauses musicales de la journée, deux moments qui ont permis de faire résonner les chants en harmonie avec les propos tenus dans les conférences.

Monique CAZEAUX
Président de Rencontres médiévales européennes

Don Daniel Sautou	
Directeur de la Paléographie musicale au Palais de Sorbonne	
<i>Le Moine et la musique</i>	p. 39
Gunnar Ivarsen, Professeur à l'Université de Stockholm	
<i>Le son de la lyre des terroirs. Sur la musique dans la poésie liturgique médiévale</i>	p. 47
Jacques Verger, Professeur à l'Université de Paris IV - Sorbonne	
<i>La musique et le son (des Vénitiens de Bruges et les encyclopédistes du XVIII^e siècle)</i>	p. 51
Olivier Cullin, Professeur à l'Université de Tours - CESCUM (Poitiers)	
<i>Chant de l'esprit : la musique, la poésie et l'écriture au Moyen Âge</i>	p. 87
Anne-Zoé Rillon, Professeur agrégé, Doctorante (Poitiers)	
<i>Conscience et Annonciation. Les cantiques monodiques de Philippe le Chancelier, un répertoire pour la priation</i>	p. 99

Remerciements

Toute notre gratitude va à la Fondation Singer-Polignac qui a accueilli avec bienveillance ces jeunes érudits. Nos sincères remerciements et notre reconnaissance s'adressent en particulier à M^{me} Marie-Odile Aubert et Daniel Lemaire qui ont accompagné avec soin les préparatifs de ce colloque et en ont assuré le bon déroulement. Nos remerciements vont également au personnel technique toujours dévoué et efficace.

Merci aussi aux musiciens qui ont assuré les deux parties musicales de la journée, deux moments qui ont permis de faire résonner les chants en harmonie avec les propos tenus dans les conférences.

Monique CAZEAUX

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Présidente de Remerciements médiévaux européens

Sommaire

Monique Cazeaux, Conservateur honoraire à la Bibliothèque nationale de France <i>Introduction</i>	p. 9
† Michel Lemoine, Ingénieur de recherche honoraire au CNRS <i>Saint Augustin et la musique</i>	p. 11
Jean-Marie Fritz, Professeur à l'université de Dijon <i>La réception médiévale des mythes antiques d'invention de la musique</i>	p. 23
Dom Daniel Saulnier, Professeur à l'Institut Pontifical (Rome), Directeur de la Paléographie musicale de l'abbaye de Solesmes <i>Le Verbe et la musique</i>	p. 39
Gunilla Iversen, Professeur à l'université de Stockholm <i>Le son de la lyre des vertus. Sur la musique dans la poésie liturgique médiévale</i>	p. 47
Jacques Verger, Professeur à l'université de Paris IV – Sorbonne <i>La musique et le son chez Vincent de Beauvais et les encyclopédistes du XIII^e siècle</i>	p. 71
Olivier Cullin, Professeur à l'université de Tours – CESCM (Poitiers) <i>L'œil de l'esprit : la musique, la mémoire et l'écriture au Moyen Âge</i>	p. 87
Anne-Zoé Rillon, Professeur agrégé, Doctorante (Poitiers) <i>Convaincre et émouvoir. Les conduits monodiques de Philippe le Chancelier, un médium pour la prédication</i>	p. 99

Martine Clouzot, Maître de conférences à l'université de Dijon
Musique, savoirs et pouvoir à la cour du prince
aux XIV^e et XV^e siècles p. 115

Michel Zink, membre de l'Institut, Professeur au
 Collège de France
Conclusions p. 139

Introduction

Voici dix ans que nous nous intéressons aux divers aspects de la culture médiévale dans un esprit d'ouverture et d'interdisciplinarité, d'abord sous l'appellation de Centre Médiéval de Chartres, ensuite depuis l'an 2000, de Rencontres médiévales européennes. Nous fêtons aujourd'hui ces dix années de travail par la réédition, grâce à Juliette Clément, Président de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, de notre premier colloque à Chartres : *Fulbert et son temps*. Fulbert, le grand évêque de Chartres, grand musicien lui-même. À ce colloque collaboraient déjà Alain Erlande-Brandenburg, Annie Cazenave, Pierre Riché, Anne Prache et † Michel Lemoine.

Dès le début, nous avons fait appel à Julien Skowron et son ensemble « La Maurache » qui restituent, depuis des années, la musique médiévale d'après les manuscrits. C'est lui qui a donné dans la cathédrale de Chartres, en 1997, un concert avec les instruments de musique que, sur son conseil, nous avons pu faire reproduire d'après les sculptures de la cathédrale : « faire chanter les pierres de la cathédrale ».

C'est encore à Chartres, en 1999, à l'occasion du colloque « Un fil d'Ariane pour le labyrinthe de Chartres », que j'ai rencontré Olivier Cullin. J'avais été séduite par ses idées et je lui avais demandé dès cette date de réfléchir à une journée d'études consacrée à la musique médiévale dans ses aspects culturels. Parmi tous les sujets que nos rencontres ont abordés, il était essentiel à mes yeux que la musique, si importante au Moyen Âge puisqu'elle faisait partie de l'enseignement des sept arts libéraux, y figure.

Olivier Cullin m'a proposé de montrer comment la musique est le ciment de la société, le vecteur privilégié à travers lequel s'exprime la Parole : celle de Dieu, mais aussi celle des poètes. L'art de la musique va prendre dans l'Europe chrétienne une dimension particulière puisque que ce sont les siècles médiévaux qui définiront, en une magnifique genèse, tous les concepts de ce qui forme désormais notre si spécifique culture musicale occidentale : notation, concept de hauteurs, durées, harmonie...

Trait d'union entre un héritage théorique et mythologique gréco-romain qu'elle saura reprendre à son compte, la période médiévale est, pour la musique, tout sauf une période obscure. La musique est le chant de l'âme et du corps, le chant de la terre et du ciel quotidiennement pratiqué et éprouvé. Elle est l'un des grands principes de l'organisation du monde et l'un des plus puissants moyens d'accès à la beauté de la création. La musique s'incarne aussi dans la réalité de la société dont elle scande l'ordre comme le désordre.

Avec donc ces propositions fondamentales et cette orientation générale, la conception de ce colloque a pris enfin forme et les actes qui vont suivre témoignent de nos travaux. Nous pouvions enfin réaliser ce rêve d'une approche nouvelle de la musique médiévale et la faire parvenir à nos oreilles modernes. Le rêve, c'est dans cette prestigieuse Fondation Singer-Polignac que nous l'avons concrétisé.

Je tiens à remercier tout d'abord Monsieur le Chancelier Honoraire de l'Institut, † Édouard Bonnefous, Président d'honneur de la Fondation. C'est lui qui a compris les travaux que Rencontres médiévales européennes voulaient entreprendre et qui a bien voulu nous accueillir en l'an 2000. Sans lui, les Rencontres médiévales européennes ne seraient pas ce qu'elles sont. Il nous a fait confiance ; cette confiance je m'en honore et nous essayons de répondre à son attente.

Et maintenant, le Président Yves Pouliquen veut bien s'intéresser à notre entreprise. Il débute sa présidence par un colloque qui parle de musique. Or, lui-même est un musicien averti et j'ose espérer que le colloque lui plaira.

Michel Zink, ce grand connaisseur du Moyen Âge, a accepté sans hésiter de présider cette journée et je l'en remercie.

Je ne saurais terminer mon introduction sans évoquer la mémoire de † Michel Lemoine qui, depuis, nous a quittés. Fidèle parmi les fidèles, toujours très actif dans la préparation de nos journées d'étude, il fut à la fondation de ces rencontres dont il a publié certains volumes d'actes. Ce colloque fut sa dernière participation publique et nous garderons tous un souvenir ému de sa magnifique prestation.

Monique CAZEAUX

Président de Rencontres médiévales européennes

Saint Augustin et la musique

Michel LEMOINE

Au seuil de ce colloque, on ne sera pas étonné de voir figurer une communication portant sur « Saint Augustin et la musique ». En effet, qu'il s'agisse de théologie, de philosophie, ou des arts libéraux qui constituent la base du savoir, on constate le rôle important joué par le plus grand des Pères latins et sa prééminence tout au long du Moyen Âge.

Certes, d'autres noms viennent à l'esprit quand on évoque l'héritage légué au Moyen Âge par l'époque qu'après Henri Marrou on appelle désormais l'Antiquité tardive. Henri Marrou, rappelons-le au passage, qui est l'auteur d'un élégant *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*¹. On citera, par exemple, Boèce et Calcidius pour la philosophie, Martianus Capella pour les arts libéraux, Boèce à nouveau pour la musique. Incontestablement, c'est le traité de la musique (*De Institutione Musica*) de ce dernier auteur qui a exercé la plus grande influence dans le domaine de la théorie musicale. La place de saint Augustin, pour être d'une autre nature, n'est pas moins importante. C'est ce que je voudrais essayer de montrer en deux volets dont on verra qu'ils sont très différents.

Le premier fait à retenir est celui-ci : Augustin est, lui aussi, l'auteur d'un ouvrage théorique sur la musique. Ce *De Musica*² a été écrit alors qu'il se préparait au baptême, vers 386-388. Le traité de

¹ H. I. MARROU, *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942. (Coll. « Les cahiers du Rhône – série blanche », 2), ouvrage publié sous le pseudonyme de Henri DAVENSON.

² Je cite les œuvres de saint Augustin d'après la Bibliothèque augustinienne (BA) publiée chez Desclée de Brouwer : *La Musique*, intr. trad. et notes G. FINAERT et F. J. THONNARD, BA 7, 1947 ; *Les Révisions*, intr. trad. et notes G. BARDY, BA 12, 1950 ; *Les Confessions*, intr. trad. et notes A. SOLIGNAC, E. TREHOREL et G. BOUISOV, BA 13-14, 1962.

L'Ordre, composé à la même époque (novembre 386), permet de comprendre le propos de l'auteur. Selon un principe qu'il a exposé à maintes reprises, la raison peut, en partant de la réalité visible qui l'entoure, s'élever par degrés jusqu'à son Créateur. Dans cette succession de degrés, les arts libéraux, rangés de façon ascendante, trouvent leur place et conduisent à la découverte des idées éternelles. Il s'agit, d'une part, de la grammaire, de la rhétorique et de la dialectique qui constituent le *Trivium* littéraire, d'autre part, de l'arithmétique, de la géométrie, de la musique et de l'astronomie, regroupées dans le *Quadrivium* mathématique. Ces arts libéraux étaient, traditionnellement, la base de l'enseignement. La nouveauté apportée par saint Augustin réside dans une fonction nouvelle, de caractère spirituel, qui leur est attribuée. Comme il l'explique dans ses *Révisions*, au moyen d'une formule inspirée à la fois par Platon et saint Paul, « je désirais me servir des choses corporelles comme des degrés assurés pour parvenir moi-même aux choses incorporelles ou pour y conduire les autres³ ». Le Moyen Âge retiendra cette idée. Ainsi la retrouve-t-on chez Hugues de Saint-Victor, auteur d'un *Didascalicon*, pendant de *La Doctrine chrétienne*⁴ de saint Augustin et qui met en chantier, lui aussi, des traités d'arts libéraux, en l'occurrence une grammaire et une géométrie. L'*Heptateuchon* de Thierry de Chartres constitue, à la même époque, une tentative analogue.

Le nouveau converti Augustin entreprend donc de rédiger les traités correspondant à ces arts libéraux dont il a mis en valeur l'utilité spirituelle. À vrai dire, il compose seulement une *Grammaire*, inachevée, et vite perdue, et la première partie, consacrée au rythme, de son traité de *La Musique* qui devait comporter aussi une étude de la mélodie. Au soir de sa vie, dans ses *Révisions*, Augustin manifestera une certaine réserve par rapport à cette utilisation des arts : « Il me déplâit, dit-il, (...) d'avoir attaché trop d'importance aux disciplines libérales, qu'ignorent complètement beaucoup de saints, tandis que d'autres les connaissent qui ne sont pas des saints⁵. » Revenant plus particulièrement sur son traité de *La Musique*, il ne fera d'observa-

³ I, 6.⁴ BA II.⁵ I, 3.

tions que sur le livre VI et dernier, ce qui n'est pas le signe d'un grand intérêt pour le reste de l'ouvrage.

Venons-en maintenant au traité lui-même. Il faut reconnaître qu'il est d'un accès plutôt rébarbatif. Il se présente sous la forme d'un dialogue entre un maître et un disciple. Ces deux interlocuteurs sont totalement dépourvus de personnalité, aucun élément pittoresque ne vient égayer la progression de l'enseignement. Il s'agit d'un artifice de présentation supposé rendre plus aisé l'exposé de la doctrine. L'essentiel de l'ouvrage est consacré à une description très technique de la métrique latine dont les diverses ressources sont décrites avec une exhaustivité fastidieuse. Dès le début de l'œuvre, l'auteur définit ce qu'il entend par musique : « La musique est une science qui apprend à bien moduler⁶. » Elle n'a donc rien à voir avec les séductions de ce que le commun des mortels considère comme de la musique⁷. Ce que redoute Augustin, en effet, et il y revient à plusieurs reprises, c'est de voir cet art libéral confondu avec les pratiques des histrions : « Dans le chant et la danse, il se mêle bien des grossièretés pour lesquelles nous ne pouvons employer le terme de modulation sans dégrader cette science presque divine⁸. » Mais qu'est-ce que l'art de moduler ? Il « consiste à régler des mouvements recherchés pour eux-mêmes et qui plaisent par conséquent par eux-mêmes⁹ ». Cette bonne modulation est indispensable pour que l'œuvre musicale atteigne son but : « Supposons, dit Augustin, qu'un chanteur à la voix très suave (...) veuille susciter la gaîté juste alors que la situation réclame la gravité : la modulation est à coup sûr bien mesurée, mais il ne s'en sert pas bien¹⁰. »

Toujours soucieux d'affirmer la dignité de la science musicale, Augustin s'emploie à la distinguer de tout ce qui s'en approche sans en faire vraiment partie. Un exemple : le chant du rossignol au printemps, bien en harmonie avec la saison, mais dont la raison est absente¹¹. On peut en dire autant des danses que les ours ou les éléphants se plaisent à exécuter. Le *magister* va même plus loin. Il compare à ces animaux

⁶ I, II, 2.⁷ *Ibid.*⁸ I, II, 3.⁹ II, II, 3.¹⁰ II, III, 4.¹¹ I, IV, 5.

les humains « qu'une sorte d'instinct [*sensu quodam*] pousse à bien chanter, c'est-à-dire en mesure, d'une voix agréable et que pourtant on interroge sur les nombres eux-mêmes et sur les intervalles des sons aigus et des sons graves sans obtenir de réponse¹² ».

Cette affirmation arrache au disciple l'une des rares protestations qu'il ose adresser à son maître sous la forme d'un cri du cœur : « C'est jeter à tout le genre humain ou presque cet affront¹³ ! » Le maître le rassure avec une explication qui se veut bienveillante, mais témoigne en réalité d'un élitisme très radical : « Des personnages éminents, dit-il, étrangers à la musique, acceptent de s'abaisser jusqu'au peuple qui ne diffère pas beaucoup des animaux et dont la foule est immense ; or ils le font avec une mesure et une prudence extrêmes ; ou bien, après de longs soucis, pour se détendre l'esprit et recouvrer leurs forces, ils y trouvent avec une parfaite modération quelque plaisir. Le prendre parfois de la sorte, c'est une bien juste satisfaction ; s'y laisser prendre même à l'occasion, c'est une honte et une indignité¹⁴. »

Les instrumentistes, dont le rôle dans l'activité musicale nous paraît aujourd'hui de premier plan, ne jouissent pas d'une plus grande considération dans le traité de *La Musique*. C'est que leur art est seulement œuvre d'exercice et d'imitation reposant sur l'instinct et la mémoire : « sinon, plus on serait instruit, mieux on se servirait de ses mains¹⁵ », ce qui n'est pas le cas. On le voit, pour le théoricien Augustin, encore tout imprégné de spiritualisme platonicien, tout ce qui est d'ordre matériel, affectif, instinctif, doit s'effacer au profit de la seule raison.

Le livre II, très technique, étudie toutes les combinaisons de pieds. Ce tableau une fois tracé, il est possible de passer au rythme et au mètre. Cette description fait l'objet des livres III et IV. Passant à la dimension supérieure, Augustin définit le vers dans le livre V : c'est un mètre comportant une césure¹⁶.

Le livre VI est d'une autre nature et d'une autre ampleur. Il est précédé d'une introduction qui souligne son importance et lui

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ I, v, 9-10.

¹⁶ V, i, 1.

confère une sorte d'autonomie. Revenant sur les cinq premiers livres, Augustin l'avoue, « trop longtemps, en vérité, et d'une façon vraiment puérile, nous nous sommes attardés pendant cinq livres à des recherches sur les rythmes appartenant aux espaces temporels. Mais peut-être les lecteurs bienveillants nous pardonneront-ils facilement cette frivolité en raison de l'utilité de notre travail¹⁷. » Pardonnons donc à l'auteur ce qui, à vrai dire, nous paraît moins frivole qu'ennuyeux. Plus tard, dans ses *Révisions*, il reconnaîtra à ce livre VI un intérêt plus grand que celui des cinq premiers :

J'ai écrit six livres de la musique. Le sixième surtout a obtenu du succès, parce qu'il traite de questions dignes d'être connues : comment, à partir des nombres corporels et spirituels mais changeants, on parvient aux nombres immuables qui sont déjà dans la vérité immuable elle-même et comment ainsi « les perfections invisibles de Dieu deviennent visibles à l'intelligence par le moyen des créatures¹⁸ ».

Ce résumé, que clôt une citation de saint Paul¹⁹, montre qu'Augustin avait le sentiment d'avoir mené à bien le projet qu'il avait défini dans *La Doctrine chrétienne*. Dans ce livre VI, en effet, son but est de montrer comment on arrive à Dieu par la voie des nombres. Il existe une harmonie dans l'âme comme dans les sons perçus par le corps. « Les rythmes de la sensation, dit-il, sont aussi des opérations de l'âme²⁰. » De là naît le plaisir musical. Si notre corps aspire à une régularité numérique qui nous détourne des mouvements inégaux, cela nous vient de Dieu, « l'auteur de toute convenance et de toute proportion²¹ ». Au-delà des objets qui imitent l'égalité, on trouve les choses supérieures, « celles où résident la souveraine, l'inébranlable, l'immuable, l'éternelle égalité²² ». Cette stabilité vient de Dieu²³.

Concluons sur l'apport du traité de *La Musique*. Son propos est avant tout philosophique et, à cet égard, on peut considérer que le but de l'auteur, grâce notamment au livre VI, est atteint. Son apport esthétique, toutefois, est très limité. Certes, c'est un texte construit

¹⁷ VI, i, 1.

¹⁸ I, 6.

¹⁹ Rom. I, 20.

²⁰ VI, vi, 16.

²¹ VI, viii, 20.

²² VI, xi, 29.

²³ VI, xiv, 44.

patiemment, avec soin et selon un projet longuement médité dans la quiétude du cabinet. Malgré cela, son influence s'avère limitée.

Nous allons maintenant, et c'est le deuxième volet que j'avais annoncé, nous intéresser à un événement dont la nature s'oppose radicalement à tout ce dont il vient d'être question. Cet événement ne résulta pas d'un projet longtemps médité, mais surgit dans l'improvisation. Il ne fut pas dirigé avec un soin patient, mais vécu au milieu d'une foule angoissée. Pourtant, ses conséquences s'étendirent rapidement dans l'espace et se prolongèrent durablement dans les siècles. Il se produisit peu de temps après la rédaction du traité de *La Musique*. C'est dans les *Confessions*, rédigées à partir de 397, qu'Augustin en fait la description et l'analyse.

Avant de décrire cet événement et ses conséquences, je tiens à souligner ma dette à la présentation qui en a été faite par Jacques Fontaine dans son introduction à son édition des *Hymnes* d'Ambroise de Milan²⁴. Cette savante étude, qui s'attache avant tout à dégager le rôle d'Ambroise dans la naissance de l'hymnodie chrétienne, n'est pas moins importante pour comprendre ce que sera désormais l'attitude d'Augustin à l'égard de la musique.

Voyons maintenant les faits, qui se situent en 386, en un temps proche de celui où Augustin commençait à écrire sur les arts libéraux. Ambroise, qui était évêque de Milan, subissait la pression du parti arien qui exigeait, par l'intermédiaire de la régente Justine, une basilique pour son évêque Auxence. Durant la semaine sainte, le conflit s'exacerbe. Enfermé avec ses fidèles dans la basilique Portiana, assiégé par la troupe, Ambroise résiste et, le Vendredi Saint 3 avril, finit par obtenir gain de cause. Nous disposons sur tout cela d'un témoignage indirect, mais solide. Augustin n'assista pas lui-même à ce siège, mais sa mère Monique, qui faisait partie des résistants, lui en fit le récit. On apprend ainsi que, pour soutenir les fidèles, Ambroise leur faisait chanter des hymnes et des psaumes.

Mais laissons parler Augustin :

Il n'y avait pas longtemps qu'on avait adopté, dans l'Eglise de Milan, cette manière de se consoler et de s'encourager, où les frères, dans l'enthousiasme, chantaient ensemble dans l'union des voix et des

cœurs. Il devait y avoir un an, pas beaucoup plus, que Justine, mère du jeune roi Valentinien, s'était mise à persécuter Ambroise, ton représentant, poussée par l'hérésie dans laquelle les Ariens l'avaient égarée. La nuit, le peuple fidèle montait la garde dans l'église, prêt à mourir avec son évêque, ton serviteur. Il y avait là ma mère, ta servante, qui se tenait la première à ce poste d'inquiétude et de veille, et vivait de prières. Nous-mêmes, âmes encore froides loin de la chaleur de ton esprit, nous ressentions pourtant le trouble de ta cité consternée. C'est à cette occasion qu'on se mit à chanter les hymnes et les psaumes selon la coutume des régions d'Orient, pour empêcher le peuple de sécher de tristesse et d'ennui : institution qui, depuis lors jusqu'à ce jour, s'est maintenue et que déjà un grand nombre et presque la totalité de tes ouailles, même dans le reste du monde, ont imitée²⁵.

Saint Augustin revient à plusieurs reprises dans les *Confessions* sur cette expérience à la fois musicale et spirituelle. On va voir que la description de ses effets ne correspond en rien aux affirmations du traité de *La Musique*.

Augustin manifestait une grande défiance à l'égard de l'affectivité, rendant la musique coupable de susciter les voluptés suspectes de l'ouïe. Cette défiance n'a pas complètement disparu, même s'il reconnaît que sa sévérité est excessive : « Parfois aussi, dit-il, je dépasse la mesure, pour me garder de cette duperie même, et je m'égare par un excès de sévérité²⁶. » Toutefois, désormais, il se proclame délivré et délié à l'égard de ces plaisirs sensuels et considère que l'émotion dégagée par la beauté musicale est innocente :

Les voluptés de l'oreille, d'une façon plus tenace, m'avaient enveloppé et subjugué ; mais tu m'as délié et délivré. À présent, les chants dont tes paroles sont l'âme, exécutés par une voix agréable et exercée, m'inspirent, je l'avoue, quelque satisfaction. (...) Parfois je leur accorde, me semble-t-il, plus d'honneur qu'il ne convient : les paroles saintes elles-mêmes, je le sens, émeuvent nos esprits et les enflamment de piété avec plus d'ardeur religieuse, lorsqu'elles sont ainsi chantées, que si elles n'étaient pas ainsi chantées ; et tous les sentiments de notre âme, selon leur diversité, trouvent dans la voix et le chant les modes qui leur conviennent et je ne sais quelle affinité secrète qui les excite²⁷.

²⁴ AMBROISE DE MILAN, *Hymnes*, texte établi, traduit et annoté sous la direction de J. FONTAINE, Paris, 1992.

²⁵ *Confessions* IX, VII, 15.

²⁶ *Confessions* X, XXX, 50.

²⁷ *Confessions* X, XXXIII, 49.

Dans le traité de *La Musique*, Augustin semblait ne pas faire de différence entre l'expression de l'affectivité et les manifestations de la sensualité. Maintenant, cette affectivité apparaît comme un précieux médium, permettant à la fois, selon une double circulation, de recevoir et de donner. D'une part, l'oreille reçoit les hymnes et les cantiques, et le cœur est ainsi pénétré de la vérité, non pas de façon extérieure, mais au plus profond de son être. D'autre part, au moyen du chant, le cœur exprime ses sentiments de piété :

Que j'ai pleuré, dans tes hymnes et tes cantiques, aux suaves accents des voix de ton Église qui me pénétraient de vives émotions ! Ces voix coulaient dans mes oreilles, et la vérité se distillait dans mon cœur ; et de là sortaient en bouillonnant des sentiments de piété²⁸.

La valeur de cette affectivité est affirmée dans la reconnaissance du bienfait que constitue le don des larmes : « Des larmes roulaient et cela me faisait du bien de pleurer²⁹ ! »

Le traité de *La Musique* présentait le musicien comme un solitaire que sa science mettait à part, tandis que le commun des mortels, instrumentistes ou simples auditeurs, était suspecté de sacrifier à l'instinct ou se voyait méprisé du fait que ses capacités n'allaient pas au-delà d'une simple habileté pratique. Augustin renonce maintenant à cet élitisme et s'émeut devant la chaleur humaine dégagée par une foule unie dans la prière en évoquant : « cette manière de se consoler et de s'encourager, où les frères, dans l'enthousiasme, chantaient ensemble dans l'union des voix et des cœurs³⁰ ». Le chant liturgique n'est plus réservé à des spécialistes, tous les fidèles y participent.

On a vu comment la pratique de l'hymnodie, de l'hymne chantée par le peuple, était née d'une situation dramatique et exceptionnelle. Or, le bénéfice de cette pratique s'avéra si grand qu'elle ne resta pas sans lendemain. Ce qui avait commencé, presque à l'improviste, devint bientôt institutionnel. En d'autres termes l'Église, et pas seulement à Milan, ratifia cet usage et l'introduisit dans sa liturgie, comme cela a été dit plus haut.

Un texte des *Confessions* reprend tous ces thèmes : le don des larmes, l'enseignement apporté aux fidèles par le texte du chant, les

²⁸ *Confessions* IX, vi, 14.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Confessions* IX, vii, 15.

tentations voluptueuses de l'ouïe, la coutume des chants d'Église devenue une institution liturgique. On notera la mention du « rythme bien approprié » comme condition de l'efficacité de l'œuvre musicale, qui est une sorte d'allusion au traité de *La Musique* où le rythme est si largement étudié :

Cependant, lorsque je me souviens de mes larmes, que j'ai versées aux chants de l'Église dans les premiers temps de ma foi recouvrée ; lorsque, aujourd'hui encore, je me sens ému, non par le chant, mais par les choses que l'on chante, si c'est d'une voix limpide et sur un rythme bien approprié qu'on les chante ; alors la grande utilité de cette institution s'impose de nouveau à mon esprit. Je flotte ainsi, partagé entre le danger du plaisir et la constatation d'un effet salutaire. J'incline plutôt, sans émettre toutefois un avis irrévocable, à approuver la coutume du chant dans l'Église, afin que, par les délices de l'oreille, l'esprit encore trop faible puisse s'élever jusqu'au sentiment de la piété. Mais, quand il m'arrive de trouver plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante, je commets un péché qui mérite punition, je le confesse ; et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter³¹.

Lorsqu'on lit tous ces textes, on est tenté, à propos de l'évolution d'Augustin à l'égard de la musique, de parler de conversion. La redécouverte de la foi et les émotions neuves goûtées dans le chant religieux baignent ensemble dans un même flot de larmes : « Je me souviens, dit-il, de mes larmes, que j'ai versées aux chants de l'Église dans les premiers temps de ma foi recouvrée³². » On pourrait poursuivre le parallèle en rapprochant ces textes de ceux où est décrite la conversion d'Augustin, notamment ceux où l'on voit comment la vérité progresse dans le cœur du converti. Ce serait un autre sujet. Je me contenterai de signaler un fait qui relève du paradoxe : tandis que le converti à la foi chrétienne condamne les plaisirs des sens qui nuisent au travail de la grâce, le converti à la musique essaie au contraire de se persuader que ces mêmes plaisirs peuvent n'être pas blâmables lorsqu'ils sont suscités par des œuvres musicales.

Enfin, n'oublions pas un autre texte des *Confessions* où Augustin, prenant du recul par rapport au récit des événements milanais, analyse le phénomène du chant comme illustration de sa théorie de la

³¹ *Confessions* X, xxxiii, 50.

³² *Ibid.*

mémoire et du temps. Lorsqu'on chante, l'attention de l'instant présent constitue la transition entre le futur et le passé. Et cela peut permettre de comprendre non seulement la vie d'un homme, mais encore la succession de toute l'humanité :

Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant ; mais quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Néanmoins mon attention est là, présente ; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance, plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire. Ce qui se produit pour le chant tout entier se produit pour chacune de ses parties et pour chacune de ses syllabes ; cela se produit pour une action plus ample, dont ce chant n'est peut-être qu'une petite partie ; cela se produit pour la vie entière de l'homme, dont les parties sont toutes les actions de l'homme ; cela se produit pour la série entière des siècles vécus par les enfants des hommes, dont les parties sont toutes les vies des hommes³³.

Les conséquences des événements dramatiques de Milan n'affectèrent pas seulement Augustin. Très rapidement, cette pratique nouvelle s'étendit, comme en témoignent des œuvres de caractère varié, poétique, pastoral, institutionnel, qui ont pour auteurs le poète Prudence, le pape Célestin, le moine Benoît, bien d'autres encore. Comme l'écrit Jacques Fontaine : « Cette intronisation du chant lyrique choral dans la liturgie occidentale, en 386-387, est bien un événement capital. (...) Une telle *institutio* suppose à la fois la mise en place de tout un nouvel ordo liturgique, et le succès de l'hymnodie ambrosienne auprès du peuple chrétien : le peuple de Dieu appelé à chanter ces nouveaux psaumes, et à en pratiquer le chant en même temps que celui des psaumes proprement dits³⁴. »

Le Moyen Âge recueillit cet héritage en lui donnant l'ampleur que l'on sait. Certes, si les événements que j'ai rappelés ne s'étaient pas produits, l'hymnodie n'aurait pas manqué de faire, un jour ou

l'autre, son apparition dans le monde latin, notamment sous l'influence de ce qui était pratiqué depuis longtemps dans les chrétientés orientales. On peut douter cependant qu'elle aurait acquis la richesse que nous lui connaissons, privée qu'elle aurait été des diverses qualités que saint Augustin avait su percevoir, puis mettre en valeur. Si son œuvre théorique n'a pas joué un grand rôle, il a, en revanche, apporté au profit de la musique religieuse ultérieure le poids d'une expérience spirituelle racontée avec émotion et perspicacité par le témoin, et soutenue par l'autorité du théologien.

³³ *Confessions* XI, xxviii, 38.

³⁴ AMBROISE DE MILAN, *Hymnes*, éd. citée n. 24, p. 20.

La réception médiévale des mythes antiques d'invention de la musique

Jean-Marie FRITZ

Invention de la musique : ce titre n'est pas sans ambiguïté. On peut le comprendre de plusieurs manières : l'invention de la musique comme savoir constitué, comme ensemble de lois (lois de la mélodie, de l'harmonie, du rythme...), comme *ars*, *ars* qui au Moyen Âge fait partie des arts du nombre ou *quadrivium*, mais aussi invention de l'instrument de la musique, d'un savoir-faire (l'art de la facture) et d'une pratique (celle du jeu instrumental). Cette double perspective entraîne plusieurs types de questionnements. Le premier est celui de la priorité : a-t-on inventé en premier lieu les lois de la musique ou la pratique musicale ? Le savoir a-t-il précédé le savoir-faire ? Le Moyen Âge apporte des réponses contrastées. La solution attendue est celle de la priorité de la pratique selon une thèse *primitiviste* qui sera encore celle de Rousseau. Le premier *musicien* a imité comme instinctivement le chant de l'oiseau, le bruit du vent dans les arbres et les roseaux ou le murmure du ruisseau ; la musique est le premier langage¹. Mais de nombreux clercs considèrent que la théorie a précédé la pratique. Pour Pierre le Mangeur, Jubal, qui, d'après la Genèse (4, 21), est l'ancêtre des joueurs de cithare et de flûte (*cithara et organo* dans la Vulgate), n'a découvert que les lois de la musique et de l'har-

¹ Voir, par exemple, le *Livre de Sydrac*, encyclopédie en français de la fin du XIII^e siècle : « Li premier estrument du monde furent .ii. hommes qui les trouverent. L'un out a non Tubal et l'autre Tubachaim. Et le trouverent tout premierement par le son de l'yaue courant et par le son des vens es feuilles des arbres » (Sydrac le Philosophe. *Le livre de la fontaine de toutes sciences*, § 265, éd. E. RUHE, Wiesbaden, 2000, p. 125). Pour Rousseau, qui reprend A. Kircher, les premiers hommes ont inventé la musique en entendant le « son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quant le vent souffloit dans leurs tuyaux » (*Dictionnaire de la musique*, s.v. « musique », éd. J. J. EIGELDINGER, dans JEAN-JACQUES ROUSSEAU *Œuvres complètes*, t. V, Paris, 1995 (*Bibliothèque de la Pléiade*), p. 916).

monie, et non les instruments qui n'ont été inventés que bien après lui – curieuse priorité de l'*ars* sur la pratique².

Ces interrogations nous conduisent à la question connexe de la nature mimétique, ou non, de la *musica*. Pour saint Augustin, la musique est une *ars* et ne consiste pas à imiter le chant de l'oiseau. Dans son *De musica*, traité d'inspiration néoplatonicienne essentiellement consacré à la métrique, il définit la musique par la distance qui la sépare du chant du rossignol : l'une relève de l'*ars*, l'autre de la *natura*. La musique n'est pas un art mimétique mais un art libéral³. Mentionnons enfin un troisième scénario valable pour la voix. La musique est l'imitation du chant des anges ; elle est *mimesis* mais *mimesis* d'une *surnature*, car les mélodies des hommes sont un écho affaibli des chœurs angéliques⁴. Nous voudrions envisager ici plus modestement la réception médiévale des trois grands mythes antiques d'invention de la musique : celui de la flûte par Athéna/Minerve, de la syrinx par Pan, de la lyre par Hermès/Mercure⁵. Dans quelle mesure sont-ils préservés ? Dans quel sens s'opère leur reconfiguration ?

Une invention en échec : la flûte d'Athéna

Commençons par l'invention de la flûte par Athéna, originale en ce qu'elle est un *échec*. On peut à juste titre parler d'*invention ratée*, le mythe s'intéressant moins à l'invention elle-même qu'à sa disqualification. Les circonstances de cette invention sont au cœur de la 12^e *Pythique* de Pindare composée en l'honneur de l'aulète Midas d'Agri-gente. La déesse invente la flûte pour imiter les lamentations de

Sthénô et Euryale à la mort de leur sœur Méduse, lamentations qui se mêlent aux sifflements des serpents enlacés sur leurs têtes. Athéna en fait ensuite cadeau aux mortels sans qu'il soit question de rejet⁶. Ce cadre dramatique disparaît chez les mythographes latins et médio-latins, qui portent en revanche l'accent sur le triple jugement négatif prononcé à l'encontre de cet instrument : jugement des dieux de l'Olympe qui se moquent des joues enflées de la déesse ; jugement de la déesse elle-même, qui se regarde dans une rivière ou un lac et s'effraie devant le rictus grimaçant de son visage ; jugement, enfin, qui prend la forme d'un concours entre Marsyas qui récupère la flûte jetée de l'Olympe par Athéna et Apollon⁷. Ce dernier jugement est le seul à être à proprement parler musical, puisque les deux premiers ne mettent en cause que l'aspect physique du joueur. Ovide insiste même sur le plaisir de Minerve à entendre le son de la flûte (*vox placuit* : « la sonorité me plut »)⁸.

Qu'en est-il de la réception médiévale de ce mythe ? Il faut d'abord noter un certain nombre de silences ou, tout au moins, de réticences devant cette invention ratée, comme chez Christine de Pizan qui, dans le chapitre sur Minerve de sa *Cité des Dames*, reste muette sur le rejet de la flûte par la déesse. Elle se contente de dire que Minerve « trouva premièrement fleutes et flajolz, trompes et instrumens de bouche ». Ce silence est d'autant plus éloquent que Christine de Pizan avait sous les yeux le *De mulieribus claris* de Boccace qui mentionnait ce rejet⁹. Remarquons ensuite des déplace-

⁶ Sur ce mythe, voir J.-P. VERNANT, *La Mort dans les yeux*, Paris, 1985, p. 55 sq.

⁷ Voir OVIDE, *Fastes*, VI, 697-710 ; HYGIN, *Fabulae*, 165 ; FULGENCE, *Mythologiae*, III, 9, éd. R. HELM, 1898, p. 73 ; *Premier Mythographe du Vatican*, II, 23, éd. N. ZORZETTI et trad. fr. J. BERLIOZ, Paris, 1995, p. 71. *Mythographus Vaticanus II*, 138, éd. P. KULCSAR, Turnhout, 1987 (*Corpus Christianorum. Series latina*, 91 C), p. 202. *Mythographus Vaticanus III*, X, 7, éd. G. H. BODE, *Scriptores rerum mythicarum*, Celle, 1834, p. 225-226.

⁸ *Fastes*, VIII, 699.

⁹ Voir CHRISTINE DE PIZAN, *La Cité des dames*, I, 34, éd. E. J. RICHARDS et trad. ital. P. CARAFFI, Milan, 1997, p. 172. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, VI, 6, éd. V. ZACCARIA, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. V. BRANCA, t. X, Milan, 1967, p. 50. Ajoutons que Boccace est un des premiers à s'interroger sur le matériau de cette flûte, animal ou végétal : os d'oiseau ou roseau ? Ovide parlait de buis (*Fastes*, VI, 697), Hygin d'os de cerf (*Fabulae*, 165/1), Fulgence d'os sans précision (*Mythologiae*, p. 73), trait repris par le *Premier Mythographe du Vatican*, éd. citée, p. 71.

² PIERRE LE MANGEUR, *Scolastica historia. Liber Genesis*, 29, éd. A. SYLWAN, Turnhout, 2005 (*Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis*, 191), p. 54.

³ AUGUSTIN, *De musica*, I, 4, § 5-6, éd.-trad. G. FINAERT et F. J. THONNARD, Paris, 1947 (*Bibliothèque Augustinienne*, 7), p. 34-35.

⁴ Voir J.-M. FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, 2000, p. 146-152.

⁵ D'autres figures mythiques d'inventeur peuvent être mentionnées, sans que l'on puisse véritablement parler de *mythe* à leur sujet : Tyrrhéus, fils d'Hercule, invente la trompette-*tuba* (HYGIN, *Fabulae*, 274/20 ; PAUSANIAS, II, 21, § 3 ; cf. SERVIUS, *In Aen.*, VIII, 526, éd. G. THILO et H. HAGEN, 3 vol., Leipzig, 1881-1887, t. II, p. 274 ; ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, III, 21, § 3 et XVIII, 4, § 2, éd. M. LINDSAY, Oxford, 1911) ; Isis a inventé le sistre (ISIDORE, *Etymologiae*, III, 22, 12 ; cf. SERVIUS, *In Aen.*, VIII, 696, t. II, p. 302) ...

ments, comme dans l'*Ovide moralisé*. Le mythe est absent des *Métamorphoses*, qui ne mentionnent que le concours entre Marsyas et Apollon et le châtement final du silène (écorché vif et métamorphosé en fleuve)¹⁰. L'auteur français insère à cet endroit le mythe de l'invention de la flûte, incise à valeur didactique pour un public qui ne connaissait pas sa mythologie comme celui d'Ovide. Le Moyen Âge ajoute souvent du mythe au mythe, comme l'auteur du *Roman de Thèbes* qui ouvre son récit par le mythe d'Œdipe à la différence de son modèle latin, la *Thébaïde* de Stace. Fait le plus curieux dans cette incise, le terme de *buisine* – soit « la trompette » – remplace l'habituel *fistule* ou *flagol* :

Pallas, se la fable ne ment,
 Controuva l'art premierement
 De buisine et de buisiner.
 Pour l'estrement fere sonner
 Avint que Pallas i souffla :
 Toute la joe lui enfla,
 Si que forment li messeoit.
 Pallas, qui pas ne se veoit,
 Metoit em buisiner sa cure,
 Si ne sot riens de l'enfleüre.
 Li dieu, qui buisiner la virent,
 Pour l'enfleüre l'escharnirent.
 Pallas, qui escharnier se voit,
 Se merveilla mult qu'ele avoit ;
 Mira soi en une rivièrre,
 Si vit que sa joe enflée ière,
 Quant el souffloit en l'estrement.
 Si lessa le buisinement
 Et la buisine a jus jetée.
 Li satiriaux* l'a puis trouvée,
 Si la prist par sa mescheance [...]¹¹.

* = Marsyas

¹⁰ *Métamorphoses*, VI, 382-400.

¹¹ *Ovide Moralisé* (avant 1328), VI, 1933-1953, éd. C. DE BOER, 5 vol., Amsterdam, 1915-1938, t. II, p. 331. Nicole Oresme parle de *fistules* (*Le livre de Politiques d'Aristote*, éd. A. D. MENUT, Philadelphie, 1970, p. 354) ; la traduction anonyme (datée de 1401) du *De mulieribus claris* de Boccace parle de *flagos* ou *flautes des bergiers* (BOCCACE, *Des cleres et nobles femmes*, éd. J. BAROIN et J. HAFFEN, 2 vol., Besançon, 1993-1995, t. I, p. 33).

Pourquoi cette substitution ? Peut-être parce que le trompettiste a le visage plus déformé que le flûtiste, ce qui confère davantage de vraisemblance au mythe. Plus certainement sans doute, pour conformer cette invention de la *buisine* à la dimension guerrière de la déesse : Minerve reste au Moyen Âge la déesse de la guerre¹². L'auteur de l'*Ovide moralisé* renoue ainsi sans le savoir avec une vieille tradition qui associait Athéna à la trompette ; Pausanias, entre autres, mentionne un sanctuaire d'Athéna *Salpinx* en Argos¹³.

Le Moyen Âge connaît le mythe de l'invention de l'*aulos* par une autre voie que celle des mythographes. En effet, Aristote le mentionne dans le livre VIII de la *Politique* qui se présente comme un petit traité d'éducation et est notamment consacré à la place que doit y tenir la musique¹⁴. Ce texte sera traduit en latin par Guillaume de Moerbeke autour de 1260 et souvent commenté par les scolastiques, d'Albert le Grand à Nicole Oresme¹⁵. Aristote y rapporte la raison traditionnelle du rejet de l'instrument par la déesse – son effroi devant son visage enlaidi – mais pour lui opposer une raison plus valable : « Il est plus vraisemblable que c'est parce que l'étude de l'*aulos* n'enrichit en rien l'intelligence ; or c'est à Athéna que nous attribuons la science et l'art¹⁶ ». Le raisonnement d'Aristote est de fait plus complexe qu'il n'y paraît, car cette condamnation de la flûte n'est pas liée à sa nature dionysiaque qu'il opposerait implicitement au côté apollinien des cordophones. L'*aulos* a certes, nous dit Aristote, une influence excitante – *orgiastikon* en grec, *irae excitativum* chez

¹² Voir BOCCACE, *Des cleres et nobles femmes*, éd. citée, t. I, p. 33 : « En oultre dient que comme elle eust premierement trouvé l'usage des charrettes, après elle trouva l'art de faire armes, de couvrir le corps d'armes, de ordonner l'ost des combatans, et enseigna toutes les loix par lesquelles et comment on doit aler en bataille. » Même image militaire dans le long portrait de Pallas-Minerve du *Livre des Eschez amoureux moralisés* d'Évrard de Conty, qui ne mentionne pas davantage l'invention ratée de la flûte (éd. F. GUICHARD-TESSON et B. ROY, Montréal, 1993, p. 261-276).

¹³ PAUSANIAS, II, 21, § 3.

¹⁴ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 6, 1341b 3-8.

¹⁵ La traduction de Guillaume de Moerbeke figure dans l'éd. F. SUSEMIHL de la *Politique* d'Aristote (*Aristotelis Politicorum libri octo cum vetusta translatione Guilelmi de Moerbeka*, Leipzig, 1872).

¹⁶ Traduction J. AUBONNET, Paris, 1989, p. 45. Guillaume de Moerbeke traduit ainsi : *Non male enim habet dicere et propter inhonestatem faciei hoc fecisse constrictantem deam ; non solum, sed magis verisimile, quia ad intellectum nihil est eruditio fistulationis ; Palladi autem scientiam attribuimus et artem* (éd. SUSEMIHL, p. 363).

Moerbeke –, non pas moralisante – *êthikon* / lat. *morale* (1341 a 21-22). Mais le rejet de la flûte est justifié par le côté *technique* de son apprentissage (*technikê paideia* / lat. *technicum ludum*), au fait qu'elle joue un rôle dans les concours de professionnels (*agônas* / lat. *agones*, 1341 b ro) et ne vise alors que le plaisir le plus souvent vulgaire de l'auditeur, nullement le perfectionnement de celui qui joue, et la cithare est condamnée de ce point de vue au même titre que l'*aulos* (1341 a 19). Ce terme de *technicum* et celui d'*agones* seront difficilement et diversement compris par les clercs du Moyen Âge. On le tirera du côté du musicien qui joue à la guerre (*agones* désignant les combats et non plus les concours bien pacifiques des Anciens), à la taverne ou au théâtre (par glissement de *technique* à *scénique*), comme chez Nicole Oresme :

Aucuns (*instrumentum de musique*) de la nature du son enclinent ou movent a incontinence et lubricité ou deshonesté, si comme la guiterne. Et ces ici il appelle *techniques*, et selon Albert, *sceniques*, car l'en en usoit es tavernes et es giex deshonestes appellés *sceniques*, dont saint Augustin fait souvent mention¹⁷.

Nicole Oresme évoque plus loin les *ménestrels* ou *jongleurs* qui varient « les mouvemens de leur corps et les contenance tout en resgardant comme il pourront plus plaire as auditeurs par adulation et pour guaing¹⁸ ».

¹⁷ NICOLE ORESME, *Le livre de Politiques d'Aristote*, éd. MENUT, p. 353 a. La guiterne (qui traduit *cithara*) est un instrument à cordes pincées, lointain ancêtre de la guitare. Pour ALBERT LE GRAND, voir *In Politicorum libros* (1261-1263), VIII, 5 : « [...] instrumentum vel organum, supple, scenicum, quo scilicet meretriculae scenicae utebantur, quae nuda discurrebant cantantes moventes ad libidinem videntes et audientes, sicut dicit Augustinus in decimo de Civitate Dei [...]. Dicit quod talis ludus technicus est, qui habetur ad agones, et quod in tali agens non gratia virtutis suimet exercitatur, sed gratia [delectationis] aliorum audientium et huius et onerosae. Et propter hoc talis ludus non est liberorum, sed potius histrionum, qui in agonibus et bellis tympanizant et fistulant » (*Œuvres complètes*, éd. A. BORGNET, t. VIII, Paris, 1891, p. 792-793). Voir aussi THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, II^a II^{ae}, q. 91, art. 2, ad. 4, qui met ce passage d'Aristote à contribution à propos de l'usage des instruments de musique dans l'office divin.

¹⁸ *Le livre de Politiques*, p. 354 b.

Du soupir à la musique : la flûte de Pan

Le second mythe obéit à une configuration différente : l'invention par Pan de la syrinx, flûte composée d'une rangée de tuyaux, à la différence de la flûte d'Athéna qui était l'*aulos*, flûte simple ou double, instrument à anche au son plus puissant et plus guerrier¹⁹. Les deux divinités sont aux antipodes : Athéna est la déesse de la guerre et de la sagesse, déesse urbaine, de la ville grecque par excellence, Athènes ; Pan est un dieu pastoral et pacifique, dieu des bergers et berger lui-même dans son Arcadie natale. On pourrait dire que, dans la tradition païenne aussi bien que biblique, la musique prend naissance tantôt du côté du guerrier, tantôt du côté du berger. Jubal, l'inventeur biblique des instruments de musique, est le frère de Tubalcaïn, premier forgeron (et premier guerrier dans l'exégèse médiévale), et c'est en passant devant sa forge et en entendant les différents sons produits par différents marteaux qu'il aurait, selon Pierre le Mangeur, découvert les lois de la musique²⁰ ; mais il est aussi le frère de Jabel, premier pasteur (*pater habitantium in tentoriis atque pastorum*, selon la Vulgate²¹) et le même Pierre le Mangeur nous explique que Jubal invente la musique pour rendre plus agréables les travaux des bergers (*labor pastoralis*)²². La musique a partie liée avec l'art de la guerre ou l'art pastoral, Minerve ou Pan.

L'invention de la flûte par Pan s'inscrit dans une endogenèse. Le berger se fabrique un instrument avec un élément qui lui est familier : le roseau, le jonc qu'il évide et perce de trous, ou l'ensemble de roseaux de longueur différente qu'il réunit par de la cire. Cette immédiateté se retrouve sur un autre plan dans le célèbre mythe ovidien de Pan et de Syrinx, mythe enchâssé dans le cadre de l'hyp-

¹⁹ Voir une comparaison intéressante entre la flûte d'Athéna et la flûte de Pan dans ACHILLE TATIUS, *Leucippé et Clitophon* VIII, 6, trad. P. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, Paris, 1958 (*Bibliothèque de la Pléiade*), p. 1006. Sur le mythe de Pan, voir Ph. BERGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, 1979 (*Bibliotheca Helvetica Romana*, 17), p. 125-127.

²⁰ PIERRE LE MANGEUR, *Scolastica historia*, 29, éd. SYLWAN, p. 54-55. L'exégète ne fait que transposer la légende antique de Pythagore découvrant les lois de l'harmonie en passant devant un atelier de forgeron (voir B. MÜNXELHAUS, *Pythagoras musicus*, Bonn, 1976).

²¹ Genèse, 4, 20-22.

²² Voir *Scolastica historia*, p. 54.

nose d'Argus par Mercure. Mercure, muni de sa flûte (*fistula*) et de sa baguette somnifère (*virga somnifera*), raconte à Argus comment Pan le berger, devenu amoureux de la nymphe Syrinx, la poursuit de ses ardeurs jusqu'au moment où elle demande à ses sœurs de la métamorphoser en roseaux : la plainte du dieu dans les roseaux produit un son léger, origine de l'instrument²³. L'*Ovide moralisé* reste proche du texte antique dans sa mise en roman du latin. Le dispositif du récit enchâssé est maintenu : Mercure raconte

Comment Pan li dieus la hasta,
Qui la chaçoit pour desflorer ;
Comme el prist ses suers a orer
Qu'el li muassent sa façon,
Pour qu'ele iere en tel cuisençon ;
Comment Pan vint, sans plus atendre,
Qui la pucele cuida prendre
Pour faire de lui son plesir,
Et, si com Pan la volt sesir,
Il prist son poing plain de rosiaus
Limoneus ; comment li tosiaus
Souspiroit pour duel de la bele
Et comment li rosiaux ventele
Par le soufflement de sa bouche,
Et comment, quant li vens i touche,
Ist des rosiaux uns sons grellés ;
Comment Pan fist des roselés
Un chalemel, que l'en apele
Syrins, dou non a la pucele,
Et qu'ensi trouva Pan, sans faille
Le chalemel de Cornouaille²⁴.

On ne peut pas véritablement parler d'invention ; l'instrument est la nymphe métamorphosée et sa sonorité se confond avec la plainte de Pan. La musique ici n'imité rien. Elle est *expression* du sentiment et plus précisément du désir ; elle naît de la rencontre d'une nymphe

²³ Voir OVIDE, *Métamorphoses*, I, 689-712 ; à comparer aux versions grecques de LONGUS, *Daphnis et Chloé*, II, 34 et d'ACHILLE TATIUS, *Leucippé et Clitophon*, VIII, 6, trad. citée, p. 828-829 et 1006-1007. Pour les mythographes, voir SERVIUS, *In Buc.*, II, 31, éd. citée, t. III, p. 23-24 ; *Premier Mythographe du Vatican*, II, 25, éd. ZORZETTI et BERLIOZ, p. 73 ; *Mythographus Vaticanus* II, 60, éd. KULCSAR, p. 144-145.

²⁴ *Ovide Moralisé*, I, 3712-3732, éd. DE BOER, t. I, p. 140-141.

devenue roseau et du soupir de l'amant. Le *soufflement de sa bouche* devient au contact du végétal son et musique. Ce mythe exprime admirablement le rapport central au Moyen Âge entre le lyrisme et le désir, le chant et la plainte. Guillaume de Machaut le dira à sa manière dans sa réécriture du mythe de Polyphème du *Voir Dit*, comme l'a bien montré Jacqueline Cerquiglini ; le cyclope est comme Pan un amant malheureux et comme lui un joueur de *flagos*²⁵.

La flûte de Pan est donc la métamorphose de la femme, elle en est sa métaphore. Achille Tatiüs, auteur du roman grec de *Leucippé et Clitophon*, insiste sur cette corporéité et sexuation dans sa réécriture du mythe :

Quand après cela, Pan ne put la trouver, persuadé que la jeune fille s'était métamorphosée en roseaux, il regretta d'avoir coupé ceux-ci, et s'imaginait avoir lui-même coupé sa bien-aimée. Il rassembla donc les morceaux de roseaux, comme si c'étaient les membres, en forma un corps et, prenant dans sa main les fragments de roseaux, il les embrassa, comme si c'étaient les blessures de la jeune fille. Il poussait de longs soupirs d'amour, en y appliquant la bouche, et soufflait sur le haut des roseaux tout en les embrassant. Et son souffle, pénétrant dans le canal des roseaux, rendait des sons, et la syrinx avait trouvé une voix²⁶.

Les soupirs d'amour sont ici intimement liés au deuil et à la mort, souvenir d'un état primitif du mythe où Pan est bien le meurtrier de la nymphe²⁷. Ajoutons que le genre féminin de *syrinx* en grec n'est sans doute pas arbitraire et s'oppose au masculin *aulos*, la flûte d'Athéna. L'on pourrait citer une sexuation analogue de l'instrument par excellence du lyrisme médiéval : la harpe. Guillaume de Machaut lui consacra un de ses *dits* les plus courts, le *Dit de la Harpe* ; l'instrument, également appelé *lyre* au cours du poème, est une figure précise et exhaustive de la dame, la trentaine de cordes représentant allégoriquement toutes les qualités courtoises²⁸.

²⁵ Voir GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Livre du Voir Dit*, v. 6742 sq., éd. P. IMBS et J. CERQUIGLINI, Paris, 1999, p. 620 sq. et J. CERQUIGLINI, « Polyphème ou l'autre de la voix dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », dans *L'Hostellerie de pensée. Études offertes à Daniel Poirion*, Paris, 1995, p. 105-118 (notamment p. 109).

²⁶ Trad. P. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. 1007.

²⁷ Voir Ph. BERGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, p. 125.

²⁸ Voir l'édition de K. YOUNG, « The *Dit de la Harpe* of Guillaume de Machaut », dans *Essays in honor of Albert Feuillerat*, New-Haven, 1943, p. 1-20. Dans le prologue de

Si le mythe ovidien est relativement stable dans les textes du Moyen Âge, l'instrument proprement dit est souvent sans grand rapport avec la flûte composée d'une rangée de tuyaux de taille décroissante que nous appelons *syrinx* ou *flûte de Pan* et que les textes médiévaux nomment *frestel* (du latin *fistula*). L'*Ovide moralisé* nous ramène au chalumeau de Cornouailles, bien éloigné de la syrx et sans doute plus proche d'un instrument à anche, peut-être même de la cornemuse²⁹. Une étude des représentations de Pan dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge confirmerait cette liberté et cette fantaisie. Ainsi, dans l'un des manuscrits des *Échecs moralisés* d'Évrart de Conty, le dieu Pan, homme cornu et nu à l'exception de la taille ceinte de feuilles de vigne, joue d'un instrument constitué d'un corps principal sur lequel viennent se greffer symétriquement six flûtes secondaires, instrument tout bonnement surréaliste³⁰ !

L'invention et l'échange : la lyre de Mercure

Le dernier grand mythe d'invention est celui de la lyre d'Hermès/Mercure. Figure très complexe dans le panthéon gréco-latin, dieu du commerce et de la parole, Hermès passe aussi dès l'époque grecque archaïque pour l'inventeur d'instruments de musique. L'*Hymne homérique à Hermès* s'ouvre sur un récit circonstancié de l'invention de la lyre : Hermès, encore enfant, part à la recherche des vaches de son grand frère Apollon et trouve à la porte de la cour une tortue ; il la prend chez lui, la tue, l'évide et construit ainsi la première lyre³¹. On

The Legend of Good Women (1385-1386) de Chaucer, la configuration de l'allégorie est modifiée : la harpiste est la dame, la harpe le cœur de l'amant sur lequel joue la dame (voir *The Riverside Chaucer*, éd. L. D. BENSON, Oxford, 1988, p. 590, F 89-96).

²⁹ Voir C. HOMO-LECHNER, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris, 1996, p. 110-112.

³⁰ BnF fr. 143, fol. 157r (fin du XV^e siècle). Évrart de Conty parle de « chalemel qui avoit .vii. tuyaulx et .vii. branchons » (*Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. citée, p. 346).

³¹ *Hymne homérique à Hermès*, v. 23-53 : « Cet enfant-là, franchissant le seuil de l'antré élevé, se mettait déjà à la recherche des vaches d'Apollon. En ce lieu, il trouva une tortue, qui lui procura des jouissances sans nombre : Hermès sut le premier fabriquer un instrument de musique avec la tortue qu'il rencontra sur la porte de la cour cependant que, d'un pas nonchalant, elle paissait devant la demeure l'herbe fleurie [...]. La prenant à deux mains, il rentra chez lui avec cet aimable jouet. Alors, retournant la bête, avec un

a ici à faire à une véritable invention ; Hermès est un facteur ingénieux qui compose un instrument complexe à partir de matériaux variés, puisqu'il fait appel à l'animal et non plus au seul végétal comme pour la flûte de Pan : carapace de tortue pour la caisse de résonance, peau de bœuf pour habiller le pourtour, boyaux de brebis pour les cordes, tiges de roseau pour fixer et tendre ces dernières. Le Moyen Âge repensera profondément les formes mêmes du mythe et le rôle joué par Mercure à partir de déplacements déjà enregistrés chez Servius et Isidore de Séville. La version la plus répandue figure, entre autres, dans le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais, vaste encyclopédie du deuxième quart du XIII^e siècle, que nous citons dans la traduction française de Jean Corbechon (1372) :

[La harpe] fut premier trouvée de Mercure par telle manière que, quant la rivière du Nil fust appetissée et restituée dedens ses rives, elle laissa moult de bestes mortes es champs ou elle avoit esté, entre lesquelles elle laissa une tortue. Et quant elle fust porrie si qu'il n'y demoura mais que les ners estendus dedens l'esquaille, Mercure la trouva et la toucha et elle donna son au touchier ; et pour ce, selon celle façon, il fist la harpe et la bailla a Orpheus³².

Plusieurs faits sont à observer. L'on assiste d'abord à un déplacement local, déjà présent chez Servius et Isidore ; l'on quitte la Grèce pour l'Égypte, Mercure étant par nature un dieu mobile et voyageur. En outre, la figure d'un Hermès égyptien, encore inconnue de l'*Hymne*

burin de fer mat il arracha la moelle de vie à la tortue des montagnes [...]. Il tailla des tiges de roseau à la juste mesure et les fixa en traversant dans le dos l'écaille de la tortue. Puis, avec l'intelligence qui est la sienne, il étendit sur le pourtour une peau de bœuf, adapta deux bras joints par une traverse et tendit sept cordes harmonieuses en boyau de brebis. Après avoir si vite construit l'aimable jouet, il en éprouvait les cordes tour à tour avec un plectre ; et sous ses doigts la lyre rendait un son formidable » (HOMÈRE, *Hymnes*, éd.-trad. J. HUMBERT, Paris, 1936, p. 118-119).

³² BARTHÉLEMY L'ANGLAIS, *De proprietatibus rerum*, XIX, 143, traduction française de Jean CORBECHON, man. BnF fr. 22531, fol. 398v°-399r° (pour le texte latin, voir l'éd. H. MÜLLER, *Mélanges H. Riemann*, Leipzig, 1909, p. 253). Barthélemy suit de près ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, III, 22, § 8, qui développe SERVIVS, *In Georg.*, IV, 463, t. III, p. 355. Voir aussi RABAN MAUR, *De universo*, XVIII, 4, PL, 111, c. 499 B ; *Mythographus Vaticanus* II, 55, p. 139-140 ; PSEUDO-ODON, *De musica*, PL, 133, c. 795-796.

homérique, s'est entre-temps largement imposée dans le monde latin³³. Surtout, le dieu n'invente plus rien ; il ne met plus à mort une tortue pour la transformer ingénieusement et contre toute attente en lyre, il se contente de découvrir un cadavre abandonné par le Nil dans sa décrue. L'opposition entre un instrument primitif et natif comme la lyre disparaît. Il suffit à Mercure de toucher la tortue décharnée pour en tirer des sons comme au dieu berger de souffler dans un roseau pour le faire résonner. Chez Pierre le Mangeur, ce toucher est même inutile. Le vent (*aura*), en agitant les nerfs de la tortue, produit un léger sifflement (*tenuem sibilum*) ; la lyre-tortue devient une harpe éolienne proche d'une syrinx³⁴. La lyre est tout aussi naturelle que le roseau de la flûte de Pan : on glisse simplement du règne végétal au monde animal. Le mythe médiéval neutralise, pour ainsi dire, l'opposition entre cordophones et aérophones.

Trait en revanche stable dans toute la tradition occidentale, grecque comme latine et médio-latine, Mercure ne conserve pas cet instrument : tantôt il le confie à Apollon (*Hymne homérique*, *Mythographus Vaticanus II*, *Ovide moralisé*), tantôt à Orphée (Isidore de Séville, Barthélemy l'Anglais)³⁵. Mercure n'est pas à proprement parler un dieu musicien comme Apollon ou Orphée, il est d'abord un ingénieur, un facteur ; il est surtout le dieu de l'échange ou de la *translatio*, échange qui peut prendre la forme du commerce, de la parole, de l'éloquence et, ici, du troc. Avec Apollon, Mercure opère même un

³³ Les rapports d'Hermès et de l'Égypte sont familiers du Moyen Âge, ne serait-ce qu'à travers la figure d'Hermès Trismégiste longuement évoquée par AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, VIII, c. 23-26, éd. B. DOMBART et A. KALB, trad. G. COMBÈS, t. II, Paris, 1959 (*Bibliothèque Augustinienne*, 34), p. 309 sq.

³⁴ PIERRE LE MANGEUR, *Scolastica historia. Liber Judicium*, VIII, PL, 198, c. 1280-1281 ; repris textuellement par GERVAIS DE TILBURY, *Otia imperialia*, I, 20, éd. S. E. BANKS et J. W. BINNS, Oxford, 2002, p. 120. À la fin du XIII^e siècle, Jean d'Antioche traduit ainsi le texte de Gervais : « Mercurius trouva vielle et la trouva en telle maniere. Il aloit par ung champ soy esbatant et la trouva une coquille de lymasse morte et pourroye. La coquille fut large et parfonde et les nerfs de la lymasse estoient secs et estendus en la bouche bien roidement et il la print. Et quant le vent y feroit, elle sifflait et les nerfs sonnoient cassement et souef. Lors pensa Mercurius, quant celle escaille sonnoit ainsy doucement, que ainsy bien sonneroit ung instrument qu'il feust fait appensement. Et ainsy trouva Mercurius la vielle » (BnF fr. 9113, fol. 41r^o).

³⁵ *Hymne homérique à Hermès*, v. 490-495 ; pour l'*Ovide moralisé*, voir note suivante.

véritable marchandage en échangeant la lyre contre la verge ou *croce* servant au dieu à guider ses troupeaux (le futur *caducée*), ce qui leur permet de se réconcilier³⁶.

Ce qui confirme ce point de vue d'un dieu plus facteur que musicien est la suite de l'*Hymne homérique*, même si la composition du texte n'est sans doute pas homogène et qu'il faut envisager plusieurs couches rédactionnelles. On y évoque en effet, de manière, il est vrai, beaucoup plus lapidaire, l'invention de la syrinx par le même Hermès après sa réconciliation avec Apollon et le don de la lyre³⁷. Hermès apparaît souvent en dieu berger ou gardien de troupeaux. Selon Pline, il est même le père de Pan, filiation que reprend le *Premier Mythographe du Vatican*³⁸. Isidore de Séville fait simplement état d'une concurrence entre les deux figures pour l'invention de la flûte : « Certains considèrent que la flûte (*fistula*) a été inventée par Mercure ; d'autres, par Faunus que les Grecs nomment Pan³⁹. » La flûte est au Moyen Âge un attribut récurrent du dieu. On la retrouve dans l'iconographie, notamment en rapport avec la légende ovidienne d'Argus aux cent yeux que Mercure endort en jouant de sa flûte et en lui racontant l'origine de la syrinx. Certains clercs semblent avoir été gênés par cette double invention de la flûte et de la lyre par une même figure. Pierre le Mangeur rapporte certes l'invention de la syrinx (qui tirerait son nom de *Syringa*, l'épouse de Cadmos !) et de la lyre à un même personnage, Mercure, qui a vécu au temps des Juges, sous Gédéon, mais il affirme son embarras sur son identité exacte en raison de la pluralité des figures. Ce Mercure était-il Hermès, ou Trismégiste le Philosophe, ou Mercure le Mineur

³⁶ *Ovide moralisé*, II, 3571-3577, éd. DE BOER, t. I, p. 247. Cf. *Mythographus Vaticanus II*, 55, p. 140. Les rapports entre Apollon, Mercure et les instruments de musique sont complexes : pour Isidore de Séville, Apollon invente la cithare, Mercure la lyre (*Étymologies*, V, 39, § 10-11) ; à rapprocher de SIDOINE APOLLINAIRE, *Carmina*, I, 8, éd.-trad. A. LOYEN, *Œuvres I. Poèmes*, Paris, 1960, p. 2 ; tradition déjà grecque : voir PAUSANIAS, V, 14, § 8. Selon d'autres mythographes, Apollon, après avoir inventé la cithare, transmet à Orphée la lyre reçue de Mercure (*Mythographus Vaticanus II*, 56, p. 141 ; il faut rectifier *sibi* en *illi* à la l. 4). Pour Pline, la cithare est inventée par Amphion, Orphée ou Linus (*Histoire naturelle*, VII, 204).

³⁷ *Hymne homérique à Hermès*, v. 511-512.

³⁸ PLINIE, *Histoire naturelle*, VII, 204. *Premier Mythographe du Vatican*, I, 88, éd. ZORZETTI et BERLIOZ, p. 54 (Pan y devient même le fils de Mercure et de Pénélope !).

³⁹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, III, 21, § 6.

(*Mercurius minor*) ? On ne saurait répondre⁴⁰. À l'extrême fin du Moyen Âge, le célèbre astrologue Simon de Phares sera moins dubitatif et profitera de la prolifération des Mercure (il n'en distingue pas moins d'une quinzaine) pour dissocier les inventeurs : l'un, Mercure le Second ou *Trimegeste*, fils de Jupiter, « premier trouva le son de la herpe par la coque d'un limaçon de mer » ; un autre Mercure, « homme singulier et admirable en philozophie et en astrologie », a vécu en Italie au temps des trois filles de Cécrops ; et « en ce mesmes temps fut ung autre Mercure, qui trouva le son d'un instrument appelé *siringes*⁴¹ ». Un de ses contemporains italiens, Jacobo Filippo de Bergame, dit Foresti (1434-1520), identifiera même un de ces Mercure avec le Jubal biblique, fils de Lamech et descendant de Caïn, l'inventeur antédiluvien de la musique⁴². Mercure devient ainsi une sorte de figure générique des différents inventeurs d'instruments de musique.

Concluons. Les mythes d'invention sont étroitement liés à la question de la dignité respective des instruments de musique. L'invention va de pair avec la hiérarchisation. La flûte d'Athéna, récupérée par le silène Marsyas, ou celle de Pan sera confrontée à la lyre qu'Apollon hérite de Mercure. On connaît le jugement qui condamne toujours Midas pour avoir préféré la flûte à la lyre (ou cithare) d'Apollon ; on se rappelle les oreilles d'âne dont il sera affublé, signe visible de son écoute erronée⁴³. Parfois, comme dans la *Fontaine amoureuse* de Guillaume de Machaut, Orphée *harpe* de concert avec Apollon (exaltation de la polyphonie ?) dans le concours qui l'oppose à Pan⁴⁴. L'instrument apollinien l'emporte sur l'instrument dionysiaque qui

⁴⁰ PIERRE LE MANGEUR, *Scolastica historia*, PL, 198, c. 1281 A. La figure d'une Syrinx épouse de Cadmos (en lieu et place d'Harmonie) repose peut-être sur une confusion avec *Sfinga*, le Sphinx dans le *Chronicon* d'Eusèbe/Jérôme (voir EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Werke*, t. VII, éd. R. HELM, Berlin 1956, p. 56b).

⁴¹ SIMON DE PHARES, *Le Recueil des plus célèbres astrologues*, éd. J.-P. BOUDET, 2 vol., Paris, 1997-1999, t. I, p. 82-83.

⁴² JACOBO FILIPPO DE BERGAME, dit FORESTI, *Supplementum chronicarum*, III, Venise, 1486, fol. 45r. Foresti est une des sources de Simon de Phares.

⁴³ Notons toutefois la version singulière du *Premier Mythographe du Vatican*, où Midas choisit Apollon contre Marsyas (II, 23, éd. citée, p. 71).

⁴⁴ GUILLAUME DE MACHAUT, *La Fontaine amoureuse*, v. 1685-1702, éd.-trad. J. CERQUIGLINI, Paris, 1993, p. 134-136.

déforme le visage de celui qui en joue (n'oublions pas que le silène Marsyas est phrygien comme Dionysos)⁴⁵. Les moralisations médiévales se conforment à ce schéma : dans l'*Ovide moralisé*, la flûte de Pan ou celle de Marsyas, qui boursoufflent le visage, sont sans surprise une image de l'orgueil ou de la vaine gloire, de l'hypocrisie ; la lyre d'Apollon ou d'Orphée est une figure allégorique de la Foi, rapprochement qu'appuie la parenté phonique entre les termes latins de *Fides*, la Foi, et le pluriel *fides*, la lyre⁴⁶. Pour Antoine de la Sale, Pan représente notre *sensualité* par opposition à la *sapience* incarnée par Apollon⁴⁷. Pour Christine de Pizan, Midas est une figure de Pilate⁴⁸ ! Jean Gerson, dans son *Tractatus de Canticis*, procède à une actualisation. À l'image de Midas, ses contemporains préfèrent entendre des joueurs de flûte et tambourin plutôt que des citharistes : « Combien sont ceux qui aujourd'hui écoutent avec plus d'empressement et de gaieté le *tympanum*, en français 'tambour', et la flûte, que la cithare ou le psaltérion⁴⁹ ? »

Mais il faut sans doute dépasser ce manichéisme et réhabiliter d'une certaine manière la flûte et *les instruments de bouche*, comme dit Christine de Pizan⁵⁰. Mercure est là pour nous prouver que lyre et flûte peuvent se rattacher à une même origine⁵¹. De plus, la flûte de Pan avec ses sept chalumeaux peut être dans les allégories médiévales une image de la musique cosmique, au même titre que les sept cordes de la lyre, d'autant plus que Pan, humble dieu des bergers, est

⁴⁵ Cette opposition est bien explicite dès PLATON, *République*, III, 399 d-e. Ajoutons que l'orgue est un instrument à vent, mais qui a le privilège aux yeux de Nicole Oresme d'être « touché de main sans souffler », à la différence du *flageul* ou de la cornemuse « ou l'en souffle de bouche » (*Le livre de Politiques*..., éd. MENUT, p. 353 a) ; l'orgue serait une sorte de compromis entre instrument dionysiaque et instrument apollinien : il fait appel au souffle sans déformer le visage de celui qui en joue.

⁴⁶ *Ovide moralisé*, I, 4048 et II, 3734 (t. I, p. 148 et 251), VI, 1984 (t. II, p. 332), X, 1587 et XI, 836 (t. IV, p. 72 et 137).

⁴⁷ ANTOINE DE LA SALE, *La Sale*, dans *Œuvres complètes*, éd. F. DESONAY, t. II, Liège-Paris, 1941, p. 192.

⁴⁸ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, chap. 26, éd. G. PARUSSA, Genève, 1999 (*Textes Littéraires Français*, 517), p. 240.

⁴⁹ JEAN GERSON, *Tractatus de canticis*, I, 1, 11, éd. trad. fr. I. FABRE, *La Doctrine du chant du cœur de Jean Gerson*, Genève, 2005, p. 319.

⁵⁰ CHRISTINE DE PIZAN, *La Cité des dames*, I, 34, éd. citée, p. 172.

⁵¹ Et pour Plutarque, Apollon est l'inventeur à la fois de l'aulétique et de la citharistique (*De la musique*, 14, éd.-trad. F. LASSERRE, Olten-Lausanne, 1954, p. 138).

aussi une allégorie de l'Univers, du Tout (*Pan* en grec)⁵². Christine de Pizan ou Évrart de Conty, on l'a vu, passent sous silence le rejet de la flûte par Minerve. Pour le même Évrart, la flûte de Mercure est moralisée positivement : elle signifie la *delectation et la plaisance* à l'écoute de belles paroles non musicales, mais ordonnées selon les lois de la rhétorique, comme l'est la prose⁵³. Enfin, la réécriture du concours de Marsyas et Apollon par Martin le Franc dans le *Champion des Dames*, grand poème allégorique du xv^e siècle, est significative de cette neutralisation entre cordes et vents. Le concours ne porte pas sur l'instrument, puisque Marsyas comme Apollon jouent de la flûte, mais sur la qualité de l'instrumentiste : de son *flajol* Apollon joue *divinement comme dieu*, alors que Marsyas, présenté comme un *gentil galant*, joue sans grâce et sans inspiration⁵⁴. Le poète du xv^e siècle ne disqualifie pas un instrument de musique raté ou maléfique, la flûte, mais un musicien médiocre : Marsyas.

⁵² Voir J.-M. FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 137.

⁵³ ÉVRART DE CONTY, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. citée, p. 254.

⁵⁴ MARTIN LE FRANC, *Le Champion des Dames*, v. 13825-13968, éd. R. DESCHAUX, 5 vol., Paris, 1999, t. III, p. 117-122.

Le Verbe et la musique

Dom Daniel SAULNIER

La place de la musique dans la société médiévale, la rencontre du Verbe et de la musique. Comment évoquer ces grandes réalités sans prononcer le mot de « liturgie » ? Pour beaucoup d'entre nous, peut-être, ce mot « liturgie » s'apparente de près au mot « cérémonie ». Les rites, petits ou grands, qui balisent la vie sociale et communautaire, qu'elle soit profane, laïque ou religieuse ; et même la vie personnelle et intime : les psychologues ne considèrent-ils pas avec le plus grand intérêt les « liturgies du coucher » ? Dans cette acception courante du mot, la liturgie désigne essentiellement des gestes et des efforts posés par l'homme en vue d'approcher ou de se concilier la divinité, ou de s'insérer dans un univers pressenti comme mystérieux.

Dans la tradition judéo-chrétienne, la liturgie se fonde sur un rapport inverse. C'est Dieu qui s'est approché de l'homme. On emploie souvent le mot « révélation », voire, depuis Jean-Paul II, celui d'*auto-révélation*. La Bible dit plus concrètement que Dieu a parlé. Ainsi, la première action attribuée à Dieu par le livre de la Genèse :

Au commencement, quand Dieu créa... Dieu DIT : « Que la lumière soit ».¹

ou dans la première phrase du quatrième évangile :

Au commencement était le Verbe, la Parole... et le Verbe était Dieu.²

La tradition judéo-chrétienne opère donc une forte identification entre la Parole et Dieu.

¹ Gn 1, 1-3.

² Jn 1, 1.

Le Verbe

Derrière les mots latins de *Verbum* et de *Sermo*, se cachent des réalités qui dépassent largement les simples signes que sont les mots humains. *Verbum* – notre langue française en témoigne encore – désigne la parole en tant qu'elle révèle (ou trahit, c'est-à-dire livre) la personne qui la prononce, dans toute son actualité. Le verbe de la phrase exprime l'action du sujet. *Sermo* est employé dans les écrits néo-testamentaires comme un décalque de l'hébreu *debar* : parole en tant qu'événement, en tant que réalité, avec tout ce que cela implique de jaillissement d'être. Ainsi la nuit de Noël, dans la bouche des bergers : « Allons voir cette parole que le Seigneur nous a fait connaître³ », ou bien dans cet étonnant prologue de l'Évangile de Luc : « ceux qui ont été dès le début les témoins oculaires de la Parole⁴ ».

De fait, le Verbe dont il est question dans la liturgie est d'abord un événement. Un événement fondateur et constitutif : l'intervention directe de Dieu dans la vie du peuple. En langage biblique : la Pâque. Cet événement, tout historique qu'il soit, et à quelque époque qu'il soit advenu, est proprement divin. De ce point de vue, il transcende le temps, et s'adresse d'une certaine manière à tous les âges ; et finalement, à tous les peuples. Cet événement est donc à représenter – à re-présenter – régulièrement, de façon cyclique, à la mémoire, à la vénération, à l'assimilation de la communauté. Le *modus* propre de cette « re-présentation » du fait divin est la lecture publique et solennelle du récit de l'événement salvifique, tel que les livres sacrés en ont consigné l'évocation. Ainsi chaque année, les liturgies juive et chrétienne ramènent-elles au cours de la nuit pascalle la lecture de récits aussi variés que le passage de la mer Rouge⁵, l'expulsion de Jonas du ventre d'un monstre marin⁶, la délivrance de trois jeunes gens de la fournaise de feu⁷ ou Daniel échappant aux griffes et à la dent des lions⁸. Au lieu de l'année, c'est souvent la semaine qui est prise comme rythme de base. Le dimanche constituant une célébration hebdomadaire de

la Résurrection, la nuit du samedi au dimanche a longtemps conservé des allures de vigile pascalle en miniature.

C'est un fait que ces épopées n'ont jamais été proférées sur le ton d'une parole ordinaire, ni même sur un mode simplement oratoire. Dans toutes les traditions liturgiques, le débit verbal reçoit une stylisation, une « musicalisation » élémentaire qui le place à mi-chemin entre la parole et le chant. On se souvient des hésitations scrupuleuses d'Augustin face à l'introduction de la musique dans le culte :

Il est des moments où je voudrais à toute force écarter de mes oreilles, et de l'Église même, la mélodie de ces douces cantilènes dont on accompagne d'habitude les psaumes de David. Il me paraît plus sûr de s'en tenir à la méthode qui était, m'a-t-on dit souvent (je me le rappelle), celle d'Athanase, l'évêque d'Alexandrie, qui les faisait réciter avec des modulations de voix si peu marquées qu'on eût dit une déclamation plutôt qu'un chant⁹.

« Des modulations de voix si peu marquées qu'on eût dit une déclamation plutôt qu'un chant. » On ne saurait mieux décrire ce que les musicologues appellent depuis le début du ^{xx}e siècle : la cantillation.

La cantillation est une forme de mélodie religieuse, de construction primitive et plus proche de la déclamation que du chant proprement dit, bien que pouvant être entremêlée de vocalises¹⁰.

Au début des années 1960, Solange Corbin reprenait cette définition avec le panache qui la caractérisait, dans un article historique :

Il n'est pas un mot à changer à cette définition : elle prépare le lecteur à un style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel¹¹.

Depuis, les procédés musicaux de la cantillation ont été inventoriés, analysés et minutieusement décrits¹². Il est remarquable que tous les

³ Lc 2, 2.

⁴ Lc 1, 2.

⁵ Ex 14, 15-31.

⁶ Jon 2, 1-11.

⁷ Dn 3.

⁸ Dn 14, 27-42.

⁹ SAINT AUGUSTIN, *Confessions* l. 10, c. 33, trad. P. de LABRIOLLE, Paris, 1955, p. 254.

¹⁰ M. BRETNET, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, 1926.

¹¹ S. CORBIN, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de musicologie*, t. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3-36.

¹² M.-N. COLETTE, « L'invention musicale dans le Haut Moyen Âge : ponctuation et transposition », *Analyse musicale* 18, 1^{er} trimestre 1990, p. 7-17.

mouvements mélodiques qui s'y déploient soient inspirés par le texte chanté. Ponctuation des unités logiques au grave de la corde de récitation, selon un procédé qui semble universel en Occident. À l'exception bien sûr du point d'interrogation, qui soulève la fin des phrases (mais aussi leur début, comme en témoigne la magnifique antienne *Montes Gelboe*, et comme la langue espagnole le note encore aujourd'hui).

2 Sam I, 21.25.23

♩. 1 d2

M Ontes * Gélbo- e, nec ros nec plú-vi- a

vé-ni- ant super vos, qui- a in te abiectus est clipe-

us fór-ti- um, cli- pe- us Sa- ul, qua- si non esset unctus

ó- le- o. Quó- modo ce-ci-dé-runt fortes in proé-li- o?

Ióna- thas in excél-sis tu- is inter- fectus est; Sa- ul

et Iónathas, amá-bi- les et de-có-ri valde in ví- ta

su- a, in morte quo- que non sunt se-pa- rá-ti.

E u o u a e.

Aspiration de l'accent des mots vers l'aigu, mais aussi allongement ou intensification de cet accent selon les époques de la latinité.

Accentus, anima vocis : « l'accent est la vie du mot ». Le mot latin prend la forme d'un arc mélodico-rythmique. Sa vie musicale correspond à ce que Cicéron appelait déjà le *cantus obscurior*, ce chant latent que Martianus Capella désignera plus tard d'une expression délicieuse : *seminarium musices*, « germe de musicalité ».

Le mélisme ou jubilus – nous dirions aujourd'hui vocalise – a longtemps paru échapper à cette domination implacable de la parole sur la musique. Il aurait été l'élément purement irrationnel de la composition. Cette faculté de chanter hors des limites des syllabes enchantait Augustin. Tout en reconnaissant ce procédé dans les chansons populaires liées aux travaux des champs, il soulignait sa pertinence dans le chant religieux destiné à traduire l'ineffable¹³.

D I- ri- gátur, Dómine, o- rá- ti- o me- a.

g. Sicut incénsum in cons- pectu tu- o.

Cette irruption de l'affectif dans le rationnel est un élément important de la composition médiévale et antique, mais le mélisme ne peut plus aujourd'hui dissimuler son rôle traditionnel véritable de pré-ponctuation : dans les compositions les plus anciennes, son apparition annonce la dernière unité logique du texte chanté¹⁴. C'est seulement dans un stade ultérieur de la composition qu'il viendra orner le mot choisi par le compositeur pour traduire quelque chose de son émotion.

Ainsi donc, dans la rencontre médiévale du Verbe et de la musique, le Verbe semble bien exercer une souveraineté sans concession.

La musique

Revenons à notre point de départ biblique, l'intervention primordiale de Dieu dans la vie du peuple. Ici encore, nous trouvons un universel : chaque fois que Dieu intervient pour sauver, le bénéfi-

¹³ SAINT AUGUSTIN, *Enarrationes in psalmos* 32, 1.8 et 99, 4.

¹⁴ J. CLAIRE, « La place traditionnelle du mélisme dans la cantillation », *Yuval*, Jérusalem, 1986, *Studies of the Jewish Music Research Center*, vol. 5, The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume, p. 265-291.

ciaire de cette action (l'Élu ou le peuple, selon le cas) répond. Et cette réponse consiste en un chant.

Tous les événements salvifiques rapportés par la Bible sont suivis par un *canticum*. Le plus connu est le cantique de l'Exode, qui s'enchaîne organiquement avec la description du passage de la mer Rouge. Ici le récit biblique de type descriptif s'achève sur les mots : « Alors, les fils d'Israël chantèrent ce chant au Seigneur ». Et le chant suit immédiatement : « Chantons pour le Seigneur, il s'est couvert de gloire... » Et il en va plus ou moins de même pour Jonas, pour les trois jeunes gens et les autres figures pascales, jusque dans le Nouveau Testament. Une fois l'événement entré dans l'histoire, la commémoration annuelle ou hebdomadaire ramène aussi le retour du *canticum*. Nous sommes ici devant la structure de référence sur laquelle se sont bâties toutes les liturgies judéo-chrétiennes : la *lectio cum cantico*. Lecture et chant, auxquels s'adjoint très tôt l'*oratio*, la prière de demande appuyée sur l'événement salvifique¹⁵. Mais ceci est une autre histoire.

Dans la tradition judéo-chrétienne la musique se développe donc dans la ligne d'une réponse organiquement liée à la lecture. Dans les premières mises en œuvre, c'était le même personnage qui assurait les deux. Le *lector* se transformait en *cantor*. Une mise en œuvre suggérée par la continuité lecture/chant et par la simplicité du discours musical naissant.

Cependant les choses vont évoluer assez rapidement, d'une part en raison de l'institutionnalisation des rôles distincts du lecteur et du chantre : Rome connaît sa *schola cantorum* tandis qu'à Lyon existe aussi une *schola lectorum*. À Rome, Grégoire le Grand règle l'intervention des clercs dans le chant. Mais aussi en raison de la complexification du discours musical. Si encadré soit-il par la tradition, le chant de réponse à la lecture est le lieu d'une invention musicale incessante. Le développement de l'ornementation met en valeur le talent du soliste¹⁶. Les mécanismes de montée des teneurs et de descente des finales, confrontés aux canons officiels d'une modalité

¹⁵ O. CULLIN, « Le répertoire de la psalmodie *in directum* dans les traditions liturgiques latines », *Études grégoriennes*, t. 23 (1989), p. 99-139.

¹⁶ À l'inverse, l'extension de la psalmodie alternée à tout un chœur de moines ou de chanoines débouche sur une simplification du système des tons psalmodiques.

théorique, ouvrent un nouveau cadre compositionnel propice à des enracinements locaux et régionaux peu communs. La naissance d'une corporation de musiciens d'église fait basculer une large partie du répertoire traditionnel dans un professionnalisme avant la lettre. En codifiant les premières règles de l'organum et du déchant, les théoriciens du ix^e siècle n'imaginaient sans doute pas jusqu'où conduiraient ces balbutiements.

Il est remarquable que tout au long de ce processus, l'institution ecclésiastique semble se taire. Elle respecte, et même, à y regarder de plus près, elle favorise l'invention musicale. On ne soulignera sans doute jamais assez ce rôle protecteur et promoteur que le christianisme a exercé dans l'élaboration du corpus de la musique occidentale jusqu'au xx^e siècle. Les occasions de conflit ont été rares. Elles ne sont guère advenues que lorsqu'un bien particulièrement précieux semblait menacé. Jean XXII au xiv^e siècle, les Pères du concile de Trente au xvi^e siècle et Pie X au début du xx^e siècle se sont émus de ce que certains procédés musicaux nouveaux puissent nuire à l'intelligibilité des paroles chantées ou à la transparence du contexte liturgique. De grands musiciens ont immédiatement emboîté le pas à ces injonctions, témoignant que, somme toute, la musique des hommes disposait d'une immense liberté pour répondre à la profération du Verbe.

Derrière cette histoire passionnante de la musique occidentale, on pressent une question théologique d'envergure. Le Verbe, venu d'en haut, et la musique des hommes entretiennent un rapport d'alliance. Le génie intuitif d'Augustin, au milieu même de ses tergiversations sans fin, et comme sans s'en rendre compte, l'avait formulé d'un mot :

Aujourd'hui encore, je l'avoue, j'écoute avec une certaine complaisance les mélodies que vivifient vos paroles¹⁷.

¹⁷ SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, 10, 33, *op. cit.*, n. 9, p. 253.

Le son de la lyre des vertus. Sur la musique dans la poésie liturgique médiévale

Gunilla IVERSEN

Dans l'histoire de la littérature latine, la poésie liturgique médiévale apparaît comme un phénomène nouveau. C'est une poésie qui est par définition composée de textes chantés, et de textes dans lesquels la musique occupe une place absolument centrale. Ce fait m'a donné l'occasion de travailler avec des spécialistes musicologues, et en particulier avec l'éminente spécialiste de paléographie musicale M^{me} Marie-Noël Colette de l'École Pratique des Hautes Études à Paris. Dans cette étude, je voudrais aborder quelques aspects sur la place et la fonction de la musique qui sont exprimées dans les textes des proses, ou séquences, et des tropes les plus anciens.

Ces textes poétiques prennent avant tout leur inspiration des Psaumes et du mot *Alleluia*. Ce mot hébreux tout à fait nouveau dans la littérature latine et le sujet d'innombrables interprétations l'exposant essentiellement comme *Laudes Deo* – des louanges à Dieu – a bouleversé l'essence d'une nouvelle littérature latine. La forme poétique des Psaumes, caractérisée par l'emploi du parallélisme, de la répétition, des assonances et le vocabulaire de la louange, constitue, comme nous le savons bien, une inspiration fondamentale pour les poètes chrétiens du Moyen Âge. Il suffit de citer les paroles du Psaume 148, partie de la doxologie finale du Psautier et chantées tous les jours dans l'office divin :

ALLELUIA !

*Laudate Dominum de caelis
laudate eum in excelsis*

*laudate eum omnes angeli eius
laudate eum omnes virtutes eius*

*laudate eum sol et luna
laudate eum omnes stellae et lumen*

*laudate eum caeli caelorum
et aqua et quae super caelum est
laudent nomen Domini !
[...]*

*laudate Dominum de terra
dracones et omnes abyssi*

*ignis grando nix glacies
spiritus procellarum quae faciunt verbum eius*

*montes et omnes colles
ligna fructifera et omnes cedri*

*bestiae et universa pecora
serpentes et volucres pinnatae*

*reges terrae et omnes populi
principes et omnes iudices terrae*

*iuvenes et virgines
senes et iunioribus
laudent nomen Domini !*

(Ps. 148, 1-4, 7-12 iuxta LXX)

Louez Yahvé depuis les cieux / louez-le dans les hauteurs / louez-le, tous ses anges, / louez-le, toutes ses armées ! / louez-le, soleil et lune, / louez-le, tous les astres de lumière, / louez-le cieux des cieux, / et les eaux de dessus les cieux ! Qu'ils louent le nom de Yahvé / [...]

Louez Yahvé depuis la terre / monstres marins, tous les abîmes, / feu et grêle, neige et brume, / vent d'ouragan, l'ouvrier de sa parole, / montagnes, toutes les collines, / arbre à fruit, tous les cèdres, / bêtes sauvages, tout le bétail, / reptile, et oiseau qui vole, / rois de la terre, tous les peuples, / princes, tous les juges de la terre, jeunes hommes, aussi des vierges, / les vieillards avec les enfants ! / Qu'ils louent le nom de Yahvé !

Étant donné que la personne ineffable de Dieu ne se laisse pas décrire par des mots, le mélisme sans paroles, la jubilation – *iubilus* – acquiert une fonction importante pour exprimer ce qui ne peut pas se traduire par des mots. Ce mélisme de joie, mélisme alléluatique sans paroles a été – et cela peut paraître paradoxal – un motif d'inspiration pour des textes poétiques innombrables, et pour le genre de poésie litur-

gique le plus extensif du Moyen Âge : celui des proses. Il faut se rappeler qu'il s'agit ici justement des proses les plus anciennes et non pas des proses des onzième et douzième siècles qui sont plutôt des textes exégétiques interprétant les paroles des leçons bibliques. Parmi les plus anciens exemples figurent les proses indiquées aux séquences alléluatiques inscrites dans un manuscrit fameux, connu comme l'Antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, lat. 17436), que j'ai traitées dans une série d'études initiées par M^{me} Colette¹.

Il semble que ce n'est que vers le milieu du neuvième siècle, au temps de Louis le Pieux et en particulier de son fils, Charles le Chauve, et dans le cercle savant de son école palatine, qu'il nous faut chercher l'émergence d'un milieu de création poétique pour ces nouveaux genres lyriques qui furent, très peu de temps après, développés par Notker dans le milieu monastique de Saint-Gall. Ces textes ont donc été conditionnés par la musique et placés au centre d'une culture liturgique.

Selon une remarque du *Liber Pontificalis*, l'usage de chanter des tropes et des proses avait été sanctionné au temps du pape Hadrien II (867-872), c'est-à-dire à l'époque de Charles le Chauve (840-877). Dans ce passage, cité par Adémar de Chabannes, les tropes sont décrits comme des louanges festives (*festivas laudes*) et comme des ornements figurés pour la louange de Dieu (*figurata ornamenta in laudibus domini*), et les séquences alléluatiques comme *sequentias* (suites de l'Alléluia) ou comme mélodies à chanter avant la lecture de l'Évangile, *melodias ante Euangelium concinendas*.

¹ Voir e.g. M.-N. COLETTE, « Sequences et *versus ad sequentias* dans l'antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, Lat. 17436) », *Revue de musicologie*, 89 (2003), p. 5-29 et G. IVERSEN, « *Rex in hac aula*. Réflexions sur les séquences de l'Antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, lat. 17436) », *Revue de musicologie*, 89 (2003), p. 31-45 ; EAD., « À la recherche d'une poétique de la poésie liturgique. Réflexions autour des séquences de l'Antiphonaire de Charles le Chauve », dans *Poesía Latina Medieval (siglos V-XV). IV Congreso internacional de latin medieval (Santiago de compostela 12-15 septiembre 2002)*, éd. M. DÍAZ Y DÍAZ, M. DOMÍNGUEZ, Florence, 2005, p. 891-903 ; EAD., « Introduction » et « *Psallite regi nostro, psallite*. Singing 'Alleluia' in Ninth-century Poetry », dans *Sapientia et Eloquentia. Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama and Biblical Commentary in the Middle Ages*, éd. G. IVERSEN, N. BELL, Turnhout, sous presse, (*Disputatio* 11)

Hic constituit per monasteria ad Missam majorem in solemnitatibus praecipuis, non solum in hymno angelico Gloria in excelsis Deo canere hymnos interstinctos quos laudes appellant; verum etiam in Psalmis Daviticis quos Introitus dicunt interserta cantica decantare, quae Romani 'festivas laudes', Franci 'tropos' appellant; quod interpretatur 'Figurata ornamenta in laudibus Domini'. Melodias quoque ante Evangelium concinendas tradidit, quas dicunt 'Sequentias', quia sequitur eas Evangelium².

Dans les plus anciennes proses/séquences ajoutées aux mélismes liés à l'Alléluia, nous pouvons donc voir un intense intérêt à souligner l'importance donnée en particulier au mot *Alleluia* et à son exécution musicale. De plus, les auteurs du neuvième siècle, comme Sedulius Scot, terminent souvent leurs hymnes festifs par des exhortations à chanter 'Alleluia !'.

Cantemus cuncti

L'une de ces proses anciennes liées à Alléluia est *Cantemus cuncti melodum nunc Alleluia* chantée in *Septuagesima* pour célébrer l'adieu à l'Alléluia :

- 1 Cantemus cuncti melodum nunc *Alleluia*.
- 2a In laudibus eterni regis haec plebs resultet *Alleluia*.
- 2b Hoc denique celestes chori cantant in altum *Alleluia*.
- 3a Hoc beatorum per prata paradisiaca psallat concentus *Alleluia*.
- 3b Quin et astrorum micantis luminaria iubilant altum *Alleluia*.
- 4a Nubium cursus, ventorum volatus, fulgorum coruscatio et tonitruum sonitus dulce consonent simul *Alleluia*.
- 4b Fluctus et unde, imber et procelle, tempestas et serenitas, cauma, gelu, nix, pruine, altus, nemora pangent *Alleluia*.
- 5a Hinc, varie volucres, creatorem laudibus concinite cum *Alleluia*.
- 5b Ast illinc respondeant voces altae diversarum bestiarum *Alleluia*.
- 6a Istinc montium celsi vertices sonent *Alleluia*.
- 6b Illinc vallium profunditates saltent *Alleluia*.
- 7a Tu quoque, maris iubilans abyse, dic *Alleluia*.
- 7b Necnon, terrarum molis immensitates *Alleluia*.

² *Liber Pontificalis*, I: clxxi, note 1. Voir W. FLYNN, *Medieval Music as Medieval Exegesis*, Lanham, Maryland - Londres, 1999, (*Studies in Liturgical Musicology*, 8), p. 11.

- 8a Nunc omne genus humanum laudans exsultet *Alleluia*.
- 8b Et creatori grates frequentans consonet *Alleluia*.
- 9a Hoc denique nomen audire iugiter delectatur *Alleluia*.
- 9b Hoc etiam carmen caeleste comprobatur ipse Christus *Alleluia*.

- 10a Nunc vos, o socii, cantate laetantes *Alleluia*.
- 10b Et vos, pueruli, respondete semper *Alleluia*.

- 11a Nunc omnes canite simul *Alleluia* Domino, *Alleluia* Christo, Pneumatique *Alleluia*.
- 11b Laus Trinitati aeternae *Alleluia, Alleluia, Alleluia, Alleluia, Alleluia, Alleluia*³.

Chantons tous maintenant ce chant mélodieux (*melodum*): *Alleluia* !
 Que ce peuple chante les louanges du roi éternel : *Alleluia* !
 Que les chœurs célestes chantent dans les hauteurs : *Alleluia* !
 Que le chœur des saints chante dans les pâturages du Paradis : *Alleluia* !
 Que les lumières fulgurantes des astres chantent joyeusement : *Alleluia* !
 Que la course des nuages, le vol des vents, la lueur des éclairs, le son des tonnerres fassent ensemble résonner : *Alleluia* !
 Que les fleuves et les ondes, la pluie et les orages, la tempête et la sérénité, la chaleur, le gel, la neige et le froid, la forêt, les bois chantent : *Alleluia* !
 De là-bas, toute variété d'oiseaux, louez le Créateur avec *Alleluia* !
 Et d'ici, que toutes bêtes, dans leur diversité, répondent à voix haute : *Alleluia* !
 De là, les hauts sommets des montagnes font retentir : *Alleluia* !
 D'ici, les profondeurs des vallées résonnent : *Alleluia* !
 Toi, abîme de la mer, chante : *Alleluia* !
 Et vous, masses immenses de la terre, chantez : *Alleluia* !
 Maintenant, toute l'humanité, en chant de louange : *Alleluia* !
 Et rend grâces en chantant toujours en un seul chœur au Créateur : *Alleluia* !
 Qu'il Lui plaise enfin d'entendre sans cesse cet *Alleluia* !
 Que Christ lui-même reconnaisse ce chant céleste *Alleluia* !
 Maintenant, vous, ô frères, chantez avec joie : *Alleluia* !
 Et vous, enfants, répondez toujours : *Alleluia* !
 Maintenant, tous ensemble, chantez : *Alleluia* au Seigneur, *Alleluia* au Christ, et à l'Esprit Saint *Alleluia* !
 Louange à la Trinité éternelle : *Alleluia, Alleluia ! Alleluia, Alleluia ! Alleluia ! Alleluia !*

³ Paris, BnF, ms lat. 9448; *Analecta hymnica medii aevi* (AH) 53, éd. C. BLUME, Leipzig, 1911 (repr. New York 1961), 34.

La prose *Cantemus cuncti melodum* qui est extraite ici du tropaire-prosaire de Prüm a été attribuée à tort à Notker de Saint-Gall, un poète qui se limite à un petit nombre de *verba canendi*, c'est-à-dire des verbes décrivant l'action de chanter, et qui n'emploie jamais un mot rare comme *melodum* au début. En outre, la prose n'est pas retrouvée dans les plus anciens manuscrits de Saint-Gall.

Évidemment, le texte prend son inspiration dans les paroles du psaume 148. L'auteur en a créé une paraphrase, le transformant en un chant de louange de la part du chrétien s'adressant aux personnes de la Trinité. Tout comme le psaume, la prose est formée des phrases parallèles présentées ici comme des strophes –a et –b chantées sur la même mélodie, toutes les paires étant de longueur variée. Comme dans le psaume, il n'y a pas de rimes mais les paires de strophes soulignent la forme répétée et les strophes aboutissent toutes à l'émission du mot sacré *Alleluia*.

Le texte de la prose est adapté aux phrases musicales correspondant aux mélismes répétés de l'Alléluia. Comme dans le psaume, le poète exprime comment toute la création chante la louange du Créateur. Nous y rencontrons les hommes, les chœurs célestes, les anges, les astres, toute la nature qui chante ensemble *Alleluia*, telle une offrande de louange à Dieu. Cependant, une grande différence apparaît en ce que l'auteur de la prose a remplacé les exhortations répétées de *laudate* du psaume par de nouvelles expressions aptes à décrire l'action de chanter : *cantemus*, *resultet*, *cantant*, *psallat*, *iubilant*, *consonent*, *pangant*, *concinite*, *respondeant*, *sonent*, *saltent*, *iubilans dic*, *laudans exsultet*, *consonet*, *cantate laetantes*, *respondete*, et enfin *canite simul*. Ces verbes nous paraissent aujourd'hui plus ou moins synonymes, et nous avons de grandes difficultés à discerner leur sens exact.

Il semble que c'est avant tout dans les régions de Lotharingie et dans les régions de l'Ouest de l'ancien empire carolingien, en Aquitaine et en Angleterre, que les auteurs de nombreux textes semblables décrivent l'action de chanter des louanges. Ils y ont développé un vocabulaire extrêmement varié et novateur. Il ne s'agit pas simplement d'une débauche de synonymes mais d'un souci constant d'exprimer l'action de chanter. Les verbes choisis varient selon les genres : proses, prosules, tropes, hymnes, etc., mais aussi selon les interprétations différentes du chant même. Le latiniste Lars Elfvig

a traité des parties de ce vocabulaire musical dans son *Étude lexicographique des séquences limousines* publiée en 1962⁴. J'ai étudié certains *verba canendi* dans mon livre *Chanter avec les anges* et dans un article publié dans le *Journal of Medieval Latin*⁵. (Voir, en annexe, le tableau des 113 verbes pour l'action de chanter retrouvés dans les tropes et séquences, à comparer avec le petit nombre exprimé dans les textes bibliques et les hymnes ambrosiennes.)

Il fallait donc chanter des louanges, mais comment et dans quel but ? Citons encore les paroles du psaume 150 :

*laudate eum in sono tubae
laudate eum in psalterio et cithara*

*laudate eum in tympano et choro
laudate eum in chordis et organo*

*laudate eum in cymbalis bene sonantibus
laudate eum in cymbalis iubilationis
omnis spiritus laudet Dominum.*

(Ps. 150, 3-6 iuxta LXX)

Louez-le par l'éclat du cor / louez-le par la harpe et la cithare / louez-le par le tambour et la danse

Louez-le par les cordes et les flûtes / louez-le par les cymbales triomphantes / louez-le par les cymbales sonores / que tout ce qui respire loue Yahvé !

Comment, d'abord, faut-il chanter ? : « Par l'éclat du cor, par la harpe et la cithare, par le tambour et la danse, par les cordes et les flûtes, par les cymbales triomphantes ! » Seulement, comme le dit déjà saint Paul et comme le souligne Amalaire de Metz au neuvième siècle dans son interprétation symbolique, l'instrument, c'est le cœur des fidèles, et les chanteurs sont eux-mêmes les instruments. Nos chanteurs ne tiennent pas dans leurs mains des cymbales, une lyre,

⁴ L. ELFVING, *Étude lexicographique des séquences limousines*, Stockholm, 1962 (*Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia*, 7).

⁵ Voir G. IVERSEN, « Verba canendi in Tropes and Sequences », dans *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings from the Third International Conference on Medieval Latin Studies. September 9-12 1998, I-II*, éd. M. W. HERREN, C. J. McDONOUGH et R. G. ARTHUR, Turnhout, 2001, I, p. 444-473 ; voir aussi G. IVERSEN, *Chanter avec les anges, Poésie dans la messe médiévale. Interprétations et commentaires*, Paris, 2001.

une cithare ou tout autre sorte d'instrument de musique, sinon dans leur cœur :

*Nostri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque cytharam manibus, neque genera musicorum, sed corde. Quanto maius est corpore tanto Deo devotius exhibetur quod per cor fit, quam per corpus. Ipsi cantores sunt tuba, ipsi psalterium, ipsi tympanum, ipsi chorus, ipsi cordae, ipsi organum, ipsi cymbala*⁶.

Nos chantres ne tiennent pas dans leurs mains des cymbales, ou une lyre, ou une cithare, ou tout autre sorte d'instrument de musique, mais dans leur cœur. De même que le cœur vaut plus que le corps, de même la dévotion à Dieu, exposée dans le cœur vaut plus que celle qui est exprimée par le corps. Ce sont les chanteurs eux-mêmes qui sont le tuba, ils sont le psautier, le chœur, les cordes, l'orgue et les cymbales.

Ces paroles sont reprises entre autres par Sicard de Crémone vers le début du treizième siècle :

*Verumtamen quanto cor maius est quam corpus, tanto Domino devotius confitemur corde quam corpore ; nostri enim cantores sunt tuba et psalterium, cithara et tympanum; chorus, chordae et organum; nostri demum, cymbala bene sonantia sicut in fine psalterii sufficienter exponitur*⁷.

Cependant, de même que le cœur est plus grand que le corps, de même nous louons le Seigneur plus pieusement par le cœur que par le corps. Car nos chanteurs sont la trompette et le psaltérion, la cithare et le tambourin, le chœur, les cordes et l'orgue, enfin ils sont les cymbales sonores ainsi que cela est bien exposé à la fin du psautier.

L'acte de bien chanter est constamment interprété comme un moyen pour les chantres terrestres de s'élever jusqu'aux sphères célestes et de se joindre au chœur des anges dans les poèmes liturgiques du neuvième au onzième siècle. Tout comme l'encens s'élève en même temps que les prières, la musique élève la prière et la louange de sorte que les voix des hommes sur la terre rejoignent celles des armées célestes. En tant que symbole de ce mouvement ascendant, la musique devient un thème essentiel.

⁶ AMALAIRE, *Liber officialis*, éd. HANSENS, Rome, 1938, (*Studi e testi*, 139) p. 267-268.

⁷ SICARD DE CRÉMONE, *Mitræ, Patrologiae cursus completus. Series Latina* (PL), éd. J.-P. MIGNE, Paris, 1844-1889, PL 213, col. 123-124.

C'est par le chant que les participants cherchent à atteindre une participation et une compréhension qui se fondent sur un cœur imprégné de l'humilité de la componction, et qui alors chante en harmonie avec la voix, ce qui revient à ce qui est dit dans la règle de saint Benoît. De même, nous lisons, chez Smaragde de Mihiel – un des auteurs du savant entourage de Louis le Pieux et maître de Charles le Chauve – dans son commentaire du psaume *Psallite sapienter*, que chanter avec sagesse signifie ne pas chercher le son pour l'oreille, mais la lumière pour le cœur : *non quaeramus sonum auris, sed lumen cordis*. Il ne s'agit pas de l'expression d'une simple synesthésie mais d'une transformation plus profonde, l'élévation mystique d'un état corporel à un état spirituel :

Psallite sapienter (Ps XLVI) *id est, non quaeramus sonum auris, sed lumen cordis ; et quod lingua cantamus, opere compleamus. Cantat et sapienter, qui quod psallit intellegit. Nemo enim sapienter agit, qui quod operatur non intelligit. Quod enim in omnibus cibis gustus, quo dignoscitur cuius saporis sit, hoc est et in verbis sanctae Scripturae, prudentia et sensus. Si quis ergo ita animam suam intendat in singula verba psalmodiae, sicut gustus intentus est in discretione sapore ciborum : iste es qui complevit quod dicitur Psallite sapienter* (Ps XLVI).

*Bonum est corde semper orare, bonum etiam sono vocis Deum spiritualibus hymnis glorificare. Nihil est sola voce canere, sine cordis intentione... Hoc est non solum voce sed corde psallentes*⁸.

Chanter avec sagesse, cela veut dire de ne pas y chercher le son pour l'oreille, mais la lumière pour le cœur ; et d'accomplir en action ce que nous chantons avec la langue. Celui qui chante avec sagesse, c'est celui qui comprend ce qu'il chante. Car personne ne peut agir sagement s'il ne comprend ce qu'il fait. Ce qui est le goût dans la nourriture, ce par quoi une saveur est identifiée, c'est, pour le message de l'Écriture sainte, la prudence et le sens.

Si quelqu'un donc occupe son esprit dans l'unique texte de la psalmodie, ainsi son goût s'attache à la discrète saveur de la boisson : c'est ainsi que l'on accomplit ce que veut dire *Psallite sapienter* (Ps XLVI). Il est bon de prier toujours avec le cœur, de même il est bon de glorifier Dieu avec le son de la bouche en des hymnes spirituelles. Il ne vaut rien de chanter avec la bouche seulement, sans l'intention du cœur. Cela veut dire qu'il faut chanter non seulement avec la bouche mais avec le cœur !

⁸ PL 102, col. 596.

Il faut souligner encore que cette nouvelle poésie chantée dans la liturgie appartient à ce que nous pouvons appeler « une nouvelle culture liturgique ». En même temps, nous pourrions décrire ces textes comme des fruits de la rencontre entre une poésie hébraïque et une tradition poétique latine classique. Les textes illustrent un amalgame entre les psaumes de David et la poésie de Virgile. C'est une poésie biblique transformée en une poésie de louange chrétienne. Évidemment, il y a un contraste net entre ces cultures diverses, celle d'une sphère didactique, scolaire où Virgile est le modèle admiré, et celle d'une sphère spirituelle, liturgique, inspirée par les paroles de psaumes, des prophètes et des évangélistes. Pourtant, les auteurs appartiennent à la fois à ces deux cultures.

Au lieu des fables fictives et mythiques des poètes classiques, les auteurs nouveaux devaient prononcer une vérité chrétienne chantée du fond d'un cœur pur. La réalité de la vraie sagesse est mise en contraste avec la fiction (conflit bien connu et souvent exprimé par les Pères de l'Église dans la tradition de saint Augustin !)⁹. Ce contraste est bien exposé, par exemple, dans l'ouverture *Hellinas Troiasque* du fameux poème de Jean Scot Érigène sur la résurrection :

Hellinas Troiasque suos cantarat Homerus
Romuleam prolem finxerat ipse Maro ;
At nos caeligenum regis pia facta canamus,
Continuo cursu quem canit orbis ovans.
Illis Iliacas flammis subitasque ruinas
Eroumque MAXAC dicere ludus erat,
Ast nobis Christum devicto principe mundi
Sanguine perfusum psallere dulce sonat.
Illi composito falso sub imagine veri
Fallere conductis versibus Arcadicis ;
Nobis virtutem patris veramque Sophiam
Ymnizare licet laudibus eximiis.
Moysarum cantus, ludos satyrasque loquaques
Ipsius usus erat plaudere per populos ;

⁹ Voir la riche étude d'A. CULLHED, *Kreousas skugga, Fiktionsteoretiska nedslag senantikens latinska litteratur*, Stockholm, 2006.

*Dicta prophetarum nobis modulamine pulchro
Consona procedunt cordibus ore fide.
Nunc igitur Christi videamus summa tropea
Ac nostrae mentis sidera perspicua [...]*¹⁰.

Aux poètes anciens qui avaient inventé (*finxerant*) des fables fictives sur les héros mythiques, sur les muses et sur les jeux des satyres, sont opposés ici les auteurs chrétiens qui cherchent à décrire la vérité, la vraie sagesse (*vera Sophia*). Nous y notons le vocabulaire employé par l'auteur pour décrire le défi des auteurs chrétiens : « Il revient à nous de chanter (*canamus*) les bienfaits (*pia facta*) de celui qui est le roi des habitants du ciel et auquel le monde chante sans cesse ses louanges. C'est à nous de chanter en hymnes (*ymnizare*) et en louanges exubérantes (*laudibus eximiis*) la vertu du Père et la vraie sagesse. En nous, les paroles des prophètes procèdent du cœur sur une mélodie douce et bien modulée (*modulamine pulchro*) quand la bouche chante en unisson avec la foi (*dicta prophetarum nobis modulamine pulchro consona procedunt cordibus ore fide*). »

Le même vocabulaire est retrouvé, par exemple, d'après les réper-toires de Saint-Magloire, dans un trope de Gloria écrit en hexamètres, comme *Hellinas Troiasque* :

*Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudibus eximiis, bone rex, te corde colentes
Laudamus te.
Oribus hymnidicis modulanti voce canentes
Benedicimus te [...]*¹¹.

Ô roi, te célébrant du fond du cœur avec des chants de louange exubérants (*laudibus eximiis*) nous te louons. Chantant avec la bouche des hymnes de louange (*oribus hymnidicis*) d'une voix mélodieuse (*modulanti voce*), nous te bénissons [...].

¹⁰ PL 130, cols 1221-1223 ; *Monumenta Germaniae historica* (MGH) *Poetae*, III, éd. L. TRAUBE, Berlin, 1892, p. 527-529. Voir, G. IVERSEN, cité n. 1.

¹¹ Paris, BnF, ms lat. 13252, fol. 35v; AH, 47, 199. Une édition des tropes du Gloria est en préparation par l'auteur.

Ces lignes contiennent les trois notions centrales souvent employées pour exprimer comment il faut chanter : *ore* – *corde* – *voce*, avec la bouche, le cœur et la voix.

De même, souvenons-nous que les mots fréquemment retrouvés dans ces textes, *symphonia* et *harmonia*, ont des sens multiples. *Symphonia* doit s'entendre comme un symbole idéal des anges et des hommes chantant ensemble, « con-sonant ». Le désir des humains de chanter avec les anges en symphonie (*symphonia*) constitue donc un thème central dans les anciens tropes et les séquences. Toujours au milieu du douzième siècle, Alain de Lille explique encore cette synesthésie mystique en disant que l'on appelle « symphonie » un son harmonieux qui est né d'une concordance sonore entre des sphères diverses (*armonia ex concordia diversorum sonoritate nascens concinitas*), entre la louange vocale de la bouche et les bonnes œuvres :

*Symphonia, id est, concordia mentis et oris et operis armonia.[...] Symphonia enim dicitur armonia ex concordia diversorum sonoritate nascens concinitas. Unde symphonia dicitur quasi 'similium sonorum' 'phonos', id est sonoritas. Unde ergo mentis exultationi respondet oris vocalis applausio, bonique operis executio; ex tali sonoritate quaedam nascitur symphonia*¹².

Symphonia, c'est-à-dire l'harmonie de l'âme, de la bouche et de l'œuvre en concordance. [...] On appelle « symphonia » l'harmonie consonante qui est née d'une concordance sonore entre des sphères diverses. C'est pourquoi on dit « symphonie » comme « des sons ressemblants », et *phonos* veut dire « son ». Ainsi à l'exultation de l'âme répondent et la louange vocale de la bouche et l'exécution des bonnes œuvres ; d'une telle sonorité est née la symphonie.

Les auteurs décrivent de façon variée comment la musique de cette harmonie céleste reflète la concorde entre l'âme et la voix, et ils expriment comment la musique – et l'acte de bien chanter – est employée comme un véhicule capable d'élever l'âme à un état plus haut, en purifiant le cœur par le chant. Ils décrivent la voix inspirée par la foi comme l'expression des vertus sonores par lesquelles on pourrait franchir les limites entre ce qui est corporel et spirituel, humain et divin.

¹² M.-Th. D'ALVERNY, *Alain de Lille. Textes inédits, avec une introduction sur sa vie et ses œuvres*, Paris, 1965, (*Études philosophiques médiévales*, 52), p. 196.

Claris vocibus

Cette idée est exprimée dans la prose ancienne *Claris vocibus*, l'une des proses dont la mélodie est déjà notée dans l'Antiphonaire de Charles le Chauve, et qui est retrouvée dans des manuscrits d'Autun, de Limoges et Winchester, de Nevers et Moissac. Voici le texte dans la version du prosaïre-tropeaire d'Autun, datant peu après l'an mille¹³ :

- I Alleluia
- 2a Claris vocibus inclita cane, turma, sacra melodimata.
- 2b Voci mens bene concina, sonent verbis neumata concordia.
- 3a Divina robusto tetracorda plectro docta manus perite feriat.
- 3b Resultet virtutum pie lyra Deo nunc dramata dulcissima.
- 4a Est armonia hec divina sonore virtutum liquidissima.
- 4b Myxta castitas est quo intrat hominum coniungans Deo federa.
- 5a Huius vite consistoria inimitabilia,
- 5b Que mater es inviolata virgoque puerpera.
- 6a Idcirco tua Deum fuere digna ferre viscera,
- 6b Que non celica neque terrea cuncta claudunt spacia.
- 7a Virginum o regina, te canimus, Maria, per quam fulsere clara mundi lumina,
- 7b Tu salus orbis alma, tu celi porta facta, per te seculo vita omni dedita.
- 8a Celicis terrea tu iungis, divinis humana
- 8b Paradisiaca per te patet nobis ianua.
- 9a Adesto famulis, piissima, influa iam, suspende prece pericula.
- 9b Audi fidelia precamina impetratam deferens celitus veniam.
- 10a Et quiete nobis temporum inclita
- 10b Hac in vita nostra dirige opera.
- 11a Post funera uranica nos duc ad abitacula,
- 11b Quo letemur omnes una tecum per cuncta secula.
- 12 Exclamat nunc omnigena 'Amen!' redemta.

Alleluia ! Avec des voix sonores, chante, ô troupe glorieuse, les mélodies sacrées (*sacra melodimata*) ! Que l'âme chante en consonance avec la voix, que les neumes résonnent en concordance avec les mots ! / Que

¹³ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1169, fol. 12v-13 ; (5b es: est *ms*) AH 53, 101, p. 174-176 ; AH 7, 104.

la main exercée joue avec un plectre robuste pour faire retentir avec art le tétracorde divin ! / Que la pieuse lyre des vertus exulte en exécutant maintenant un chant doux pour Dieu ! / Voici l'harmonie divine abondamment affluente du son des vertus. / À ce son est mêlée (*mixta*) la chasteté qui rejoint le lien entre l'homme et Dieu. / Ta condition de vie humaine est sans égale, / Toi qui es la mère intacte et la vierge mère. / Pour cela, tes entrailles étaient dignes de porter Dieu, / Tes entrailles que ni les espaces célestes ni les espaces terrestres ensemble ne peuvent embrasser. / À toi nous chantons, ô reine des vierges, Marie, par toi la lumière du monde est allumée. / Toi qui es le doux salut du monde, toi qui es devenue la porte du ciel, par toi, la vie est donnée au monde entier. / Tu joins ce qui est terrestre à ce qui est céleste, ce qui est humain à ce qui est divin. / Par toi, les portes du paradis céleste sont ouvertes. / Toi, la meilleure, aide tes serviteurs, inspire-nous, et par ta prière retiens les périls. / Écoute les prières des fidèles et du ciel donne nous ta grâce. / Et dans la paix des temps, ô glorieuse, / Dirige nos œuvres dans notre vie ici-bas. / Que tu nous conduises après la mort aux demeures célestes, / Où nous nous réjouissons tous avec toi dans l'éternité. / Que toute la création libérée clame : « Amen ! »

Selon l'habitude caractéristique des proses françaises anciennes, le chant commence par *Alleluia* alors que la voyelle -a d'*Alleluia* est retrouvée au milieu et à la fin de toutes les strophes qui aboutissent à une prononciation de cette voyelle sacrée.

C'est une prose en louange de la Vierge, celle qui est la reine de toutes les vierges et la foi en personne, *Fides* (qui est aussi appelée la mère des vertus), et qui joue sur la lyre des vertus. L'auteur y expose et confond les deux thèmes, celui de l'action de chanter du fond d'un cœur pur et le thème de la Vierge pure. Ces deux thèmes sont liés par le mot *inclita* associé au chœur des fidèles chantant dans la strophe (2a) et à la Vierge glorieuse dans (10a).

Le vocabulaire musical est très élaboré. Le chœur, « *inclita turma* » (1a), est exhorté à chanter les mélodies avec des voix claires (*claris vocibus*) afin que l'âme résonne en consonance avec la voix, *voci mens bene consona* (2b), et que les neumes résonnent en concordance avec les mots, *verbis pneumata concordia* (2b). Ainsi, par cette construction chiasmatique l'auteur laisse *con-cina* (en consonance) se référer à l'âme, et *con-cordia* (en concorde) au son des neumes pris au sens des vocalises. De même, les conditions mentales et musicales sont mises ensemble dans l'expression *virtutum lyra* (2b), « la lyre des vertus ». Afin d'ex-

primer l'action de chanter l'auteur emploie d'abord les verbes '*canere*', *sonare* et *exclamare*, mais aussi les expressions décrivant comment la main docte, *docta manus*, touche les cordes avec art, *perite feriat* (2a), en jouant pieusement de la lyre des vertus *resultet virtutum pie lyra* (2b), avec un plectre robuste et fort, *robusto plectro* (3a).

La Vierge est décrite comme le doux salut du monde, *salus orbis alma* (6a), la porte du ciel, *celi porta* (6b), et la reine des vierges, *virginum o regina* (7a). Par elle, la lumière pure est venue pour illuminer le monde, *per quam fulsere clara mundi lumina* (6a). Mais de manière plus essentielle, elle met ensemble le ciel et la terre, les choses divines et humaines, *celicis terrea, divinis humana* (7a). Elle est en même temps la foi – *fides* – et l'harmonie divine qui résonne abondamment du son des vertus – *sonore virtutum liquidissima* (4a). Dans une expression originale, la sainte Vierge est appelée la chasteté « mixte », de nature divine et humaine, *myxta castitas* (4b). La même mixité, mélange entre ce qui est corporel et spirituel, divin et humain, est exprimée par l'image de la lyre des vertus, *virtutum lyra* dans la strophe (2b), citée ci-dessus, mais aussi par l'expression « les actions doucement résonnantes », *dramata dulcissima*, dans la même strophe.

L'auteur emploie des mots proparoxytons de quatre syllabes, comme *omnigena*. De même, il a une préférence pour les mots grecs, comme *melodimata* (1a), *neumata* (1b), *tetracorda* (2a), *dramata* (2b), *armonia* (3a), *uranica* (10a), dans le style cultivé chez les poètes de l'école palatine de Charles le Chauve. En même temps il ouvre le chant en l'indiquant par le mot rare *melodimata* comparable au mot *melodum* dans la prose *Cantemus cuncti* déjà étudiée.

Généralement, les poètes de l'époque emploient volontiers des termes comme *melodema*, *melodia*, *melos*, *modulus*, *modulamen* pour désigner « chant », « mélodie », « mélisme », « chant mélodieux », ou bien « chant sur des mélismes alléluiatiques »¹⁴. De même, les mots *neumata* et *pneumata*, *neuma*, et *pneuma* sont employés pour signifier à la fois « note », « souffle », « esprit », et, au pluriel, « notes », « mélodies », « chants », « mélismes », et « vocalises », mais aussi pour désigner les « esprits saints » c'est-à-dire « les anges ». Ainsi, les textes peuvent souvent recevoir des interprétations mélangées, mixtes, ce qui donne un sens multiple que les auteurs ont

¹⁴ Voir ELFVING *op. cit.* n. 4, *passim*.

sans doute souhaité. Prenons par exemple les leçons variantes dans 2b : *sonent verbis neumata concordia*, et *sonet verbis pneumatum concordia*. Elles signifient qu'on a interprété ces phrases ainsi : « que les neumes résonnent en concordance avec les mots », mais aussi : « que l'âme, en harmonie avec la voix, chante en concordance avec les paroles des anges » (*pneumatum*). L'expression *dramata dulcisona*, dans 3b, renvoie encore à un mot grec au sens multiple – *drama* –, *dramata* au pluriel pouvant désigner une action ou la liturgie, mais plus vraisemblablement employé ici pour désigner en même temps la parole chantée dans l'exhortation d'exécuter des *dramata dulcisona* sur la lyre des vertus : « des chants » ou « des actions doucement résonnantes ».

Les idées prononcées dans la prose *Clariss vocibus* semblent donc proches du passage cité précédemment de Smaragde de Mihiel : *non queramus sonum auris sed lumen cordis*.

Organicis canamus modulis

Une autre prose qui utilise des variantes sur le thème de la capacité de la musique à relier et mélanger les aspects corporels et spirituels est la prose *Organicis canamus modulis*, retrouvée dans les plus anciens répertoires aquitains. Ici le texte cité est celui du manuscrit d'Auch datant de la fin du dixième siècle (985-996) :

- 1a *Organicis canamus modulis in Iohannis sollemnia*
- 1b *Omnigenis Domino vocibus reddentes odas debitas.*
- 2a *Quique in suis sanctis mirabilis nimis multiplici virtutum flore eosdem decorat ac mirifice adornat,*
- 2b *Nam et ipsis quasi quibusdam musicis instrumentis digito fides proprio agitat fides virtutum sonoras.*
- 3a *Has numerose percurrans singula permiscet singulis diatessaron mellifluam melodiam.*
- 3b *Quam generat virtutum mater illa, que aliis decenter composita dat suavem symphoniam.*
- 4a *Qua sine cuncta fiet dissona nec non et frivola.*
- 4b *Qua cum omnia fiunt consona nec non utilia[...]¹⁵.*

¹⁵ Paris, BnF, ms lat 1118 ; AH 7, 152, 1a-4b ; voir L. ELFVING, *op. cit.* n. 4, p. 254.

Nous y lisons d'abord l'exhortation à chanter : chantons avec de mélodieuses modulations (*organicis modulis*), à la fête de Saint-Jean, en offrant les chants que nous devons (*odas debitas*) au Seigneur avec des voix de toutes sortes (*omnigenis vocibus*) (1a-b). Dans ses saints mystères (2a), il embellit les voix au moyen de la fleur riche et complexe des vertus (*multiplici virtutum flore*) et les agrmente merveilleusement. Car (2b) la foi agite de son propre doigt les cordes sonores des vertus (*fides virtutum sonoras*) comme si elle agitait les cordes des instruments musicaux¹⁶. En touchant en rythme (3a) (*numerosa*) chaque corde, elle produit sur chacune une mélodie en quarts (*diatessaron*) douce comme le miel (*mellifluam melodiam*). C'est la mélodie que cette mère des vertus (3b) (*virtutum mater illa*) produit dignement en l'unifiant aux autres vertus, créant ainsi une symphonie suave (*suavem symphoniam*). Sans elle, c'est-à-dire sans la foi (4a), tout devient dissonant et frivole ; avec elle, tout devient harmonieux, *consona*, et bon, *utilia*.

Musique inspirée par les muses

La musique céleste résonnant en harmonie parfaite est une musique des anges. En un sens, les anges pourraient parfois être vus comme les successeurs des muses antiques. Car, contrairement au programme exprimé dans le poème *Hellinas Troyasque*, les muses ne sont pas rares dans cette nouvelle poésie liturgique.

On trouve des exhortations adressées aux muses dans plusieurs prosules, c'est-à-dire dans les textes ajoutés aux mélismes de l'*Alleluia* de l'offertoire et de son verset, et en particulier dans les ouvertures exprimant une invitation à chanter. L'ouverture invoque les muses tandis que les textes portés sur les mélismes du verset commentent le texte biblique. Ainsi, dans un manuscrit provenant du Sud de la France (de Limoges, d'Aurillac ou de Gaillac ?), nous lisons l'ouverture suivante au verset d'Alléluia emprunté aux psaumes (Ps. 92, 1) à la messe de l'aurore de Noël :

¹⁶ Phrases où l'auteur joue avec le double sens du mot *fides* : la foi et les cordes.

Alleluia !

Agite nunc, movete cantilenas, muse, letas
 tonando mixta harmonia cantica.
 In die ista Christi sancta
 nati in terra,
 panis de celo altissimo descendit.
*Christus regnavit,
 decorem induit,
 induit deus fortitudinem et
 precinxit se virtutem*¹⁷.

*Alleluia ! Allez maintenant, commencez, ô Muses, les chants joyeux
 (cantilenas letas), en entonnant les mélodies mixtes (des deux chœurs)
 et harmonieuses (mixta harmonia cantica).
 En ce jour saint du Christ né sur la terre, le pain est descendu du plus
 haut du ciel.
 Christ le Seigneur a régné, il est revêtu de majesté ; Dieu le Seigneur a
 revêtu sa force, il s'est entouré de puissance.*

Une autre invitation à chanter l'Alléluia peut invoquer Euterpe, la muse de la musique, une autre encore Clio, la muse de l'histoire, comme l'invitation de l'Épiphanie :

Concine Clio, plectro lingue :
 Christus in die adoratur ista
 a principibus venientibus
 terra de longinqua¹⁸.

Chante, ô Clio, avec le plectre de la langue (*plectro lingue*) ! Ce jour,
 le Christ est adoré par les princes venant d'une terre lointaine...

Nous y reconnaissons encore le plectre de la langue (*plectro lingue*) déjà rencontré dans le texte de Smaragde. De même, dans une introduction exhortant à chanter l'antienne de l'introït *Nunc scio vere* de la fête de saint Pierre à Moissac, les chantres prennent le plectre et, d'un cœur pur prosterné devant le Christ-Roi, ils chantent les louanges :

¹⁷ Wolfenbüttel, Cod. Guelf 79 Gud. lat. fol. ov. (hoc : nec ms) ; voir E. ODELMAN, *Corpus Troporum VI. Prosules de la messe 2. Les prosules de l'alleluia du manuscrit Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gud. Guelf. 779 Gud. Lat.*, Stockholm 1986, (*Acta universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensis* 31), p. 36-37.

¹⁸ Wolfenbüttel, Cod. Guelf 79 Gud. lat. fol. 1 ; CT VI, p. 37.

[...]

At nunc plectro
 corde simul proclivo
 regi Christo puro
 solvamus duorum odas
 triumpho beato.

Fidibus musicis
 symphoniet sonus
 maxime nos apte puros
 angelorumque concives
 sorte beata.

Alleluia alleluia,
 contio praeclata
 nobiscum voce ipsius
 duorum laudes sonat
 ita boando:
Nunc scio vere [...] ¹⁹.

Chantons maintenant avec le plectre et d'un cœur sincère et en même temps prosterné devant le Christ-Roi, louant par les chants des deux chœurs le triomphe heureux. / Que la mélodie par ses sons harmonieux nous rende purs et dignes de chanter en harmonie avec les anges en communauté bienheureuse. / Alléluia ! Alléluia ! Que le chœur céleste retentisse avec nous à l'unisson dans la louange des deux chœurs chantant ainsi : *Maintenant je sais réellement* [...].

Conclusion

Disons en conclusion que la musique, le chant, l'action de chanter avaient une importance extraordinaire dans la culture liturgique du neuvième au onzième siècle. Au douzième siècle, les tropes commencent à disparaître et la fonction liturgique des proses laisse souvent la place à une savante exégèse biblique. Mais pour les auteurs des anciens tropes et des proses, du neuvième au onzième siècle, l'action de chanter a représenté un thème absolument central, reflété par la joie de diversifier le vocabulaire musical en décrivant cette action. Le chant est un moyen, un instrument et un véhicule par

¹⁹ Paris, BnF, ms n.a.lat. 1871, fol. 24v.

lequel la prière et la louange du cœur pur montent vers le ciel, afin d'être unies à la voix des anges devant la face de Dieu.

Annexe

Verba canendi dans les Tropes et Séquences

Tropes: *Corpus Troporum* (= CT) : CT 1 = Tropes du propre (cycle de Noël:

Introit/off./com.) ; CT 2 = Prosules (Alleluia) ;

CT 3 = Tropes du propre (cycle de Pâques : Introit/off./com.) ;

CT 4 = Tropes de l'ordinaire (Agnus Dei) ;

CT 6 = Prosules (Alleluia : Wo 79) ; CT 7 = Tropes de l'ordinaire (Sanctus) ;

CT 9 = Tropes du propre (Fêtes mariales: Introit/off./com.) ;

Gloria = Tropes de l'ordinaire (*Gloria in excelsis*, Iversen, éd. en cours).

Séquences : S = Séquences-proses aquitaines, éd. dans AH 7/53 (L. Elfving, *Étude lexicographique*, 1962).

Textes bibliques : B = employé dans le sens « chanter » ; - b = employé dans un autre sens.

Hymnes ambrosiennes : H = employé dans le sens « chanter » dans les hymnes ambrosiennes (Fontaine 1992).

Verba canendi dans:	CT	CT 2	CT 3	CT 4	CT 6	CT 7	CT 9	Gloria	S	B	H
ad/af/fari	x	x	x	-	x	-	-	x	S	-	-
adorare	x	x	x	x	x	x	x	x	S	B	H
adornare	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-
adiungere(vocibus angel.)	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-b	-
alalizare	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
alludere	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
applaudere	-	-	-	-	-	-	-	-	S	B	-
aptare (syllabis neumata)-	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-b	-
atollere (odas)	-	-	-	-	-	-	x	-	S	-b	-
benedicere	x	-	x	-	-	x	x	x	S	B	-
boare	x	x	-	-	x	x	-	x	S	-	-
canere	x	x	x	x	x	x	x	x	S	B	H
cantare	x	x	x	x	x	x	x	x	S	B	-
cantitare (neumata)	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
categorizare	-	-	-	-	x	-	-	-	S	-	-
celebrare (laudes)	x	x	x	x	x	x	x	x	S	-b	-
citharizare	-	-	-	-	-	-	-	-	S	B	-
clamare	x	x	x	x	x	x	x	x	S	B	-
clangere	-	x	x	-	-	x	-	-	S	-b	-
colere	x	x	x	-	x	x	-	x	-	B	-
col/con/laudare	x	x	x	x	x	x	x	x	S	B	-
concanere	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
concinere	x	x	x	-	x	x	x	x	S	B	H
conclamare	x	x	-	-	-	x	-	-	S	-b	-
concrepare	x	x	x	-	x	x	-	-	S	-b	H

condecantare	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
congaudere	-	x	x	-	x	x	-	B	-	-
congratulare	-	x	-	-	x	-	-	-	-	-
coniubilare	x	-	-	-	x	x	x	S	-	-
connectere	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
consonare	-	x	-	-	x	-	-	S	-	-
dare (cantica)	x	x	x	-	x	x	-	S	-b	-
decantare	x	x	x	-	-	x	x	S	B	-
depromere	x	-	-	-	-	-	x	S	-	-
dicere	x	x	x	x	x	x	x	S	B	-
edere (carmina)	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
eferre (cantica)	x	-	x	-	-	-	-	S	-b	-
exclamare	-	-	-	-	-	-	-	S	B	-
exsolvere (cantica)	-	-	-	-	-	-	-	S	-b	-
extollere (vocem)	x	x	-	-	x	-	-	S	-	-
exultare/exsultare	x	x	x	-	x	x	x	S	B	H
fare age	x	-	-	-	-	-	-	S	-	-
fari (organa)	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
fateri (laude)	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-
ferre (laudem)	x	x	x	-	x	x	-	S	B	H
gaudere (consona voce)	-	-	-	-	-	-	-	-b	-	-
gaurizare	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
gloriarì	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-
glorificare	x	x	x	x	-	x	x	B	-	-
gratulari	x	x	x	-	x	x	x	-b	-	-
honorare	x	x	-	-	-	x	-	-	-	-
hymnare	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
hymnizare	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
immolare (praeconia)	-	-	-	-	-	-	-	S	-b	-
incipere (modulamina)	-	-	-	-	-	-	x	-b	-	-
inclamare	-	-	x	-	-	-	-	B	-	-
innovare (organa)	-	-	-	-	-	-	-	S	-b	-
intonare	x	x	x	-	-	-	x	S	B	-
iterare (laudes)	x	-	-	-	-	x	-	B	-	-
iubilare	x	x	x	-	x	x	x	S	B	-
iugare (organa)	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
iungere (ogana)	-	x	-	-	x	x	-	S	-b	-
laudare	x	x	x	x	x	x	x	S	B	-
magnificare	-	-	x	-	-	-	-	B	-	-
ministrare (cantica)	x	-	-	-	-	x	-	S	-b	-
mittere (carmina)	x	-	-	-	-	-	-	S	-b	-
modulare	x	x	-	-	x	x	-	S	B	-
modulari	-	x	-	-	x	x	x	S	-	-
nuntiare	x	x	x	-	-	x	-	-b	-	-
offerre (laudes)	x	x	x	-	-	-	x	S	B	-
orare	-	-	-	-	-	-	x	B	-	-
ovare	x	x	x	x	x	x	x	S	-	-

pangere (carmina)	x	x	x	-	x	x	x	x	S	-b	-
persolvere (cantica)	-	x	x	-	x	-	x	S	-	-	-
personare	x	x	x	-	x	x	x	x	S	B	-
perstrepere	-	x	-	-	-	-	-	-	S	-b	-
perstringere (sillibatimneumata)-	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
persultare	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
pertonare	x	-	x	-	-	x	x	S	-	-	-
plangere (laude)	-	-	x	-	-	x	-	x	-b	-	-
plaudere (vocibus)	x	x	x	-	x	x	x	-	S	-b	-
praebere (cantica)	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-b	-
praecinere	x	-	x	x	x	-	x	-	S	B	-
praedicere	x	x	x	x	x	-	x	-	-b	-	-
proclamare	x	x	x	x	x	x	x	x	S	B	-
profari (laudes)	-	-	-	-	-	-	-	x	-b	-	-
proferre (carmina)	x	x	x	-	x	x	-	S	-b	-	-
promere (cantica)	-	x	x	-	x	x	x	x	S	-	-
psallere	x	x	x	-	x	x	x	x	S	B	-
reboare	x	x	-	-	x	-	x	x	S	-	-
recinere	x	x	x	-	x	-	x	-	S	-	-
recitare (cantica)	x	-	x	x	x	-	-	-	S	-b	-
recolere	x	x	-	-	x	-	-	x	-b	-	-
reddere (laudes)	x	x	-	-	-	-	-	x	S	-b	-
redimpendere	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
referre (cantica)	-	x	x	-	x	-	x	x	S	-b	-
rependere (laudem lingua)	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
repetere (verbula)	x	-	-	-	-	-	-	-	-b	-	-
resonare	x	x	x	-	x	x	x	x	S	B	-
resultare	x	x	x	-	-	-	x	x	S	-	-
retonare	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-
rhythmizare	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
sociare (carmina)	-	-	-	-	-	-	x	-	-b	-	-
solvere (cantica/vota)	-	x	-	-	-	x	x	-	S	-b	H
sonare	-	x	x	-	x	x	x	-	S	B	H
subnectere	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
succinere	-	-	-	-	-	-	-	x	S	-	-
tollere (laude)	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
tonare	-	-	x	-	-	-	-	x	S	B	-
tripudiare	-	-	x	x	x	-	x	-	S	-	-
tympanizare	-	-	-	-	-	-	-	-	S	-	-
venerari	-	x	-	-	x	-	x	x	-	B	-
vociferari	-	-	-	-	-	x	-	-	S	B	-

La musique et le son chez Vincent de Beauvais et les encyclopédistes du XIII^e siècle

Jacques VERGER

Cet exposé sur la place faite à la musique et à quelques notions connexes (le son, la voix) dans ce domaine bien particulier de la production littéraire médiévale que représentent les encyclopédies, dont l'âge d'or se situe incontestablement au XIII^e siècle, a des limites qu'il convient tout de suite de rappeler, car je ne prétends pas avoir dépouillé toutes les sources possibles et, dans celles-là mêmes qui l'ont été, je n'ai pas retenu toutes les allusions à la musique et aux phénomènes sonores, mais seulement les développements spécifiques consacrés à ce thème.

De toute façon, toutes les encyclopédies médiévales ne se sont pas également intéressées à la musique. Au XII^e siècle déjà, le *Didascalicon* d'Hugues de Saint-Victor, pourtant fort détaillé sur les arts libéraux, n'y consacrait que quelques brefs paragraphes¹. Au XIII^e siècle, on en trouve encore moins dans le *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré (1238) qui se contente, dans le premier livre consacré à l'anatomie humaine, en l'occurrence à propos de celle des oreilles et de la gorge, de quelques rappels sur l'émission et la perception des sons, suivis d'une recette « pour améliorer et clarifier sa voix » (*ad vocem emendam et clarificandam*²). Dans le *Bonum universale de apibus*

¹ La musique est présentée dans le livre II, 8 et 12 du *Didascalicon*, soit moins de deux pages dans la traduction de M. LEMOINE (HUGUES DE SAINT-VICTOR, *L'art de lire. Didascalicon*, Paris, 1991, p. 101, 104-105) ; après avoir rappelé l'étymologie isidorienne (*musica* vient d'*aqua*), Hugues reprend à Boèce la division entre *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis* qui fonde l'homologie entre la discipline musicale proprement dite et les structures harmoniques du macrocosme et du microcosme.

² THOMAS CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum*, éd. H. BOESE, I, Berlin-New York, 1973, p. 26 ; la recette en question consiste en gargarismes (poivre moulu et sauge, suc de poireau et eau chaude) et en bains.

du même auteur (1262), qui est d'ailleurs plutôt un recueil d'*exempla*, on trouve simplement quelques anecdotes se référant à la musique pour en évoquer la valeur religieuse et morale mais aussi pour en rappeler la dangereuse ambiguïté : si des chants religieux, « doux et suaves », peuvent élever l'âme et même accompagner de véritables miracles, il existe aussi une musique profane liée aux fêtes et danses populaires, souvent accompagnée de gesticulations et de paroles lascives qui peut inciter au péché et voue à l'enfer les musiciens qui s'y adonnent³.

Le *Livre dou tresor* de Brunetto Latini (vers 1264) ne nous livre, quant à lui, qu'une définition en trois lignes, plus quelques allusions éparpillées à Jubal, « inventeur » biblique de la musique, au chant des sirènes, à l'habileté des joueurs de cithare, au chant du cygne, etc.⁴ Terminons ce bilan négatif avec *Placides et Timeo* ou *Li secrés as philosophes* (fin du XIII^e siècle) qui ne contient rien d'intéressant pour notre propos⁵. En fait, parmi les auteurs dépouillés pour cet exposé, deux seulement offrent une matière assez abondante : Vincent de Beauvais et Barthélemy l'Anglais.

Avant d'en venir à la présentation détaillée des passages concernés chez ces deux auteurs, il convient de rappeler quelques caractères généraux de la littérature encyclopédique de ce temps pour bien mesurer la portée de ces passages⁶.

Les encyclopédistes et les assistants qui devaient les aider à rassembler leur documentation n'étaient pas des musiciens ni des spé-

³ Dans l'anthologie intitulée THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Les exemples du « Livre des abeilles »*. Une vision médiévale, prés., trad. et comm. H. PLATELLE, Turnhout, 1997, on trouve, en plus du rappel de l'émotion que suscitaient chez saint Augustin les hymnes et les cantiques (§ 144), aussi bien des exemples de chants miraculeux à la suavité ineffable, entonnés par des abeilles, des chœurs invisibles d'anges, une religieuse en extase ou un saint moine à l'agonie (§ 140, 143, 145, 180), que des anecdotes terrifiantes sur des chanteurs populaires dont les chants obscènes étaient inspirés par les démons et qu'une mort brutale précipitait soudain en enfer (§ 148, 172, 174, 175, 214).

⁴ BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou Tresor*, éd. Fr. J. CARMODY, Berkeley-Los Angeles, 1948, réimpr. Genève, 1998 ..., voir p. 20, 33, 132, 147, 178, 182, 238.

⁵ *Placides et Timeo ou Li secrés as philosophes*, éd. Cl. THOMASSET (T.L.F., 289), Paris-Genève, 1980.

⁶ Il existe évidemment une très abondante littérature sur l'encyclopédisme médiéval, trop longue à recenser ici. Voir par ex., parmi les publications les plus récentes, B. RIBÉMONT, *De natura rerum. Études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, 1995.

cialistes de la musique, même s'il s'agissait évidemment d'hommes instruits, ayant fait des études plus ou moins poussées en arts et parfois en théologie. C'étaient aussi des religieux ayant à ce titre une pratique personnelle du chant choral à l'office. Il en allait de même de leurs lecteurs. Même si, par la suite, ces encyclopédies, souvent par le biais de traductions vernaculaires abrégées ou au moins simplifiées, ont pu toucher un public laïc, elles étaient originellement destinées en priorité à des clercs, en particulier à ces nombreux frères Mendiants qui, n'ayant pas été envoyés dans les *studia* universitaires de leurs ordres, avaient cependant besoin d'acquérir une culture assez solide et diverse, notamment pour satisfaire aux obligations de la prédication. Ces clercs et ces religieux avaient évidemment eux aussi une pratique du chant choral à l'église.

L'autre évidence concernant les encyclopédies médiévales est qu'il s'agissait naturellement de compilations⁷. Il ne faut y chercher ni textes originaux ni, sinon de manière très épisodique, références aux réalités contemporaines. Les encyclopédies étaient des compilations purement livresques, empruntant l'essentiel de leur matière à la Bible et à des textes de l'Antiquité ou du haut Moyen Âge ; ni l'actualité de leur temps, ni même les œuvres les plus modernes – celles produites dans les milieux universitaires – n'y trouvaient normalement d'écho. Autant dire que l'intérêt historique des encyclopédies réside beaucoup moins dans leur contenu, généralement dépourvu d'originalité, que dans la manière dont le compilateur a sélectionné son information dans les diverses sources dont il disposait, puis a organisé et présenté sa matière.

Encore convient-il de ne pas surinterpréter les intentions des encyclopédistes. Produisant, souvent assez vite, des textes de taille imposante, travaillant avec l'aide d'assistants plus ou moins compétents, les encyclopédistes se laissaient aller parfois à la facilité, privilégiant dans leurs sources les passages les plus faciles, juxtaposant des données disparates, voire contradictoires, recourant plus souvent

⁷ Il existe de nombreux travaux sur la notion de compilation et sa pratique au Moyen Âge ; voir les remarques et la bibliographie qu'à propos d'Isidore de Séville donne Jacques FONTAINE au chap. 16, « Compiler », de sa belle synthèse *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout, 2000, p. 329-344.

eux-mêmes à des compilations antérieures qu'aux auteurs originaux, même lorsqu'ils citent ceux-ci⁸.

La musique et le son dans le *Speculum doctrinale* de Vincent de Beauvais

Né à l'extrême fin du XII^e siècle, mort en 1264, Vincent de Beauvais est un dominicain qui n'a sans doute pas fait d'études universitaires. Il a vécu dans divers couvents de son ordre, ainsi que chez les cisterciens de Royaumont pour qui il a fait fonction de lecteur. Proche du roi de France Louis IX, il a écrit à sa demande des traités d'éducation du prince, mais son œuvre majeure, certainement réalisée avec l'aide d'une équipe, est une énorme encyclopédie, le *Speculum majus*, en trois volumes : *Speculum historiale*, *Speculum naturale*, *Speculum doctrinale*, le tout achevé vers 1258⁹.

On a pu s'interroger sur la nature et la visée exactes de cette entreprise colossale, la plus importante du genre au Moyen Âge : cette encyclopédie était-elle vraiment adaptée au public de religieux à qui elle était prioritairement destinée ? Trop didactique et traditionnelle pour les frères les plus brillants, ceux qui fréquentaient l'université de Paris, n'était-elle pas à l'inverse trop ambitieuse et trop savante pour les simples *fratres communes* qui se formaient à l'intérieur même des couvents ? Malgré cette ambiguïté, le *Speculum majus* ne cessa d'avoir du succès au Moyen Âge, comme en témoigne sa présence constante dans les bibliothèques¹⁰.

⁸ Ici aussi, je renvoie aux remarques très pertinentes et valables pour tout l'encyclopédisme médiéval que Jacques Fontaine a données dans son chapitre consacré aux « méthodes de travail » isidoriennes dans J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, 2 t., 2^e éd., Paris, 1983, spéc. t. II, p. 763-784.

⁹ Sur Vincent de Beauvais et son *Speculum maius*, on dispose désormais d'une remarquable introduction en français, avec une bibliographie très à jour, à laquelle il suffit de renvoyer ici : M. PAULMIER-FOUCART, avec la collab. de M.-C. DUCHENNE, *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du monde*, Turnhout, 2004.

¹⁰ Voir les actes des colloques *Vincent de Beauvais. Intentions et réceptions d'une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, dir. S. LUSIGNAN, M. PAULMIER-FOUCART et A. NADEAU, Montréal-Paris, 1990, et *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur, un intellectuel et son milieu au XIII^e siècle*, dir. S. LUSIGNAN et M. PAULMIER-FOUCART, avec la collab. de M.-C. DUCHENNE, Grâne, 1997 (Coll. « Rencontres à Royaumont ») ; aucun de ces deux

La musique apparaît essentiellement dans le *Speculum doctrinale*. Inspiré par les diverses « divisions des sciences » en honneur depuis le XII^e siècle, le *Speculum doctrinale*, qui était en somme un miroir vulgarisé des disciplines enseignées à l'université, passe successivement en revue les sciences du discours (autrement dit le *trivium*), les sciences pratiques (morale, économie, politique et droit, auxquels venaient s'ajouter les arts mécaniques et la médecine), puis les sciences théoriques (physique, mathématiques, métaphysique) et enfin la théologie. C'est au livre XVI, consacré aux mathématiques, c'est-à-dire au *quadrivium*, que se trouvent les développements relatifs à la musique : ils occupent les chapitres X à XXXV de ce livre XVI. Il est à noter que, des quatre arts du *quadrivium*, c'est la musique qui y reçoit la part la plus importante¹¹.

Comment caractériser ces chapitres que Gottfried Göller a appelés le « traité de musique » de Vincent de Beauvais¹² ?

Il faut d'abord souligner que Vincent de Beauvais ne l'a pas placé dans ses chapitres sur les arts mécaniques ou dans les évocations qu'il peut faire ici ou là, de manière d'ailleurs fort brève, des activités artistiques ou des métiers artisanaux. Ses chapitres sur la musique sont insérés dans une encyclopédie de la *doctrina*, c'est-à-dire de la science rationnelle, telle qu'elle s'enseignait à l'université, spécialement, nous l'avons vu, de la « science théorique ». On comprend donc tout de suite qu'il serait vain de chercher ici une présentation concrète de la composition ou de l'interprétation musicale. Ce que Vincent entend offrir à ses lecteurs, c'est avant tout quelques principes de théorie, sinon de philosophie, de la musique.

La source principale et même absolument prépondérante de Vincent de Beauvais est facile à identifier : il s'agit du *De institutione*

volumes ne comprend cependant de contribution spécialement consacrée au problème de la musique.

¹¹ En l'absence d'une édition critique, le *Speculum doctrinale* doit être consulté dans *Bibliotheca Mundi seu Speculi maioris Vincentii Burgundi... tomus secundus*, Douai, 1624, reprod. anast. Graz, 1964.

¹² *Vincenz von Beauvais O.P. (um 1194-1264) und sein Musiktraktat im Speculum doctrinale*, éd. G. GÖLLER, Regensburg, 1959 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 15) ; l'édition proposée par G. Göller aux pages 86-118 de son ouvrage est accessible en ligne, sans appareil critique, sur le site du *Thesaurus musicarum latinarum* (http://www.chmtd.indiana.edu/tml/13th/VINSPE_TEXT.html).

musica de Boèce (v. 480-524/525), ce qui n'a rien d'étonnant, vu la fortune exceptionnelle que ce texte, quoique sans doute inachevé ou mutilé, a connue en Occident, au moins à partir du ix^e siècle¹³. On en possède plus de 150 manuscrits. Rappelons que le *De institutione musica* fait partie de ces traités composés par Boèce pour transmettre aux Latins l'essentiel de la « philosophie » grecque ; autrement dit, il s'agissait d'une sorte de *compendium* de toute la tradition musicale antique, spécialement hellénique, dont un certain nombre d'éléments avaient d'ailleurs déjà été rassemblés par des auteurs antérieurs comme Varron, Quintilien ou Martianus Capella¹⁴.

Loin derrière Boèce, la source la plus notable de Vincent de Beauvais est Isidore de Séville qui traite de la musique dans les *Étymologies*, III, 15-23¹⁵. L'intérêt d'Isidore était que, s'il puisait évidemment dans la même tradition antique que Boèce (dont il semble cependant ignorer ou négliger le *De institutione musica*), il se référait également aux sources chrétiennes, c'est-à-dire à la Bible elle-même, aux Pères, particulièrement saint Augustin, et aux *Institutiones* de Cassiodore¹⁶.

¹³ Cf. U. PIZZANI, « The Influence of the *De Institutione Musica* of Boethius up to Gerbert d'Aurillac : A Tentative Contribution » et C. M. BOWER, « The Role of Boethius *De Institutione Musica* in the Speculative Tradition of Western Musical Thought », dans *Boethius and the Liberal Arts : A Collection of Essays*, éd. M. MASI, Berne-Francfort/M.-Las Vegas, 1981, p. 97-156 et 157-174 ; ces deux études montrent que l'influence directe du *De institutione musica* n'est guère perceptible avant le ix^e siècle ; mais elles-mêmes ne vont malheureusement pas au-delà du xi^e siècle.

¹⁴ L'édition de référence est *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo – De institutione musica libri quinque*, éd. G. FRIEDLEIN, Leipzig, 1867, préférable à l'édition de Bâle, 1546 reproduite dans la *Patrologie latine*, t. 63, col. 1167-1300 ; le texte établi par G. Friedlein a été reproduit à plusieurs reprises, accompagné de traductions en diverses langues modernes ; nous avons utilisé ici : BOÈCE, *Traité de la musique*, introd., trad. et notes Chr. MEYER, Turnhout, 2004, et *An. M. T. Severini Boetii De Institutione Musica*, éd. G. MARZI, Rome, 1990, dont l'annotation est plus développée.

¹⁵ Nous avons utilisé ici : SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, I, edición bilingüe J. OROZ RETA y M.-A. MARCOS CASQUERO, introd. M. C. DÍAZ Y DÍAZ, Madrid, 1982, p. 442-455.

¹⁶ Les chapitres d'Isidore sur la musique ont été commentés par J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, cité *supra* n. 8, au t. I, 3^e partie, chap. 5, p. 413-440 ; je m'en suis largement inspiré dans la présente communication. Pour une présentation, d'ailleurs assez restrictive, des idées musicales de saint Augustin, voir

Vincent de Beauvais cite aussi quelques sources antiques, sans doute de seconde main (Platon, Ptolémée, Virgile)¹⁷ ou au contraire plus récentes, comme le *Division des Sciences* d'Alfarabi, auteur arabe du x^e siècle, traduit en latin au xii^e, le *Liber exceptionum* de Richard de Saint-Victor (vers 1153-60) et l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur (vers 1168-76)¹⁸.

Même de ses sources principales, Vincent a fait un usage très sélectif. De Boèce, il a repris avant tout le livre I dont il reproduit littéralement – mais avec de nombreuses coupures, tantôt brèves pour éliminer un exemple historique, tantôt longues pour sauter des développements trop techniques – les chapitres 1 à 15 puis 21, et enfin 28 à 34. Les livres II et III ont été totalement laissés de côté. Du livre IV, il n'a repris que le chapitre 18 et enfin, des 19 chapitres du livre V, les chapitres 2 (abrégé), 3, 5, 6 et 7. Dans certains cas, Vincent de Beauvais a d'ailleurs réorganisé sa matière : son chapitre XXI réunit les chapitres 7, 32 et 33 du livre I de Boèce, le chapitre XXII, quant à lui, les chapitres 8 et 28 à 31 de ce même livre I. Ces regroupements répondent au souci de reconstituer un discours à partir d'extraits fragmentaires, tout en sautant en particulier l'essentiel de passages trop ardu, soit à cause de leur vocabulaire, soit à cause de leur subtilité arithmétique¹⁹.

Les emprunts à Isidore sont plus courts mais plus cohérents, puisque Vincent a reproduit presque intégralement dans ses chapitres XVII et XXXI à XXXIV les passages des *Étymologies* consacrés à la musique. Les autres sources, en revanche, ne sont invoquées que de manière ponctuelle et dispersée.

H.-I. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, 4^e éd., Paris, 1948 (réimpr. Paris, 1983), p. 197-204 et 266-273.

¹⁷ Voir Vincent de Beauvais, *Speculum doctrinale*, l. XVII, chap. XI, XII, XXX, XXXIII, XXXIV ; nous citerons désormais Vincent de Beauvais sous la forme suivante : SD [*Speculum doctrinale*], n° du livre [toujours XVII], n° du chapitre [de X à XXXV], éventuellement suivi, pour les citations, de la page de l'édition Göller en chiffres arabes.

¹⁸ SD, XVII-X, XV, XVII, XXV.

¹⁹ Dans le cas cité des chap. XXI et XXII, il s'agissait par ex. clairement de réunir les premiers chapitres de Boèce définissant les consonances (chap. 7 et 8 du livre I du *De institutione musica*) et ceux de la fin du même livre I qui en expliquent le mode de production et reviennent sur les intervalles les plus classiques, quarte, quinte, octave, etc., en omettant les chapitres plus techniques sur la théorie des cordes (chap. 22 à 27).

Au total, si on admet la cohérence d'ensemble du « traité de la musique » de Vincent de Beauvais, malgré quelques imperfections de détail, que peut-on, globalement, en retenir ?

D'abord, la volonté d'éliminer très largement les aspects techniques, le vocabulaire spécialisé, essentiellement grec, les développements arithmétiques complexes sur les tons et les intervalles, etc. Ensuite, Vincent a sauté, même dans les chapitres qu'il a conservés, la plupart des références historiques précises, ainsi que les allusions bibliques (Jubal, l'« inventeur de la musique », et David, le roi musicien, ne sont mentionnés qu'incidemment)²⁰ ; en revanche, l'idée de l'origine pythagoricienne de la science musicale, essentielle dans la musicologie hellénique, est rappelée à de nombreuses reprises²¹.

En fait, le propos de Vincent de Beauvais est de mettre avant tout en avant la structure « mathématique » de la musique et les rapports rigoureux qui, de ce point de vue, l'unissent à la fois au macrocosme et au microcosme et s'expriment sous les espèces de la *musica mundana* et de la *musica humana*²². Cette perspective conduit Vincent à définir la musique comme une science purement rationnelle dans laquelle la spéculation savante l'emporte de manière décisive sur le jugement des sens, toujours incertain et trompeur, par exemple dans la définition et la perception des intervalles²³. Cette affirmation amène Vincent de Beauvais à dresser une hiérarchie très forte entre les instrumentistes, simples *artifices corporales*, au savoir empirique, étrangers à la science musicale et à toute spéculation rationnelle

²⁰ SD, XVII-X, XXV.

²¹ SD, XVII-X, XIII, XIV, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXX.

²² L'idée du lien étroit entre la musique et l'âme d'un côté, la musique et l'univers de l'autre apparaît dès les chap. X-XI et XIII-XIV du SD, XVII ; la distinction entre *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis* est présentée dans le chap. XVI, reprise abrégée du chap. 2 du livre I de Boèce.

²³ Cette idée est développée dans SD, XVII-XXIII, 102-103, au titre significatif (*Quod in musica non sit penitus innitendum sensui sed amplius rationi*) : le témoignage des sens est premier, mais la perfection de la connaissance ne peut résulter que du jugement de la raison (*Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset. Sed principium quodammodo et quasi admonitionis vicem tenet auditus, postrema vero perfectio agnitionisque vis in ratione consistit, quae certis regulis sese tenens numquam ullo errore prolabitur. Nam licet omnium paene artium atque ipsius vitae momenta sensuum occasione producta sint, nullum tamen in his iudicium certum, nulla veri est comprehensio, si arbitrium rationis abscedat. Ipse enim sensus aequae maximis minimisque corrumpitur*).

(*a musicae scientiae intellectu seiuncti (...) totius speculationis expertes*)²⁴, les compositeurs, pour lesquels il n'est guère mieux disposé car ce sont « des poètes mus par une sorte d'instinct naturel plus que par la raison²⁵ », et enfin les théoriciens qui sont les seuls vrais *musici* parce qu'ils savent rendre compte rationnellement des principes et des règles (relatives aux modes, aux rythmes, etc.) qui définissent et constituent la science musicale elle-même²⁶.

À cette perspective philosophique et rationnelle, Vincent de Beauvais ajoute une dimension morale et même politique. De par sa structure adaptée à la fois à celle de l'univers et à celle de l'homme, la musique peut avoir de multiples « effets » pratiques, qui en rendent l'étude socialement indispensable²⁷, à condition d'en privilégier les modes les plus propres à stimuler les vertus individuelles et collectives, et non ceux qui, par leur « lascivité » ou leur rudesse, poussent à la mollesse ou à la férocité²⁸.

Le texte du *Speculum doctrinale* ne s'adresse évidemment pas aux spécialistes et ne se présente nullement comme une introduction à l'étude de la composition et de l'interprétation musicale. Il s'agit de donner commodément aux utilisateurs de cette encyclopédie une sorte de « culture générale » assez sommaire sur la musique, branche du *quadrivium*, comme discipline intellectuelle légitimée par une longue tradition remontant à la science grecque. C'est pourquoi les

²⁴ SD, XVII-XXXV, 118.

²⁵ *Secundum vero [genus] musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen* (SD, XVII-XXXV, 118).

²⁶ *Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis assumit (...) isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permutationibus ac de poetarum carminibus iudicandi* (SD, XVII-XXXV, 117-118).

²⁷ Vincent de Beauvais, citant Isidore, rappelle que, chez les Grecs, *erat tam turpe musicam nescire quam litteras (...) sine musica nulla disciplina potest esse perfecta* (SD, XVII-X, 86-87).

²⁸ Ce thème des « effets » moraux, sociaux et politiques de la musique est spécialement développé dans les quatre premiers chapitres (SD, XVII, X-XIII) : *Unde fit ut (...) musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit* (p. 87) (...) *Unde Plato praecipit minime oportere pueros ad omnes modos erudiri sed potius ad valentes et simplices (...) Idcirco magnam esse custodiam rei publice Plato arbitratu musicam optime [moratam] pudenterque coniunctam, ita ut sit modesta ac simplex et mascula nec effeminata nec fera nec varia* (p. 89).

lecteurs de Vincent de Beauvais pouvaient aisément retenir de sa présentation un certain nombre de définitions et de distinctions : qu'est-ce que la musique²⁹ ? Quelles en sont les subdivisions possibles³⁰ ? Qu'est-ce qu'un son³¹ ? La voix³² ? L'audition³³ ? Le chant³⁴ ? Comment définir un intervalle, un accord, une discordance³⁵ ? Etc. On observera que cette présentation didactique ressemble fort à celle, encore plus simplifiée, qu'utilisaient à la même époque les *accessus ad artes* destinés aux jeunes étudiants débutants de la faculté des arts, qui, eux aussi, se bornaient à énoncer à partir de Boèce quelques définitions attestant du caractère mathématique et rationnel de la science musicale³⁶.

Il serait cependant excessif de dire que Vincent de Beauvais se montre dans le *Speculum doctrinale* indifférent à tout aspect concret

²⁹ SD, XVII-X.

³⁰ Vincent de Beauvais présente trois systèmes possibles de division de la musique : une simple division opératoire entre *musica activa* et *musica contemplativa* attribuée à Alfarabi (SD, XVII-XV), la division boécienne déjà citée, plus épistémologique, entre *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis* (SD, XVII-XVI), chacune des trois pouvant d'ailleurs faire l'objet de subdivisions supplémentaires empruntées à Richard de Saint-Victor (SD, XVII-XVII), et enfin une division plus technique venue d'Isidore en *musica harmonica*, *rythmica* et *metrica* (SD, XVII-XXXI), immédiatement reprise et développée sous une forme un peu différente (SD, XVII-XXXII, XXXIII, XXXIV) : *musica harmonica* (fondée sur les modulations vocales), *organica* (celle des instruments à vent ou *organa*) et *rythmica*, marquée par la vibration et la pulsation (instruments à cordes et à percussion).

³¹ SD, XVII-XVIII, XXIV, XXVIII, XXX.

³² SD, XVII-XXVI, XXXII.

³³ SD, XVII-XXVII.

³⁴ SD, XVII-XXVIII, XXXII.

³⁵ SD, XVII-XX, XXI, XXII, XXIV.

³⁶ Les quatre *accessus* parisiens édités dans Cl. LAFLEUR, *Quatre introductions à la philosophie au XIII^e siècle. Textes critiques et étude historique*, Montréal-Paris, 1988, datés entre 1230 et 1250, contiennent tous quelques pages (2 à 7 de l'édition moderne) consacrées à la musique. Ces notices, dont la source unique est le *De institutione musica*, qui était d'ailleurs partiellement (2 livres sur 5) au programme de la faculté des arts, se ramènent à une brève présentation du livre de Boèce, pour en souligner le caractère inachevé, à quelques définitions (musique, son, intervalle, etc.), aux divisions classiques de la musique (cf. *supra* n. 30), à l'assertion enfin de sa valeur morale et de son caractère mathématique et rationnel ; retenons la conclusion du *Compendium circa quadrivium* (vers 1240), dans un esprit assez comparable à celui du *Speculum naturale* : *musica est scientia mathematica, licet sonum consideret, qui est de consideratione naturalis* [sic] (Cl. LAFLEUR, *Quatre introductions*, op. cit., p. 374).

de la musique, et ce d'autant plus qu'ayant considérablement simplifié et abrégé les développements mathématiques de Boèce, il était bien obligé de faire quelque place aux aspects sensibles, qualitatifs et concrets de la musique³⁷. Certes, on ne trouve chez lui aucun développement sur les systèmes de notation ou sur les genres musicaux et ses catégories esthétiques, positives (« doux », « suave », « consonant ») ou négatives (« âpre », « lascif », « dissonant »), sont assez sommaires³⁸. Mais il sait donner quelques indications précises sur les différents types de voix ou sur le jeu des instruments à cordes ; on les trouve en particulier, de manière significative, aux chapitres XXXII à XXXIV empruntés à Isidore de Séville et non à Boèce. S'agissant des voix, il les caractérise de manière assez complexe, moins d'ailleurs par leur étendue ou leur hauteur que par leur sonorité : *suaves*, *perspicuae*, *subtiles*, *pingues*, *acutae*, *durae*, *asperae*, *caecae*, *vinnolae* ; la voix parfaite est pour lui la voix de ténor, « haute, douce et claire » (*alta, suavis et clara*)³⁹.

Il est plus sommaire sur la musique instrumentale, se contentant de reprendre la classification et la terminologie isidoriennes qui distinguaient d'un côté les instruments à vent, trompette, chalumeau, flûte de Pan, orgue, etc., le tout réuni sous le nom générique d'*organum*, de l'autre les instruments à cordes ou à percussion (psaltérion, cithare, lyre, cymbales, sistre, clochettes, etc.) avec quelques notations historiques sur l'origine des uns et des autres⁴⁰.

Il semble bien que, comme il est d'ailleurs naturel chez un religieux qui n'était pas un musicien mais était nécessairement habitué à chanter l'office, Vincent, comme bien avant lui Isidore, ait porté plus d'intérêt et de compétence à la musique vocale qu'à la musique instrumentale.

³⁷ D'où de nombreuses formules assez balancées comme : *de his ita proponimus ut non omne iudicium sensibus demus, quamquam a sensu aurium huiusmodi artis sumatur omne principium. Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset* (SD, XVII-XXXIII, p. 102).

³⁸ Voir par ex. SD, XVII-XI, XXX, XXXII, etc.

³⁹ SD, XVII-XXXII, 112-114.

⁴⁰ SD, XVII-XXXIII, XXXIV.

La musique et le son dans le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais

Né vers 1190 en Angleterre, mort après 1250, ce religieux franciscain a sans doute reçu, à Oxford puis Paris, une formation philosophique et théologique plus solide ou du moins plus universitaire que celle de Vincent de Beauvais⁴¹. La seule œuvre qu'on ait gardée de lui, une encyclopédie intitulée *De proprietatibus rerum*, qu'il composa sans doute entre 1230 et 1240 pendant un séjour au couvent de Magdebourg en Allemagne, est pourtant plus courte, plus simple et, au total, beaucoup plus accessible que le *Speculum majus* de Vincent, même si le projet général, le public visé et les sources mises en œuvre sont analogues. Le *De proprietatibus rerum* eut un grand succès, attesté par de nombreux manuscrits et plusieurs éditions anciennes⁴² ; aux XIV^e et XV^e siècles, il fut traduit ou adapté dans la plupart des langues vernaculaires. Dans les lignes qui suivent, nous nous référons, outre au texte latin, à la traduction française souvent légèrement abrégée et simplifiée que Jean Corbechon, ermite de Saint-Augustin et maître en théologie, réalisa pour le compte du roi Charles V, en 1372⁴³.

Le plan du *De proprietatibus rerum* est simple : Barthélemy y envisage successivement, en 18 livres, Dieu, l'homme et la Création, autrement dit l'ensemble du monde naturel. L'œuvre se termine par un dix-neuvième livre un peu fourre-tout (couleurs, odeurs, saveurs,

nombres, poids et mesures) qui se clôt précisément par les chapitres relatifs à la musique (chapitres 132 à 146, juste avant l'épilogue)⁴⁴. Les sources de Barthélemy pour ces chapitres sont à peu près les mêmes que celles de Vincent de Beauvais, mais c'est à Isidore de Séville que revient ici la première place.

Barthélemy commence par un chapitre général et théorique sur les proportions harmoniques qui unissent la musique à la structure de l'univers, puis il reprend la distinction entre musique harmonique, musique rythmique et musique métrique⁴⁵. La musique harmonique repose sur les accords consonants et les modulations ; elle peut être elle-même vocale ou instrumentale. Après avoir distingué le son et la voix, Barthélemy, comme Vincent de Beauvais, reprend à Isidore sa typologie des voix humaines et sa classification des instruments, pour lesquels il donne une rapide description et quelques indications sur leur origine et leur usage⁴⁶.

Il insiste plus spécialement sur les instruments à vent et en particulier l'orgue, dont il précise qu'il est devenu « le seul instrument utilisé par l'Église à cause des abus des histrions », qui ont découragé le recours à d'autres instruments pour la musique religieuse⁴⁷.

Le livre 19 du *De proprietatibus rerum* se termine par un court chapitre arithmétique, d'ailleurs sauté dans la traduction de Jean

⁴¹ Voir l'article « Barthélemy l'Anglais », dans *Dictionnaire des Lettres françaises*, t. I, *Le Moyen Âge*, nouvelle éd. dir. par G. HASENOHR et M. ZINK, Paris, 1994, p. 126-127.

⁴² J'ai utilisé ici *Bartholomei Anglici de genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum rerum proprietatibus libri XVIII* (...) cui accessit liber XIX de variarum rerum accidentibus, Francfort, 1601, reprod. anast. sous le titre *BARTHOLOMEUS ANGELICUS* [sic], *De rerum proprietatibus*, Francfort/M., 1964 ; nous citerons désormais ce texte sous la forme suivante : *Barth. Angl.*, *DRP*, suivi du n° du chapitre [de 132 à 146] et de la page de l'édition de 1601.

⁴³ Sur cette traduction, voir M. SALVAT, « Jean Corbechon, traducteur ou adaptateur de Barthélemy l'Anglais ? », dans *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. Ch. BRUCKER, Paris, 1997, p. 35-46 ; il existe plusieurs éditions partielles en français moderne de la version de Jean Corbechon, notamment celle due à B. RIBÉMONT sous le titre *Le Livre des propriétés des choses. Une encyclopédie au XIII^e siècle*, Paris, 1999 ; elle ne comporte malheureusement pas les chapitres sur la musique. Pour ceux-ci, j'ai utilisé l'édition de Lyon, 1485-86, accessible sur le site « Gallica » de la BnF.

⁴⁴ Sur ces chapitres, voir M. SALVAT, « Le traité de musique de Barthélemy l'Anglais », dans *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Amiens, 1981, p. 345-360.

⁴⁵ Barthélemy ne reprend que la division isidorienne en *musica harmonica*, *rythmica*, *metrica* (*Barth. Angl.*, *DRP*, 132, p. 1252).

⁴⁶ La typologie des voix se trouve à la fin du chapitre 132 (*Barth. Angl.*, *DRP*, 132, p. 1253-1254), la présentation des divers instruments, plus détaillée et plus concrète que celle de Vincent de Beauvais, occupe pratiquement toute la suite du texte, jusqu'au début du chapitre 146 (*Barth. Angl.*, *DRP*, 132-146, p. 1254-1258).

⁴⁷ *Organum est generale nomen vasorum omnium musicorum, specialiter tamen appropriatum est instrumento ex multis composito fistulis, cui folles adhibentur, et hoc solo musico instrumento utitur iam Ecclesia in prosis, in sequentiis et hymnis, propter abusum histrionum, reiectis aliis fere instrumentis* (*Barth. Angl.*, *DPR*, 132, p. 1254) ; Jean Corbechon traduit assez librement ce passage, complétant la description de l'orgue mais supprimant l'allusion à l'exclusion des autres instruments : « Orgue est ung nom general a tous instrumens de musique mais il est en especial apropié à ung instrument qui est composé de plusieurs tuyaulx dont les ungs sont plus grans et plus gros que les aultres et y a des soufflez derriere qui luy administrent le vent et de cest instrument use l'en en sainte Esglise et non des aultres communement » (éd. citée *supra* n. 43, non paginée).

Corbechon, sur les tons et les intervalles, consonants ou dissonants⁴⁸. Comme Vincent de Beauvais, Barthélemy entendait persuader, par là, ses lecteurs du caractère rationnel de la musique qui n'était accessible que si l'on possédait préalablement les connaissances mathématiques nécessaires, puis il terminait par quelques brèves considérations sur l'universalité de la musique et sa valeur morale⁴⁹.

Bref, le texte de Barthélemy, d'inspiration essentiellement isidorienne, est sans doute plus personnel et plus vivant que celui de Vincent de Beauvais. On a relevé une référence assez exceptionnelle à l'usage liturgique contemporain de l'orgue et une approche un peu plus concrète des instruments et des voix. Mais au total, quoique sous une forme beaucoup plus brève et simplifiée, le propos de Barthélemy était le même que celui de Vincent, c'est-à-dire de présenter les cadres théoriques de la science musicale et de légitimer son appartenance au domaine des disciplines libérales.

Conclusion

Le témoignage historique des encyclopédies médiévales est donc d'une portée limitée. Ces compilations ne nous apprennent pratiquement rien sur la musique et les musiciens de leur temps, et guère plus sur les goûts musicaux de leurs contemporains. Elles montrent en revanche que la théorie musicale antique, sous la présentation assez complète adoptée par Boèce et sur celle beaucoup plus sommaire que livre Isidore, était toujours perçue comme une composante des savoirs « philosophiques » que devait maîtriser, fût-ce sous la forme simplifiée et assez platement didactique d'un chapitre d'encyclopédie,

⁴⁸ Repris de Boèce, ce passage occupe la plus grande partie du chapitre 146 (*Barth. Angl., DRP*, 146, p. 1258-1260).

⁴⁹ Tout en reconnaissant le caractère ardu de la musique qui requiert de solides connaissances mathématiques (*Hæc siquidem verba in se sunt profunda plurimum et obscura, nisi his qui in arithmetica instructi sunt et etiam in musica disciplina (...) et ideo, qui predictorum verborum et proportionum tam numerorum quam vocum et sonorum habere notitiam desiderat, arithmeticorum et geometricorum et musicorum industriam consulere non contemnat* – *Barth. Angl., DRP*, 146, p. 1260), Barthélemy, à la suite de saint Augustin et d'Isidore, célèbre l'excellence de la musique qui peut réconcilier les choses d'en bas et celles d'en haut (*ars musica sive harmonia (...) terrenis celestia et celestibus terrena posse uniri in concordia manifestat* – *Barth. Angl., DRP*, 146, p. 1260).

quiconque prétendait figurer au nombre des « gens de savoir » reconnus par la société du temps⁵⁰. Et même assez éloignées des réalités concrètes de la pratique musicale, ces notions théoriques maintenaient vivante l'idée que la musique ne pouvait se ramener à un savoir-faire empirique, voire spontané, et que, par la complexité même de ses structures harmoniques, elle pouvait aider l'homme à communiquer avec lui-même, avec ses semblables et avec l'univers tout entier.

Oliver Guéhen

Il y a exactement quarante ans, en 1964, paraissait l'ouvrage de Frances Yates, *The Art of Memory*, traduit quelques années plus tard en français sous le titre *L'Art de la mémoire*. Ce livre fondamentale a permis d'intégrer l'héritage de l'imagination et de la mémorisation dans l'histoire de la culture occidentale comme une part essentielle dans la formation de notre civilisation. L'approche pluridisciplinaire de Frances Yates insistait d'ailleurs largement sur l'existence d'un domaine d'étude encore marginal à cette époque. Deux chapitres étaient consacrés au Moyen Âge et le second de quatrième dans le livre est resté, de toute évidence, l'un des plus importants. Une telle œuvre n'aurait pu paraître sans que la recherche médiévale ait été à la formation d'un système d'études. De fait, Frances Yates avait bien compris que son chapitre ne saurait être le fruit de la question, appartenant aux « autres chercheurs » à l'ère d'une exploration plus poussée sur cet univers si riche. Ce souhait fut prudemment exécuté par l'œuvre de Mary Carruthers avec deux livres qui font désormais autorité sur ce sujet d'étude : *The Book of Memory* (1990, 2002 pour la traduction française) et *The Craft of Thought* (1998, 2002 pour la traduction française). Analysant avec précision et profondeur les témoignages antiques et l'apport décisif de saint Augustin sur ce sujet, Mary Carruthers rappelle ensuite sur les auteurs médiévaux – en premier lieu, Pierre de Saint-Victor et Albert le Grand – pour broder l'héritage d'une tradition complexe.

⁵⁰ J'ai proposé cette expression dans J. VERGER, *Les gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1997, pour désigner tous ceux qui, dans la société médiévale, avaient accès au moins aux bases de la culture savante.

L'œil de l'esprit : la musique, la mémoire et l'écriture au Moyen Âge

Olivier CULLIN

Il y a exactement quarante ans, en 1966, paraissait l'ouvrage de Frances Yates, *The Art of Memory*, traduit quelques années plus tard en français sous le titre *L'Art de la mémoire*¹. Ce livre fondamental a permis d'intégrer l'histoire de l'imagination et de la mémorisation dans l'histoire de la culture occidentale comme une part essentielle dans la formation de notre civilisation. L'approche pluridisciplinaire de Frances Yates insistait d'ailleurs largement sur l'étendue d'un domaine d'étude encore marginal à cette époque. Deux chapitres étaient consacrés au Moyen Âge et le second (le quatrième dans le livre) est resté, de toute évidence, fondamental puisqu'il consacre une idée aujourd'hui communément admise que la mémoire médiévale est liée à la formation d'un système d'images. Du reste, Frances Yates avait bien compris que son chapitre ne saurait faire le tour de la question, appelant ainsi d'autres chercheurs « à faire une exploration plus poussée sur cet immense sujet ». Ce souhait fut grandement exaucé par l'œuvre de Mary Carruthers avec deux livres qui font désormais autorité sur ce terrain d'étude : *The Book of Memory* (1990 ; 2002 pour la traduction française²) et *The Craft of Thoughts* (1998 ; 2002 pour la traduction française³). Analysant avec puissance et profondeur les témoignages antiques et l'apport fécond de saint Augustin sur ce sujet, Mary Carruthers s'appuie ensuite sur les auteurs médiévaux – en premier lieu, Hugues de Saint-Victor et Albert le Grand – pour brosser l'histoire d'une mémoire comprise

¹ F. A. YATES, *L'art de la mémoire*, Paris, 1975, 434 p. [1^{re} édition 1966].

² M. CARRUTHERS, *Le Livre de la Mémoire*, Paris, 2002, 428 p.

³ M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002, 467 p.

comme un grand réservoir où naît et s'organise toute pensée. On retrouve ici l'image augustinienne bien connue de la mémoire comme une insondable caverne où s'accumulent les archives, les savoirs et les expériences :

Voilà que je me promène dans les campagnes de ma mémoire, dans ces antres, pour parler ainsi, et ces cavernes innombrables qui sont pleines d'un nombre infini d'infinis genres de choses, soit qu'elle les conserve par leurs espèces, comme il arrive en tout ce qui regarde le corps ; ou par leur présence, comme en ce qui est des arts ; ou par je ne sais quelles marques, comme en ce qui est des affections de l'âme que la mémoire retient, lors même que l'esprit ne les souffre plus, quoique tout ce qui est dans la mémoire soit dans l'esprit⁴.

Cependant – et c'est là toute l'originalité de l'auteur – le livre et l'écriture ne se substituent pas à une mémoire supposée à tort défaillante mais composent avec elle dans une relation dialectique complexe. Celle-ci montre l'étroite combinaison entre l'écrit et l'outil mnémonique, la fabrication d'une image synthétique jouant dans son organisation de divers modes spéculatifs, notamment l'abréviation, pour rendre efficaces le texte d'une part, la transmission et la pérennisation du savoir d'autre part. Il me paraît important de souligner ici que cette relation s'établit entre l'œil qui perçoit et décode, et la mémoire qui est activée et sollicitée par ce que l'œil voit⁵. La qualité de la mise en page montre, comme l'a écrit Mary Carruthers, que « le livre, à la fois, résulte de la mémoire et l'alimente ». Pour davantage de précisions, on consultera avec attention ce que l'auteur a écrit dans *Le Livre de la Mémoire*⁶ quand, expliquant la méthode mnémo-

nique d'Hugues de Saint-Victor, elle souligne que celle-ci « recourt aux mêmes principes psychologiques que celle des images et des emplacements, à ceci près que le système des « emplacements » est numérique et les « images » faites de petites séquences textuelles, inscrites dans ces emplacements numérotés comme à l'intérieur d'une grille⁷ ».

La construction de la *pagina* s'établit par la disposition de ces différentes composantes (recto, verso, milieu, bas, couleurs, formes, tailles des lettres, justification, marges, etc.). Tous ces éléments relèvent d'une écriture qui situe, nomme, décrit et explique en définissant celle-ci comme un lieu de résistance à l'oubli par sa notoriété (*notitia*) et son pouvoir de souvenir (*memoria*), comme un instrument qui, correctement rédigé – *legitime ac justissime* –, est au service de l'autorité. La disposition de ces composantes est donc primordiale et leur aménagement permet d'établir une image visuelle, claire et homogène, aisément mémorisable, digne d'être conservée, corrigée et éventuellement réparée. C'est à partir d'elle que la connaissance s'établit et se déroule. Dans cette perspective, l'organisation d'un manuscrit liturgique n'est pas tellement différente. Dans le graduel de Bellelay que j'ai récemment édité en version électronique⁸, on observe très nettement, comme dans la plupart des manuscrits liturgiques notés, cette distinction habituelle entre l'encre noire du texte et l'encre rouge des rubriques qui permet immédiatement à l'œil de saisir les informations principales concernant l'*ordo* de la messe : intitulé de la fête, grande majuscule pour l'introït, abréviations rubriquées pour les autres pièces (graduel, alleluia, offertoire et communion avec leurs divisions internes en psaumes ou en versets). En outre, les incipit abrégés des différentes pièces sont surmontés d'un numéro qui renvoie non pas à une page mais à un chiffre placé dans la marge du manuscrit en regard du début de l'office. Ceux-ci sont donc appris et retenus selon une grille numérique qui permet de les classer dans le déroulement cycle annuel et de les retrouver ensuite selon leur numéro. Ainsi, quand on ouvre la page d'un manuscrit

⁴ SAINT AUGUSTIN, *Confessiones*, X, 17, 26, 1-13 (CCSL, 27, p. 168) cité par M. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, p. 47.

⁵ Sur la relation visuelle-graphique (œil-main) et son opposition avec la relation orale-aurale (oreille-bouche), cf. P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, Paris, 1987.

⁶ Les chapitres 3 de ce livre « L'ABC de la mémoire » et 7 « La mémoire et le livre » détaillent bien cette forme d'architecture mnémonique que l'on trouve, par exemple, dans les tables canoniques des Bibles médiévales. Ces listes primitives des numéros de chapitre sont organisées en colonnes, de manière à ce qu'un lecteur des Évangiles puisse faire correspondre les passages parallèles. Il est intéressant de souligner que c'est mis en abréviation, dans un système de couleurs et de correspondances créant une image globale que l'œil décode tout de suite et, comme tel, visualise en repérant les informations. C'est la même chose qui est à l'œuvre dans les manuscrits glosés où la disposition et un travail de présentation très habile (jeu des rubriques et des couleurs, indexations margi-

nales, etc.) permettent de prendre tout de suite conscience et connaissance du contenu avant même de refléchir sur le contenu lui-même.

⁷ Idem, p. 124.

⁸ <http://bellelay.enc.sorbonne.fr>.

noté, on dispose de toutes les informations utiles pour identifier le contenu musical et liturgique de la fête. Le fol. 254 du Graduel de Bellelay⁹ illustre l'ensemble de ces données et montre comment la mémoire s'organise dans le livre : la rubrique DOM XVI indique le XVI^e dimanche après la Pentecôte. Le chiffre CVI en marge est celui de l'office. On observera les initiales rubriquées et les diverses abréviations des pièces. Quand elles sont données sous forme d'incipit, un chiffre de renvoi indique le numéro de l'office où l'on peut trouver la pièce dans son entier : pour le graduel *Timebunt*, l.5, XXIII (fol. 54) écrit au départ XXXIII puis corrigé par grattage ; pour l'offertoire *Domine in auxilium*, XLI (fol. 104) ; pour la communion *Domine memorabor*, dernière ligne, LIII (fol. 134)¹⁰.

L'écriture est, selon Mary Carruthers, « une servante de la mémoire, le livre son extension et, comme la mémoire elle-même, les lettres écrites évoquent les voix de ceux qui ne sont plus là¹¹ ». Cette relation primordiale entre l'œil et la mémoire, confortée par l'analyse cognitive du cerveau humain¹², est fondamentale mais pas déterminante ou suffisante si l'on traite de la question de la mémoire musicale. Il reste à comprendre ce qui se passe entre la mémoire visuelle liée à une musique écrite et la mémoire orale qui lui est préalable et qui concerne la musique vivante, dans la force de sa pratique et de son exécution¹³.

La disposition de l'écriture ou ses procédures de mise en ordre sont, pour Mary Carruthers, les « *rationes* » dont parle saint Augustin, ces instruments de l'esprit pris comme des techniques de pensée qui « mettent les choses en relation et en perspective, et rendent la pensée possible ». Comme des fils invisibles, ils tissent dans ce grand palais de la mémoire des réseaux dans lesquels les choses conservent leur valeur mémorable tout en étant localisables, ce qui est précisé-

⁹ <http://bellelay.enc.sorbonne.fr/feuille259.php>.

¹⁰ Pour être parfaitement honnête, je dois signaler que cette numérotation dans ce manuscrit ne suit pas toujours ce principe de classement – les chiffres marginaux indiquant dans certains cahiers une véritable pagination.

¹¹ M. CARRUTHERS, *op. cit.*, p. 167-168.

¹² Je renvoie au diagramme du fonctionnement du cerveau humain tel qu'on le trouve dans le ms. de Cambridge, Harleian Library, ms. Gg 1.1, fol. 490v.

¹³ Cf. P. ZUMTHOR, *op. cit.*, et du même auteur sur ce sujet, *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983.

ment la condition de toute mémoire. Cependant, l'auteur précise que « la véracité des *res memorabiles* ne réside pas dans leur contenu, c'est-à-dire dans l'objet du souvenir, mais dans leur forme, notamment dans leur capacité à découvrir les choses et, donc, dans la *manière* dont elles induisent les souvenirs¹⁴ ». Le signe écrit, dans ce qu'il signifie, ne renvoie pas immédiatement à la chose signifiée sinon en le faisant par la médiation de la pensée. Le signe dans son arbitraire combine un mode d'être, un mode d'appréhension et un mode de signification dans lesquels forme et essence se distinguent. Ce constat oblige à délimiter et comprendre l'originalité de l'art de la musique par rapport à une approche des arts de la mémoire faisant la part belle à l'écriture.

Dans le détail, il rend assurément la question d'une mémoire musicale plus complexe à cerner. Certes, Mary Carruthers a montré comment la solmisation de Guy d'Arezzo, permettant la connaissance de la gamme médiévale par l'association d'un degré musical avec une phalange des doigts de la main, est conçue, écrit-elle, « comme une mnémonique servant à garder la mémoire de chaque note d'une mélodie préalablement connue ou non. Il ne s'agit pas d'une mnémonique au sens restreint que les modernes ont tendance à lui prêter, mais au sens plus large d'une modalité gouvernant tout apprentissage¹⁵ ». Elle poursuit en expliquant que « le codage visuel, tout comme l'écriture, permet d'organiser la mémoire de façon sûre pour une remémoration exacte capable non seulement de reproduire le matériau original, mais encore de le trier, de l'analyser et de le mêler¹⁶ ». De fait, le développement des notations neumatiques entre le IX^e siècle et le XII^e siècle souligne effectivement le poids croissant du codage visuel et donne raison à ce point de vue. Si la remémoration est rendue possible et exacte par la reproduction de la mélodie en un dessin, il est clair que ce dessin permet effectivement à son tour une analyse possible du matériau musical qu'il figure, comme l'a montré avec justesse Anna-Maria Busse Berger dans son ouvrage

¹⁴ M. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, p. 52.

¹⁵ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la Mémoire*, p. 160.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

*Medieval music and the Art of Memory*¹⁷. L'auteur explique comment l'écriture neumatique des mélodies a ainsi contribué au développement des tonaires, livres dans lesquels les mélodies sont classées par modes. C'est la notation des mélodies qui permettait aux théoriciens de les étudier et de les classer pour les ranger dans des tables, elles-mêmes plus facilement mémorisables comme telles¹⁸. Dans le cas des tonaires, on pourrait développer cette approche en précisant que le système des emplacements est numérique (le numéro du mode musical dans le système de l'*octoechos*). Les images sont constituées des dessins neumatiques qui figurent la mélodie. Ce travail de la mémoire s'exerce donc dans les tonaires de la même manière que dans les tables canoniques figurant dans les Bibles (exemple développé abondamment par Mary Carruthers). La démarche mnémonique procède de l'abréviation.

Si Anna Maria Busse Berger va dans le même sens que Mary Carruthers, elle nuance le cadre général dans lequel elle pense pouvoir apprécier la nature de la mémoire musicale. Elle souligne, fort à propos, que « les théoriciens ont une idée très exacte de comment la mélodie fonctionne ». Deux antiennes de deux modes différents peuvent être notées avec les mêmes neumes et pourtant sonner très différemment, mais les neumes combinés avec la classification modale, surtout quand ils sont combinés avec des notes marginales indiquant la tessiture, le degré de départ, la note la plus haute, etc., peuvent livrer toutes les informations nécessaires pour exécuter le chant¹⁹. Toute la première partie de son ouvrage, « *The construction of a memorial archive* », développe ainsi l'idée qu'il n'est pas judicieux d'opposer de manière drastique écriture et oralité. Comme l'écriture, la notation musicale ne remplace pas la pratique orale de mémoire mais, au contraire, peut être utilisée de manière complémentaire. Le fait que la musique devienne notée ne signifie évidemment pas qu'elle n'était plus transmise oralement. Transmission écrite et transmission orale cohabitent mais peut-être pas dans les mêmes buts. Pour renforcer le point de vue développé par Mary Carruthers sur l'abréviation et

la technique mnémonique, mais aussi faire le lien avec ce que j'ai dit sur la présentation de la *pagina* avec les incipit numérotés, je voudrais rappeler l'exemple du tonaire de Saint-Bénigne de Dijon²⁰, une source citée par Anna Maria Busse Berger mais pas analysée dans tous ses aspects²¹. L'auteur évoque en effet les indications portées en marge et indiquant l'ambitus mélodique de la composition citée, mais il y a plus. Toujours dans la marge, le scribe a consigné les incipit des autres pièces formant, avec celle qui est intégralement notée, l'*ordo* de la messe. On voit bien ici à l'œuvre la technique mémorielle de l'abréviation qui permet de situer immédiatement la pièce intégrale dans son contexte liturgique propre. C'est bien cette technique qui est décrite par Mary Carruthers comme étant celle qui permet de conserver dans la mémoire les informations et de les retrouver selon un schème de classification préalable.

Il faut cependant apporter une nuance importante aux propos tenus tant par Mary Carruthers que par Anna Maria Busse Berger, en soulignant la singularité de la remémoration musicale qui, pour exacte qu'elle soit, peut s'exercer à partir d'un matériel approximativement noté. Si je souscris aux résultats proposés par ces deux auteurs, je veux fortement insister sur une différence fondamentale et propre à la nature même de la mémoire musicale. Même si l'écriture permet une forme de mémoire, il faut avant tout réfléchir sur une étape cruciale de la formation de cette mémoire. Avant de déléguer la mémoire de la musique au pouvoir de l'écriture et de lier les deux ensembles, il faut bien que la composition soit faite, retenue, pratiquée sans le support de l'écriture. Dans sa pleine et entière dimension, dans son essence propre qui est orale, la musique est différente de l'écriture de la musique couchée sur les pages d'un manuscrit. Si, dans notre culture moderne, la notation s'est instituée comme le préalable au musical, nécessitant évidemment l'apprentissage initial d'un code retraduit en un geste qui est à proprement parler musique, ou encore comme l'intermédiaire par lequel toute invention prend forme, cette relation demeure le contraire au Moyen Âge où la notation n'est pas du tout la condition de la création du son et moins

¹⁷ A. M. BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, 2005, 288 p.

¹⁸ *Ibid.*, chap. 2, p. 47-84.

¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰ Tonaire de Saint-Bénigne de Dijon, ms. H 159 de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier. *Paléographie Musicale*, t. VII-VIII, 1901-1905, reprint Lang, 1972.

²¹ A. M. BUSSE BERGER, *op. cit.*, p. 79.

encore celle de sa consignation. Tout manuscrit musical est, au Moyen Âge, postérieur aux faits musicaux qu'il transcrit et conserve comme une trace. La notation musicale n'est pas un fait objectif naturel, mais demeure avant tout un code graphique qui traduit un fait d'entente, une norme partagée collectivement à un moment donné, en un lieu donné, pour signifier ce sur quoi on s'entend globalement²². Ainsi, le théoricien qui a classé la mélodie avait au préalable une connaissance précise de cette mélodie et des divers paramètres musicaux la composant. Il a nécessairement formulé pour lui-même une analyse détaillée, sans aucune aide de l'écriture et en faisant seulement référence à cette connaissance préalable de la mélodie, c'est-à-dire l'intériorisation du chant dans ce que nous appellerions plus communément la mémoire auditive.

Je voudrais proposer plusieurs postulats qui, à mon avis, s'imposent. Entre le problème d'une écriture d'une mémoire qui serait intimement liée à toute écriture préalable et la musique qui, elle, n'est pas écriture, où se situe cette mémoire musicale²³ ?

Premier postulat : les conditions d'exercice de la mémoire sont doubles quand on parle de musique. Elles s'exercent par rapport à l'écrit musical, que ce soit un manuscrit noté ou un ouvrage théorique, et par rapport à ce que l'écrit contient, c'est-à-dire la matière musicale elle-même dans une forme et dans un état avec lesquels elle est transmise.

Deuxième postulat : toute étude sur la musique écrite, notée, renvoie davantage à la problématique générale de l'écriture. Elle

montre comment cette écriture peut être chargée d'une dimension mémorielle, mais elle ne dit rien sur la musique elle-même, les mélodies, les conditions poétiques et leur mode de création, voire de transmission, et sur la façon dont celle-ci est mémorisée. Il faut bien, en effet, avant que l'écriture de la musique puisse être objet de mémorisation, considérer l'étape première qui fait que l'on a précédemment mémorisé une composition sans la noter. On a donc noté ce que l'on connaissait déjà.

Troisième postulat : il faut donc considérer la dimension orale de la musique et identifier comment, dans ce contexte, la poétique musicale médiévale repose intrinsèquement sur une forme particulière de mémoire qui lui est intimement liée et qui est vraiment, selon moi, la mémoire musicale, ce dont rend compte un manuscrit avec ses modalités particulières.

Quatrième postulat : l'imperfection de l'écriture à rendre compte avec justesse et constance des compositions musicales induit un rapport particulier entre la mémoire auditive et intérieure de l'œuvre et la mémoire visuelle.

Il n'est pas rare de rencontrer, dans un même manuscrit, une même pièce, plusieurs fois consignée mais de différentes manières. Cette réalité souligne la différence entre une mémoire musicale visuelle approximative – mais l'œil n'est pas musicien – et une mémoire auditive finalement beaucoup plus fidèle parce que liée à l'intériorisation de la composition par la pratique et la connaissance. Ce constat permet de préciser la nature de la forme mémorable qui va induire le souvenir. Celle-ci ne réside pas dans une image musicale exhaustive donnant l'ensemble des informations techniques, mais – et cela explique paradoxalement qu'elle puisse être approximative – dans une image suffisante où est surtout privilégié le dessin de la mélodie. Il ne s'agit donc pas de transmettre le contenu véridique de la composition, mais plutôt une forme suffisante pour la découvrir et s'en souvenir.

Il n'est pas difficile de prendre le contre-pied des exemples proposés par Anna Maria Busse Berger en considérant non pas la manière identique d'écrire deux pièces différentes mais la manière dont a été écrite une même pièce plusieurs fois dans un même manuscrit. Il ne s'agit donc plus ici de deux dessins identiques pour une mélodie différente, mais de deux dessins différents pour une

²² O. CULLIN, *Laborintus*, Paris, Fayard, 2004, p. 17-46. Du même auteur, « L'image-musique : représenter et lire le son », dans *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*, éd. M. LEMOINE, Turnhout, 2006 (*Rencontres médiévales européennes*, 6), p. 161-169 et *L'image musique*, Paris, 2006, 168 p. Ce fait d'entente renvoie à ce que saint Augustin expliquait déjà dans le *De doctrina christiana*, II.25.38 quand il écrit : « Ainsi, chacun peut parvenir à un certain degré de similitude quand, usant des signes, on fait les signes aussi semblables que possible des choses qu'ils signifient. Mais parce qu'une chose peut être similaire à une autre dans bien des manières, ces signes ne sont généralement pas compris parmi les hommes sans être l'objet d'un consensus (*sed quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant alia signa inter homines, nisi consensus accedat*). »

²³ Ces constats ont déjà été exposés dans O. CULLIN & C. CHAILLOU, « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 49^{ème} année, avril-juin 2006, p. 142-158.

mélodie identique²⁴. Je renvoie ici à l'édition électronique du Graduel de Bellelay dans laquelle un certain nombre d'exemples suffisamment explicites montre que, même avec des outils pourtant capables de donner une hauteur sûre et précise de la mélodie – l'outil guidonien, la portée décrite pourtant par Mary Carruthers comme un outil mnémonique avantageux – la réalité des manuscrits est beaucoup plus aléatoire : il suffit de consulter l'analyse des dossiers des communions *Intellige clamorem, Magna est, Tu mandasti* ou encore *Quicumque fecit*²⁵. Ces exemples traduisent l'indépendance des niveaux de mémoire entre une mémoire visuelle qui peut être concrètement et graphiquement différente mais théoriquement identique.

La vraie mémoire musicale intérieure est auditive pour qui le seul dessin des premiers neumes suffit comme abréviation pour identifier la composition dans son entier. Cette technique de composition qui permet à la mémoire de retrouver le contenu de la chose est donc tout à fait significative. Indépendamment de la solmisation comme procédé mnémotechnique qui permet à la mémoire de retrouver et garantir l'identité solfégique de la pièce (à condition que l'outil de solmisation ait été préalablement appris comme mnémonique), la seule vue du dessin de la pièce suffit à l'identifier en liant la mémoire visuelle (ce que l'on repère dans ces quelques indications) à la mémoire auditive, le seul dessin suggérant une mélodie qui, elle, est préalablement connue et retenue. La primauté de la mémoire auditive, liée à une connaissance pratique, éprouvée dans la voix et le corps,

²⁴ Je renvoie à l'article cité, « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 49^{ème} année, avril-juin 2006, p. 147-150 où j'ai analysé les exemples du graduel *Gloriosus* et des communions *Beatus servus* et *Nemo te condemnavit*. L'exemple de la communion *Beatus servus* peut être également consulté sur <http://bellelay.enc.sorbonne.fr/document426.php>.

²⁵ Dans cet ordre : <http://bellelay.enc.sorbonne.fr/document731.php> ;
<http://bellelay.enc.sorbonne.fr/document815.php> ;
<http://bellelay.enc.sorbonne.fr/document798.php>.

Ces trois exemples montrent la même pièce réécrite dans le manuscrit mais de manière différente. Pour la quatrième pièce citée qui montre une transposition altérant sa modalité par rapport à la tradition grégorienne (exemple qui suffit à nuancer les propos d'Anna Maria Busse Berger, *op. cit.*, p. 47-84, en évitant toute forme de généralisation sur l'avantage supposé de l'écriture et le rôle des tonaires par rapport aux traditions de chant), cf. <http://bellelay.enc.sorbonne.fr/document771.php>.

conservée ainsi comme une marque, est donc manifeste dans un tel cas. Elle est finalement essentielle. On comprend mieux alors le propos que le théoricien carolingien Aurélien de Réôme (vers 850) pouvait tenir dans son traité *Musica disciplina* quand, touchant à la réalité de la notation, il écrit : *libet interea mentis oculum una cum acie stili ad modulationes inflectere versuum, et quae propria unicuique sit sonoritas toni in eius litteratura verbis pauculis indagare*²⁶. « L'œil de l'esprit », une formule belle et percutante qui éclaire la nature même de la mémoire musicale et donne raison à la distinction exercée et répétée par Paul Zumthor entre mémoire orale-aurale et mémoire graphique-visuelle. C'est dans cette perspective qu'il faut, me semble-t-il, approfondir l'approche de Mary Carruthers pour qui, en reprenant saint Augustin, la véracité des *res memorabiles* ne réside pas dans leur contenu, c'est-à-dire dans l'objet du souvenir, mais dans leur forme, notamment dans leur capacité à découvrir les choses et, donc, dans la manière dont elles induisent les souvenirs²⁷. Si la véracité de la forme, sa littéralité, peut s'évanouir dans des déclinaisons solfégiques variées, ces formes, « dans leur capacité à découvrir les choses et dans la manière dont elles induisent le souvenir », sont bien toutes véridiques parce qu'elles renvoient à une forme, non pas celle écrite, graphique, stipulée par l'écriture mais celle authentifiée et garantie par la qualité d'une mémoire musicale reposant sur une pratique orale sûre et éprouvée. Cette forme intérieure est la vraie image, l'image du mouvement mélodique, et peut s'incarner indifféremment sur l'une ou l'autre des versions écrites en s'inscrivant pleinement dans l'approche subtile de saint Augustin sur ce sujet :

De eo quod scriptum est in epistula Pauli ad Coloenses : « In quo habemus redemptionem remissionem peccatorum quid est imago dei invisibilis ».

Imago et aequalitas et similitudo distinguenda sunt ; quia ubi imago, continuo similitudo, non continuous aequalitas. Ubi aequalitas, continuo

²⁶ AURÉLIEN DE RÉÔME, *Musica disciplina*, éd. L. A. GUSHEE, Rome, American Institute of Musicology, 1975 (*Corpus Scriptorum de Musica*), chap. XIX : « à ce point, il est agréable de relier l'œil de l'esprit avec la pointe d'une plume aux mélodies des versets et de réfléchir en quelques mots ce qu'est la propriété du ton [son] par laquelle elle existe dans la graphie ». Texte consultable en ligne sur www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th.AURMD_TEXT.html.

²⁷ M. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, p. 52.

similitudo, non continuo imago. Ubi similitudo, non continuo imago, non continuo aequalitas, ut in speculo est imago quia de illo expressa est ²⁸.

Comme dans un miroir, le livre noté reflète la Parole chantée : il suffit que cette image-musique soit semblable pour être ; elle n'a pas forcément besoin d'être égale, identique dans sa représentation. C'est dans sa dimension ontologique, vécue et intériorisée que cette identité prévaut et suffit. Concernant la mémoire musicale, les *res memorabiles* sont à comprendre ici en amont de toute écriture, dans la composition elle-même, quand la mémoire se noue dans la relation première et directe, liant une idée musicale à sa profération sonore, dans un temps et des circonstances donnés, quasiment toujours rituels, qui en facilitent précisément la conservation, quitte à ce qu'elle soit, dans un second temps, couchée par écrit. Comme l'écrivait Frances Yates, « il est essentiel de souligner que l'art de la mémoire émergea du Moyen Âge ». Il est tout aussi essentiel pour ce qui concerne l'art de la musique d'en délimiter plus précisément les contours parfois délicats et originaux. C'est bien ce à quoi saint Augustin nous invite quand, dans les *Confessions*, il écrit :

La voix est imprimée dans l'esprit par les oreilles, laissant une trace par laquelle elle peut être remémorée, comme si le son était toujours entendu après qu'il soit devenu silence... Dans ces cas, les choses elles-mêmes ne pénètrent pas dans la mémoire. C'est simplement que la mémoire capture leurs images avec une rapidité étonnante et les conserve dans des chambres, prêtes à les reproduire à nouveau ²⁹.

²⁸ SAINT AUGUSTIN, *De diversis quaestionibus*, LXXIV : « Concernant ce qui est écrit dans la lettre de Paul aux Colossiens : 'En lui, nous avons la rédemption, la rémission des péchés, lui qui est l'image de Dieu'. L'image, l'égalité et la similitude se distinguent ainsi : parce que là où il y a une image, il y a une similitude mais pas nécessairement une égalité. Là où il y a une égalité, il y a nécessairement une similitude mais pas nécessairement une image. Là où il y a une similitude, il y a nécessairement une image mais pas nécessairement une égalité, comme dans un miroir, il y a une image [de l'homme] parce que l'image est exprimé de lui. »

²⁹ *Confessions*, X,9 : *vox impressa per aurea vestigio quo recoletur quasi sonoret cum iam non sonaret... Istae quippe res non intromittuntur ad eam, sed earum solae imagines mira celeritate capiuntur et miris tanquam cellis reponuntur et mirabiliter recordando proferuntur.*

Convaincre et émouvoir : les conduits monodiques de Philippe le Chancelier, un médium pour la prédication ?

ANNE-ZOÉ RILLON

Au début du XIII^e siècle, Paris est l'un des principaux pôles européens vers lequel convergent les enjeux économiques et intellectuels. La ville est désormais le lieu où se concentrent les détenteurs du savoir. La culture s'est déplacée depuis les centres monastiques pour trouver dans les villes et les écoles le ferment et les structures nécessaires à son épanouissement. Cette évolution des centres de production du savoir et d'enseignement est le résultat d'une lente maturation qui pose les jalons d'une spiritualité tournée vers les fidèles et non plus seulement à l'usage des moines. Le texte biblique doit être l'objet de toutes les attentions, comme il l'a toujours été, mais il doit être accessible à tous et servir à puiser les préceptes moraux nécessaires à chacun. La pastorale est au cœur du dispositif de réforme de la société. Le « siècle de la Parole », comme on a désigné le XIII^e siècle¹, n'a de cesse de produire différents discours : sermons, questions disputées, commentaires, sommes... Cette parole, objet de tous les enjeux, se doit d'être efficace pour atteindre son but, c'est-à-dire convaincre et émouvoir.

Les conduits de Philippe le Chancelier, une parole active

Parmi les grandes figures de cette période dite préscolastique, Philippe le Chancelier tient une place de choix. Il est l'auteur de l'une

¹ J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, « Au 13^{ème} siècle, une parole nouvelle », dans *Histoire vécue du peuple chrétien*, dir. J. DELUMEAU, Paris, 1979.

des premières Sommes de scolastique². Son activité ne se limite pas à la théologie, loin de là. Maître à l'université de Paris, il prêche à de nombreuses occasions et enseigne cet art dans lequel il excelle³. Chancelier de la cathédrale Notre-Dame, il est au cœur des débats et discordes qui agitent les milieux de l'université naissante. Il intéresse également le musicologue car il est l'auteur d'un très grand nombre de compositions musicales, touchant à tous les genres en vogue à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle. La véritable implication du Chancelier dans la composition musicale est un problème souvent soulevé. Si sa paternité sur les textes est admise grâce aux attributions notées dans les sources, il n'est absolument pas impossible qu'il soit également l'auteur des mélodies, d'autant plus que l'essentiel du corpus est monodique. Que ces productions poético-musicales soient l'œuvre d'une seule main ou le résultat d'une collaboration, rien n'empêche d'analyser les procédés d'élaboration du texte et de la musique pour les placer dans des perspectives plus larges. Les conduits doivent en effet être observés comme un type de discours parmi d'autres et non comme un genre musical à part.

Cette lyrique latine traite majoritairement de thèmes religieux mais non liturgiques. On y reconnaît des préoccupations sensiblement identiques à celles de la prédication contemporaine. Chez Philippe le Chancelier, deux motifs moraux sont récurrents : les mœurs du clergé d'abord, dont l'exemplarité devrait, à l'image du Christ, guider les âmes. Le poète déplore avec amertume les manquements des pasteurs à la mission qui leur incombe. Ainsi commence par exemple l'un de ses conduits les plus vindicatifs :

*Quo me vertam nescio
dum stricto iudicio
prelatos circumfero.
dum virtutes pondero
patrum modernorum⁴.*

² PHILIPPE LE CHANCELIER, *Summa de bono*, éd. N. Wicki, 2 vol., Berne, 1985.

³ Le répertoire de sermons établi par Johannes Baptist Schneyer (*Repertorium der Lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, 11 vol., Münster, 1969) rapporte pas moins de 723 sermons au nom de Philippe le Chancelier.

⁴ *Quo me vertam nescio*, manuscrit de Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1, fol. 426v. Traduction : « Je ne sais où me tourner quand, avec un jugement rigoureux, je suis parmi les prélats, quand je pèse les vertus des pères modernes. »

Deuxièmement, c'est l'homme, donc la totalité des fidèles, qui se trouve fustigé par les mots du Chancelier. L'entêtement à suivre le corps plutôt que l'âme et l'emprise des vices éloignent l'homme de la voie du Salut montrée par le Christ. Le ton se fait inquisiteur et autoritaire, comme au début de cet autre conduit :

*Ad cor tuum revertere
conditionis misere.
homo. cur spernis vivere.
cur dedicas te vitiis.
cur indulges malitiis.
cur excessus non corrigis.
nec gressus tuos dirigis
in semitis justicie⁵.*

L'énonciation de ces textes est très claire. L'auditoire visé est presque toujours désigné et pris à partie au moyen de différents outils de la rhétorique oratoire. Les exclamations et interjections, les verbes à l'impératif, les répétitions éloquentes sont autant de moyens utilisés dans le contexte oral pour attirer l'attention des auditeurs, capturer et captiver leur esprit. Les deux thèmes moralisateurs abordés par Philippe le Chancelier mettent en évidence deux types d'auditoire possibles : d'une part une assemblée exclusivement cléricale, et d'autre part un public plus hétérogène de laïcs et de clercs, maîtrisant néanmoins l'usage du latin. Le contenu des conduits pour chacun de ces auditoires est sensiblement différent et l'on n'hésite jamais à savoir quel est le public visé par le poète. Cette distinction n'est pas sans rappeler les mentions *ad clericos* et *ad populos* que l'on peut souvent lire dans les marges des sermons pour désigner à qui s'est adressé le prédicateur. Au cours du XII^e siècle apparaissent également quelques collections de sermons *ad status*, textes élaborés à l'intention des différents états, corps ou classes sociales qui composent la société⁶. La prise en compte

⁵ *Ad cor tuum revertere*, manuscrit de Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1, fol. 420v-421v. Traduction : « Reviens à ton cœur, homme de condition misérable ; pourquoi dédaignes-tu vivre ? Pourquoi te consacres-tu aux vices ? Pourquoi t'abandonnes-tu au mal ? Pourquoi ne corriges-tu pas tes écarts et ne diriges-tu pas tes pas dans la voie de la justice ? »

⁶ C. MUESSIG, « Audience and Preacher: *Ad status* sermons and social classification », dans *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, éd. C. MUESSIG, Leyde, 2002, p. 255-276.

de l'auditoire et la capacité du prédicateur à s'adapter à celui-ci sont des traits marquants de l'évolution de la prédication dite universitaire. Un bon orateur doit en effet savoir choisir sa langue, ses mots et ses exemples au plus près de ce que son auditoire peut en comprendre. Cela conditionne en effet l'efficacité du discours et les *artes praedicandi*, ces traités de technique oratoire à l'usage des apprentis prédicateurs, ne manquent pas de le signaler.

Les conduits s'intègrent donc à cette « parole » que les savants du XIII^e siècle travaillent à façonner, perfectionner pour que sa diffusion et son efficacité s'en trouvent grandies. En plus des outils de la rhétorique poétique, les conduits bénéficient d'un atout supplémentaire sur les autres genres de discours : la mélodie. La plupart des conduits ne sont pas des textes mis en musique, mais des textes écrits pour la musique. La mélodie fait partie intégrante du projet initial et apporte son éloquence propre à celle de la poésie. Ainsi, il n'existe pas vraiment de forme imposée par le genre. Chaque conduit est une proposition singulière qui élabore ses propres normes et techniques. Les critères d'analyse habituellement proposés pour décrire la musique des conduits (les couples polyphonie/monodie, syllabique/mélismatique) sont insuffisants pour comprendre les processus et les stratégies qui ont servi à la composition. Plus qu'un simple support de la parole poétique, la mélodie *est* discours. Elle permet de communiquer le texte par la voix tout en construisant des images sonores au service du projet poétique. La musique met le texte en sons non seulement pour qu'il soit entendu, mais aussi pour qu'il puisse être plus clair et mieux compris, ou encore plus riche en faisant apparaître des niveaux de sens supplémentaires, ou encore plus plaisant ou plus facile à mémoriser. Les cas de figure sont nombreux et peuvent s'additionner et se compléter au sein d'une même composition.

Étude d'un exemple : *O mens cogita*

Nous limiterons notre exposé à l'étude de quelques exemples empruntés à l'une des 80 compositions attribuées à Philippe le Chancelier, le conduit *O mens cogita*⁷. Si les procédés mis en place

sont uniques pour chaque composition, il n'en reste pas moins que toutes ces œuvres sont élaborées selon le même savoir-faire et poursuivent des objectifs similaires. L'étude d'un exemple ne cherche donc pas à montrer des traits communs à tous les conduits mais à mettre en évidence la nature du savoir-faire et des procédés auxquels le poète-compositeur exerce son habileté.

Le texte de *O mens cogita* est une mise en garde qui s'adresse à l'esprit de chacun (*mens*), contre les diverses vanités du monde. La fragilité des apparences, la fuite du temps, l'inéluctabilité de la mort, le poids des fautes et la crainte du Jugement sont des pensées que tout homme doit avoir en lui pour les « cogiter », les ruminer afin de trouver la voie du Salut.

La construction du conduit

C'est un conduit dont la structure poétique est assez originale. Le texte se compose de neuf strophes de six vers chacune. Les strophes forment des couples dont les rimes et la longueur des vers sont identiques. La structure pourrait ressembler à celle d'une séquence, avec ses strophes binaires (AA, BB, ...). Une telle séquence serait pour le moins irrégulière (la septième strophe n'a pas de double) et originale (certains schémas structurels sont récurrents). Du point de vue formel, le texte présente plusieurs éléments remarquables et originaux pour un conduit. Les vers sont exceptionnellement courts : de 3 à 5 syllabes, alors que les conduits sont plus généralement constitués d'heptasyllabes et d'octosyllabes. La musique assemble les vers par trois, si bien que chaque strophe de 6 vers est divisée en deux tercets. Les tercets sont constitués de vers de longueur croissante (3-4-5), décroissante (5-4-3) ou alternée (5-4-5). Les rimes sont toutes riches (dans la strophe 1 : *cogita* / *subita*, *preterit* / *interit*, *figura* / *pictura*). Leur organisation (généralement abc) suit la partition des strophes en deux tercets (abc abc). Cependant, quelle que soit la rime, seules les voyelles finales « a » et « i » sont employées : *-ita*, *-ura*, *-itas*... et *-erit*, *-escit*, *-ilis*... Il en résulte une certaine uniformité sonore qui s'impose à l'audition. Les deux sonorités sont utilisées à peu près à parts égales, si bien que l'auditeur peut entendre ce texte comme une alternance des sons « a » et « i », produisant un effet « bicolore ». Ces éléments de technique littéraire s'accumulent et se complètent pour accentuer les effets pro-

⁷ Voir édition du texte et de la mélodie en annexe.

duits : les vers courts permettent une alternance rapide des rimes et des sons. L'irrégularité des vers (3, 4 ou 5 syllabes) donne une impression de rapidité lorsque survient le vers le plus court. Tous ces éléments techniques nous décrivent un texte très dynamique, aux sonorités bondissantes et colorées.

La musique, elle, n'est constituée que de trois strophes mélodiques (A, B et C), si bien que chaque strophe est entendue plusieurs fois sur un texte différent.

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5	Strophe 6	Strophe 7	Strophe 8	Strophe 9
A	A	B	B	C	C	B	C	C

De plus, les strophes mélodiques se trouvent être chacune composées de manière répétitive. Elles sont constituées d'une seule phrase musicale utilisée deux fois, où seule la cadence différencie les deux parties de la strophe. Les demi-strophes poétiques ou tercets marqués par la succession des rimes et le jeu rythmique des vers de longueur croissante ou décroissante, sont également mis en évidence par la forme musicale.

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5	Strophe 6	Strophe 7	Strophe 8	Strophe 9
A	A	B	B	C	C	B	C	C
a	a'	a	a'	b	b'	b	b'	c
c	c'	c	c'	c	c'	c	c'	c

La phrase mélodique *a* est donc entendue 4 fois, la phrase *b* 6 fois et la phrase *c* 8 fois. Cette structure apparaît clairement à l'audition car les trois propositions mélodiques sont très différenciées les unes des autres.



La première évolue dans le registre médian du mode de *ré* en partant de la teneur, le *la*. La seconde commence par un motif descendant et exploite les notes aiguës de l'échelle. La phrase descend puis remonte presque symétriquement. La troisième commence sur la finale *ré*. Son dessin mélodique est exactement l'inverse de la phrase précédente : il s'agit d'une ascension mélodique qui revient ensuite à son point de départ. Les phrases mélodiques B et C sont donc contrastées par leur dessin mais aussi par le registre qu'elles exploitent. Elles sont néanmoins complémentaires et il n'est pas étonnant que la structure poético-musicale soit formée pour les faire entendre en alternance.

Les sources manuscrites musicales (Florence Biblioteca Laurenziana Pluteus 29.1, Londres British Library Egerton 274 et Paris BnF Fr. 146) sont toutes trois postérieures à la composition du conduit de plusieurs décennies. Il s'est écoulé plus de 80 ans entre la mort de Philippe le Chancelier et la reprise de certaines de ses œuvres poético-musicales dans le *Roman de Fauvel*. Les manuscrits ne sont donc pas des témoins contemporains des œuvres qu'ils nous transmettent. Cependant, les sources peuvent nous livrer de précieuses informations sur la manière dont les compositions étaient considérées, ressenties et pensées, même longtemps après leur invention. La mise en page de *O mens cogita* dans le manuscrit de Florence (fol. 438v-439) présente le texte et sa mélodie entièrement notés, ce qui est assez rare. Lorsqu'il y a répétition, les copistes ont pour habitude de noter le texte supplémentaire à la suite de la portée. Il est également possible, et c'est souvent le cas dans cette source, que la strophe de texte à chanter sur la même mélodie soit tout simplement omise. Les ambitions encyclopédiques de cette « somme » de la musique des XII^e et XIII^e siècles que semble être le manuscrit de Florence, ont en effet souvent incité le copiste à réduire les œuvres autant qu'il le pouvait. La complétude de la notation de *O mens cogita*, ici comme dans toutes les autres sources, nous indique qu'il était impensable d'amputer l'œuvre de l'une de ses parties ou de ne pas montrer toutes ses répétitions mélodiques ainsi que les infimes variations qui les distinguent. Sur la page du manuscrit, l'organisation strophique n'est pas marquée par les repères visuels que constituent les majuscules, outils graphiques généralement employés par les copistes pour rendre apparente la structure. Le conduit apparaît comme un tout où

seules les barres transversales signalent les fins de phrases musicales. Cette disposition témoigne du fait que la structure était suffisamment claire par elle-même pour qu'il ne soit pas nécessaire de la faire apparaître dans la mise en page. Si les propositions mélodiques sont bien distinctes à l'audition, elles le sont également une fois couchées sur le parchemin. Le « dessin » mélodique qui différencie si bien les phrases et son tracé en notation musicale n'échappent pas à l'œil avisé.

La régularité des répétitions et l'alternance des phrases sont rompues par la strophe 7, la seule à être dépourvue de double. Elle agit donc comme un signal pour l'oreille déjà habituée à la structure binaire en train de se dérouler. Elle indique à l'oreille une démarcation qui permet de passer du corps principal du conduit aux deux dernières strophes conclusives. Le mépris du monde (*contemptus mundi*) développé dans les sept premières strophes se termine sur l'image de la mort implacable, à la strophe 7 : « *O qualis quam misera mors, quam dura.* » Les strophes 8 et 9 s'imposent comme la conclusion donnant le sens moral (tropologique) de ce qui précède. Le début de la strophe 8 impose un nouveau départ en faisant allusion au premier vers du conduit : « *Iam recogita.* » L'esprit est invité à faire immédiatement (*iam*) le travail de retour sur soi et de méditation (*recogita*) pour trouver la substance des mots qui précèdent. L'irrégularité structurelle se justifie donc en tant que repère auditif.

Jeux de mots et jeux de sons

Les répétitions des phrases mélodiques se répercutent à une échelle plus petite, celle des mots. La virtuosité du poète qui trouve des correspondances sonores saisissantes d'un mot à l'autre, prend une tout autre dimension lorsque la mélodie donne à entendre ces jeux. Les nombreuses rimes riches se trouvent, de par la forme musicale répétitive, placées sur un même dessin mélodique. Les vers courts font que ces échos sonores surviennent dans un temps très resserré. Dans la strophe 1, deux réseaux de rimes se superposent :

Le réseau des rimes en *-ura* (*figura, pictura, obscura, lapsura*, encadrés dans l'exemple 2) sur un motif descendant, alterne avec celui des rimes en *-ita* (*cogita, subita, cucurbita, orbita*, mots encerclés) qui intervient sur un motif cadentiel, qui épouse la forme du mot. Notons

EXEMPLE 2

EXEMPLE 3

qu'en plus de mettre en place un double réseau d'échos sonores, ces mots n'en sont pas moins reliés par le sens (*figura*, la forme et *pictura*, l'image ; *obscura*, l'obscurité et *lapsura*, la chute). Les sons de ces mots ressortent à l'audition et apportent une signification supplémentaire au texte, comme une sorte de tracé secondaire qui n'existe que pour l'oreille. Dans cette perspective, l'utilisation du mot *cucurbita* n'est pas dénuée de finesse et d'humour. En effet, la courge est mise en écho avec la pensée (*cogita*). L'incongruité de cette rencontre est soulignée par la bizarrerie même du mot avec sa syllabe répétitive et la mélodie qui s'appesantit à ce moment-là en augmentant son nombre de notes. Le jeu sonore n'est pas le seul déterminant dans le choix de cette plante. La botanique confirme la pertinence de cette image car la fleur de courge est effectivement connue pour ne fleurir qu'une seule journée. Comme le dit le texte, elle se fane dès l'arrivée de la nuit. Un auditeur savant ne manquera pas également de savourer le contraste entre cette courge et le verset biblique très connu de Job (14, 2) qu'il faut lire en filigrane de ces deux premières strophes : *velut umbra praeterit quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra*. Comme la fleur, la destinée de l'homme est fragile, mais comme la courge, elle est ridicule. Tous les éléments, mélodie, vocabulaire, structure poétique et intertexte contribuent donc à créer du sens et des niveaux de compréhension multiples.

Le discours reste cependant très balisé. Le cadre formel très solide est un moyen efficace pour que le sens du texte ne soit pas masqué par une structure décousue ou trop complexe. La mélodie elle aussi concourt à rendre audibles les éléments indispensables à la compréhension du discours. La mélodie des strophes 1 et 2 fait entendre un curieux saut dans le grave au milieu de la phrase mélodique (ex. 3). Ce décrochage mélodique n'a probablement d'autre objectif que de faire ressortir pour l'auditeur tous les mots qui constituent la trame logique du discours, ces monosyllabes (*quod*, *sic*, *cum*) sans lesquels l'argumentation ne serait pas audible et compréhensible. Rappelons que Philippe le Chancelier est un théologien reconnu pour la qualité de sa dialectique. Il n'est donc pas très étonnant de le voir, dans un tout autre contexte, aussi attentif à la valeur logique de sa parole. La mélodie des strophes 3, 4 et 7 agit de la même manière. La mélodie est descendante et se pose sur les monosyllabes qui sous-

tendent l'argumentation : « *dulcescit sed inferit amara plura ; quis nescit quod leserit fallax mixtura* ».

Conclusion

Ce conduit se présente comme un dispositif savamment composé de mots et de sons. Les effets et les figures mis en œuvre participent d'une rhétorique qui ne délaisse ni le sens du message à transmettre ni le plaisir de l'ouïe. La bonne prestation oratoire doit, selon Quintilien dans son *Institutio oratoria* : « *conciliet, persuadeat, moveat [...] ut etiam delectet*⁸ », c'est-à-dire se concilier l'auditoire, le persuader, l'émouvoir et donc lui plaire. La notion de plaisir ne se dissocie pas du pouvoir de persuasion. C'est parce que l'auditeur prend plaisir à écouter qu'il se laisse émouvoir, que le discours devient efficace et parvient à convaincre. La force des arguments et l'agilité de la dialectique ne suffisent pas, les prédicateurs le savent bien. Il faut aussi capturer et séduire les oreilles les plus versatiles.

Dans cette perspective, la musique est bien plus qu'un simple ornement ou vecteur décoratif d'un texte poétique autosuffisant. Elle fait partie du projet rhétorique. Elle souligne, démontre, clarifie mais aussi séduit et élève. La fermeté de la construction mélodique pourvoit des cadres et des images sonores qui marquent l'esprit d'une empreinte structurante, d'un moule que le texte n'a plus qu'à remplir. Le jeu d'alternance et de répétition des trois dessins mélodiques crée des lieux (*locus*) qui permettent de distinguer et de ranger mentalement les strophes poétiques pour mieux les conserver. La mélodie offre ses services aux techniques de mémorisation décrites dans les traités de rhétorique⁹. Si elle semble en premier lieu s'adresser aux sens, c'est en réalité vers l'intellect que la musique lance ses appels. Le texte le dit d'ailleurs dès le premier vers en invoquant la *mens* et la cogitation de la raison. Philippe le Chancelier poète-compositeur se trouve donc dans la même posture que le Philippe prédicateur. La diffusion du message moral et son appropriation par l'auditoire

⁸ QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, éd. J. COUSIN, Paris, 1975, l. XI, cap. 3, § 154.

⁹ M. CARRUTHERS, *The Book of Memory, A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990, traduction française : Paris, 2002.

nécessitent l'utilisation d'outils rhétoriques et d'un langage adapté au public et aux circonstances. La construction du discours et les effets mis en œuvre obéissent à une stratégie qui vise à l'efficacité. Le renouveau de la prédication qui a lieu au tournant du ^{xii}^e siècle à Paris passe par des mutations profondes dans la forme et le contenu du discours, l'objectif étant désormais d'atteindre un public de plus en plus large. Les compositions musicales se joignent à cette vaste entreprise de moralisation des fidèles et de formation du clergé. Les trouvailles et figures dont abondent les conduits et leurs mélodies sont autant de propositions innovantes et originales pour renouveler autrement la parole du prédicateur.

Dans un monde de transmission orale où la culture passe avant tout par les sons, l'apport de la musique est donc considérable. Elle est l'outil le plus élaboré et le plus subtil pour « mettre en son », pour proférer, faire entendre et comprendre les idées, concepts et messages substantiels de la culture médiévale. Quel que soit le contexte, celui de la moralisation du ^{xiii}^e siècle comme nous venons de le voir, celui des célébrations liturgiques ou encore de l'affirmation d'une culture profane par la chanson, la musique unit sa rhétorique à celle du texte à tel point que les deux se fondent l'une dans l'autre pour ne former qu'un seul et même objet.

Annexe

Édition du texte et de la mélodie de *O mens cogita*

- | | |
|--|--|
| 1. O mens cogita
quod preterit
mundi figura.
fugit subita
sic interit
quasi pictura. | <i>O esprit ! pense
que la forme du monde
nous échappe.
Elle fuit imprévue
ainsi elle périt
comme une image.</i> |
| 2. floret ut cucurbita
cum ingerit
se nox obscura.
brevis orbita
cum steterit
cito lapsura. | <i>Elle fleurit comme une courge,
quand s'impose
la nuit obscure.
Courte rotation,
quand elle s'arrête,
elle chute aussitôt.</i> |
| 3. dulcescit.
sed inserit
amara plura.
quis nescit
quod leserit
fallax mixtura. | <i>Elle s'adoucit
mais elle introduit
de plus grandes amertumes.
Qui ne sait pas
que ce mélange trompeur
a outragé ?</i> |
| 4. tabescit
et deperit
tamquam litura.
Vanescit
cum fugerit
non reductura. | <i>Elle se consume
et meurt
ainsi qu'une tache.
Elle s'évapore
quand elle a fui
pour ne pas revenir.</i> |
| 5. quanta vanitas
sublimitas
casura.
umbra fragilis.
nec stabilis
neque secura. | <i>Combien de vanité,
de grandeur
à venir ?
Ombre fragile
ni stable
et ni sûre.</i> |
| 6. quanta vilitas
est dignitas
mundana.
spuma gracilis
flos sterilis
spes vana. | <i>Combien vile
est la dignité
du monde !
Salive misérable,
fleur stérile,
espoir vain.</i> |

7. o qualis
quam misera
mors et quam dura.
penalis
et aspera
nec moritura.

8. iam recogita
de temporis
iactura.
sis sollicita
de corporis
fractura.

9. culpam caveas
et veniam
procura.
tremens paveas
de iudicis
censura.

*O combien !
Quelle mort misérable
et à quel point difficile !
Pénible
et âpre,
mais immortelle.*

*Repense déjà
à la perte
du temps.
Tourmente-toi
de la faiblesse
du corps.*

*Prends garde à la faute
et œuvre
au pardon.
Sois troublé, tremblant,
de la censure
du juge.*

strophe 1

A
O mens co-gi-ta quod pre-te-rit mun-di fi-gu-ra. fu-git su-bi-ta sic in-

B
te-rit qua-si pic-tu-ra. flo-ret ut cu-cur-bi-ta cum in-ge-rit se nox

ob-scu-ra. bre-vis or-bi-ta cum ste-te-rit ci-to la-psu-ra.

strophe 2

A
dul-ces-cit. sed in-fe-rit a-ma-ra plu-ra. quis nes-cit quod le-

B
se-rit fal-lax mix-tu-ra. ta-be-scit et de-pe-rit tam-quam li-tu-ra. va-nes-cit

cum fu-ge-rit non re-di-tu-ra.

strophe 3

A
quan-ta va-ni-tas sub-li-mi-tas ca-su-ra. um-bra fra-gi-

B
lis. nec sta-bi-lis ne-que se-cu-ra. quan-ta vi-li-tas est di-gni-tas mun-da-

na. spu-ma gra-ci-lis flos ste-ri-lis spes va-na.

strophe 4

o qua-lis quam mi-se-ra mors et quam du-ra. pe-na-lis

et as-pe-ra nec mo-ri-tu-ra.

strophe 5

A
iam re-co-gi-ta de tem-po-ris iac-tu-ra. sis sol-li-ci-ta

B
de cor-po-ris frac-tu-ra. cul-pam ca-ve-as et ve-ni-am pro-cu-ra. tre-

mens pa-ve-as de iu-di-cis cen-su-ra.

Musique, savoirs et pouvoir à la cour du prince aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles

Martine Clouzot

Les textes et les images présentent comme une évidence la participation de la musique dans les cortèges, les banquets et les bals à la cour du prince¹. Loin de reléguer au rang de cliché cette représentation de la musique dans les cérémoniels de cour, il importe de déterminer sous quelles formes et à quelles fins politiques, morales et sociales la musique est placée au service du prince. Son usage dans le discours politique et didactique à destination du prince démontre que, dans la société curiale des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, elle est moins conçue dans sa dimension « divertissante » que cosmologique par les auteurs des traités didactiques, des miroirs et des chroniques. Pour ces derniers, la *musica* est avant tout une science libérale dont les fondements mathématiques et divins l'unissent au pouvoir du prince, à son expression, à son exercice et à son essence. Les origines orphiques et pythagoriciennes de la musique expliquent sa puissance intrinsèque et son pouvoir d'action sur l'ordre du monde. C'est pourquoi les moralistes ont vu en elle un excellent instrument de discours politique sur le prince à la tête de la cité idéale.

La cour des Valois de France aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, en particulier celle de Charles V (1364-80) et Charles VI (1380-1422), ainsi que celle des ducs de Bourgogne – Philippe le Hardi (1364-1404), Jean sans Peur (1404-1419), Philippe le Bon (1419-1467) et Charles le Téméraire (1467-1477) – réunissent un groupe bien connu de clercs, de poètes, de moralistes et de chroniqueurs très actifs dans la production de

¹ H. RAGOTZKY, H. WENZEL, *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, 1990. D. ALTENBURG, J. JANUT, H.-H. STEINHOFF, *Feste und Feiern im Mittelalter*, (Paderborner Symposium des Mediävistenverbandes), Sigmaringen, 1991.

miroirs, de traductions et de commentaires politiques et moraux à l'usage du roi ou du prince². À partir du corpus platonicien et aristotélicien, Gilles de Rome, Christine de Pisan, Nicole Oresme, Évrart de Conty, Pierre Salmon, Denis Foulechat (traducteur du *Policraticus* de Jean de Salisbury), Eustache Deschamps, ainsi que les chroniqueurs Jean Froissart, Olivier de La Marche, Georges Chastellain, ont développé un discours musical, voire une morale, sur le savoir du prince, sa formation, ses bonnes mœurs et le bon gouvernement. L'usage que ces auteurs font de la musique pour édifier le prince est commandé par des critères moraux caractéristiques de la culture politique de la deuxième moitié du XIV^e siècle et du XV^e siècle³. Les sources, les autorités et les figures musicales (antiques, mythologiques, bibliques, théologiques) auxquelles ils se réfèrent invitent à se demander pourquoi et comment ils parlent de musique dans leurs discours politiques. L'absorption de l'université, à partir de Charles V, par le pouvoir royal suffit-elle à expliquer l'utilisation, voire la « politisation » d'une discipline savante de la Faculté des Arts, en vue du bien commun et de la chose publique⁴ ?

En partant des « divertissements » ritualisés de la cour, relatés et figurés dans les chroniques et dans les miroirs, l'idée est de montrer que les clercs au service du prince ont donné à la *musica* des formes différentes, d'une part parce que, dans leur culture universitaire, ils perpétuent la définition antique de la musique comme

² B. GUENÉE, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980. F. AUTRAND, « Culture et mentalité. Les librairies des gens de Parlement au temps de Charles VI », *Annales ESC*, 5 (1973), p. 1219-1244, « Pouvoir et savoir à la cour du duc d'Orléans », *Autour de Charles, duc d'Orléans. Célébration du 600^e anniversaire de sa naissance. Bulletin de l'Association des Amis du Centre Jeanne d'Arc*, Hors série 2 (1998), p. 17-24 et Jean de Berry. *L'art et le pouvoir*, Paris, 2000. M. LACASSAGNE et T. LASSABATÈRE éd., *Les dictez vertueux d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2005.

³ E. GARIN, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, Paris, 1968 (1957). M. ZINGEL, « Les princes et l'histoire. L'exemple des ducs Valois de Bourgogne », dans *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, éd. C. GRELL, W. PARAVICINI et J. VOSS, Bonn, 1998 (*Pariser Historische Studien*, 17), p. 205-220. A. MARCHANDISSE et J. L. KUPPER éd., *À l'ombre du pouvoir. Les entourages princiers au Moyen Âge*, Genève, 2003.

⁴ La formule est de J. VERGER, « Culture universitaire, culture de cour à Paris au XIV^e siècle », dans *Erziehung und Bildung bei Hofe*, éd. W. PARAVICINI et J. WETTLAUER, Stuttgart, 2002 (*Residenzenforschung*, 13), p. 166-176, ici p. 170 et 173.

science mathématique, d'autre part parce que cette conception de la musique sert les discours et les « représentations » de la cour et du pouvoir princier qu'ils veulent renvoyer. Selon eux, l'art de la musique est un art qui s'apprend, car il est aussi un art de gouverner : la *musica* décrit en effet un ordre du monde, une mesure du monde, elle donne à voir et à entendre une harmonie universelle dont le prince doit s'inspirer.

Les esbatemens à la cour : la mesure du prince

Les peintures des nombreuses chroniques et histoires conservées dans les librairies royale et ducale présentent la musique au service du prince sous les traits des ménestrels royaux ou ducaux⁵. Le rapport entre le pouvoir temporel et la musique est ainsi signifié par des thématiques montrant la musique du pouvoir en représentation – et pas seulement la représentation du pouvoir⁶ : la musique donne à voir et à entendre le prince au centre des miniatures, notamment des *Grandes Chroniques* de Jean Froissart⁷ et des *Chroniques* d'Enguerrand de Monstrelet⁸. L'objectif des peintres rejoint celui des chroniqueurs

⁵ L. DELISLE, *Le Cabinet des mss de la Bibliothèque impériale*, t. 1, Paris, 1868, t. 3, Paris, 1881 et *Recherches sur la Librairie de Charles V*, Paris, 1907, 2 vol. F. AVRIL et J. LAFABRIE, *La librairie de Charles V*, Paris, 1968. G. DOUTREPONT, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Genève, 1970 (1909) et *Inventaire de la « Librairie » de Philippe le Bon*, 1420, Genève, 1977 (1906). P. DE WINTER, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, 1364-1404. Étude sur les manuscrits à peintures d'une collection princière à l'époque du « style gothique international »*, Paris, 1985. B. BOUSMANNE et C. VAN HOOREBEECK, *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, t. 1 : *Textes liturgiques, ascétiques, théologiques, philosophiques et moraux*, Turnhout, 2000. B. BOUSMANNE, F. JOHAN et C. VAN HOOREBEECK, *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, t. 2 : *Textes didactiques*, Turnhout, 2003. B. BOUSMANNE, T. VAN HEMELRYCK et C. VAN HOOREBEECK, *La Librairie des ducs de Bourgogne*, t. 3 : *Textes littéraires*, Turnhout, 2006.

⁶ C. BEAUNE, *Le Miroir du Pouvoir*, Paris, 1989. D. RUSSO, « Les modes de représentation du pouvoir en Europe dans l'iconographie du XIV^e siècle. Études comparées », dans *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, éd. J. BLANCHARD, Paris, 1995, p. 175-191.

⁷ Londres, British Library, *Grandes Chroniques* de Jean Froissart, ms. Royal 14 D 4, fol. 10, début XV^e siècle. Voir B. GUENÉE et F. LEHOUEX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, 1968.

⁸ Paris, BnF, ms. fr. 2673, fol. 313v, fin XV^e siècle.

dont ils ornent le texte : faire entendre par l'image la profusion musicale, la « grand noise » dont parle Jean Froissart, sous la forme soit des trompettistes rangés de part et d'autre du prince, soit d'une multitude d'instrumentistes dispersés autour du cortège princier⁹. Les scènes de banquet et de danse intègrent également les ménestrels, toujours situés en rapport avec le prince et la cour¹⁰. Ces divertissements font partie du discours moral des chroniques, des traités politiques et didactiques des XIV^e et XV^e siècles. Ils invitent à une réflexion sur ce que les chroniqueurs et les poètes nomment l'*esbatemens*¹¹. Toutes ces images montrent les « fêtes » à la cour toujours sous le regard et autour de la personne du prince¹² : dans les *Grandes Chroniques* de Froissart¹³, la miniature pleine page du premier folio présente le roi à la tête de la société de cour, en train de se « divertir », par la danse, au son de la musique d'une sorte de fou qui joue de la cornemuse et des trompettistes dans la tribune. Les musiciens et le prince sont en rapports étroits dans une image parfaitement ordonnée de la cour en représentation. Il en va de même dans une miniature d'un manuscrit *Des Faits et Dits des Romains* de Valère-Maxime¹⁴, où la cour danse avec ordre et mesure au son et au rythme du tambourin et de la flûte. Le prince est l'organisateur des plaisirs ordonnés, bien réglés, car il se doit de maintenir l'harmonie et donc

⁹ Par exemple dans un *Roman d'Alexandre* ayant appartenu au duc de Bourgogne Philippe le Bon, Paris, BnF, ms. fr. 22547, fol. 245v, milieu XV^e siècle. M. CLOUZOT, « Le son et le pouvoir en Bourgogne au XV^e siècle », *Revue historique*, CCCII/3 (1999), p. 615-628.

¹⁰ Par exemple dans la *Fleur des Histoires de la Terre d'Orient* de Jean Mansel, Paris, BnF, ms. fr. 12201, fol. 10v, vers 1402 ; *L'Histoire d'Olivier de Castille et de Renaut de Montauban*, Paris, BnF, ms. fr. 12574, fol. 181v, 2^e moitié du XV^e siècle ; *La Geste d'Alexandre*, Paris, BnF, fr. 9342, fol. 13, XV^e siècle.

¹¹ J. M. CAUCHIES éd., *Fêtes et cérémonies aux XIV^e-XVI^e siècles*, Publications du Centre européen d'études bourguignonnes, 34 (1993), p. 19-35. J. LEMAIRE, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles-Paris, 1994.

¹² C. DE MÉRINDOL, « Les princes et l'usage de l'histoire à la fin de l'époque médiévale : le témoignage des images », dans *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, cité n. 3, p. 43-66.

¹³ Paris, BnF, *Chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin, ms. fr. 74, folio 1, milieu XV^e siècle.

¹⁴ Paris, BnF, *Des Faits et des Dits des Romains* de Valère-Maxime, ms. fr. 288, folio 181v, milieu XV^e siècle.

son pouvoir au sein de cette société¹⁵. Il doit appliquer le principe aristotélicien de la tempérance en veillant à la mesure des *esbatemens*. Tel est ce que le duc de Bourgogne Philippe le Bon a mis en pratique en organisant le célèbre banquet du Faisan à Lille le 17 février 1454¹⁶ : avec Olivier de La Marche, il a réglé l'ordre des entremets, la musique et la mise en scène, et leur contenu idéologique¹⁷. Les comptabilités duciales pour la Bourgogne et royale pour la cour de France témoignent du rôle d'ordonnateur des cérémonies tenu par le prince sur la cour dans son ensemble, et sur les musiciens en particulier, ne serait-ce que par la nature même de la source : il rémunère les ménestrels sur les deniers de la recette générale des finances¹⁸.

Le but de ces ébattements, organisés et mesurés, vise à entretenir, selon les moralistes, la vertu de joyeuseté au sein des membres de la cour : le plaisir est en effet un moyen de parvenir à l'harmonie et donc d'exercer un pouvoir¹⁹. Le maître en théologie à l'université de Paris, Gilles de Rome (1243-1316), qui dédia à son jeune élève, le futur Philippe le Bel, son *De Regimine principum*, en 1279²⁰, « enseigne comment les rois et les princes doivent estres joieus et esbatanz selon reson²¹ ». Les jeux et les *esbatemens* sont vertueux et dignes du prince dans la mesure où ils sont ordonnés : « car bonne chose qui est ordenée à bonne fin n'est pas oiseuse ne mauvaise²² ». Selon l'augustin italien, en matière d'*esbatemens*, il ne faut pas faire peu ou

¹⁵ B. GUENÉE, « La culture historique des nobles : le succès des *Faits des Romains* (XIII^e-XV^e siècles) », dans *La Noblesse au Moyen Âge. XI^e-XV^e siècle*, éd. Ph. CONTAMINE, Paris, 1976, p. 261-288. D. POIRION, *Le Prince et le Poète. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, 1978.

¹⁶ M. T. CARON, 1454. *Lille-Arras et le Vœu du Banquet du Faisan, deux capitales principières bourguignonnes face au défi de l'Ottoman*, Arras, 1997.

¹⁷ A. LAFORTUNE-MARTEL, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle : le banquet du Faisan (1454)*, Montréal-Paris, 1984.

¹⁸ H. KRUSE, *Hof, Amt und Gagen. Die täglichen Gagenlisten des burgundischen Hofes (1430-1467) und der erste Hofstaat Karls des Kühnen (1456)*, Bonn, 1996. H. KRUSE, W. PARAVICINI, *Die Hofordnungen der Herzöge von Burgund*, Bd 1. *Herzog Philipp der Gute 1407-1467*, Ostfildern, 2005 (*Instrumenta*, Deutsches Historisches Institut, Paris, 15).

¹⁹ B. GUENÉE, *L'opinion publique sous le règne de Charles VI*, Paris, 2002.

²⁰ J. KRYNEN, *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIII^e-XV^e siècles*, Paris, 1993, p. 179-187.

²¹ GILLES DE ROME, *De regimine principum*, Livre II, 32^e chapitre, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 90, lignes 8-15.

trop, et il convient donc « avoir vertu de joyeuseté²³ ». Dans un autre miroir célèbre, *Le Livre du Corps de Policie*, Christine de Pisan (1365-vers 1430), fille de Thomas de Pisan, astrologue et physicien de Charles V, enseigne elle aussi qu'en l'absence de prince modéré et sage, le désordre et la démesure règnent dans la cité et à la cour²⁴. Elle cite en exemple dans le chapitre 30 du Livre I « Comment le bon prince doit fouir luxure », « ce que dit Valere que par la mort du vaillant prince Eppamimidas... que les Athéniens devindrent pareceulx... ilz despendirent en festes et en jeux et convertissoient les fais de leurs devanciers en chançons. Et leur souffisoit recorder des guerres et riens en faire²⁵... » Dans les faits, différents événements du règne de Charles VI révèlent le déséquilibre et l'instabilité politique dus, entre autres, à la folie royale à partir du mois d'août 1392. Le fameux Bal des Ardents, qui eut lieu le 28 janvier 1393, illustre *a contrario* le désordre mental et moral de la cour : alors que Charles VI et quatre nobles sont déguisés en hommes sauvages, la fête dégénéra quand une torche mit le feu aux « sauvages »²⁶. Les peintures des exemplaires des *Chroniques* de Jean Froissart montrent la panique des membres de la cour, y compris celle des ménestrels qui s'agitent avec leurs instruments²⁷. Le règne de Charles VI est l'exemple du roi incapable de maintenir la juste mesure. Pierre Salmon, son conseiller et secrétaire lui rappelle à plusieurs endroits « les considérations, meurs et condicions que doit avoir le Roy » : « le Roy qui droictement vult gouverner son peuple se doit rigler

²³ GILLES DE ROME, *De regimine principum*, p. 91, lignes 19-24.

²⁴ C. GAUVARD, « Christine de Pisan et ses contemporains : l'engagement politique des écrivains dans le royaume de France aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pisan*, Orléans, 1995, p. 105-128.

²⁵ C. DE PISAN, *Le Livre du Corps de Policie*, édition critique avec introduction, notes et glossaire par A. J. KENNEDY, Paris, 1998, p. 51.

²⁶ F. AUTRAND, *Charles VI, la folie du roi*, Paris, 1986 ; B. GUENÉE, *L'opinion publique sous Charles VI*, cité n. 19, et « Fous du roi et roi fou. Quelle place eurent les fous à la cour de Charles VI ? », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2005.

²⁷ Paris, BnF, ms. fr. 2646, fol. 176, XV^e siècle ; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5190, fol. 164v-165, XV^e siècle ; Berlin, Staatsbibliothek, Dépôt Breslau, ms. 1-4, fol. 156, XV^e siècle ; Londres, British Library, ms. Harley 4380, fol. 1, XV^e siècle ; Londres, British Library, ms. Royal 18 E 2, fol. 206, XV^e siècle. M. CLOUZOT, « Le fou, l'homme sauvage et le prince à la cour de France et de Bourgogne aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter, La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, éd. Ch. FREIGANG et J.-C. SCHMITT, Francfort, 2005, p. 29-50.

premièrement, et mettre ordonnance en son gouvernement... se le Roy n'est homme droiturier, entier et parfait, son royaume est corrompu²⁸. »

Ainsi, en tant qu'instrument de plaisir et science mathématique, la musique trouve toute sa légitimité dans le discours sur la mesure, le sens et la raison nécessaires au prince dans les chroniques, les miroirs, mais aussi dans les ouvrages didactiques et dans les encyclopédies royales et princières.

Un art libéral au service du savoir du prince

Les figures savantes de la musique dans les livres didactiques et encyclopédiques princiers

Depuis Charles V et ses frères, la composition des librairies royale et ducaltes témoigne de la place et de l'accessibilité de la culture classique et souvent universitaire dans les cours des Valois²⁹. Les œuvres étudiées dans les universités et diffusées dans les cercles princiers par les maîtres et les docteurs expliquent l'usage théorique de la musique au service du prince, tout en justifiant le statut du clerc universitaire dans l'édification royale et princière³⁰.

Ces ouvrages enseignent, dans la tradition didactique et politique, que le savoir du prince doit conduire le peuple à la paix, au bonheur car il est la condition de l'harmonie sociale. La guerre franco-anglaise, la guerre civile à Paris et la tête malade du roi ont donné beaucoup d'acuité aux réflexions des moralistes sur les dangers pour la paix du royaume d'une telle instabilité politique. Pierre Salmon rappelle, à bon escient, c'est-à-dire en tant que secrétaire personnel d'un roi « fou » soucieux de préserver sa position privilé-

²⁸ P. SALMON, *Les Demandes faites par le roi Charles VI, touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Pierre Salmon, son secrétaire et familier ; publiées avec des notes historiques, d'après les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, par G.-A. Crapelet, imprimeur, Paris, 1833, p. 32. Voir A. RIGAUDIÈRE, « Le Bon prince dans l'œuvre de Pierre Salmon », dans *Penser et construire l'État dans la France du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, 2003, p. 497-516.

²⁹ J. VERGER, « Culture universitaire, culture de cour à Paris au XIV^e siècle », cité n. 4, p. 171.

³⁰ *Ibid.*, p. 175-176.

giée et de conseiller de Charles VI, que le bonheur du peuple dépend de l'amour du roi pour les sciences : « Tant est le pueple beneuré qui a Roy de bonne discrécion, qui croit volentiers bon conseil et aime science, et par veoir ès escriptures les fais des anciens et oyr souvent les oppinions des saiges, le Roy croît tousjours en science... et tant est le pueple maudit de qui le Roy n'a les condicions dessusdictes³¹. » Les copies des compilations encyclopédiques dédiées au prince se font l'écho, par l'intermédiaire des références à la musique, aux vertus d'harmonie dont la *musica* est porteuse et donc socialement utile. En tant que science du nombre, elle y est décrite au sens d'harmonie du monde. Les deux principales encyclopédies du XIII^e siècle – le *De proprietatibus rerum* et le *Speculum Maius* – traduites et diffusées dans les cercles princiers, universitaires et mendiants au moins jusqu'au XV^e siècle consacrent plusieurs chapitres à la musique. Si leur contenu est ici rapidement évoqué, c'est parce qu'il importe avant tout de retenir que ces traductions encyclopédiques tenaient lieu de miroirs dans les bibliothèques et dans la formation des rois de France et des princes.

Le *De proprietatibus rerum*, composé par le franciscain Barthélemy l'Anglais entre 1230 et 1240, a été traduit en français en 1372 par Jean Corbechon, ermite de Saint-Augustin, maître en théologie et chapelain du roi Charles V³². Cet exemplaire destiné au roi est une vaste compilation encyclopédique en dix-neuf livres³³, basée sur les divisions de la nature, depuis Dieu, les anges, pour descendre vers le monde sublunaire, la hiérarchie des éléments, l'homme, le ciel, les catégories de l'âme, les oiseaux, l'air, l'eau, la terre, les couleurs, les saveurs, les nombres, etc. Miroir philosophique et théologique des choses de la nature, *Le Livre des propriétés des choses* explique les rapports hiérarchisés entre l'homme et le monde créé par Dieu, dans le but de transmettre ce savoir – initialement aux frères franciscains – au roi de France ainsi qu'aux autres détenteurs de l'ouvrage, comme

par exemple Gaston II de Foix³⁴. Le chapitre consacré aux « poids, mesures et sons » enseigne les aspects mathématiques de la musique en tant qu'art du *quadrivium* en lien avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. La miniature du folio 369 verso de la traduction destinée à Charles V présente un clerc universitaire frappant des cloches de tailles différentes ; à ses pieds, des poids et des seaux de contenances variables illustrent les « poids et mesures ». L'image établit ainsi les rapports mathématiques existant entre le nombre, le poids et le son, avec un arrière-plan qui se veut aussi biblique, celui du Livre de la Sagesse qui rappelle que « le monde a été créé selon poids, mesure et sons ».

Le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais (fin XII^e siècle-1264), quant à lui, est aussi une encyclopédie royale, rédigée vers 1250 par le dominicain Vincent de Beauvais pour saint Louis³⁵. En 1333, Jean de Vignay dédia la traduction française du *Miroir historial* à la reine Jeanne de Bourgogne. Cette vaste compilation de l'ensemble du savoir est divisée en trois parties – *Speculum naturale*, *doctrinale*, *historiale* – selon la classification des sciences de Hugues de Saint-Victor³⁶. La musique³⁷, art du *quadrivium* des arts libéraux, appartient à la deuxième partie³⁸ ; elle est présentée comme la science des nombres en proportion, en relation avec les sons et la musique³⁹. Dans le premier des vingt-cinq chapitres consacrés à la musique, elle est aussi présentée à la fois comme la science des consonances et comme l'art de bien moduler⁴⁰. La large place accordée à la science musicale dans

³⁴ M. SALVAT, « Le ciel des vulgarisateurs : note sur les traductions du *De proprietatibus rerum* », dans *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, éd. B. Ribémont, Paris, 1991, p. 301-313.

³⁵ S. LUSIGNAN, M. PAULMIER-FOUCART, A. NADEAU éd., *Vincent de Beauvais : intentions et réceptions d'une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, Saint-Laurent-Paris, 1990.

³⁶ R. WEIGAND, *Vincenz von Beauvais : scholastische Universalchronistik als Quelle volkssprachiger Geschichtsschreibung*, Hildesheim-Zürich-New York, 1991, (*Germanistische Texte und Studien*, 36).

³⁷ VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum doctrinale*, livre XVI, chap. 10-35.

³⁸ VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum maius*, II : *Speculum doctrinale*, Venise, H. Liechtenstein, 1494.

³⁹ VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum doctrinale*, livre XVI, chap. 1, *De numero sonorum* et chap. 3, *multitudo discreta ad aliud, materia est musicae*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, p. 1503 et 1505.

⁴⁰ VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum doctrinale*, livre XVI, chap. 10 : « *Musica est plurimum dissimilium in unum redactorum concordia* » (Richard de Saint-Victor) et « *Musica est*

³¹ P. SALMON, *op. cit.* n. 28, p. 35.

³² B. RIBÉMONT et F. FERRY-HUE, « Barthélemy l'Anglais », dans *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1994, p. 126-127.

³³ Paris, BnF, ms. fr. 22533, *Le Livre des Propriétés des choses* traduit par Jean Corbechon.

le *Speculum* de Vincent de Beauvais, ainsi que l'intérêt de son auteur pour ses aspects pratiques⁴¹, expliquent la visée pédagogique de l'œuvre, de ses illustrations à destination du roi, tant pour ce qui concerne la musique en tant que telle que pour les vertus morales et politiques qu'enseigne cette science⁴². Un chapitre est aussi consacré aux « poids, mesures et sons » dans lequel la musique est envisagée sous ses aspects mathématiques et sonores. Ce n'est pas tant les développements des encyclopédistes sur la musique qui sont intéressants pour notre sujet que le fait qu'ils appartiennent à des ouvrages destinés à la formation du roi ou du prince en vue du bon gouvernement.

L'enseignement des principes de la musique en tant que science peut prendre des formes simples, didactiques, qui, dans certains ouvrages peints, semblent fonctionner comme des aide-mémoire. À la demande Philippe le Bon, Martin Le Franc (vers 1410-61), protonotaire apostolique et secrétaire des papes Félix V et Nicolas V, prévôt de Lausanne et chanoine de Genève, composa *le Champion des dames* en 1442⁴³. Dans le texte et dans les enluminures, l'auteur présente un discours simple et traditionnel sur la musique. Il évoque les figures antiques et bibliques à l'origine de la musique, de son invention et fondant les rapports mathématiques qui la relie à l'univers. Les muses sont toutes figurées dans l'image et décrites dans le texte avec un instrument de musique⁴⁴, rappelant leur chant sur les sphères platoniciennes. Elles introduisent le Livre IV dans lequel Franc Vouloir, le champion des dames, rend hommage aux femmes sages, à commencer par les neuf muses qui ont « les secretz de toutes sciences » (vers 18246), qui sont pleines « de la sapience divine » (vers

18250), et qui sonnent de « tous instrumens » (vers 18267)⁴⁵ : Euterpe joue de la bombarde, Terpsichore de la harpe, Clio de la vielle, etc. Le même Livre IV traite aussi de la perfection des arts au sein de la Nature⁴⁶, qu'il illustre par la figure des inventeurs bibliques de la musique, Jubal et Tubalcaïn⁴⁷ : le jeu des cloches est un rappel de la légende de la forge de Pythagore, découvreur des proportions numériques et des intervalles des tons ; les cloches de tailles différentes évoquent leur fonction didactique dans le cadre de l'enseignement de l'*ars musica* et du chant. Comme dans toutes les cours européennes, la musique occupante prenait une place, certes souvent modeste, dans l'éducation du jeune duc⁴⁸. Mais du point de vue du discours théorique sur la musique comme instrument de formation princière, l'enseignement allégorique et philosophique – comme celui que propose Martin Le Franc à Philippe le Bon – est également une leçon de maîtrise et de discipline de soi. La musique en tant qu'art libéral enseigne au prince à se comporter lui-même en prince libéral, au sens platonicien et aristotélicien du terme, savant et libre.

Se gouverner soi-même : savoir et vertu du prince

Les exemples de rois et de princes musiciens ne manquent pas⁴⁹. Le cas de Charles le Téméraire mérite, et pas seulement du point de vue de la musique, une attention particulière⁵⁰. Il savait jouer de la harpe, la pratiquait régulièrement, et la duchesse, sa mère, envoya un *harpeur* de la cour, Jehan le Court, acheter une harpe pour son

peritia modulationis, sono cantuque consistens » (Isidore de Séville), Akademische Druck und Verlagsanstalt, p. 1509.

⁴¹ VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum doctrinale*, livre XVI, chap. 26, 28, 31-34. P. DUHAMEL, « L'ordre créateur de désordre : la musique dans les classifications médiévales des disciplines », dans *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, éd. M. CLOUZOT et C. LALOUE, Paris, 2005, p. 22-30.

⁴² J. M. MCCARTHY, *Humanistic Emphases in the Education Thought of Vincent of Beauvais*, Leyde-Cologne, 1976.

⁴³ Paris, BnF, ms. fr. 12476, 1442. Voir H. F. WILLIAMS et S. LEFÈVRE, « Martin le Franc », dans *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1994, p. 997-998.

⁴⁴ Paris, BnF, ms. fr. 12476, fol. 97.

⁴⁵ M. LE FRANC, *Le Champion des dames*, publié par R. DESCHAUX, Paris, 1999, Livre IV, vers 18200-18520, p. 147-159.

⁴⁶ Idem, vers 16220-16400, p. 66-73.

⁴⁷ Paris, BnF, ms. fr. 12476, fol. 109.

⁴⁸ J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens à la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg, 1972 (1939).

⁴⁹ N. WILKINS, « Music and Poetry at Court : England and France in the Late Middle Ages », dans *English Court Culture in the Later Middle Ages*, éd. V. J. SCATTERGOOD et J. W. SHERBONE, Duckworth, 1988, p. 183-205.

⁵⁰ Je remercie Werner Paravicini qui a mis en évidence les rapports entre Charles le Téméraire, son tempérament, ses décisions politiques et le fait qu'il soit le plus musicien des quatre ducs Valois de Bourgogne. C'est une piste que je suis en train d'approfondir.

fil⁵¹. Olivier de La Marche rapporte qu'il composait également des chansons et qu'il « ... aimait la musique, combien qu'il eust mauvais voix, mais toutefois il avait l'art, et fist le chant de plusieurs chansons bien faictes et bien notées⁵² ». Le chroniqueur insiste sur le fait qu'il « avait l'art », c'est-à-dire qu'il avait reçu une éducation musicale. De la pratique musicale à la théorie chez le prince, le rapport est continu et la distance souvent très grande : les princes sont initiés aux principes mathématiques et moraux de la musique et reconnaissent « l'idée de musique » comme l'un des fondements de leur savoir en vue du bon gouvernement futur de leurs sujets. Aussi dans les traités moraux et politiques, la musique « au profit » du prince ne fait-elle pas l'objet d'une spéculation approfondie, mais son utilité politique et morale est toujours rappelée. Denis Foulechat, théologien et clerc royal, donna en 1372 une traduction française érudite et philosophique du miroir princier de référence, l'œuvre majeure de Jean de Salisbury, le *Policraticus*⁵³. Destiné au roi Charles V, son *Policratique* traite dans le Livre I, 6^e chapitre « de musique et des divers instruments de musique et des manieres et du prouffit qui en vient⁵⁴ ». Il est plus rare de trouver la musique comme instrument de la discipline du corps et des mœurs dans les peintures des traités politiques. Toutefois, un exemplaire du *De regimine principum* de Gilles de Rome conservé à Bruxelles présente en miniature un roi couronné entouré de jeunes gens; l'un joue de la harpe et l'autre chante en lisant un livre noté⁵⁵. Cette miniature introduit le premier chapitre de la 4^e partie du 1^{er} livre « du gouvernement des rois et des princes » qui « enseigne quelles mœurs et quelles manières de jeunes hommes sont

⁵¹ J. MARIX, *op. cit.* n. 48 : Jehan de la Court, harpeur de Madame, reçoit en 1441 douze livres « pour une harpe que ma dite dame a fait prendre et acheter de luy et donner a Monsieur le conte de Charroloiz pour soy jouer et prendre son esbatement » Lille, Archives du Nord, B 1972, folio 198.

⁵² O. DE LA MARCHE, *Mémoires*, éd. H. BEAUNE et J. D'ARBAUMONT, Paris, t. 2, 1884, p. 334.

⁵³ S. LEFÈVRE, « Denis Foulechat », dans *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1994, p. 376-77.

⁵⁴ D. FOULECHAT, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, édition critique avec introduction, notes et glossaire par C. BRUCKNER, Genève, 1994, p. 113 et suivantes.

⁵⁵ Bruxelles, BRB, ms. 9474, fol. 94v, milieu xv^e siècle.

à louer et comment les rois et les princes se doivent à eux contenir⁵⁶ ». C'est l'apprentissage de la musique qui enseigne à bien se comporter à la cour sous le modèle du roi versé dans la connaissance de la musique⁵⁷.

L'idée aristotélicienne de profit, d'utilité de la musique pour le prince oriente le discours politique vers la vertu morale dans la tradition antique de l'éducation aristocratique. En effet, en tant qu'art mathématique de la juste proportion et de l'harmonie, la science musicale enseigne au prince la mesure et la sagesse nécessaires à l'exercice du pouvoir. Dans le onzième livre de la troisième partie du *Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage*, Christine de Pisan donne en exemple Charles V qui « quant à la musique, qui est l'art d'arranger les sons par tons et par rythmes, il la possédait si bien qu'il ne laissait pas passer la moindre fausse note... On peut donc dire que notre roi Charles V le Sage possédait tous les sept arts⁵⁸ ». La poétesse décrit de façon quasi unique l'utilité de la récréation savante⁵⁹. Dans *Le Livre du corps de policie*, livre I, chapitre 32, elle rappelle « comment il est loisible que le bon prince après grant labour prengne recreation d'aucun esbatement⁶⁰ ». Elle considère que la « récréation » fait partie de « la vie bien ordonnée et bien réglée » du prince : « il s'esbatoit pour la santé de son corps, desirieux d'avoir air doulz et attrempé... » et « il aimait à écouter à la fin des repas, pour réjouir les esprits, des instruments à sons voilés que l'on jouait aussi bas que l'art de la musique peut le permettre⁶¹ ». Aussi

⁵⁶ Voir aussi GILLES DE ROME, *Li Livres du gouvernement des rois. A XIII^e century french version of Egidio Colonna's treatise De Regimine principum*, éd. S. P. MOLENAER, New York, 1966, p. 121, lignes 5-10. Pour la maîtrise des gestes : J.-Cl. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 224-229.

⁵⁷ M. SOMMÉ, « Les jeunes nobles à la cour de Bourgogne sous Philippe le Bon », dans *Erziehung und Bildung bei Hofe*, *op. cit.* n. 4, p. 71-88.

⁵⁸ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage*, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁹ S. LEFÈVRE, « Christine de Pisan et l'aristote oresmien », dans *Au champ des escriptures. Colloque international sur Christine de Pisan*, éd. E. HICKS, Paris, 2000, p. 231-250.

⁶⁰ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre du Corps de Policie*, livre I, 32, p. 53.

⁶¹ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage*, traduit et présenté par E. HICKS et T. MOREAU, Paris, 1997, Livre I, chap. 16, p. 69.

veillait-il « à prendre ce temps de loisir pour que sa santé physique ne se ressente pas de la lourdeur de ses tâches⁶² ». Elle dresse le portrait d'un homme « sage et avisé (qui) réglait avec un ordre parfait le cours de sa vie⁶³ » et qui « était mesuré en tous actes, façons et manières⁶⁴... ». Le contre-exemple de Charles V le Sage est son fils Charles VI dont les chroniqueurs et les moralistes n'ont de cesse de déplorer la mauvaise santé et la vie désordonnée. Pierre Salmon, son secrétaire et conseiller, rappelle au roi qu'il doit se modérer et « doit réprimer et non accomplir ses plaisances et délectations se elles ne sont raisonnables, en prenant exemple à ses prédécesseurs qui ont esté de bonne vie⁶⁵ ».

La dimension savante de la musique du prince, à partir de l'apprentissage des arts libéraux et de la pratique instrumentale, revêt une dimension morale qui vise à l'harmonie entre le corps et l'âme du prince⁶⁶ : connaître les principes mathématiques de la musique, c'est apprendre à se gouverner soi-même et par voie de conséquence à gouverner la société. Diriger, c'est la définition latine, antique du *regimen*⁶⁷ : le verbe *regere* dérive de *recte agere*, qui signifie agir en toute droiture, c'est-à-dire dans le respect des lois divines et naturelles⁶⁸. Aussi le discours sur le bon gouvernement se base-t-il également sur des notions musicales et médicales bien connues héritées de l'Antiquité. Évrart de Conty a développé, dans le *Livre des Échecs*

*amoureux moralisés*⁶⁹, une excellente synthèse de la pensée médicale, musicale et poétique des règnes de Charles V et Charles VI. Maître régent de la faculté de médecine de Paris entre 1357 et 1379, il connaît les œuvres de Nicole Oresme en matière d'astrologie et d'arithmétique⁷⁰, et de Jean de Murs sur la musique. Médecin et poète, il a pensé la médecine, la musique et la poésie en rapport avec le savoir et le gouvernement du corps et de la société⁷¹. Dans le chapitre XXXII intitulé *De musica humana*, il s'appuie notamment sur la conception tripartite musicale selon Boèce et les effets thérapeutiques de la musique : « La musique humaine est celle qui est trouvée en la fabrique du cors humain, car il ne sambloit nunc as philosophes, si comme il apart par Boece, que li element qui sont de contraires complexions et de si diverses nature se peuussent ainsi ioindre ne arrester ensamble si bien de 1 acort en la composition du cors humain, se ce n'estoit ce qu'il sont ioinct ainsi per musical mesure, et tout autel disoient il de la coniunction de l'ame et du cors ensamble et des parties meismes de l'ame est a savoir de la partie raisonnable et de la partie sensitive. Et brièvement il disoient que toutes les choses sont ainsi faites et iointes ensamble par nombres armoniques et par musical proportion⁷². »

Se gouverner soi-même signifie alors se maintenir en bonne santé. En rédigeant ses recommandations intitulées *Les Demandes faites par le roi Charles VI, touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Pierre Salmon, son secrétaire et familier*⁷³,

⁶² CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre des fais et bonnes meurs du roi Charles V le Sage*, Livre I, chap. XVI, p. 70.

⁶³ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre des fais et bonnes meurs du roi Charles V le Sage*, Livre I, chap. XVI, p. 70.

⁶⁴ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre des fais et bonnes meurs du roi Charles V le Sage*, Livre I, chap. XVII, p. 71.

⁶⁵ P. SALMON, *op. cit.* n. 28, p. 33.

⁶⁶ N. ORME, « The Education of the Courtier », dans *English Court Culture in the Later Middle Ages*, *op. cit.* n. 49, p. 63-85.

⁶⁷ J. KRYNEN, *op. cit.* n. 20, p. 163 sq.

⁶⁸ J.-C. MÜHLETHALER et J. BLANCHARD, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, 2002, p. 7.

⁶⁹ R. HYATTE et M. PONCHARD-HYATTE, *L'Harmonie des sphères. Encyclopédie d'astrologie et de musique extraite du commentaire sur les Échecs amoureux (XV^e s.) attribué à Évrart de Conty. Édition critique d'après les mss de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Francfort, 1985.

⁷⁰ S. LUSIGNAN, « Lire, indexer et gloser : Nicole Oresme et la Politique d'Aristote », dans *L'Écrit dans la société médiévale : divers aspects de sa pratique du XI^e au XV^e siècle*, éd. C. BOURDET et A. DUFOUR, Paris, 1991, p. 167-181. S. LEFÈVRE, *Rhétorique et divinations chez Nicole Oresme. Études et éditions du Livre de Divinations*, Paris, 1993.

⁷¹ E. WICKERSHEIMER, *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Âge*, Paris, 1936, nouvelle éd. Genève, 1979, p. 146, et D. JACQUART, *Supplément*, Genève, 1979, p. 72. F. GUICHARD-TESSON, « Évrard de Conty, auteur de la glose des échecs amoureux », *Le Moyen Français*, t. 8-9, 1981, p. 111-148.

⁷² É. DE CONTY, *Le Livre des Échecs amoureux*, chapitre XXXII, *De musica humana*, dans R. HYATTE et M. PONCHARD-HYATTE, *op. cit.* n. 69, p. 69.

⁷³ P. SALMON, *op. cit.* n. 28.

Pierre Salmon propose ses services au roi dans le titre de l'ouvrage et dès le Prologue « pour le salut de [vostre] ame, et la bonne santé et prospérité de [vostre] personne⁷⁴ ». Il lui rappelle ensuite que le roi est en quelque sorte seigneur de lui-même : « Le Roy est nommé Roy par arrêr et gouverner, et pource doit-il bien gouverner sa personne ; car qui ne scet gouverner soy-mesmes, il ne deveroit pas bien gouverner un autre⁷⁵. »

Contemporaine de Pierre Salmon et d'Évrart de Conty, Christine de Pisan compare le contrôle de soi à la maîtrise d'un instrument de musique. Elle parle du corps comme d'un « instrument », d'un « organe » qu'il faut savoir faire fonctionner par l'apprentissage, l'entendement et la discipline⁷⁶. Dans ses différents écrits (*Le Livre du Corps de Policie*, *Le Livre des faits et bonnes mœurs*), elle expose ces conseils d'éducation royale en termes mathématiques et musicaux⁷⁷. Toutefois, l'harmonie supposée entre le corps et l'âme n'est pas seulement une thématique propre aux traités moraux. Elle occupe une grande place dans les chroniques (chez Philippe de Commines par exemple) et dans la poésie (chez Christine de Pisan, Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, François Villon, Jean Molinet, Charles d'Orléans), mais cette quête de l'harmonie intérieure est déclinée sur le mode inversé de la disharmonie, de la mélancolie⁷⁸. Dans le cadre de la formation du prince, les moyens de prévenir l'humeur mélancolique ou de la soigner font partie des conseils des moralistes, car elle peut être causée par l'absence de récréation et de plaisir, ainsi que par l'excès de travail. Georges Chastellain rapporte que Charles le Téméraire était « actif et laborieux par trop et plus qu'il ne se soit à tel prince, soir et matin tousdis en conseil⁷⁹... ». Un autre chroniqueur, Wiéland, se fait l'écho des « remèdes » utiles à la

santé du duc : le plaisir, les jeux, la danse. Cependant, Charles le Téméraire, alors qu'il « estoit fort pesant et morne (et) ne prenoit nul plaisir en telz jeux ny esbatemens, et s'il dansoit ou jouoit, c'estoit à demy contrainte⁸⁰ ».

Or, cette conception du corps instrument revêt également une dimension politique et sociale. La bonne santé physique et mentale du prince renvoie à l'image du corps social, du corps de policie dont la tête est le roi, comme le définit Christine de Pisan, d'abord dans *Le Chemin de Longue Estude* : « Plutarque si dit et recorde / Que ycelle publique concorde / est un droit corps vivifié, / Du don de Dieu saintifié / Et gouverné par l'atrempance / De raison, par bonne ordonnance ; / Du quel corps le prince est le chief, / Sanz qui les membres n'ont a chief⁸¹ » puis dans le *Livre du Corps de Policie* : « selon la sentence de Plutarque qui... compare la chose publique a un corps aiant vie, auquel le prince ou les princes tiennent lieu de chef⁸²... », et dans ses autres miroirs⁸³.

Ainsi, depuis le tournant aristotélicien du XIII^e siècle, l'art de gouverner est comme l'art musical : un art « libéral » qui s'apprend, qui nécessite une formation. Toutefois, ce n'est pas tant le savoir et la connaissance de la musique qui importent dans le discours des clercs que la puissance intrinsèque de cette science, ainsi que ses liens avec l'harmonie du monde créé par Dieu.

⁷⁴ P. SALMON, *op. cit.* n. 28, p. 5.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage*, Livre I, chap. IX, p. 52.

⁷⁷ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre du Corps de Policie*, p. 106.

⁷⁸ Voir D. POIRION, *op. cit.* n. 15, p. 97-99 et 547-578.

⁷⁹ D'après Georges Chastellain, le duc « estoit actif et laborieux par trop et plus qu'il ne se soit à tel prince, soir et matin tousdis en conseil, tousdis en soin d'aucun grand cas, ou en finances ou en fait de guerre ou en provision du bien public, perdoit peu d'heures, et travailloit fort gens : mesme soy se travailloit par oultrage », *Œuvres*, éd. KERVYN DE LETTENHOVE, Bruxelles, 1863-1866, t. 7, p. 229.

⁸⁰ J. BLANCHARD, « Le corps du roi : mélancolie et "recreation". Implications médicales et culturelles du loisir des princes à la fin du Moyen Âge », dans *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, éd. J. BLANCHARD, Paris, 1995, p. 199-211, voir p. 207.

⁸¹ CHRISTINE DE PISAN, *Le Chemin de long Estude*, édition critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par A. TARNOWSKI, Paris, 2000 (*Lettres gothiques*, 4558), vers 5487-94. D. LECHAT, « L'utilisation par Christine de Pisan de la traduction de Valère Maxime par Simon de Hesdin et Nicolas de Gonesse dans *Le Livre du Chemin de long estude* », *op. cit.* n. 59, p. 175-190.

⁸² CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre du corps de policie*, édition critique avec introduction, notes et glossaire par A. J. KENNEDY, Paris, 1998, lignes 27-34, p. 1.

⁸³ K. GREEN et C. J. MEWS dir., *Healing the Body Politic. The Political Thought of Christine de Pisan*, Turnhout, 2005.

L'ars musica, un art de gouverner ?

Le pouvoir de la musique : Orphée, Saül et David

Si les auteurs des traités politiques, des compilations encyclopédiques royales et des miroirs ont recours à la musique dans leur discours moral sur le prince et le bon gouvernement, c'est d'une part parce qu'elle est présente – même modestement – dans leur formation, par la lecture des psaumes, des commentaires patristiques, et principalement des œuvres de saint Augustin, de Boèce et d'Isidore de Séville. D'autre part, puisant dans les conceptions musicales de ces autorités, les auteurs savent qu'ils touchent aux fondements antiques et mathématiques de la *musica*. En cela, ils actualisent implicitement les liens qui l'unissent à l'exercice du pouvoir : la musique détient en elle, par ses fondements numériques et universels, sa propre puissance.

Les figures musicales d'autorité auxquelles les moralistes se réfèrent sont Pythagore, Orphée, les muses, ainsi que David. Ces références prennent place dans des traités politiques caractéristiques de cette époque d'intense réflexion sur la nature du pouvoir et sur son exercice⁸⁴. Dès lors, si Orphée est posé en modèle⁸⁵, c'est parce qu'il est le modèle de l'inspiration poétique et de la manifestation du pouvoir de la musique sur l'ordre naturel⁸⁶. Sa figure enseigne au prince à être un prince vertueux et inspiré qui, par la connaissance des lois musicales de l'univers, doit faire de la musique un outil de gouvernement, en raison de sa propre puissance intrinsèque⁸⁷. De même, la figure de Pythagore est une référence aux lois mathématiques et physiques qui règlent le monde. Il en va de même pour les muses qui, chez Platon, sont associées à l'harmonie des sphères. Les commentateurs s'appuient sur ces figures musicales pour enseigner au prince. Denis Foulechat, dans le chapitre VI du Livre I « la vertu et puissance de musique », affirme : « par la puissance de sa

vertu et la diversité des espèces et des nombres qui a lui servent, elle comprend et embrasse toutes choses... ». Sa puissance réside dans « un secret conduit de nature et occulte et voie cachée, par la vigueur de sa vertu... elle actempe et amesure semblance efficaces de raison, de sens et de vie selon chacun⁸⁸ ».

À plus d'un titre, l'épisode biblique de David apaisant la fureur du roi Saül est, quant à lui, une figure exemplaire, non seulement du pouvoir de la musique, mais aussi de ses rapports avec le pouvoir royal. Repris durant tout le Moyen Âge, depuis les Pères de l'Église et Isidore de Séville, aussi bien dans la littérature encyclopédique, médicale, que poétique, politique et morale, l'exemple de David et Saül enseigne le pouvoir de la musique à l'homme de pouvoir. Denis Foulechat rapporte comment la « violence du mauvais esperit est refrenée et humilée par la vertu de musique et la grace d'icelle apesce la puissance du mauvais esperit en ses sujets ; et si come nous le lisons au *Livre des roys*, quant le mauvais esperit assailloit Saül, David si jouoit de la harpe jusques a tant que l'esperit se cessast de li grever. Glose : la vie est causée par harmonie et si est confortée par bonne harmonie et doulz acort et plaisant⁸⁹. » La musique comme cause et moteur de la vie donne la mesure de la figure d'autorité qu'est David dans les traités politiques.

Le prince musicien, un nouveau David ?

Le roi David est le musicien par excellence dans les sources et l'iconographie médiévales. Il occupe durant tout le Moyen Âge les initiales du « Beatus Vir », du « Cantate Domino », de l'« Exultate Deo » dans les livres d'heures, les psautiers et les bréviaires. Les livres politiques et moraux enluminés ne mettent quasiment pas ou presque pas en scène cette figure politique et musicienne. Cependant, David est le modèle moral et spirituel utilisé par les auteurs des traités politiques. Christine de Pisan, dans *Le Livre des Faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage*, compare Charles V à David : « Comme

⁸⁴ J. C. MÜHLETHALER et J. BLANCHARD, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, 2002.

⁸⁵ J. B. FRIEDMAN, *Orphée au Moyen Âge*, Fribourg-Paris, 1999 (1970).

⁸⁶ C. SEGAL, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-Londres, 1989.

⁸⁷ M. ZINK, « Le poète désacralisé : Orphée médiéval », dans *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 123-135.

⁸⁸ D. FOULECHAT, *op. cit.* n. 54, p. 113.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 114.

le roi David, il aimait à écouter... des instruments à sons voilés que l'on jouait aussi bas que l'art de la musique peut le permettre⁹⁰... »

En effet, le roi David harpiste est la figure d'autorité du roi inspiré, auteur et musicien. Il détient la connaissance des lois mathématiques qui régissent le monde créé par Dieu et il préfigure le Christ, symbolisé par sa harpe. Comme le roi David, le prince musicien se doit d'être chrétien et dévot, et de guider son peuple dans la foi⁹¹. Mettant vraiment l'utilité de la musique à l'honneur, Denis Foulechat se réfère aux psaumes pour rappeler le commandement biblique : « Escoutes le roy esjoissant et soy esleesçant qui veult que tu soies de son royaume et de sa joie participant... Et à quelle fin dit-il ? À ce que vous louyés nostre Seigneur en tabour et en cor, en cordes et en orgues. C'est ici l'usage de musique, ou le seul usage ou le principal⁹². » Et comme David, le prince chrétien doit participer par la musique à la louange divine, il doit approfondir sa foi et se donner comme modèle de prince chrétien à la tête de son royaume. Allant de pair avec la guerre franco-anglaise et avec les troubles entre Armagnacs et Bourguignons, le schisme d'Occident rend la conception du « roi défenseur de l'Église et de la foi chrétienne » encore plus actuelle sous les Valois. Pierre Salmon évoque certes David, mais aussi que « par la vertu d'icelluy nom [roi] et tiltre qui par grâce nous est donné... d'estre nommé par toute chrétienté Roy de France, et renommé le Roy chrétien ; par quoy il s'ensuit que l'Église et la foy chrétienne nous devons garder et deffendre⁹³. »

Dans la pratique, tout prince est servi à l'office par les chantes de sa chapelle. Les théoriciens et compositeurs de renom que comptent les cours et les chapelles princières et royales des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles illustrent ce rapport politique et spirituel qui unit la musique – polyphonique – au prince chrétien. La cour de Bourgogne peut servir d'exemple avec les compositeurs illustres qui ont servi le duc un temps : Pierre Fontaine, Nicolas Grenon, qui fut le maître de Dufay et qui le précéda à Rome au poste de maître des enfants de

chœur de la chapelle bourguignonne, Gilles Binchois et Robert Morton, tous deux chapelains de Philippe le Bon), Guillaume Dufay, honoré en 1446 du titre de « chantre illustrissime de Monseigneur le duc de Bourgogne », et Antoine Busnois⁹⁴. Jean Tinctor (né au début du ^{xv}^e siècle), à la cour de Naples, ne manque pas de rappeler dans son *Proportionale* (vers 1476) que « les princes très chrétiens en vue de rendre magnifique le service divin ont institué à l'exemple de David, des chapelles où ils entretiennent à grand frais différents chanteurs, pour louer Dieu d'une manière sublime et digne de lui, des voix différentes qui s'harmonisent⁹⁵ ».

Ainsi, la musique au service du prince revêt avant tout des vertus éducatrices et une utilité religieuse d'importance.

Gouverner l'harmonie du monde ?

Les auteurs des traités politiques et philosophiques retiennent surtout les conceptions cosmologiques de la *musica* développées par Platon dans le *Timée* et par Aristote dans ses différents traités (*Du ciel*, *De l'âme*, *les Problèmes*, *la Physique*, *l'Éthique*, etc.). L'idée platonicienne de « l'âme du monde » donne le vocabulaire musical et mathématique nécessaire à la description de l'âme et rend compte de sa nature universelle. Dans sa traduction du *Policratique*, au chapitre VI sur la musique, Denis Foulechat rapporte que « l'âme est composée de consonances musicales » et donne pour glose que « Platon si dist Dieu l'âme du monde estre par nombres et proportions de musique et de consonances, si comme il dit in *Thimeo*⁹⁶... ». Quand Évrart de Conty, dans le *Livre des Échecs amoureux moralisés*, reprend la théorie des trois musiques de Boèce, il décrit au niveau microcosmique l'union de l'âme et du corps selon des rapports médicaux et numériques qui conduisent, à l'échelle macrocosmique, à l'harmonie céleste. Les travaux de Nicole Oresme, son illustre contemporain, sur le *De Sphera* de Jean de Sacrobosco, sur la *Geometrica* d'Euclide, ainsi que sur l'incommensurabilité des mouvements célestes – le *De commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum celi* et le *De pro-*

⁹⁰ CHRISTINE DE PISAN, *Le Livre des fais et bonnes meurs du roi Charles V le Sage*, p. 69.

⁹¹ J. KRYNEN, *op. cit.* n. 20, p. 209.

⁹² D. FOULECHAT, *op. cit.* n. 54, p. 115.

⁹³ P. SALMON, *op. cit.* n. 28, p. 14.

⁹⁴ O. CULLIN, « Le ^{xv}^e siècle. Quelle Renaissance ? », dans *Guide de la musique du Moyen Âge*, éd. F. FERRAND, Paris, 1999, p. 593 et suivantes.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 597.

⁹⁶ D. FOULECHAT, *op. cit.* n. 54, p. 114.

portionibus proportionum – lui ont permis d'expliquer les mouvements arithmétiques et géométriques qui animent les *musicae instrumentalis, humana* et *mundana* d'après la théorie boécienne⁹⁷. À la demande de Charles V, Oresme a complété ses recherches cosmologiques – le *Traité de la sphère* (entre 1356-59) – avec notamment la traduction et le commentaire *Du ciel et du monde* d'Aristote (en 1377), et avec la continuation du traité mathématique et musical *De arte mensurandi* de Jean de Murs. Le grand intérêt des rois Charles V et Charles VI pour l'astrologie, en tant que science mais aussi comme instrument de gouvernement, explique pour une bonne part la place de la musique dans le discours des savants : science mathématique du *quadri-vium*, elle est indissociable de l'astrologie, de l'arithmétique et de la géométrie, et offre ainsi un moyen de décrire l'harmonie du monde, deux formes de savoir indispensables au prince.

Une miniature, contemporaine des œuvres citées, appartenant aux *Petites Heures du duc de Berry*⁹⁸, place l'édification du prince sous l'autorité de l'Église, des corps célestes et de Dieu : un frère dominicain instruit le jeune prince Jean de Berry, frère de Charles V, de Philippe le Hardi et de Louis d'Anjou, sous un ciel empli d'anges jouant de la musique de part et d'autre du Père. Au service du duc Valois, l'enlumineur Jacquemart de Hesdin et les peintres Pol et Jean de Limbourg ont clairement mis en scène et en musique les principes platoniciens et aristotéliens du nombre et de l'harmonie des sphères. Toutefois, ils ont également placé la musique à la source de l'ordre divin et donc à la base de la formation du prince. À travers la beauté de la musique des anges, ils ont certes exprimé la perfection du monde créé par Dieu, mais ils ont aussi réaffirmé la conception antique du pouvoir de la musique sur l'ordre du monde. Par ses principes mathématiques et ses mouvements géométriques, la musique ne fait pas que symboliser l'harmonie du monde : elle la réalise. C'est pourquoi elle est détentrice d'un pouvoir : le pouvoir des Nombres, le pouvoir de Dieu. Et celui qui peut, par la connaissance, réguler l'harmonie de l'homme microcosme en lui-même et en donner l'exemple, sur le modèle et en accord avec l'harmonie du monde, c'est

le prince, lettré, savant, musicien, inspiré du modèle de David, pré-figure du Christ.

De la deuxième moitié du xiv^e siècle à la fin du xv^e siècle, sous la plume des maîtres et des théologiens au service du roi ou du prince, connaître la musique signifie comprendre les règles de l'harmonie – musicale et céleste – afin d'exercer le pouvoir sur la cité. La musique est décrite comme l'un des fondements théoriques de l'ordre social et universel, ce qui explique que, par les images, par les traités et par les miroirs, les références à ses caractéristiques cosmologiques ne sont pas qu'un simple rappel de la culture classique et universitaire à destination du prince. Elles délivrent à ce dernier l'origine et le secret de son pouvoir : par le savoir, il peut agir sur sa cour, sur ses sujets et sur l'ordre politique. Seule la connaissance permet d'accéder à ce pouvoir pour ne pas faire de lui, selon la formule demeurée célèbre du *Policratique*, un « *quasi asinus coronatus* » (*Policraticus*, IV, 6, 49), « un âne couronné ».

Ainsi, qu'elle soit présente à la cour dans les cérémoniels par la pratique instrumentale des ménestrels, ou qu'elle soit incarnée par le savoir théorique des clercs, la musique apparaît comme nécessaire au prince, de sa formation jusqu'au gouvernement, certes pour les « divertissements » qu'elle procure, mais surtout pour les vertus de mesure, de bonté, de justice qu'elle porte en elle depuis ses origines orphiques. Ses différentes formes à la cour (pratique festive par les instruments et édification par les miroirs) ne renverraient en fait qu'à une seule et même idée politique et cosmologique : l'harmonie universelle, dont le prince est le garant sur terre et sur ses sujets.

⁹⁷ G. W. COOPLAND, *Nicole Oresme and the Astrologers. A Study of His Livre de Divinations*, Liverpool, 1952.

⁹⁸ Paris, BnF, ms. lat. 18014, fol. 8, deuxième moitié du xiv^e siècle.

Conclusions

Michel ZINK

Les communications de cette journée se sont succédées dans un ordre harmonieux dont nous devons féliciter les organisateurs. D'abord des communications traitant de la relation entre la musique et Dieu, puis d'autres traitant de celle entre la musique et le savoir, enfin des communications confrontant la musique et le pouvoir.

En prélude à cette division en trois parties, Michel Lemoine nous a parlé à la fois du *De musica* de saint Augustin et des hymnes ou des psaumes qu'Ambroise faisait chanter aux fidèles orthodoxes pendant cette terrible semaine sainte où ils étaient assiégés par les Ariens. En mettant en relation la page célèbre des *Confessions* où Augustin se félicite de la beauté de la musique sacrée, tout en s'inquiétant du plaisir sensible qu'elle lui procure, et le passage sur le chant et la mémoire, Michel Lemoine a montré combien Augustin dépend de représentations ou de conceptions néoplatonicienes de la musique, avec une sorte d'idéal de l'abstraction musicale – l'idéal de la musique numérique – et, en même temps, combien il est sensible à la beauté de la musique, de même qu'il est sensible à la beauté poétique : que l'on songe à ce passage du *De Ordine* où on le voit occupant ses vacances à lire Virgile et à commenter la poésie avec ses disciples et ses amis.

Puis, Dom Daniel Saulnier et Gunilla Iversen nous ont tous deux parlé de ce qu'il y a d'essentiel dans la pratique de la musique au regard de la liturgie et de Dieu. Dom Saulnier a développé et commenté une très belle formule : le Verbe venu d'en haut et la musique des hommes entretiennent une relation d'alliance. C'est l'illustration de cette rencontre unique entre un art divin et des résonances qui sont réellement divines. Il nous a fait remarquer que, dans la Bible et dans le Nouveau Testament, le langage des hommes est imparfait. Le Christ recommande à ses disciples de ne pas multiplier les mots

en priant, « comme font les païens, qui s'imaginent qu'en parlant beaucoup ils se feront mieux écouter » (Matth. 5, 7). Au contraire, il y a une sorte d'humilité de la musique, qui justifie qu'on s'en remette à elle pour s'adresser à Dieu. De son côté, Gunilla Iversen a développé cette problématique autour d'une réflexion personnelle enrichie de commentaires très précis, fondés sur des exemples nombreux touchant à la jubilation musicale de l'alléluia et à ses développements, où ce qui se fait entendre, c'est la voix même de la Création qui chante son Dieu. On retrouve là une conviction essentielle de la pensée musicale du Moyen Âge : la voix des hommes rejoint celle des anges. C'est une conception proprement médiévale, qui gauchit la perspective antique. Boèce reproduisait encore le schéma de Pythagore, dont la hiérarchie est dominée par la *musica mundana*. Celle-ci, la musique des sphères, est une musique que Pythagore pouvait peut-être entendre mais qu'il était seul à entendre, une musique abstraite tirée de la loi des nombres régissant le cours des corps célestes. Chez certains commentateurs médiévaux de Boèce, la *musica mundana* (la musique du monde, l'harmonie des sphères) est remplacée par la *musica celestis* qui est le chœur des anges chantant sans fin la gloire de Dieu autour de son trône. La *musica celestis* est donc une musique réelle, une musique sensible, de sorte que la condescendance manifestée depuis Platon à l'égard de la musique sensible – celle que perçoit notre oreille – disparaît, ou est du moins fortement réduite dans la pensée médiévale, même si une certaine réticence critique, héritée de la pensée néoplatonicienne transparait encore chez saint Augustin comme Michel Lemoine l'a rappelé. La musique humaine n'est pas indigne de se joindre à celle des chœurs célestes : d'où le caractère véritablement sacré de la musique qui accompagne et soutient la liturgie.

À côté de ces communications centrées sur la musique comme médium entre Dieu et les hommes, sans doute son caractère essentiel aux yeux du Moyen Âge, les communications de Jean-Marie Fritz et de Jacques Verger ont pris en considération la musique dans ses relations avec un savoir. Ils ont étudié ce que la pensée et l'imagination médiévales tirent des mythes antiques en relation avec la musique pour les repenser à leur façon, ou encore ce que les encyclopédies du XIII^e siècle font de la musique dans les grandes compilations du savoir. J'ai été frappé, en écoutant Jean-Marie Fritz, par l'histoire de l'in-

vention de la flûte par Athéna, invention ratée pour des raisons, non pas musicales, mais visuelles, parce que le flûtiste doit gonfler les joues, parce qu'il y a quelque chose de non harmonieux dans la flûte, non pas musicalement, mais physiquement. La pratique de la flûte défigure. Jacques Verger a toutefois remarqué que la flûte est un instrument qui accompagne les chants profanes. La flûte n'a jamais été un instrument de musique associé à la musique sacrée, du moins dans le christianisme. Nous avons peut-être là une explication, ou une ébauche d'explication, de la réticence à l'égard de cet instrument. Il déforme physiquement les joues et risque de porter à une déformation morale, parce qu'il sert une musique qui n'entre pas dans le cadre du cheminement vers Dieu. Nous avons encore appris, en écoutant Jacques Verger, combien les compilations musicales écrites par des auteurs qui ne sont probablement pas musiciens et qui semblent n'avoir pour la musique qu'un intérêt extérieur et formel, se fondent sur Boèce et sur Isidore, c'est-à-dire sur des traités techniques dont ils tirent ce qu'ils peuvent en une sorte de synthèse spéculative.

Du côté de la musique comme soutien du pouvoir, nous avons pu écouter le commentaire du conduit de Philippe le Chancelier qu'Anne-Zoé Rillon nous a présenté sous un titre excellent : « un médium pour la prédication ». Elle a analysé de façon lumineuse la construction musicale de la pièce et ses effets d'emphase, de soulignement, de répétition, fondés sur la reprise et les variations des phrases musicales. Elle a ainsi montré comment la musique pouvait être un adjuvant puissant à la prédication sous forme de poème didactique ou édifiant, si fréquente dans les lettres médiévales. S'agissant du vrai pouvoir, du pouvoir politique des princes, la communication de Martine Clouzot a commenté de façon très frappante le rôle du roi David comme modèle chantant du pouvoir. Elle a attiré notre attention sur les anges musiciens accompagnant la création du monde et entourant le prince pour manifester la science du monde qui doit être la sienne. Elle a remarqué, elle aussi, que ce chœur des anges est le prolongement chrétien de l'harmonie des sphères. C'est, encore une fois, un point très important, me semble-t-il, pour comprendre la place que la musique occupe dans la pensée médiévale, et pourquoi elle est une activité humaine essentielle. Soit dit en passant, la première illustration du *Champion des dames* était assez frappante. On y

voyait des musiciens qui jouaient toutes sortes d'instruments charmants et qui avaient l'air très gais ; sur la colonne d'à côté, on pouvait lire qu'il s'agissait de l'histoire de Gilles de Rais...

Enfin, il y a eu une communication à part, celle d'Olivier Cullin. Elle était très originale, dans le fil des recherches qu'il mène depuis quelques années déjà sur la technique musicale et la mémoire. Il a montré de manière paradoxale comment la musique ne commence pas par l'écriture musicale et comment cette dernière est un aide-mémoire graphique qui rappelle une mélodie déjà connue, déjà enfouie dans la mémoire née de la pratique d'une musique vivante.

À mesure que nous écoutions les différents communicants, tant d'autres idées et tant d'autres textes pouvaient venir à la mémoire : l'éloge de la musique chez Guillaume de Machaut, qui sait de quoi il parle en tant que poète et musicien, Guillaume de Machaut qui dit que « musique est en Paradis », Guillaume de Machaut qui part du chœur des anges pour justifier sa pratique de musicien. Ou encore les commentaires du psaume CL, qui décrivent les divers instruments de musique en relation avec leur sens allégorique. Ainsi, les cordes de la cithare sont l'humanité du Christ dont la chair a été étendue sur le bois de la Croix, alors que la lyre, dont les cordes sont au-dessus et non au-dessous, représente sa divinité. On suit ainsi la montée vers Dieu à travers le commentaire des instruments de musique, mais il faut redescendre à la pratique de la charité avant d'atteindre la vraie contemplation. À ces commentaires d'inspiration cistercienne fait écho plus tard la même idée sur la cithare et la lyre chez Jean Molinet, et avant lui dans l'*Ovide moralisé*.

Deux mots, me semble-t-il, encadrent la vision de la musique qui nous a été si brillamment tracée au cours de cette journée. D'abord, le mot « inspiration ». Nous avons vu à plusieurs reprises les ambiguïtés entretenues autour de la musique comme effusion. L'effusion, c'est la flûte de Pan dont parlait Jean-Marie Fritz, cette façon qu'a le Moyen Âge de considérer que la découverte des instruments de musique se fait toute seule, par une sorte de « spontanéisme musical », comme si on rencontrait par hasard la musique. Mais nous avons vu aussi que cette effusion a ses dangers. Touchant l'inspiration, comment ne pas penser au roi David, tel qu'on le voit dans l'initiale B du *Beatus vir*, les premiers mots du psaume I ? David, l'auteur des Psaumes, est un musicien inspiré mais il est inspiré par l'Esprit dans

une rencontre entre l'inspiration artistique, poétique et musicale, et l'inspiration divine. Cette rencontre conforte la légitimité de l'activité artistique, musicale ou poétique. Il existe de très nombreuses représentations de David jouant de la harpe avec la colombe du Saint-Esprit au-dessus de la tête. Dans un manuscrit de Saint-Michel de Hildesheim, le Saint-Esprit n'est pas représenté par une colombe, mais par une cigogne qui enfonce son bec dans l'oreille de David pour marquer ce qu'a d'intime cette inspiration de l'Esprit qui se manifeste ensuite à l'extérieur par le chant.

Le deuxième terme est naturellement « harmonie ». Il est une réflexion que l'on trouve très souvent chez les auteurs médiévaux quand ce ne sont pas des musiciens professionnels : ils disent leur étonnement et leur admiration que l'harmonie ne soit pas une identité. Quelle merveille ! Pour qu'il y ait harmonie, il faut que les notes soient différentes ; c'est la juxtaposition, c'est la confrontation de leurs différences qui produit l'harmonie. Cette constatation élémentaire entraîne des réflexions souvent touchantes, parfois profondes, quelquefois inattendues, sur la beauté de la diversité, à une époque que l'on penserait soucieuse d'uniformité. C'est de cette façon que la musique adoucit les mœurs du Moyen Âge, en lui faisant découvrir les lois, la raison et la morale d'une esthétique particulière.

Index des manuscrits

- Berlin (D), Staatsbibliothek, dépôt
Breslau, ms 1-4 120 n.27
- Bruxelles (B), Bibliothèque Royale,
ms. 9474 126 n.55
- Cambridge (GB), Harleian Library,
ms. Gg I.I 90
- Florence (I), Biblioteca Lauren-
ziana, Pluteus 29.1 100 n.4, 101
n.5, 105
- Lille, Archives du Nord, B 172 126
n.51
- Londres (GB), British Library
Egerton 274 105
Harley 4380 120 n.27
Royal 14 D 4 117 n.7
Royal 18 E 2 120 n.27
- Montpellier, Bibliothèque interuni-
versitaire H.159 93
- Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
ms. 1169 59 n.13
ms. 5190 120 n.27
- , Bibliothèque nationale de
France
fr. 74 118 n.13
fr. 143 32 n.30
- fr. 146 105
fr. 288 118 n.14
fr. 2646 120 n.27
fr. 2673 117 n.8
fr. 9113 34 n.34
fr. 9342 118 n.10
fr. 12201 118 n.10
fr. 12476 124 n.43-44, 125 n.47
fr. 12574 118 n.10
fr. 22547 118 n.9
fr. 22531 33 n.32
fr. 22533 122 n.33
lat. 1118 62 n.15
lat. 9448 51 n.3
lat. 13252 57 n.11
lat. 17436 49
lat. 18014 136 n.98
n.a. lat. 1871 65 n.19
- Porrentruy (CH), Bibliothèque
cantonale, ms. 18 (Graduel de
Bellelay) 89-90, 96
- Wolfenbüttel (D), Herzog August
Bibliothek, Cod. Guelf 79 Gud.
lat 64 n.17-18

Index des noms d'auteurs ou de personnages et des titres d'œuvres

- Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* 29 n.19, 30 n.23, 31
Adémar de Chabannes 49
Alain de Lille 58
Albert le Grand 27, 87
In Politicorum libros 28 n.17
Alfarabi 77, 80 n.30
Amalaire de Metz 53
Ambroise de Milan 16, 139
Amphion 35 n.36
Ancien Testament
Deutéronome 40
Exode 40, 44
Genèse 23, 29 n.21, 39
Job 108
Jonas 40
Psaume 1 142
Psaume 92 63
Psaume 148 47-48, 52
Psaume 150 53, 142
Antoine de la Sale 37
Apollon 25, 26, 32, 34, 35, 36, 37, 38
Argus 30, 35
Aristote 27, 135, 136
La Politique 27
Athéna 24-28, 29, 31, 36, 140
Athéna-Minerve 24
Athéna Salpinx 27
Augustin, saint 11-21, 24, 41, 43, 45, 56, 72 n.3, 76, 84 n.49, 90, 97-98, 132, 139, 140
De Diversis quaestionibus 98 n.28
Enarrationes in psalmos 43
L'Ordre 12, 139
La Cité de Dieu 34 n.33
La Doctrine chrétienne 12, 15, 94 n.22
La Musique 11, 12-16, 17, 18, 19, 24, 139
Les Confessions 16, 17-20, 45 n.17, 88 n.4, 98 n.29, 139
Les Révisions 12, 15
Aurélien de Réôme 97
Auxence 16
Barthélémy l'Anglais 33, 72, 82-84, 122-123
De Proprietatibus rerum 33 n.32, 83 n.47, 84 n.49
Benoît 20, 55
Binchois, Gilles 135
Boccace 25
De Mulieribus claris 25 n.9, 27 n.12
Boèce 11, 71 n.1, 76, 77, 80, 81, 84 n.48, 127, 132, 135, 140
De Institutione musica 11, 75-76, 77 n.19, 78 n.22, 80 n.36
Brunetto Latini 72
Busnois, Antoine 135
Cadmos 35, 36 n.40
Caïn 36
Calcidius 11
Cassiodore 76
Cécrops 36
Célestin 20
Charles V 82, 115, 116, 120, 121-123, 126, 127-128, 129, 133, 136
Charles VI 115, 120, 122, 128, 129, 136
Charles d'Orléans 130
Charles le Chauve 49, 55, 59, 61
Charles le Téméraire 115, 125, 130, 131

- Chastellain, Georges 116, 130
Chaucer 32 n.28
Christine de Pisan 25, 37, 38, 116, 127, 130
Epistre Othea 37 n.48
La Cité des dames 25 n.9, 37 n.50
Le Chemin de Longue Estude 131
Le Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage 127-128, 130, 133
Le Livre du Corps de Policie 120, 127, 130, 131
Cicéron 43
Corbechon, Jean 33, 82, 83 n.47, 122
David 56, 78, 132, 133, 134, 137, 141, 142
Deschamps, Eustache 116, 130
Dionysos 37
Dufay, Guillaume 134
Enguerrand de Monstrelet 117
Euclide 135
Euryale 25
Eusèbe de Césarée, *Chronicon* 36 n.40
Évrart de Conty 32, 38, 116, 128, 130, 135
Le Livre des échecs amoureux moralisés 27 n.12, 38 n.53, 129 n.72, 130
Félix V 124
Fontaine, Pierre 134
Foresti (Jacopo Filippo de Bergame) 36
Foulechat, Denis 116, 126, 132-133, 134, 135
Froissart, Jean 116, 117, 120
Fulbert de Chartres 9
Fulgence, *Mythologiae* 25 n.7 et n.9
Gaston de Foix 123
Gédéon 35
Gerson, Jean, *Tractatus de cantibus* 37
Gervais de Tilbury, *Otia imperialis* 34 n.34
Geste d'Alexandre 118 n.10
Gilles de Rome 116, 119, 126
Grégoire le Grand 44
Grenon, Nicolas 134
Guillaume de Machaut 31, 130, 142
Dit de la Harpe 31
La Fontaine amoureuse 36
Le Livre du Voir Dit 31
Guillaume de Moerbeke 27-28 et n.15-16
Guy d'Arezzo 91
Hadrien II 49
Hercule 24 n.5,
Hermès 32, 33, 34 n.33, 35
Hermès/Mercure 24, 32
Hermès Trismégiste 34 n.33, 35
Histoire d'Olivier de Castille et de Renaut de Montauban 118 n.10
Homère, *Hymnes* 32-33, 34, 37
Hugues de Saint-Victor 12, 87, 89, 71, 123
Didascalicon 12, 71 n.1
Hygin, *Fabulae* 24 n.5, 25 n.7, 25 n.9
Isidore de Séville 33, 35, 73 n.7, 76, 77, 79 n.27, 81, 83, 84 n.49, 132, 133
Étymologies 24 n.5, 33 n.32, 35 n.36, 35 n.39, 76
Isis 24 n.5

- Jabel 29
 Jacquemart de Hesdin 136
 Jean d'Antioche 34 n.34
 Jean de Berry 136
 Jean et Pol de Limbourg 136
 Jean de Murs 136
 Jean de Sacrobosco 135
 Jean de Salisbury 116, 126
 Policraticus 116, 126, 137
 Jean de Vignay 123
 Jean Mansel, *La Fleur des Histoires de la Terre d'Orient* 118 n.10
 Jean sans Peur 115
 Jean XXII 45
 Jean-Paul II 39
 Jean Scot Érigène 56
 Jeanne de Bourgogne 123
 Jehan le Court 125
 Jubal 23, 29, 36, 72, 78, 125
 Jupiter 36
 Justine 16

 Kircher 23 n.1

 Lamech 36
Liber Pontificalis 49, 50
 Linus 35 n.38
 Longus 30 n.23
 Louis IX (Saint Louis) 74, 123
 Louis d'Anjou 136
 Louis le Pieux 49, 55

 Marsyas 25, 26, 36, 37, 38
 Martianus Capella 11, 43, 76
 Martin le Franc 38, 124, 125
 Le Champion des dames 38, 124, 141
 Méduse 25
 Mercure 30, 32-36, 38
 Mercure le Mineur 35
 Mercure le Second 36

 Midas 36, 37
 Midas d'Agriente 24
 Minerve 25, 27, 29, 38
 Molinet, Jean 130, 142
 Monique, sainte 16
 Morton, Robert 135
 Muses 56, 63-65, 124-125, 132
Mythographus Vaticanus I 25 n.7, 25 n.9, 30 n.23, 35 n.38, 36 n.43
Mythographus Vaticanus II 25 n.7, 30 n.23, 33 n.32, 34, 35 n.36
Mythographus Vaticanus III 25 n.7

 Nicolas V 124
 Notker 49, 52
 Nouveau Testament
 Évangile de Jean 39
 Évangile de Luc 40
 Évangile de Matthieu 140

 Œdipe 26
 Olivier de la Marche 116, 119, 126
 Oresme, Nicole 26 n.11, 27, 28, 116, 129, 135, 136
 Orphée 34, 35 n.36, 36, 37, 132
 Ovide 25, 26
 Fastes 25 n.7, n.8 et 9
 Métamorphoses 26, 30 n.23
Ovide moralisé 26 et n.11, 27, 30, 32, 34, 35 n.36, 37, 142

 Pallas-Minerve 27 n.12
 Pan 24, 29-32, 34, 36, 37, 142
 Paul, Saint 12, 15, 53
 Pausanias 24 n.5, 27, 35 n.36
 Pénélope 35 n.38
 Pie X 45
 Pierre le Mangeur 23, 24 n.2, 29, 34, 35, 77
 Pierre Salmon 116, 120, 121, 121 n.28, 129-130, 134

- Pilate 37
 Pindare 24
 Philippes de Comynnes 130
 Philippe le Bel 119
 Philippe le Bon 115, 118 n.9, 119, 124, 125, 135
 Philippe le Chancelier 99-110, 141
 Summa de bono 100, n.2
 Philippe le Hardi 115, 136
 Placides et Timeo 72
 Platon 12, 77, 132, 135, 140
 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* 35 n.36, 35 n.38
 Plutarque 37 n.51
 Polyphème 31
 Prudence 20
 Pseudo-Odon 33 n.32
 Ptolémée 77
 Pythagore 29 n.20, 125, 132, 140

 Quintilien 76, 109

 Raban Maur 33 n.32
 Richard de Saint-Victor 77, 80 n.30
 Roman d'Alexandre 118 n.9
 Roman de Fauvel 105
 Roman de Thèbes 26
 Rousseau, Jean-Jacques 23 et n.1

 Saül 132, 133
 Sedulius Scot 50

 Servius 33
 In Aen. 24 n.5
 In Buc. 30 n.23
 In Georg. 33 n.32
 Sicard de Crémone 54
 Sidoine Apollinaire, *Carmina* 35 n.36
 Simon de Phares 36
 Smaragde de Mihiel 55, 62, 64
 Stace, *Thébaïde* 26
 Sthénô 25
 Sydrac le Philosophe 23 n.1,
 Syrinx 29, 30, 36 n.40

 Thierry de Chartres, *Heptateuchon* 12
 Thomas d'Aquin, *Somme Théologique* 28
 Thomas de Cantimpré 71, 72 n.3
 Thomas de Pisan 120
 Tinctoris 135
 Tubal 23 n.1
 Tubalcaïn 23 n.1, 29, 125
 Tyrrhéus 24 n.5

 Valère Maxime 118
 Varron 76
 Villon, François 130
 Vincent de Beauvais 72, 74-81, 82, 83, 84, 123-124
 Virgile 56, 77, 139
 Vulgate 23, 29

 Wiélant 130

