



CLASSIQUES
GARNIER

HAINES (John), « La sagesse secrète et le rêve révélateur dans le traité *Desiderio tuo, fili karissime* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 91-107

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0099](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0099)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

La sâpience secrète et le rêve révélateur dans le traité *Desiderio tuo, fili karissime*¹

À la mémoire de Michel Huglo

Abstract : The treatise Desiderio tuo, fili karissime from the turn of the thirteenth to the fourteenth centuries (Rome, Biblioteca Vaticana, Barb. Lat. 283, fol. 37^r-42^v) is unusually important for our present understanding of the medieval notion of musica mundana. The treatise contradicts the received idea of a waning of musica mundana during the late Middle Ages, and attests to the perennial medieval interest in astrology's relation to music, as much in the learned circles of Latinity as in popular daily life. Two themes run throughout, connected to magic : secret knowledge and dream revelation.

Résumé : Le traité Desiderio tuo, fili karissime, datant du tournant des XIII^e et XIV^e siècles (Rome, Biblioteca Vaticana, Barb. Lat. 283, fol. 37^r-42^v), est d'une importance singulière à la compréhension moderne de la notion médiévale de musica mundana. Ce traité contredit l'idée reçue du déclin médiéval de la musica mundana, et atteste l'intime relation entre astrologie et musique au Moyen Âge, tout aussi bien dans les milieux érudits de la latinité que dans ceux du quotidien populaire. On y retrouve aussi deux topoï communs dans la littérature magique : la sâpience secrète et le rêve révélateur.

En suivant l'ascendance de la *musica mundana* dans les temps modernes, qui aboutit aux fantasmes d'un Marin Mersenne ou d'un Robert Fludd, on s'est souvent imaginé un certain déclin en faisant marche arrière ; que, dans le courant du Moyen Âge, de moins en moins de gens avaient réellement cru à la musique des astres². Négligé après l'Antiquité, dit-on, le dogme hermétique de « l'union entre astres et musique » a été « redécouvert à la Renaissance et traduit par Ficino »³ – Marsilio Ficino, le célèbre érudit florentin du XV^e siècle, dorénavant célèbre dans les annales musicologiques depuis les travaux de D. P. Walker et Gary Tomlinson⁴.

¹ Pour les recherches qui ont mené à la rédaction de cet article, je tiens à remercier la Vatican Film Library de Saint Louis University (Missouri, États-Unis) durant ma visite en octobre 2008, ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines (via une Chaire de recherche du Canada) qui a rendu cette visite possible.

² À propos de Mersenne et Fludd, voir L. Wuidar, *Musique et astrologie après le Concile de Trente*, Bruxelles, Institut Historique Belge de Rome, 2008, p. 39-40 et 55-66.

³ L. Wuidar, *Musique et astrologie*, p. 34.

⁴ D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1975, p. 3-29, et G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic : Toward a Historiography of Others*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 84-89 et 101-144, entre autres. Voir J. Haines, « Why Music and Magic in the

Cet oubli médiéval et cette renaissance moderne présumés de l'astrologie musicale seraient dus à l'attitude « anti-astrologique » de l'Église au fil du Moyen Âge, d'un coté, et, de l'autre, à l'absence d'une théorie « pleinement articulée » sur la relation entre musique et astres chez les érudits médiévaux, de Boèce au VI^e siècle jusqu'à Giorgio Anselmi au XV^e siècle⁵. Soit : déclin dans les temps médiévaux d'une véritable astrologie musicale unissant pratique et théorie, et renaissance de celle-ci à l'aube de la modernité, grâce aux génies de littérateurs comme Ficino et Henri Cornelius Agrippa von Nettesheim⁶.

Cependant, comme je l'ai démontré dans un article publié il y a quelques années, cette notion désuète d'une renaissance de la magie vers 1500 ne prend pas compte de recherches récentes sur la magie au Moyen Âge ; une véritable explosion, depuis environ une vingtaine d'années, de travaux sur une littérature médiévale vaste et variée⁷. C'est dire qu'on ne commence que récemment à saisir l'étendue de l'entretien entre musique et magie au Moyen Âge. Conclusion provisoire : la notion d'une astrologie pertinente à l'activité musicale humaine – c'est-à-dire, d'une *musica mundana* produite par les corps célestes en mouvement et influençant une foule d'activités humaines – a non seulement perduré après l'Antiquité, mais elle a bel et bien fleuri tout au long du Moyen Âge. Certes, un nombre restreint d'érudits médiévaux a cédé au scepticisme d'Aristote sur le son des astres, comme on le verra plus loin. Mais, en général, la doctrine de la *musica mundana* a prospéré au Moyen Âge – sans quoi, d'ailleurs, on ne l'aurait pas retrouvé chez Ficino ou Agrippa.

L'idée d'une musique céleste influençant les activités humaines est, en fait, monnaie courante au Moyen Âge. Elle fleurit dans le milieu populaire et illettré, où il est régulièrement question de l'influence des étoiles dans cet événement-ci ou ce rituel-là ; un domaine jusqu'à maintenant négligé par les musicologues. Présente aussi, la *musica mundana*, dans le milieu académique au Moyen Âge, où perdure le thème boétien bien connu. Force est d'admettre, ici aussi, que la recherche musicologique fait défaut. À titre d'exemple (d'autres sont cités *infra*), dans une publication récente d'environ deux cents « petits traités, extraits et fragments des XI^e et XII^e siècles sur la musique », on trouve deux variantes inédites sur la célèbre anecdote de Boèce concernant Pythagore et le pouvoir de la musique astrale. Le personnage de Pythagore est remplacé dans le premier cas par Archytas, et dans le deuxième par Empédocle⁸.

Middle Ages ? », *Magic, Ritual and Witchcraft*, 5, 2010, p. 150, note 7 (p. 149-172), pour une bibliographie complémentaire.

⁵ L. Wuidar, *Musique et astrologie*, p. 14-15 ; G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, p. 72-75, qui juge que la réflexion de Macrobie et d'autres auteurs médiévaux sur le *Timée* de Platon « does not lead to a full-fledged theory of the interactions of human and celestial music » ; et ne voit pas dans le *De musica* de Boèce une « fully articulated theory of the relations between human and heavenly music ».

⁶ E.g., G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, p. 84-89 et 94-97 ; L. Wuidar, *Musique et astrologie*, p. 35-39.

⁷ J. Haines, « Why Music and Magic », p. 150.

⁸ *Tractuli, excerpta et fragmenta de musica s. XI et XII*, éd. C. Meyer et S. Nishimagi, Turnhout, Brepols, 2011, p. 225-226.

Tout comme ces découvertes récentes, le traité *Desiderio tuo, fili karissime* n'a pas reçu assez d'attention. Édité depuis quelques décennies seulement, sa datation est toujours contestée, comme on le verra plus loin. Et pourtant, ce traité est d'une importance singulière pour nos connaissances sur la doctrine médiévale de la *musica mundana*, étant donné son attention particulière à l'influence de la mélodie céleste sur les humains, à un degré unique dans la musicographie médiévale.

La musique céleste au Moyen Âge : théorie et pratique

Avant de porter le regard sur le traité *Desiderio tuo, fili karissime*, il importe de considérer les liens entre astrologie et musique au Moyen Âge, et, en ce faisant, de distinguer entre la *musica theoria* savante et la pratique musicale dans le quotidien médiéval, la *musica practica*⁹.

Commençons par la *musica theoria*, bien mieux étudiée. Comme on le sait, dans les premières pages du *De institutione musica* (le livre sur la musique le plus lu au Moyen Âge), Boèce remonte le pouvoir de la musique sur les êtres humains à la *musica mundana*, ergo, les différents tons musicaux produits par les astres en mouvement. Pas question de le nier, affirme Boèce. Car « comment donc peut-il se faire que la machine du ciel, si rapide, se meuve d'une course muette et silencieuse ? », une question dorénavant célèbre dans la musicographie médiévale¹⁰. Sur l'immense réception de cette doctrine, il n'existe actuellement qu'une poignée d'articles¹¹, une excellente étude de Mariken Teeuwen sur les commentaires carolingiens du *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella, et quelques ouvrages, indispensables mais généralistes, de Jocelyn Godwin¹².

⁹ Ce sont aussi les deux thèmes principaux étudiés dans J. Haines, « Why Music and Magic ? ».

¹⁰ Boèce, *Traité de la musique*, trad. C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, p. 32-33 : *Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machine tacito silentique cursu moveatur ?*

¹¹ Tout particulièrement, en ordre chronologique : L. Spitzer, « Classical and Christian Ideas of World Harmony : Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung' », *Traditio*, 2 1944, p. 409-464 ; 3, 1945, p. 307-364, article plutôt généraliste, que Mariken Teeuwen dénonce comme étant « difficult to use because of its associative or 'stream of consciousness' like character » (M. Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres : The Ars Musica in Ninth-Century Commentaries on Martianus Capella*, Leiden, Brill, 2002, p. 190, note 58) ; l'article fut publié après la mort de l'auteur en forme de livre : L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony : Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'*, éd. A. G. Hatcher, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963 ; G. Ilntchi, « *Musica Mundana*, Aristotelian Natural Philosophy and Ptolemaic Astronomy », *Early Music History*, 21, 2002, p. 37-74 ; S. Rankin, « *Naturalis concordia vocum cum planetis* : Conceptualizing the Harmony of the Spheres in the Early Middle Ages » dans *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture : Learning from the Learned*, éd. S. Clark et E. Eva Leach, Woodbridge, Boydell, 2005, p. 3-22 ; G. Ilntchi Currie, « *Concentum caeli quis dormire faciet ?* Eriugenian Cosmic Song and Carolingian Planetary Astronomy » dans *Quomodo cantabimus canticum ? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, éd. D. Butler Cannata et al., Middleton, American Institute of Musicology, 2008, p. 13-15.

¹² M. Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres* ; J. Godwin, *Harmonies of Heaven and Earth : The Spiritual Dimensions of Music from Antiquity to the Avant-Garde*, Rochester,

Peine est d'admettre que la seule étude jusqu'à maintenant qui donne une vue d'ensemble sur la *musica mundana* au Moyen Âge est une thèse de doctorat finie en 1960 par le futur spécialiste de la Renaissance, James Haar. Dans ce bilan qui va de l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle, Haar consacre au Moyen Âge moins d'une centaine de pages, dont la majorité concerne les trois derniers siècles du millénaire médiéval¹³. Toute excellente qu'elle soit, la thèse de Haar souffre d'un manque de profondeur sur le Moyen Âge, dû surtout au fait que la grande vague de recherches sur l'astrologie médiévale mentionnée plus haut n'est survenue qu'après sa rédaction. Toutefois, puisqu'il demeure le seul coup d'œil sur notre sujet, l'interprétation de Haar du déclin médiéval de la *musica mundana* fait toujours autorité¹⁴. Haar conclut que la plupart des auteurs du Moyen Âge central avaient suivi Aristote dans sa rejection de la mélopée céleste, et qu'à partir du XII^e siècle, on ne prenait plus la *musica mundana* dans le sens littéral, mais seulement comme une métaphore théologique¹⁵. « For a return to the literal belief of, say, Regino of Prüm », déclare-t-il, « one will have to wait for the humanistic writings of the early Renaissance »¹⁶.

Si l'on regarde de plus près les sources médiévales citées par Haar, il est difficile de s'accorder avec cette conclusion. En fait, une majorité d'auteurs du Moyen Âge tardif cités par Haar lui-même prennent la *musica mundana* dans le sens littéral : Robert Kilwardby, Lambertus, Johannes de Muris, et l'auteur anonyme du *Quatuor principalia*, par exemple¹⁷. Même Johannes de Grocheio – élève fidèle de son maître Aristote et donc contestataire de la doctrine boétienne (*Quis enim audivit complexionem sonare ?*¹⁸) – ce même Grocheio rapporte que la *musica ecclesiastica* est la manifestation humaine de la musique « céleste et triomphante » des anges et archanges chantant sans fin *Sanctus, sanctus* !¹⁹.

Bien d'autres auteurs encore, que Haar ne cite pas, témoignent de la croyance littérale dans la musique céleste dominante à la fin du Moyen Âge. Dans son ouvrage cité plus haut, James Godwin a publié les témoignages d'une poignée d'auteurs du XII^e au XIV^e siècle²⁰. Outre ceux-ci, on trouve, au XII^e siècle, Hermann

(Vermont, USA), Inner Traditions International, 1987 ; de J. Godwin, *Music, Mysticism and Magic : A Sourcebook*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1987.

¹³ J. Haar, *Musica Mundana : Variations on a Pythagorean Theme*, Harvard University, thèse de doctorat, 1960, p. 234-327.

¹⁴ E.g., G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, p. 68-77 ; G. Ilnitchi Currie, « *Musica Mundana* », p. 44 et note 18.

¹⁵ J. Haar, *Musica Mundana*, surtout p. 277 et 297-298.

¹⁶ *Ibid.*, p. 298.

¹⁷ *Ibid.*, p. 311-312.

¹⁸ Cité dans J. Haines et P. DeWitt, « Johannes de Grocheio and Aristotelian Natural Philosophy », *Early Music History*, 27, 2008, p. 78, note 111 (p. 47-98). Cf. la traduction de J. Haar, *Musica Mundana*, p. 312.

¹⁹ Cité dans J. Haines, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 118, note 11 : *Signum est et imago illius caelestis et triumphantis in qua angeli et archangeli sine fine dicentes, Sanctus, sanctus et caetera.*

²⁰ J. Godwin, *Music, Mysticism and Magic*, p. 97-113.

de Carinthie traitant de l'importance de la musique céleste dans l'activité humaine²¹. Et au XIII^e siècle : Alexandre Neckham, qui cite les passages bien connus de la Bible – le livre de Job ch. 38, v. 7 et le psaume 119 – pour justifier la musique produite par les planètes²² ; Nicholas Siculus, dans sa traduction du *De mundo*, qui conçoit Dieu en chef de chœur (*choraula*) dirigeant la musique merveilleuse des étoiles, à l'imitation de Platon dans le *Timée*²³ ; et l'auteur anonyme du *Summa musice*, qui paraphrase Boèce : *Non fuit possibile tanta corpora tam velociter moveri et tam continue absque sono*²⁴. Et, encore au XIV^e siècle, un musicographe anonyme maintient concernant la *musica mundana* qu'on la trouve « dans les éléments, dans les saisons, et dans les étoiles fixes et mobiles »²⁵. En plus de ceux-ci, quelques auteurs encore du Bas Moyen Âge citent avec approbation la célèbre question de Boèce²⁶.

Tout cela pour dire que, contraire à l'idée reçue d'une *musica mundana* en voie de disparition au Moyen Âge, une majorité d'érudits médiévaux prennent le concept littéralement, et ceci malgré l'influence croissante d'Aristote à partir du XII^e siècle.

Autre témoignage éloquent du milieu savant médiéval : la grande littérature néoplatonicienne dérivée du *Timée*²⁷. Point d'espace suffisant dans cet essai pour pleinement résumer un domaine qui, lui encore, n'a été défriché que récemment. C'est le regretté Michel Huglo, grand doyen de la musicologie française décédé le

²¹ C. Burnett, « The Establishment of Medieval Hermeticism » dans *The Medieval World*, éd. P. Linehan et J. Nelson, Londres, Routledge, 2001, p. 115 (p. 111-130).

²² T. Wright, *Alexandri Neckam De naturis rerum*, Rolls Series 34, Nendeln, Kraus Reprint, 1967, p. 55 : *Quia in supernae Jerusalem plateis alleluia decantatur, ut legitur in Tobia, 'O quanta est dulcedo astrorum matutinatorum laudantium Deum, et dicentium, Sanctus, sanctus, sanctus dominus Deus Sabaoth'*. En effet, la citation ne provient pas du livre de Tobit, mais semble confondre les extraits bien connus du livre de Job 38, 7 et du psaume 119 ; sur ceux-ci, voir J. Haar, *Musica Mundana*, p. 184 et 208.

²³ *De mundo*, éd. W. L. Lorimer, *Aristoteles latinus* XI, 1.2, Rome, Libreria dello stato, 1951, p. 44 et 75.

²⁴ *The Summa Musice : A Thirteenth-Century Manual for Singers*, éd. C. Page, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 150.

²⁵ Anonymus, *De musica mensurabili*, éd. C. Sweeney, *Corpus scriptorum de musica* XIII, Rome, American Institute of Musicology, 1971, p. 30 : *Mundana est in elementis, in temporibus, in stellis fixis et errantibus*.

²⁶ M. Haas, « Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I : Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts », in *Aktuelle fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung : Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975, Forum Musicologicum : Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, t. III, éd. H. Oesch et W. Arlt, Winterthur, Amadeus Verlag, 1982, p. 355 : *Quomodo enim fieri potest, ut tam velox caeli machina tacito silentique cursu moveatur ? Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis de causis necesse est fieri, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullos omnino sonos ciere...* On retrouve ces mêmes lignes chez l'encyclopédiste Vincent de Beauvais ; G. Göller éd., *Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194-1264) und sein Musiktraktat im Speculum doctrinale*, Regensburg, Gustav Bosse, 1959, p. 94.

²⁷ Voir l'article cité de G. Ilnitchi Currie, « *Concentum caeli quis dormire faciet ?* ».

13 mai 2012 à l'âge de quatre-vingt-dix ans, qui avait entamé une étude sur les diagrammes musicaux dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville, dont les premiers fruits furent publiés en 1990²⁸. Par la suite, Huglo s'est porté sur la transmission du célèbre diagramme de la monade, illustration du *Timée* de Platon que l'on retrouve dans la transmission médiévale des ouvrages d'Isidore de Séville, de Calcidius et de Macrobie. Cette lambdoïde présente les sept nombres principaux de l'Âme du monde, génératrice de la musique céleste et des sept tons musicaux. Comme l'a démontré Huglo dans une de ses dernières études, la transmission de ce concept perdure jusqu'à la fin du Moyen Âge. À lui seul, le commentaire de Calcidius nous transmet vingt-sept manuscrits illustrant la monade²⁹. Christian Meyer à son tour a étudié la diffusion du concept macrobien de la *musica mundana*, une tradition manuscrite médiévale continue : suite à un essor carolingien, elle passe par le XII^e siècle (« le siècle d'or de la réception de Macrobie »), et perdure jusqu'au XV^e³⁰.

Et pourtant, tous ces écrits érudits ne nous donnent qu'une perspective partielle de la *musica mundana* dans toute sa plénitude au Moyen Âge. Si impressionnante qu'elle soit, il ne suffit pas de citer la littérature savante sur le thème de la musique planétaire. Il nous manque le tiers état, la vaste majorité des hommes et femmes médiévaux ; majorité qui constitue le véritable legs médiéval de la *musica mundana*, malheureusement peu discutée dans le milieu savant, médiéval et moderne.

Passons donc de la *musica theorica* domaine de la *musica practica*. En effet, les divagations néoplatoniciennes des érudits médiévaux sont souvent bien éloignées du quotidien de l'homme et femme moyens au Moyen Âge. Une citation intéressante d'un universitaire anglais du XIII^e siècle, Roger Bacon, en fait preuve. L'argument raffiné de Bacon dans son *Opus tertium* est que la musique céleste, qui selon lui existe réellement, est le résultat, non du mouvement des astres, comme le croyaient Pythagore et les anciens, mais de la friction entre ceux-ci (*duri cum duro*), comme le disent « certains philosophes plus subtils » (*alii subtilius philosophantes*) – c'est-à-dire Bacon lui-même³¹. C'est la première notion seulement, non pas la *musica mundana* dans son entièreté, qui selon lui est « nulle » (*ideo nulla est musica mundana, licet secundum opinionem antiquorum Pythagorum*) ; et c'est elle qui perdure toujours avec le petit peuple (*duravit haec*

²⁸ Comme il l'indique dans la première note non-numérotée de son article, Huglo avait commencé ses recherches dans les années quatre-vingt ; M. Huglo, « Les diagrammes d'harmonique interpolés dans les manuscrits hispaniques de la *Musica Isidori* », *Scriptorium*, 48, 1994, p. 171 (p. 171-186). Voir M. Huglo, « La réception de Calcidius et des *Commentarii* de Macrobie à l'époque carolingienne », *Scriptorium*, 44, 1990, p. 3-20.

²⁹ M. Huglo, « Recherches sur la tradition des diagrammes de Calcidius », *Scriptorium*, 62, 2008, p. 185-230. Voir également M. Huglo, « L'étude des diagrammes d'harmonique de Calcidius au Moyen Âge », *Revue de musicologie*, 91, 2005, p. 305-319.

³⁰ C. Meyer, « La théorie des *symphoniae* selon Macrobie et sa diffusion », *Scriptorium*, 53, 1999, p. 102 (p. 82-107).

³¹ Roger Bacon, *Opera quaedam hactenus inedita*, éd. J. S. Brewer, Londres, Green Longman and Roberts, 1859, t. I, *Opus tertium*, p. 229.

opinio apud vulgum)³². En somme, selon Bacon, la notion évidente de la musique céleste est scientifiquement légitime, si on l'explique selon la mode aristotélicienne, *duri cum duro*.

Il est difficile d'extraire la *musica mundana* populaire des traités savants, qui sont nos uniques témoins du Moyen Âge. Et, bien évidemment, l'étude de ces traités érudits est consignée dans les temps modernes aux universitaires comme moi-même, descendants de la classe savante des Johannes Grocheio et Roger Bacon ; un cercle vicieux regrettable. Pourtant, il est possible de retrouver les bribes de la *musica mundana* populaire, en commençant par Bacon, cité dans le paragraphe précédent. Certains érudits font allusion aux pratiques musicales populaires liées avec le pouvoir des astres : aux cloches qui attrapent les poissons ou au chant qui piège les oiseaux, les deux mentionnés par Adélarde de Bath ; aux diverses mélodies influencées par les planètes, que rapporte Abū Ma'shar – Vénus produisant des chants de danse, Saturne des lamentations, et ainsi de suite³³. Le bilan de telles anecdotes pertinentes au quotidien musical du Moyen Âge est un dur travail, qui reste encore à faire. Toujours est-il qu'on entrevoit déjà la nécessité de la connaissance astrologique pour une foule de musiques au Moyen Âge : de la musique ordinaire, telle que les chants de mariage, à la musique nécrologique, telle les incantations du *praecantator*³⁴.

Ce dernier genre musical, l'incantation, demeure jusqu'à maintenant une grande lacune dans l'historiographie musicale du Moyen Âge, à laquelle j'ai consacré un article récent³⁵. De l'Antiquité jusqu'aux Temps Modernes, l'incantation est un des genres musicaux les plus entendus dans le quotidien sonore. L'incantation est la spécialité de plusieurs individus dont les talents dépendent de la connaissance astrologique : de l'*incantator*, bien sûr, mais aussi de l'*astrologus*, du *genethliacus*, de l'*horoscopus*. Ce sont les femmes, surtout au Moyen Âge, qui chantent les incantations, la *pythonissa* et l'*incantatrix*³⁶. Dans leur contour mélodique, les incantations ressemblaient souvent au chant liturgique, mis à part des variations dramatiques propres au contexte rituel : effets spéciaux de la voix, contorsions du

³² Bacon, *Opera quaedam hactenus inedita*, p. 230 ; cf. l'interprétation de J. Haar, *Musica Mundana*, p. 308-309, reprise par G. Ilnitchi Currie, « *Musica mundana* », p. 45.

³³ J. Haines, « Why Music and Magic », p. 156-157.

³⁴ *Ibid.*, p. 165 ; J. Haines, « Incantations : Singing Off the Page », *AVISTA Forum Journal*, 19, 2009, p. 127.

³⁵ J. Haines, « On Love Charms and the Neglect of Medieval Women's Music », *Basler Jahrbuch für Musikpraxis* (à paraître). Ce n'est que récemment que certains historiens ont pris compte des « effets sonores » des charmes et de « l'importance de l'élément musical » de l'incantation ; E. Bozoky, *Charmes et prières apotropaïques*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 44, et B. Delaurenti, *La puissance des mots : « virtus verborum » : Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2007, p. 99, tous deux cités dans J. Haines, « Performance Before c. 1430 : An Overview », dans *The Cambridge History of Musical Performance*, éd. C. Lawson et R. Stowell, Cambridge, 2012, p. 237 et 242 (p. 231-247).

³⁶ La nomenclature classique est donnée par Isidore de Séville ; *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, éd. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1911, t. I, p. 324-326, et discussion dans J. Haines, « On Love Charms ».

visage, et gestes élaborés où figurent des objets précieux tels que la *ligatura*³⁷. Comme en témoigne le *Malleus maleficarum* à la fin du Moyen Âge, le pouvoir de l'incantation opère principalement grâce à deux choses : aux matériaux que l'on utilise (*herbas*), et aux harmonies (*harmonia*) célestes – celles dont parle Boèce, précise l'auteur³⁸.

La sagesse secrète dans le traité Desiderio tuo, fili karissime

Le traité *Desiderio tuo, fili karissime*, selon l'incipit dans le manuscrit Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 283, fol. 37^r, est victime d'une certaine négligence musicologique. Ignoré par les grands anthologistes du XVIII^e et XIX^e siècle, Martin Gerbert et Edmond de Coussemaker, le traité demeure inédit dans la première moitié du XX^e siècle, ceci malgré une notice par Henry Bannister dans son catalogue musical sur les manuscrits du Vatican de 1913. C'est dans le second appendice de Bannister, *Trattati di musica*, que l'on trouve pour la première et dernière fois, l'incipit et l'explicit du traité dans leur orthographe originelle : *Desiderio tuo fili karissime gratuito condescenderem [...] eorum archana consilia revelabunt*³⁹. Bannister date le traité du XIII^e siècle. Une quarantaine d'années après la parution de cet ouvrage, une notice plus complète apparaît dans un catalogue des écrits scientifiques de la collection Barberini, rédigé par Theodore Silverstein, qui date le traité du XIV^e siècle⁴⁰. Un des éditeurs du *Répertoire International des Sources Musicales*, Pieter Fischer, prend la relève, et, tout comme Silverstein, édite l'incipit et l'explicit du traité ; comme Bannister, il le date du XIII^e siècle, sans donner de raisons particulières⁴¹.

C'est à l'équipe du professeur Joseph Smits van Waesberghe, et plus précisément à l'éditeur R. Maartense, que l'on doit la première et unique édition critique de ce traité, enfin publiée en 1981 dans la série *Divitiae musicae artis*⁴². Waesberghe et son équipe contredisent la datation ultérieure de Bannister,

³⁷ J. Haines, « On *Ligaturae* and Their Properties : Medieval Music Notation as Esoteric Writing », *The Calligraphy of Medieval Music*, éd. J. Haines, Turnhout, Brepols, 2011, p. 203-222.

³⁸ Henricus Institoris et Jacobus Sprenger, *Malleus maleficarum*, éd. et trad. C. Mackay, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, t. I, p. 279, et discussion dans J. Haines, « On Love Charms ».

³⁹ H. Bannister, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, Leipzig, Harrassowitz, 1913, p. 199, n. 1027.

⁴⁰ T. Silverstein, *Medieval Latin Scientific Writings in the Barberini Collection : A Provisional Catalogue*, Chicago, Chicago University Press, 1956, p. 79-80.

⁴¹ *Répertoire International des Sources Musicales*, série B, t. III, *The Theory of Music From the Carolingian Era up to 1400*, 2^e partie, *Italy*, éd. P. Fischer, Munich, Henle, 1968, p. 102. Il est à noter que Smits van Waesberghe était l'éditeur principal du volume précédent (B, III, 1), et aurait donc probablement pris connaissance de notre traité grâce au travail de Pieter Fischer.

⁴² Adalboldi Episcopi Ultraiectensis *Epistola cum tractatu de musica instrumentali humanae ac mundana*, éd. J. Smits van Waesberghe, *Divitiae musicae artis* 2, Buren, Frits Knuf, 1981 ; R. Bragard, « Joseph Smits van Waesberghe et les *Divitiae musicae artis* », *Revue belge de musicologie*, 41, 1987, p. 9-16 (p. 5-29).

Silverstein et Fischer. Il ne surprendra peut-être pas que les membres du *Divitiae musicae artis*, projet cantonné « dans une rue tranquille du vieil Amsterdam »⁴³, veulent attribuer le traité à un certain Adabold, évêque d'Utrecht au début du XI^e siècle. Pourtant, le traité est anonyme ; la rubrique qui identifie l'auteur comme évêque provient d'une main moderne. Seule la vague mention de l'auteur qu'il a été « appelé loin des études et empêché par le souci pastoral » (*a studiis etenim evocatus et pastoralis cura praeventus*) mènerait, peut-être, à penser à un évêque⁴⁴. Comme « preuves » qu'Adabold était l'auteur du traité, les éditeurs hollandais citent les influences, évidentes dans le traité, de Boèce et d'autres auteurs comme Macrobie, ainsi que le style savant de l'ouvrage (« Kunstprosa ») : ceux-ci seraient le résultat de la prédilection d'Adabold pour ces mêmes auteurs dans ses écrits latins, néo-classiques selon la mode du temps⁴⁵. Nonobstant cette argumentation très douteuse, l'attribution à Adabold est suivie par les éditeurs du *Thesaurus Musicarum Latinorum*, qui rangent notre traité dans la section « 9th to 11th century »⁴⁶.

Nous en serions encore là, si ce n'était pour l'indispensable étude de Gabriela Ilnitchi⁴⁷, parue en 2002⁴⁸. À juste raison, Ilnitchi conteste l'attribution à Adabold, et retourne à une datation tardive du traité. Elle commence par souligner que plusieurs des concepts musicaux que l'on y retrouve, comme la gamme de dix-neuf tons, sont postérieurs au XII^e siècle, donc à l'époque d'Adabold⁴⁹. Mais c'est surtout les grands thèmes de l'auteur anonyme qui révèlent son contexte historique comme étant incontestablement la période de la renaissance d'Aristote au XIII^e siècle. En particulier : l'influence visible du *De caelo* (p. 41-50) ; une astronomie qui ressort d'une lecture de l'*Almageste* de Ptolémée (p. 50-55) ; une théorie des tons célestes particulière, fortement influencée par le néoplatonisme en vogue depuis le XII^e siècle (p. 55-64) ; et une discussion pseudo-scientifique, courante au XIII^e siècle, de phénomènes naturels pertinents à l'astrologie, en particulier des rais de lumière (p. 64-74)⁵⁰.

Donc, pas de doute : le traité Vatican *Desiderio tuo, fili karissime* date, non pas du XI^e siècle, mais du XIII^e⁵¹.

Outre les preuves pour cette datation discutées par Ilnitchi, il faut encore mentionner la littérature du secret qui prend l'essor à la fin du Moyen Âge. Aux XII^e et XIII^e siècles fleurit un nouveau genre littéraire, la *Fachliteratur*, qui divulgue pour la première fois les techniques spécialisées d'activités aussi diverses que

⁴³ R. Bragard, « Joseph Smits van Waesberghe », p. 5.

⁴⁴ *Adalboldi Episcopi*, p. 13 ; traduction française de R. Bragard, « Joseph Smits van Waesberghe », p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 72-77, avec une discussion générale de la dite « Kunstprosa », p. 81-100 ; résumé utile dans R. Bragard, « Joseph Smits van Waesberghe », p. 18-29.

⁴⁶ Disponible à http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ADETRA_TEXT.html.

⁴⁷ Depuis Gabriela Ilnitchi Curie.

⁴⁸ G. Ilnitchi Curie, « *Musica Mundana* », *op. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵⁰ Sur ce dernier phénomène, voir S. Conklin Akbari, *Seeing Through the Veil : Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

⁵¹ Ou, à la limite, du XIV^e siècle, comme le maintient Silverstein, *op. cit.*

l'alchimie et l'écriture musicale⁵². Cette « rupture du secret », selon l'heureux mot de Jean-Patrice Boudet et Julien Véronèse⁵³, n'est toutefois pas totale. Car, dans la même période, apparaît une littérature spécifiquement ésotérique qui vise à révéler les secrets aux initiés tout en les cachant à la majorité de lecteurs, grâce à un code ou à un langage mystique. Tels sont les grands monuments d'un corpus qui deviendra célèbre aux mains des auteurs renaissants mentionnés au début de cet essai, tels Ficino et Agrippa, lecteurs férus des « classiques » médiévaux comme le *Secretum secretorum* et l'*Ars notoria*⁵⁴.

L'auteur de notre traité est anonyme, et c'est bien là aussi un des grands thèmes de la littérature ésotérique au XIII^e siècle. L'anonymat, mal aimé des éditeurs modernes (voilà pourquoi Waesberghe *et alia* avaient hâtivement assigné le traité à l'évêque Adabold), est pourtant un des thèmes favoris de la littérature hermétique à la fin du Moyen Âge. On le retrouve, par exemple, dans une branche de l'*Ars notoria* qui date du XIII^e siècle⁵⁵. Ce petit opus propose un système unique de tachygraphie, une écriture secrète que l'auteur anonyme explique partiellement mais qu'il ne révèle jamais dans son entièreté. Vers la fin du traité, l'auteur taquine son lecteur en lui demandant s'il voudrait connaître son identité, et puis répond lui-même à sa question rhétorique en se nommant trois fois : *Brutus, Ebes, Stolidus* ; ce sont trois mots signifiant « Stupide ». Il ajoute que son « nom est inconnu et sa réputation obscure, et qu'il est un petit homme muni d'une petite cervelle »⁵⁶. Non seulement l'auteur préserve-t-il l'anonymat, mais il se moque du lecteur médiéval (et moderne). Anonymat, obscurité volontaire et révélation partielle : voilà les grands thèmes de l'hermétisme médiéval, que l'on trouve également dans notre *Anonymi [...] tractatus de musica*.

L'anonymat de notre auteur est en partie un garant, ou du moins un signe, du secret qu'il garde avec zèle. Et le secret est bel et bien le thème de son traité. L'opus commence avec un *topos* bien connu de la littérature des secrets : l'adresse du philosophe au jeune apprenti. L'auteur s'adresse à un *filius karissimus*. (Ajoutons entre parenthèses que Waesberghe, éminent latiniste à la formation classique, avait l'horreur du latin médiéval ; l'édition de son équipe de travail « corrige » le texte, et transforme l'orthographe médiévale en prose pseudo-cicéronienne. Voici leur version de l'incipit : *Desiderio tuo, fili carissime, gratuito condescenderem, si*

⁵² J. Haines, « Anonymous IV as an Informant on the Craft of Music Writing », *Journal of Musicology*, 23, 2006, p. 386-397.

⁵³ J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret dans la magie rituelle médiévale », *Micrologus*, 14, 2006, p. 140-146 (p. 101-150) ; pour le contexte musical, voir J. Haines, « On *Ligaturae* », p. 204-205.

⁵⁴ Voir F. Klaassen, *The Transformations of Magic : Illicit Learned Magic in the Later Middle Ages and Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013, p. 187-217.

⁵⁵ J. Haines, « Did John of Tilbury Write an *Ars Notaria* ? », *Scriptorium*, 62, 2008, p. 46-73 ; édition critique et traduction anglaise dans J. Haines, *The Notory Art of Shorthand (Ars notoria notarie) : A Curious Chapter in the History of Writing in the West*, Paris, Peeters, 2014.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 59 : *nominis ignotus et obscure fame et nulliusmodi mentis homuntio*.

*rationi praeviae preces tuas inniti viderem*⁵⁷. Telle n'est pourtant pas la lecture de l'unique manuscrit : *Desiderio tuo, fili karissime, gratuito condescenderem, si rationi praeviae preces tuas inniti viderem*⁵⁸.) Waesberghe et son équipe pensaient trouver l'inspiration de cette adresse dans le *Somnium Scipionis* de Macrobe, dédié à son *filius carissimus* Eustache⁵⁹. Inutile d'aller si loin en arrière. La littérature des secrets au XIII^e siècle prend souvent la forme du « Miroir au prince » ou *Fürstenspiegel*, un genre épistolaire où l'on retrouve fréquemment une adresse pareille⁶⁰. Pour ne citer qu'un exemple célèbre au Moyen Âge, dans l'édition de Roger Bacon du *Secretum secretorum*, le philosophe (Aristote) appelle le jeune prince étudiant (Alexandre) *filius gloriosissimus, imperator justissimus*⁶¹. Même formule, d'ailleurs, chez le musicographe Johannes de Grocheio, qui adresse son opus musical à un jeune ingénu – anonyme, bien sur : *Quoniam quidam iuvenum, amici mei*⁶².

Dès les premières phrases, nous apprenons que tous les individus en rapport avec ce traité sont anonymes, même les ennemis de l'auteur. « J'aurai gracieusement consenti, mon très cher fils », commence-t-il, « à combler ta demande, si j'avais vu que ta prière se fondait sur une raison réfléchie ; mais tu ne sais pas ce que tu demandes ». L'auteur continue : « Il est vrai que la science désire la lumière et demande à être attirée vers le grand public afin que s'étende la gloire de sa découverte. Néanmoins, tu m'aurais jugé mentalement affaibli, comme si j'avais prononcé un mot à la légère ou légué une chose imparfaite, si ce texte était tombé dans les mains des détracteurs »⁶³. Ces détracteurs, l'auteur ne les nomme pas. En fait, tout à travers le traité, très peu de noms propres sont mentionnés, ce que l'on contrastera avec la majorité des musicographes du Moyen Âge tardif comme Grocheio ou l'Anonymus IV mentionnés plus haut. C'est pourquoi on est surpris quand l'auteur mentionne le nom de Salomon en renvoyant au Cantique des

⁵⁷ *Adalboldi Episcopi*, p. 12, ligne 1 (dorénavant 12.1) ainsi que la note en haut de la p. 11.

⁵⁸ *Ibid.*, planche 1 (facsimile), mes corrections en italique.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ Voir l'étude de base, W. Berges, *Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters*, Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde 2, Stuttgart, Hiersemann, 1938.

⁶¹ *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*, fascicule V, *Secretum secretorum cum glossis et notulis*, éd. R. Steele, Oxford, Clarendon, 1920, p. 40.

⁶² E. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1943, p. 41.

⁶³ Voici l'édition du texte dans *Adalboldi Episcopi*, p. 12.1-3 : *Desiderio tuo, fili karissime, gratuito condescenderem, si rationi praeviae preces tuas inniti viderem. Sed nescis, quid petas. Licet enim scientia lucem desideret et in publicum deducta in sui gloriam pul(l)ulet inventoris, non tamen metam attritae frontis aestimare debueras, ut, si quis ludendo dixerim vel minus perfectum reliquerim, hoc in manus velim incidat detractorum*. Outre les modifications mentionnées plus haut, il me semble mieux de transcrire *inventionis* que *inventoris* et *me tam* que *metam* ; cf. facsimile, planche 1. La traduction de R. Bragard, « Joseph Smits van Waesberghe », p. 9, est imparfaite.

Cantiques (*Salomonis canticum*)⁶⁴. Sans importance, dira-t-on ; toujours est-il que le nom de Salomon, tout comme celui de Virgile⁶⁵, se rattache à tout un corpus magique, de la *Clavicula Salomonis* jusqu'au *Liber preciosorum lapidum secundum Salomonem*⁶⁶. Alors, qui sont les détracteurs de l'auteur ? Qui est le très cher fils ? Et qui est l'auteur ? Impossible de le savoir. Car il n'est pas dans la tradition de la littérature ésotérique médiévale, salomonienne ou autre, de donner les noms. Au contraire, il faut les cacher.

Suite à cette introduction auspiciuse, le secret se montre par la suite être l'obsession de l'auteur. Quelques paragraphes plus loin, toujours dans l'introduction, il déclare que la musique céleste, reine de « toutes les sciences » (*supereminet omnibus scientiis*) et gloire des philosophes (*philosophorum gloria*), transforme l'incompréhensible plan divin en quelque chose de familier et accessible (*facit familiarem et consciunt divini consilii*) ; les *philosophi* anonymes étant, tout comme Salomon, un *topos* de la littérature des secrets⁶⁷. L'auteur se prépare-t-il vraiment à révéler le secret de cette musique céleste ? Non. Il suit cette déclaration avec la suivante : « Nul ne peut saisir la musique céleste dans toute sa perfection » (*haec musica nulli perfecte donata est*). Seuls peuvent la connaître – et là encore, partiellement – ceux à qui Dieu veut la révéler (*sed membratim aliis alia data sunt intelligere, scilicet quod Dominus voluit eis revelare*)⁶⁸. C'est bien là le langage de la littérature des secrets courante au XIII^e siècle.

Un peu plus tard, après avoir discuté la *musica instrumentalis* et *humana*, l'auteur de notre traité se prépare à entamer son sujet préféré, la *musica mundana*. Il s'épanche dans l'éloge de la *dulcedina mundana musica*, dont il parlera un peu, mais pas trop, puisque notre connaissance n'en est que partielle⁶⁹. Retour aux *philosophi* anonymes dans les phrases qui suivent : « Aucun des philosophes ne prétendaient faire un traité sur la musique céleste. En effet, ils admettaient ne pas la connaître. Mais certains, ici et là, en ont saisi une bribe ou deux dans leurs divers écrits, grâce à quoi ils ont reçu le prix de gloire »⁷⁰. Là encore, le thème du secret, du mysticisme et de la révélation incomplète.

Il s'avère que les secrets dont parle l'auteur anonyme ont pour conséquence le contrôle de la nature – *ergo*, pouvoirs magiques. Ainsi en était-il de l'*Ars notoria*, dont le but était d'obtenir des facultés de *memoria* surnaturelles ; de pouvoir

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.1, et note 1.

⁶⁵ Sur le cas de Virgile et l'*Ars notoria*, voir J. Véronèse, « Virgile et la naissance de l'*ars notoria* », *Micrologus*, 21, 2013, p. 219-242.

⁶⁶ J.-P. Boudet, « Préface », dans J. Véronèse, *L'Ars notoria au Moyen Âge : Introduction et édition critique*, Salomon Latinus 1, Florence, Sismel, 2007, p. 9, note 1.

⁶⁷ *Adalboldi Episcopi*, p. 14.5 ; cf. traduction anglaise dans Ilnitchi, « *Musica Mundana* », p. 40.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.7.

⁶⁹ C'est le folio 40^v, colonne de gauche (facsimile dans *Adalboldi Episcopi*, planche 8) ; cf. *Adalboldi Episcopi*, p. 23.1 : *De dulcedine mundanae musicae libemus aliquid modicum, exempli causa tantummodo, quandoquidem de ea nihil perfectum habemus.*

⁷⁰ *Adalboldi Episcopi*, p. 23.1 : *De ea namque tractatum facere nullus adhuc philosophorum praesumpsit. Fatebantur enim se nescire ; sed singuli passim per diversos tractatus quippiam modicum mutue coronati sunt.*

apprendre par cœur ce que nul ne pouvait apprendre : l'entière des sept arts libéraux, entre autres⁷¹. Selon l'auteur de notre traité, la connaissance de la *musica mundana* peut aider l'étudiant à manipuler la nature. Il fait allusion directe aux pratiques mentionnées plus haut, liées à l'incantation. De nouveau, les *philosophi*. Ceux-ci rapportent que la musique céleste « provoque des effets différents dans le cerveau et la moelle », ainsi que partout dans la nature ; « dans les plantes et les arbres et les infirmités et dans combien de choses encore qui sont perçues mutuellement des hommes simples et sans instruction »⁷². Après cette mention, peu commune dans la littérature savante du Moyen Âge, des *idiotae et simplices*, l'auteur nous dit que l'harmonie musicale produite par le mouvement des sphères dont parlent les *philosophi*, lui fait penser au son que produisent « le vol des oiseaux, le mouvement des flèches, le roulement des pierres, l'agitation des baguettes »⁷³. Suivant de si près la mention de rituels populaires pratiqués par les « hommes simples et sans instruction », cette liste à l'apparence bizarre semble explicitement évoquer la magie populaire : des rituels associés avec les oiseaux, objets de l'augure et de la science des *haruspices* mentionnés plus haut ; les flèches, utilisées dans certaines procédures magiques⁷⁴ ; les pierres, sujet des lapidaires et contenu commun des *ligaturae* ; et, en dernier lieu, la baguette agitée (*verbera virgarum*), dont la parenté avec la magie perdure jusqu'à nos jours.

Le secret hante notre traité de fond en comble. Dans l'introduction, l'auteur anonyme déclare que la musique enseigne comment « comprendre l'incompréhensible », ce que nous apprennent les « sages philosophes »⁷⁵. C'est une connaissance que l'on n'obtient qu'avec difficulté ; que l'étudiant assidu extrait comme « les roses des buissons épineux et le miel de la pierre »⁷⁶. La dernière phrase du traité est clef : « Si donc les projections musicales des rayons, qui sont appelées *aspectus*, montrent aux philosophes les effets des planètes, bien plus encore, par l'harmonie des sphères, lorsque celle-ci aura été connue, dévoileront-elles leurs intentions secrètes »⁷⁷. Cette dernière expression, *archana consilia*⁷⁸, qui conclut le traité et qui en donne la clef, est phrase courante dans la littérature des secrets⁷⁹.

⁷¹ J. Véronèse, *L'Ars notoria*, p. 24, et note 37.

⁷² Trad. R. Bragard, « Joseph Smits van Waesberghe », p. 12 ; *Adalboldi Episcopi*, p. 24.11 : *alios et alios habet effectus : in cerebro et medullis [...] in herbis et arboribus et infirmitatibus, in rebus quampluribus, quod patet etiam idiotis et simplicibus*.

⁷³ *Ibid.*, p. 12 ; *Adalboldi Episcopi*, p. 25.16 : *volatus avium, cursus sagit(t)arum, rotatus lapidum, verbera virgarum sonnum faciunt in aere*.

⁷⁴ E.g., L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science During the First Thirteen Centuries of Our Era*, New York, Columbia University Press, 1923, t. I, p. 344 et 561 ; t. II, p. 767.

⁷⁵ *Adalboldi Episcopi*, p. 14.2-3 : *intelligentes philosophi [...]. Musica vero docet [...] comprehendere incomprehensibilia*.

⁷⁶ *Adalboldi Episcopi*, p. 14.10 : *de spinis rosas elicere et mel de petra sugere*.

⁷⁷ Trad. R. Bragard, « Joseph Smits van Waesberghe », p. 13 ; *Adalboldi Episcopi*, p. 29.15 : *Si igitur musicae proiectiones radiorum, quae dicuntur aspectus, effectus planetarum philosophis ostendunt, longe plenius harmonia caelestium, cum cognita fuerit, eorum arcana consilia revelabunt*.

Le songe révélateur

Le traité anonyme *Desiderio tuo*, présente un nombre exceptionnel de détails concernant son auteur, malgré sa façade d'anonymat. Il semble presque que l'auteur veuille percer le voile d'anonymat dont il s'est enrobé. Un de ces détails concerne un rêve important de l'auteur, dans lequel l'essence de la *musica mundana* lui a été révélée.

C'est vers la fin du traité, dans la dernière section consacrée à la *musica mundana*, que l'auteur mentionne un rêve qu'il a eu, dont les circonstances ont à voir avec le *filius karissimus* auquel est le traité est dédié. Là encore, le traité ressemble à l'*Ars notoria* de tachygraphie mentionné plus haut. Dans ce traité-ci, l'auteur explique en guise de conclusion que sa connaissance extraordinaire des *notae* lui a été révélée dans un songe (*sompnum*) par Thomas Becket. Dans ce songe, le saint lui a ouvert un livre où se trouvait une recette pour un onguent qui à la fois a guéri l'auteur et lui a révélé la connaissance spéciale des *notae*. Outre cet exemple, on trouve le *topos* du rêve révélateur dans la littérature des secrets du Moyen Âge central, y compris les miroirs des princes⁸⁰.

À travers son traité, l'auteur du *Desiderio tuo* s'est déjà montré un fêru de la *musica mundana*. Mais ce n'est que vers la fin du traité, où il présente l'anecdote du songe révélateur, qu'il nous apprend les vraies preuves de sa connaissance. Le songe est l'événement qui a transformé l'auteur en *auctoritas* sur la science suprême de la musique céleste, celle qu'il a tantôt nommée *philosophorum gloria*. Après avoir donné la liste des aspects célestes de cette science que « nul ne connaît parfaitement », l'auteur s'adresse directement au lecteur, « qui que tu sois, amoureux de la vérité et de la science »⁸¹. Quelques phrases plus loin, il se tourne vers le « très cher fils », comme au début du traité. Dans une phrase énigmatique, il introduit le *topos* du songe révélateur : « Après que tu m'as eu quitté, très cher fils, pendant la nuit profonde, un rêve (*sompnum*⁸²) m'a empêché de dormir, et, comme malgré moi, le souvenir de mes études juvéniles a envahi mon esprit et, en même temps, comme tu le sais, alors que j'étais tourmenté par mes soucis, ce souvenir m'invita par de doux attraits aux délices du plaisir de la musique »⁸³. Dans quelles

⁷⁸ Et non pas *arcana consilia* ; cf. facsimile *Adalboldi Episcopi*, planche 12. L'épellation *archana* est fréquente au Moyen Âge ; v. *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, éd. R. E. Latham et D. R. Howlett, Oxford, Oxford University Press, t. I, p. 117.

⁷⁹ E.g., C. Du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1937, t. I, p. 358 : *Arcanum est res secreta incorporalis atque immortalis quae cognosci non potest, nisi experientia*.

⁸⁰ J. Haines, « Did John of Tilbury », p. 59-60 ; J. Haines, *Notory Art of Shorthand*, introduction (sections 5 et 8). Pour ce qui concerne le rêve révélateur et la magie rituelle, voir J. Véronèse, « Le rêve sollicité : un thème de la magie rituelle médiévale », *Société et Représentations. Rêves*, 23, 2007, p. 83-103.

⁸¹ R. Bragard, « Josef Smits van Waesberghe », p. 12.

⁸² Et non pas *somnum* (cf. Waesberghe, *Adalboldi episcopi*, p. 24.14) ; pour la comparaison avec *sompnum*, voir *infra*.

⁸³ Texte latin dans Waesberghe, *Adalboldi Episcopi*, p. 24.14 (cf. facsimilé à la planche 9, fol. 41^v). J'ai modifié la traduction de R. Bragard, « Josef Smits van Waesberghe », p. 12.

circonstances l'avait quitté le très cher fils ? Et quels étaient plus tard les soucis qui le tourmentaient, et qu'en savait le fils ? Ici comme avant, le voile du secret tombe sur ces questions. Toujours est-il que cette première phrase donne au lecteur le fait essentiel : dans un songe, au fin fond de la nuit, lui est venu la compréhension ultime de la *musica mundana*, ces « délices du plaisir de la musique ».

Cette connaissance primordiale, que l'auteur anonyme n'a pu saisir qu'en partie à travers sa lecture des auteurs savants comme Boèce et Macrobe, le rêve la lui a révélée pleinement. L'auteur commence en déclarant qu'il « se produisit [...] une harmonie musicale » dans son rêve⁸⁴. Ce son a déclenché pour lui la révélation de la sagesse suprême. Dans les phrases qui suivent, il fait le bilan de cette connaissance, à la fois profonde et instinctive, qu'est la *musica mundana*. Il parle de ses effets (le vol des oiseaux, etc. mentionné plus haut), de sa manifestation macrocosmique (le son du mouvement des astres qu'il affirme et décrit par la suite) et microcosmique (l'unité du temps nommée *instans*), et, enfin et surtout, de l'impossibilité de saisir cette connaissance rationnellement. Comme le rayon de soleil, on ne voit pas la *musica mundana* ; à cause de son mouvement continu, on ne l'entend pas⁸⁵. Tout ceci, conclut-il, lui a été divulgué quand une « insomnie » (*insompnitas*⁸⁶) a « accumulé sur moi » (*mihi congegissit*) ces axiomes (*annexiomatibus*⁸⁷) durant une seule nuit (*illius noctis*).

Il importe de faire ressortir les deux mots latins que l'auteur utilise dans ce passage important : *sompnum* (pour *somnium*⁸⁸) et *insompnitas*. Le premier mot remonte au commentaire de Macrobe sur le *Somnium Scipionis*. Dans le troisième chapitre du premier livre de cet ouvrage, Macrobe présente cinq catégories de rêves : les bons (*oraculum, visio*), les mauvais (*visum, insomnium*), et celui qui est entre les deux, le plus commun de tous : le *somnium*⁸⁹. La classification de Macrobe est fréquemment citée au Moyen Âge, et surtout aux XII^e et XIII^e siècles quant fleurit la littérature des secrets⁹⁰. Le rêve est propice aux connaissances ésotériques. De Gilbert de Poitiers à Jean de la Rochelle, on discute souvent des rêves et de leur crédibilité⁹¹. L'*insomnitas*, que nomme notre auteur, est généralement sujet à la

⁸⁴ R. Bragard, « Josef Smits van Waesberghe », p. 12.

⁸⁵ Waesberghe, *Adalboldi Episcopi*, p. 25.19-20 ; traduction française dans Bragard, « Josef Smits van Waesberghe », p. 12, et traduction anglaise partielle dans Ilnitchi, « *Musica Mundana* », p. 49.

⁸⁶ Indiqué en note dans Waesberghe, *Adalboldi Episcopi*, p. 26.24.

⁸⁷ Et non pas *axiomatibus* ou même *anxomatibus* (Waesberghe, *Adalboldi Episcopi*, p. 26.24).

⁸⁸ L'orthographe varie au Moyen Âge ; on trouve fréquemment *sompnum* et *sompnum* ; S. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 74.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 62-63.

⁹¹ Seul le scepticisme d'Aristote trouble de temps en temps cet enthousiasme pour le rêve au Moyen Âge tardif. Sur l'influence d'Aristote, voir S. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, p. 83-122.

méfiance. Macrobe citait Virgile qui considérait l'*insomnitas* trompeur⁹². Le *somnium*, par contre, est le rêve par excellence, selon Macrobe ; il « dissimule avec des formes et voile avec ambiguïté la compréhension de la chose décrite (dans le rêve), et requiert une interprétation pour sa compréhension ; nul besoin pour nous d'en faire l'exposé, puisque chacun de nous le connaît de par sa propre expérience »⁹³. Telle est la fréquence du *somnium* que Macrobe en distingue cinq types⁹⁴. Le dernier, *somnium generale*, semble correspondre à celui de notre auteur : le rêve « universel » est « quand on rêve de quelconque changement dans le soleil, la lune, les planètes, le ciel, ou les régions de la terre »⁹⁵.

Il est évident que l'auteur de notre traité entre en discussion avec cette vaste littérature médiévale sur le rêve, et en particulier avec son autorité de choix, Macrobe. Comme on l'a noté plus haut, l'auteur cite très peu des *auctoritates* qu'il a néanmoins consultées à travers son traité – les seuls trois nommés étant saint Jérôme, Cicéron et Salomon, une fois seulement chacun⁹⁶ – préférant passer l'identité du reste sous silence. L'anonymat, après tout, est de rigueur dans la littérature du secret. Nul doute, donc, que l'auteur connaît fort bien le commentaire célèbre de Macrobe sur le *Somnium Scipionis*, même s'il ne mentionne ni l'auteur ni l'ouvrage, puisque son influence dans le traité est indéniable, comme l'ont démontré Waesberghe, Bagard et Ilitchi dans leurs études citées plus haut.

Conclusion

Toutes les autorités que l'auteur anonyme de ce traité du Moyen Âge central, *Desiderio tuo, fili karissime*, a consulté – d'Aristote à Sacrobosco⁹⁷, ainsi que le grand musicographe Boèce, dont les noms passent sous le silence qui est obligatoire dans la littérature des secrets – toutes ces autorités ne comptent pour rien comparé au thème qui obsède l'auteur : la *musica mundana*. Selon lui, répétons-le, la *musica mundana* est bien plus qu'une noble idée dans la tradition spéculative sur la musique, bien plus même qu'une sonorité qu'il faut prendre au sens littéral, et non pas allégorique. Selon lui, la *musica mundana* est « la gloire unique de la philosophie », la science « délicate » et « suprême ». En décrivant ses effets, il dit : « elle enseigne le lien de l'amitié [...], elle lie le monde par une loi éternelle et le préserve par sa position »⁹⁸. La *musica mundana* est à la fois science exaltée et art mystérieux. Comme l'*ars notoria*, il faut garder avec jalousie cet art secret. Ce n'est qu'avec difficulté que seuls quelques rares *philosophi* réussissent à la connaître,

⁹² *Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in Somnium Scipionis*, éd. J. Willis, Leipzig, B. G. Teubner, 1970, p. 9-10 (1.3.6).

⁹³ *Ibid.*, p. 10 (1.3.10) : *Quod tegit figuris et velat ambagibus non nisi interpretatione intellegendam significationem rei quae demonstratur, quod quale sit non a nobis exponendum est, cum hoc unus quisque ex usu quid sit agnoscat.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 10 (1.3.11) : *proprium, alienum, commune, publicum, generale.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11 (1.3.11) : *cum circa solis orbem lunaremve globum seu alia sidera vel caelum omnesve terras aliquid somniat innovatum.*

⁹⁶ Waesberghe, *Adalboldi Episcopi*, p. 13.12 et 27.1.

⁹⁷ G. Ilitchi Currie, « *Musica mundana* », p. 55.

⁹⁸ Waesberghe, *Adalboldi Episcopi*, p. 4.6 : *Haec enim docet, quod amicitiae vinculum [...] et mundum aeterna lege ligat, et in suo statu conservat.*

l'extrayant comme l'épine de la rose et le miel de la pierre, selon les métaphores de l'auteur citées plus haut. De cet art secret découlent tous les *archana consilia* ; non seulement la musique planétaire, qu'il décrit avec une énorme intelligence⁹⁹, mais une foule de musiques populaires dont les références sont parsemées à travers son opus.

On pourrait même dire que l'auteur considère la *musica mundana* comme étant synonyme avec Dieu. Dans les dernières phrases de son traité, il fournit une métaphore qui illustre bien toute l'immensité que possède selon lui la *musica mundana*. Ayant péroré sur les rais de soleil – un sujet bien à la mode du XIII^e siècle, comme on l'a vu plus haut – il ramène le lecteur au thème glorieux de la musique céleste avec une simple comparaison. « Bien que la puissance des rayons du soleil soit grande, la musique est de loin plus forte » ; car, continue-t-il, « les planètes n'agissent pas moins où elles radient que là où elles ne radient pas »¹⁰⁰. Comme Dieu, la *musica mundana*, invisible et inaudible, est omniprésente. Car c'est d'elle, insiste l'auteur, que les rais du soleil tirent leur force. Pour en finir avec la comparaison de la lumière et musique célestes, l'auteur mentionne la lune qui exerce son influence « chez les Indiens comme chez les Bretons », mais seulement sur un peuple à la fois. La *musica mundana*, par contre, résonne sur tous ces peuples, tout le temps. En plus de quoi, « le son peut pénétrer les corps les plus solides, mais un rayon ne le peut pas »¹⁰¹. Si, conclut-il, ces « projections musicales des rayons » – phénomènes de lumière qui avaient tant fasciné les savants comme Roger Bacon durant la mode aristotélicienne de son époque – nous montrent les « effets des planètes » (*effectus planetarum*), à plus forte raison révéleront-elles aux dits *philosophi* leurs intentions secrètes (*archana consilia*), et ceci grâce à la *musica mundana*, qu'il nomme ici pour la première fois *armonia celestium* : l'harmonie des corps célestes¹⁰².

John Haines
Université de Toronto

⁹⁹ C'est ce que démontre brillamment Gabriela Ilnitchi Currie dans son article cité « *Musica mundana* ».

¹⁰⁰ Traduction de R. Bragard, « Josef Smits van Waesberghe », p. 13, avec quelques modifications.

¹⁰¹ Traduction dans R. Bragard, « Josef Smits van Waesberghe », p. 13.

¹⁰² Et non pas *harmonia caelestium*, comme le rapporte Waesberghe, *Adalboldi Episcopi*, p. 29.15, sans note explicative.