



CLASSIQUES  
GARNIER

WUIDAR (Laurence), « Du pouvoir causal de la musique dans les rituels magiques à la Renaissance », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 39, 2020 – 1, p. 277-292

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10742-2.p.0277](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10742-2.p.0277)

*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.*

© 2020. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

WUIDAR (Laurence), « Du pouvoir causal de la musique dans les rituels magiques à la Renaissance »

RÉSUMÉ – Cette contribution analyse le pouvoir causal de la musique dans la tradition magique de la Renaissance. Elle se concentre sur le *De vita* (1489) de Marsilio Ficino, puis évolue vers la reprise variée de la théorie magico-astrale dans le *De occulta philosophia* (1531) d'Agrippa. Elle se conclut sur les transformations de ces théories dans le *De sensu rerum et magia* (1592) de Tommaso Campanella, ainsi que sur les questions de la musique dans la magie démoniaque au XVII<sup>e</sup> siècle.

MOTS-CLÉS – Renaissance, Marsilio Ficino, Agrippa von Nettesheim, Tommaso Campanella, démons

WUIDAR (Laurence), « The causal power of music in magical rituals at the Renaissance »

ABSTRACT – This contribution analyzes the causal power of music in the magical tradition of the Renaissance from Ficino's *De vita* (1489). It proceeds with music and magic in Agrippa's *De occulta philosophia* (1531), then analyzes the fundamental changes introduced in *De sensu rerum et magia* (1592) of Tommaso Campanella as well as some 17th century documents related to demonic magic and music.

KEYWORDS – Renaissance, Marsilio Ficino, Agrippa von Nettesheim, Tommaso Campanella, demons

## DU POUVOIR CAUSAL DE LA MUSIQUE DANS LES RITUELS MAGIQUES À LA RENAISSANCE

Des encyclopédies médiévales et autres traités à succès jusqu'à la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs affirment que la musique se retrouve dans toutes les actions et les porte à la perfection, ou encore que sans la musique aucune discipline ni science ne peut être dite parfaite<sup>1</sup>. Tout y passe, de l'astronomie et de l'astrologie qui se servent, pour connaître l'ordre et les effets du ciel, de la science musicale, jusqu'à la démonologie, où l'exorciste recourt à la vertu de la musique pour chasser les esprits démoniaques des possédés, en passant évidemment par la médecine – les effets de la musique comportant un impressionnant catalogue des maux soignés grâce à l'art des sons, de la folie à la sciatique – et par l'architecture, les proportions des édifices et l'acoustique des théâtres s'apprenant par le nombre musical. Soigner (médecine, démonologie) et calculer (astrologie, astronomie, géométrie, arithmétique, architecture) ne peuvent se passer de la musique. Les disciplines de la parole ne sont pas en reste. L'orateur et le poète sont parents des musiciens, mais également le prophète. Le langage prophétique ne se reçoit pas sans l'aide de la musique. Et le langage du corps lui-même, exprimé de manière paroxysmique par la danse, s'accompagne de musique. Médecine, démonologie, astrologie, astronomie, géométrie, arithmétique, architecture, art oratoire, poétique et prophétique, danse : tous et tout le florilège de *mirabilia* sur le pouvoir de la musique se retrouvent en véritables lieux topiques dans les traités de musique médiévaux et renaissants. La magie, elle, en est absente.

Depuis le *De Institutione Musica* de Boèce jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, un traité de musique est fait d'une partie spéculative qui embrasse les relations de la musique à Dieu, à l'univers, à l'être humain, et d'une partie pratique qui traite des règles de composition musicale, des intervalles,

---

1 Isidore de Séville, *Etymologiae*, III, XVII, 1.

des consonances et des dissonances, des rythmes<sup>2</sup>. Le XVIII<sup>e</sup> siècle élimine la multitude des disciplines formant la pensée musicale, la pensée autour des effets, des vertus, des forces, des possibilités herméneutiques, de la portée gnoséologique, de la structure mathématico-cosmique de la musique, pour se concentrer, et se limiter, sur les aspects pratiques de la composition musicale ; alors que naissent l'esthétique et l'esthétique musicale, Dieu et le monde sont évacués des traités de musique. La musicologie actuelle hérite en partie de cette réduction de la musique aux compositions musicales et du contexte positiviste où naît la discipline musicologique.

Autrement dit, avant la division des savoirs à l'époque moderne, le théoricien de la musique, pendant à peu près mille ans d'histoire occidentale, discourt de médecine, de démonologie, d'astrologie, d'astronomie, de géométrie, d'arithmétique, d'architecture, de l'art oratoire, poétique et prophétique. Pas de magie.

Il y a, je pense, une raison à cela, qui est l'absence de source biblique et de tradition savante à même de servir d'autorité pour soutenir l'utilisation de la musique dans les pratiques et les spéculations magiques (et alchimiques). Dieu est géomètre et par là musicien (*Eb* 11, 10), David soigne Saul des esprits diaboliques par la vertu de son instrument à cordes (1 *Sam* 16, 23), Élisée ne peut prophétiser qu'en présence d'un musicien (2 *Roi* 3, 15)... Par ailleurs, le divin Pythagore a établi les vertus curatives de la musique alors qu'il affirme la présence de la musique des sphères comme composante-clé de l'univers. La tradition platonicienne reprend, en les modifiant, ces deux grandes voies d'analyse de la musique, dans une visée à la fois pratique (la musique sert la morale et l'éducation : elle forme l'âme) et spéculative (le *Timée* fait du démiurge un musicien). Nombre de néoplatoniciens s'inscrivent dans cette perspective conférant à la musique tantôt un rôle mystique d'accès privilégié à la sphère divine et ineffable (Plotin), tantôt accentuant ses fonctions liturgiques et cérémonielles, curatives et médicales (Jamblique). La tradition aristotélicienne ne contredit pas l'importance pédagogique et le rôle éthique de la musique. Ce sont ces traditions que synthétisent les Pères de l'Église, qui

---

2 Ouvrez n'importe quel traité à partir du prologue du *De Institutione Musica*, I, 1 de Boèce. Un bon exemple renaissant est le *Dialogo del R.M. don Pietro Pontio parmigiano, ove si tratta della theorica e prattica di musica*, Parma, Viothi, 1595, qui passe en revue à peu près toutes les disciplines et toutes les autorités de l'époque depuis l'Ancien Testament jusqu'à Marsilio Ficino ou Gioseffo Zarlino.

formulent à leur tour les vertus (et les vices) de la musique, réaffirmant ses affinités électives avec l'âme et le corps, l'ordre du grand monde de l'univers et l'ordre du petit monde de l'humain. Ce sont ces traditions scripturales, platoniciennes, aristotéliennes et patristiques dont hérite Boèce, père des théoriciens musicaux médiévaux et renaissants. Dans la partie spéculative de la théorie musicale médiévale et renaissante se côtoient Pythagore et Platon, David et Élisée, Eusèbe, Hilaire de Poitiers et Augustin d'Hippone, Martianus Capella et Macrobe. La magie ne fait pas partie de leurs préoccupations. Ce qui ne veut pas dire que la musique n'entretient pas de lien avec la magie (comme elle en entretient avec l'alchimie). Mais ces liens sont absents de la théorie musicale. À la Renaissance, ce sont les commentaires de Marsilio Ficino à Platon qui pénètrent la culture musicale plus que son *De vita* et sa fameuse théorisation de la musique dans la pratique magique<sup>3</sup>.

Il faut, pour rencontrer les affinités électives entre magie et musique, se tourner vers la tradition philosophique et non musicale, vers le *De vita* (1489) de Marsilio Ficino à peine évoqué, vers le *De occulta philosophia* d'Agrippa (1531), vers le *De subtilitate* (1550) de Gerolamo Cardano ou vers des traités appartenant plus strictement à la tradition magique, le *De magia* (1589) de Giordano Bruno, le *Magia naturalis* de Giovanni Battista della Porta (1591) ou encore le *De sensu rerum et magia* (1592) de Tommaso Campanella. Enfin les comptes-rendus de pratiques d'invocations constituent un autre type de textes où étudier les relations entre magie et musique. Invocations licites d'anges ou d'autres entités dans les rites théurgiques, invocations illicites de démons dans les rites de nécromancie : les paroles, leur ordre, leur mesure, leur rythme doivent être respectés et ces invocations peuvent parfois être chantées. D'où une gamme d'études possibles sur le pouvoir des paroles et des sons, la force redoublée des mots par la vertu propre des mélodies, l'importance de leur ordre et leur musicalité intrinsèque. Les enchantements, leur théorisation ou leur pratique conservée notamment dans les fonds d'Archives constituent un terrain propice et évident des rapports entre musique et magie.

3 Marsilio Ficino, *De vita libri tres, recens iam à mendis situque nindicati, ac summa castigati diligentia. Quorum. Primus, de studiosorum sanitate tuenda, secundus, de vita producenda, tertius de vita cœlitus comparanda*, editio princeps : 1489, lib. III, cap. XXI « De virtute verborum atque cantus ad beneficium cœleste captandum. Ac de septem gradibus perducentibus ad cœlestia » (ci-après, *De vita*, III, 21).

Chacun des auteurs ci-dessus nommés (et d'autres) mériterait un développement et seule une analyse approfondie des différents traités – notamment ceux produits dans le cercle des Académies, que ce soit l'*Accademia Fiorentina* ou l'Académie de Baïf en France – permettrait d'avoir un tableau un tant soit peu complet des rapports entre magie et musique à la Renaissance et à l'aube des temps modernes. La présente contribution se propose simplement, dans une première partie, de délimiter de manière théorique ce qui sous-tend la possibilité même des relations entre magie et musique. Dans une seconde partie, elle se limite à lire certains passages du traité-maître de la Renaissance, le *De vita* de Ficino, et à évoquer quelques pistes pour les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

### SYMPATHIE PROUVÉE, REPRÉSENTÉE, ACTIVÉE

Si la pensée magique établit les sympathies entre les mondes célestes et terrestres et la possibilité d'agir sur la chaîne sympathique des infinies correspondances entre les réalités du macrocosme et du microcosme, la musique offre la possibilité de prouver cette sympathie universelle, de la représenter et de l'activer à la fois par la mathématique du nombre en proportion de ses intervalles et par la matière vibrante des instruments de musique. Cette possibilité démonstrative et expérimentale née avec Pythagore traverse la pensée néoplatonicienne – le démiurge du *Timée* bâtit l'âme du monde et de l'humain selon les lois des proportions musicales, de là les nombreuses variations musicales sur le thème des correspondances macro- et microcosmiques –, que ce soit les néoplatoniciens de la génération de Plotin (*Ennéades*, IV, 4, 41) ou ceux de la Renaissance (Campanella, *De sensu rerum et magia*, IV, IX). La musique permet donc de représenter l'ordre cosmique et ses sympathies tant d'un point de vue métaphorique que d'un point de vue graphique, de l'image verbale d'un monde vibrant et accordé tel un monocorde présente chez divers Pères de l'Église<sup>4</sup> à l'image visuelle du frontispice de la *Practica musica* (1496) de Franchino Gaffurio<sup>5</sup> ou à celle

4 Athénagore, *Legatio pro Christianis*, 16 (PG, 6).

5 O. Kinkeldey, « Franchino Gaffuri and Marsilio Ficino », *Harvard Library Bulletin*, 1, 1947, p. 379-382.

représentant le monocorde du monde dans le *Utrisque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica* (1617) de Robert Fludd. Enfin, et c'est ce que mettra en pratique la tradition magique s'appuyant sur les fondements spéculatifs pythagoriciens et néoplatoniciens, la musique permet d'agir sur la chaîne sympathique des mondes célestes et terrestres. Boèce théorise pour tout le Moyen Âge et au-delà le pouvoir causal d'agir sur le corps et sur l'âme attribué à la musique par les philosophes grecs. La musique altère les dispositions du corps autant que les affects de l'âme car les humeurs et les proportions existant entre les facultés de l'âme trouvent leur miroir dans les modes et intervalles musicaux.

Ce pouvoir causal de la musique s'allie, dans les rituels et théorisations magiques qui l'utilisent, à l'importance de la prononciation de la parole magique. Certes la parole écrite tient un rôle notable dans les pratiques magiques – les amulettes contiennent la parole écrite et lui attribuent une fonction protectrice<sup>6</sup> – ; mais au centre des attentions se trouve la parole sonore, la manière de prononcer les mots du rituel, de les dire ou de les chanter, qui recouvre tant l'intention que la sonorité<sup>7</sup>. Depuis le caractère magique des hymnes d'Orphée, la parole chantée acquiert un pouvoir particulier et diverses théorisations des vertus du son musical voient le jour. Le son est à la fois véhicule agissant du mot et lien, la séquence des sonorités garantissant l'efficacité de la parole magique. Et qui dit séquence de sonorités dit rythme, d'où l'importance du son musical comme sonorité rythmée (c'est par exemple Pléthon qui, dans les règles de composition des hymnes aux différents dieux de son *Traité sur les lois* (III, 35-36), détaille les rythmes et modes convenant aux divinités). Si la caractérisation des modes musicaux indique l'aspect rythmique de la sonorité, d'autres rythmes peuvent s'y adjoindre, tel le

6 D. C. Skemer, *Binding Words. Textual Amulets in the Middle Ages*, University Park, 2006 ; Ch. Burnett, « The Theory and Practice of Powerful Words in Medieval Magica Texts », dans T. Shimizu et Ch. Burnett (dir.), *The Words in the Medieval Logic, Theology, and Psychology*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 215-231 ; J.-P. Boudet et J.-P. Descamps, « Pouvoir des mots et brevets magiques », dans *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*, N. Bériou, J.-P. Boudet et I. Rosier-Catach (dir.), Turnhout, Brepols, 2014, p. 381-408 ; sur les frontières entre amulettes magiques et amulettes sacrées, les critères énoncés par Thomas d'Aquin et une série de sources renaissantes sur la question, voir L. Wuidar, *Fuga Satanae. Musique et démonologie à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 2018, p. 82-84, 169-172 et 216-217.

7 J. Véronèse, « La parole efficace dans la magie rituelle médiévale (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) », dans *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*, p. 409-433 ; Wuidar, *Fuga Satanae*, sections « Dévote, bon mot et *illicita carmina* » et « L'intention musicale », p. 214-219.

moment de la journée indiqué pour chanter l'invocation déterminée ou les gestes accompagnant les chants du rituel – moment et mouvement disent l'importance du rythme de manière complémentaire à celle de la séquence de sonorités.

La séquence de sonorités ne dit pas seulement le rôle du rythme, mais porte également en elle l'importance de la matière dans l'invocation, l'enchantement, l'*incantatio* magique. Le son, dit ou chanté, est matière aérienne, matière invisible – et donc matière la plus proche de l'esprit (humain, angélique, diabolique, divin). Mais la matière musicale peut aussi être une autre et c'est alors la fonction des nerfs, des peaux, des bois dans l'utilisation des instruments musicaux au sein des rituels magiques qui entre en scène. Les cordes de boyaux d'animaux tendues sur les instruments, les peaux et les bois utilisés pour les faire résonner deviennent les véhicules sympathiques, jusqu'à ce qu'un Giovanni Battista della Porta par exemple nie la responsabilité des modes musicaux dans l'effet magique de la musique pour leur préférer la matière palpable et visible des nerfs et des bois des instruments musicaux agissant dans le rituel magique selon les propriétés des animaux morts et des arbres abattus pour construire l'instrument et qui y sont conservées<sup>8</sup>. Ceci explique notamment pourquoi jouer d'un luth aux cordes faites d'intestins de renard fait fuir les poules (Campanella, *De sensu rerum et magia*, IV, 9). La démonstration de la sympathie universelle par l'expérience des tambours résonnant par sympathie traverse par ailleurs la littérature magique médiévale et renaissance : un tambour fait avec la peau d'un agneau résonne par sympathie, sans être physiquement touché, au son d'un autre tambour fait avec la peau d'un agneau alors qu'il reste muet au son d'un tambour en peau de loup<sup>9</sup>. Un élément naturel, ici transformé en instrument musical, répond à un élément naturel lui correspondant, alors qu'il reste muet face à un élément naturel qui lui est antipathique (l'agneau et le loup, le tambour en peau d'agneau et celui en peau de loup – les matières ayant conservé les propriétés des animaux vivants). La résonance sympathique des tambours devient l'expérience sensible démontrant l'effet naturel d'un élément sur un autre et justifiant l'action naturelle de la magie lorsque cette dernière active le lien qui relie invisiblement les réalités de l'univers provoquant des réactions. Ces réalités

8 Giovanni Battista della Porta, *Magiae naturalis*, Francfort, 1591, lib. XX, cap. VII, p. 657.

9 T. Campanella, *De sensu rerum et magia*, IV, 9.

appartiennent tant au monde céleste qu'au monde terrestre, le pouvoir naturel des sons utilisés au sein du rituel magique agissant par voie des sympathies universelles sur le monde sublunaire sensitif et sur le monde planétaire régi par la raison musicale.

Intention comme sympathie spirituelle ou intelligence, séquence sonore comme mode musical ou valeur de la sonorité, et matière comme matière invisible du son ou matière tangible des instruments musicaux constituent autant d'ingrédients formant la performativité de la parole dite ou chantée voire de la musique instrumentale au sein des rituels magiques. Le néoplatonisme renaissant les théorise au cœur du schéma de la sympathie universelle. Parmi ses auteurs, Ficino offre l'un des textes les plus complets précédant et influençant les nombreuses théorisations du XVI<sup>e</sup> siècle.

« LE CHANT, UN AUTRE ESPRIT »  
(FICINO, *DE VITA*, III, 21)

Les pages relatives à la musique dans la magie astrale du *De vita* (III, 21) de Ficino ont été lues et relues depuis les années 1950<sup>10</sup>. Leur

10 Limitons la vaste bibliographie à quelques références fondamentales : le pionnier reste D. P. Walker, « Ficino's 'Spiritus' and Music », *Annales Musicologiques*, 1953, p. 133-150 ; du même, « Le chant Orphique de Marsile Ficin », *Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS, 1954, p. 17-33, et *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1958 (notamment sur la résurrection du chant orphique dans les rites magiques, mais offrant surtout une analyse technique du *spiritus* chez Ficino) ; suivi de G. Tomlinson, « Preliminary Thoughts on the Relations of Music and Magic in the Renaissance », *In cantu et in sermone : For Nino Pirrotta on his 80<sup>th</sup> Birthday*, Firenze, Olschki, 1989, p. 121-139, et *Music in Renaissance Magic*, London, Chicago University Press, 1993 ; A. Voss, *Magic, Astrology and Music : The Astrological Music Therapy of Marsilio Ficino and His Role as a Renaissance Magus*, doc. Thesis unpublished, City University, London, 1992. De fines analyses extrêmement complètes de Ficino sont données dans diverses contributions de B. Boccadoro, qui rendent compte de manière approfondie de la dimension philosophique, historique et technique, l'auteur étant fin connaisseur de la théorie musicale grecque : « Marsilio Ficino : l'anima e il corpo del contrappunto », *Nuova civiltà delle macchine*, 1998, p. 36-56 ; « Éléments de grammaire mélancolique », *Acta Musicologica*, 2004, p. 25-65 ; « Controversie medico-filosofiche sull'armonia numerica e il suo potere psichico », *L'arco di Giano*, 81, 2014, p. 43-63 (sur le *De subtilitate* de Cardano et la tradition de magie sympathique de Ficino). Voir aussi P. Gozza, « Platone

contexte n'est plus à redire, nous sommes en plein platonisme renaissant. Ficino, médecin à la cour des Medici, *musicus* et *cantor*, édite les œuvres de Platon. Le *Corpus Hermeticum* arrive à Florence et Cosimo de Medici demande à Ficino de le traduire du grec au latin avant que Tommaso Benci ne s'attelle à une version italienne. Ficino s'y consacre (1463-1471) et la tradition hermétique rejoint la tradition platonicienne pour nourrir les débats des académies – on y réfléchit entre autres sur le pouvoir magique des hymnes orphiques. Le contenu des pages ficiniennes demeure une des théorisations les plus complètes de l'utilisation et de la nature de la musique dans les rituels de magie astrale<sup>11</sup>. Il ne peut pas ne pas être rappelé dans le contexte du présent dossier.

Ficino débute le chapitre 21 du livre III consacré à la vertu des mots et des chants pour capturer les bénéfiques célestes par une série d'autorités affirmant la puissance de certaines paroles déterminées – Origène côtoie Al-Kindi – et de certains chants ou de certaines sonorités (Pythagore en usait témoigne le *De vita Pythagorica* (15, 64-67) du néoplatonicien Jamblique). Laisant de côté les enchantements des anciens (Virgile, Caton), Ficino s'en réfère à l'histoire vétérotestamentaire de David soignant Saul par son instrument de musique – autorité biblique venant sceller le pouvoir des sonorités instrumentales et fenêtre ouverte par Ficino sur les explications possibles de cette vertu du son, l'auteur posant la question de l'efficacité en termes divins ou naturels. Cette introduction où les autorités vétérotestamentaires, païennes, patristiques et arabes se renforcent mutuellement prélude à trois grandes sections. La première question traite des éléments capables d'attirer les influx des réalités supérieures sur les réalités inférieures. Ficino détaille sept éléments comme autant de degrés pour agir sur les sept planètes. Partant des éléments les plus bas et les plus lourds, les pierres et les métaux correspondent à la Lune, les composés d'herbes, de fruits et de membres d'animaux

---

e Aristotele nel Rinascimento : la psicologia della musica di Ficino e Giacomini », *Il Saggiatore musicale*, 2004, p. 233-254.

11 N. Weill-Parot, *Les « images astrologiques » au Moyen Âge et à la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 639-675 ; L. Wuidar, *Musique et astrologie après le concile de Trente*, Turnhout, Brepols, Institut Historique Belge de Rome, 2008 ; du même, « Incantare : musica, magia ed esorcismo », dans G. Ernst et G. Giglioni (dir.), *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2012, p. 169-184 ; du même, « Influssi planetari e poteri sonori : musica e astrologia », dans G. Ernst et G. Giglioni (dir.), *Il linguaggio dei cieli. Arti e simboli nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2012, p. 221-235.

correspondent et répondent à Mercure, les poussières, vapeurs et odeurs provenant des herbes, des fruits et des membres d'animaux appartiennent à Vénus, les mots, les chants et les sonorités au Soleil, les concepts nés de l'imagination, les formes, les mouvements à Mars, les discours de la raison à Jupiter et, enfin, les intelligences directement reliées à la divinité presque sans besoin de mouvement à Saturne.

Ces correspondances, qui justifient l'efficacité des éléments inférieurs sur les éléments supérieurs, forment la base de la composition (d'herbes, de discours, de musiques) qui, suivant les règles de l'art médical ou astronomique, inclura les vertus célestes afin qu'imitées et capturées ces dernières puissent être utilisées. La notion d'imitation (des vertus célestes par les éléments de la composition – d'herbes, de sons, de mots) se trouve déjà au centre du processus de capture des puissances célestes ou d'inclusion des vertus par similitude de formes. Ce sont les formes communes, synonymes d'harmonies dotées des dons célestes, qui permettent de comprendre la communication entre les différentes réalités en œuvre dans le rituel : l'esprit du chanteur, celui de l'auditeur, celui des sonorités, celui, enfin, des planètes se répondent et se correspondent par leur forme commune – un classique des auteurs de magie naturelle participant du système des signatures. Par ailleurs, si une musique adaptée (correspondante) à la planète attire l'influx de celle-ci sur le chanteur et l'auditeur, ces derniers doivent également être préparés à le recevoir (et la musique pourra avoir ce rôle préparatoire).

Au centre de ces correspondances, entre les pierres, les herbes et les vapeurs d'une part, les activités de l'imagination, de la raison et de l'intelligence de l'autre, Ficino situe le trio paroles, chants, sonorités. La musique tient donc la place médiane, matière invisible entre les pierres et l'intelligence, ce que développe Ficino dans une deuxième section consacrée à la composition de sonorités. Il est difficile, note-t-il d'emblée, de savoir quel ton correspond à quelle planète et quelle composition à quelle constellation et à quel aspect<sup>12</sup>. Tenant à l'esprit que seules quatre planètes reçoivent des chants (Mercure, Vénus, Soleil, Jupiter) alors que les autres ne reçoivent que des sons (Saturne, Mars, Lune), l'auteur propose trois règles de composition des musiques magico-astrales. Il

12 *Difficilimum quidem est indicatu, quales potissimum toni, qualibus conveniant stellis, quales item tonorum compositiones, qualibus praecipue sideribus aspectibusque consentiant*, Ficino, *De vita*, III, 21, Bâle, Io. Beb., 1529, p. 219.

faut, dit-il, connaître la force et les effets positifs et négatifs propres à chaque planète, constellation et aspect afin de pouvoir les imiter dans les compositions musicales pour éloigner les effets négatifs et attirer les effets positifs. Il faut ensuite observer la musique exécutée dans le lieu ou par le sujet que la planète domine afin de pouvoir l'imiter. Enfin, il convient d'observer à quelles musiques et danses sont induits les hommes vivant sous certains aspects pour les imiter dans les chants du rituel magico-astral (chanter en imitant ce qui plaît à l'aspect planétaire garantit d'en capturer l'influx dans le chant-réceptacle).

Le point commun aux trois règles de composition des musiques magico-astroles, repris à la philosophie grecque, n'est autre que l'imitation. Imiter mène à inculquer et à induire, non plus des mœurs et attitudes de l'âme mais l'influx et la vertu planétaires. Et, comme la vieille théorie de l'éthos postulant que le nombre et l'harmonie exercent une action causale sur le *spiritus*, médiateur entre le corps et l'âme, provoquant des affects déterminés, Ficino inclut dans sa théorie magico-astrole un élément fondamental : par la vertu de l'imitation, la musique conduit naturellement l'esprit (*spiritus*) à l'influx céleste et l'influx céleste à l'esprit. Ce qui l'amène à la troisième section de sa théorie musicale portant sur la nature de la musique au départ des considérations sur la matière musicale. Renouant avec le parallèle entre musique et médecine, Ficino compare leur matière respective, concluant que la matière des compositions musicales est plus pure que la matière des compositions médicales. La matière du chant – mais cela vaut pour les sonorités instrumentales –, dit-il, est air chaud ou tiède<sup>13</sup>. Et parce qu'il est composé d'air, le chant respire, alors que par l'articulation de sa matière, le chant se meut. Il est respiration et articulation de membres. Et non seulement le chant, comme un animal, respire et se meut, mais, doté d'un esprit, il porte également en soi une signification. D'où la définition originale du chant comme *animal aérien*<sup>14</sup>. Cet animal aérien, qui frappe l'esprit aérien de l'auditeur comme le souligne Ficino dans sa lettre sur la musique<sup>15</sup> permettant au

13 *Est enim aër hic quidem calens sive tepens*, Ficino, *De vita*, III, 21, p. 221.

14 *Ut animal quoddam aërium, et rationale quodammodo dici possit*, Ficino, *De vita*, III, 21, p. 221.

15 Marsile Ficin, *Lettres*, Paris, Vrin, 2010, p. 96-99. L'épistolaire de Ficino est publié dès 1495 (Venezia, per i tipi di Matteo Capcasa). La lettre sur la musique « Marsiliano Ficinus Antonio Canisiano viro docto atque prudentis » se trouve dans l'*Opera omnia* (1576) et dans la traduction italienne de l'épistolaire : Marsilio Ficino, *Delle divine lettere del gran*

chant et au son de pénétrer l'intelligence, capture la vertu planétaire, le ciel n'étant rien d'autre qu'un esprit disposant toute chose selon ses mouvements et ses harmonies propres. Le *spiritus*, notion centrale autour de laquelle s'organisent les déclinaisons des correspondances planétaires, musicales et humaines, permet aussi de comprendre pourquoi, dans le rituel magico-astral de Ficino, le chant est dit esprit à côté de l'esprit du chanteur et de l'auditeur. La musique devient esprit cohabitant dans le sujet et les esprits du chanteur et de l'auditeur répondent en écho comme les cordes vibrant par sympathie avec l'esprit planétaire que la musique capture et auquel l'esprit du sujet se conforme.

Sur ces fondements, Agrippa, lecteur de Ficino, propose une musique magico-astrale reprenant les associations entre planètes et sonorités (imitation du caractère des planètes par le caractère des compositions musicales, attribution d'un mode musical à chaque planète et, suivant le commentaire du *Somnium Scipionis* (II, 2-4) de Macrobe, d'un intervalle) et soulignant le rôle fondamental du *spiritus* que se partagent la nature de la musique et la nature humaine (*De occulta philosophia*, II, 24-26). Le principe de l'imitation demeure central dans le développement de ses théories magiques : en correspondance avec les mouvements célestes, la musique, art de l'imitation par excellence, provoque l'influx des astres et le reçoit (*De occulta philosophia*, II, 24). Sur ces principes également, Giordano Bruno développe la notion de *spiritus* comme véhicule de communication et élément vivificateur de l'être, approfondit la spiritualisation de la matière et prolonge les réflexions sur la musique dans les rituels magiques dans le chapitre « Secundum vinculum ex voce et cantu » du *De magia* (1589). Tommaso Campanella quant à lui récupère la force magique des sonorités musicales. Le chapitre que ce dernier y consacre dans son *De sensu rerum et magia* (IV, 16) nous porte à l'extrême fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au premier XVII<sup>e</sup> siècle, questions éditoriales de l'ouvrage obligent<sup>16</sup>. Dans le *De sensu rerum et magia*, les sonorités musicales étant mouvements, elles possèdent une force motrice dite magique sur

---

*Marsilio Ficino tradotte per M. Felice Figliucci Senese*, Venezia, Gioliti, 1546, « Si ragiona dela Musica. Al dotto e prudente huomo M. Antonio Canisiano », Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1563, p. 73.

16 Rédigé en latin en 1590, séquestré par le Saint Office de Bologne, réécrit en italien depuis la prison de Naples vers 1604 et confié au jésuite Kaspar Schopp pour tenter, sans succès, de le publier en Allemagne ou en Italie, traduit en latin et confié en 1613 à Tobias Adami pour être publié en Allemagne, l'ouvrage voit le jour à Francfort en 1620 mais, sans les

l'esprit, de nature mobile. Elles obligent l'esprit selon leurs propres lois, l'emplantant des affects qu'elles véhiculent. Ainsi les sonorités âpres de la trompette et des tambours le poussent à la guerre et à la colère, celles douces et plates du luth à l'amour. Les implications morales reprises à Platon précèdent les implications médicales que Campanella reprend à Pythagore, proposant le catalogue éthique et médical des *mirabilia* de la musique. Les clés de l'action musicale sur le corps et les affects demeurent l'esprit – ici agent sensitif et pensant, chez Ficino médium de transmission de l'âme sensitive et cognitive – et le mouvement : la sonorité musicale, air en mouvement, peut éliminer les maux car elle meut l'esprit dans un mouvement qui le soulage, de même que les sonorités porteuses de colère meuvent l'esprit à s'enflammer pour partir à la guerre. La force magique est synonyme de vertu active des sonorités, dimension performative du son qui touche l'esprit par leur commune nature mobile. L'ancienne vertu thérapeutique des musiques exécutées par Pythagore pour ses disciples devient une puissance magique. Mais à la différence des schémas pythagoriciens et platoniciens, Campanella nie la correspondance entre les proportions mathématiques musicales et planétaires. Il ne rejette pas l'harmonie des sphères ni l'harmonie musicale, mais leur identité : « s'il y existe une harmonie du ciel et des anges, celle-ci est d'un autre ordre et a d'autres consonances que la quarte, la quinte et l'octave<sup>17</sup> ». Ce postulat annule toute possibilité de recourir à la sympathie universelle pour faire vibrer les cordes terrestres en accord avec les corps célestes. Il exclut en outre la possibilité d'une musique magico-astrale et réduit le rôle de la musique dans le rituel magique à une simple fonction de disposition de l'individu à recevoir l'influx céleste. Enfin, il vide la musique de son action sur les anges et les démons, ces derniers n'étant pas de même structure que le son musical.

---

révisions de l'auteur, il contient plusieurs erreurs. Il faudra attendre l'édition de Paris, dédiée à Richelieu, en 1637, pour avoir le texte correct.

17 *Si ergo est harmonia in caelo et in angelis, alterius est artionis et alias habet consonantias, quam diapente et diatessaron et diapason*, Campanella, *Poetica*, Luigi Firpo (éd.), Roma, Mondadori, 1954, p. 930 (traduction libre).

## LE PRINCE DES AIRS

La transformation qu'opère un Campanella dans la vision de la musique magico-astrale de Ficino et ses successeurs et l'introduction de la figure de l'ange invitent à brièvement interroger la vertu de la musique dans les rituels de magie démoniaque. La musique astrale de Ficino évolue dans le domaine de la magie naturelle. Mais certains auteurs discutent également du rôle de la musique dans la magie surnaturelle recourant aux invocations d'anges et de démons. Entités spirituelles, ces derniers ne possèdent pas de corps, ce qui constitue le point d'achoppement majeur pour reconnaître à la musique une efficacité sur les esprits angéliques et démoniaques. Un corps, même un corps aérien tel la musique, ne peut influencer un pur esprit. Et pourtant, plusieurs auteurs, s'appuyant sur le récit biblique de David faisant fuir l'esprit malin de Saul grâce à sa lyre, confèrent à la musique la capacité d'interagir avec le diable. L'exemple vétérotestamentaire affirmant l'action de la musique de David sur le malin, il est possible d'utiliser le pouvoir des sonorités tant pour chasser le diable d'un corps possédé comme celui de Saul que pour attirer le diable dans un corps ou dans un lieu. C'est encore ce que rapporte Pier Francesco Valentini, noble, historien, infatigable compilateur des merveilleux effets de la musique et compositeur de la Rome du XVII<sup>e</sup> siècle :

Il est encore plus surprenant de voir que le chant est puissant dans l'Art Magique et qu'il opère en cet art par le moyen des incantations et des invocations des démons, chose presque incroyable étant donné que cet art est interdit et diabolique<sup>18</sup>.

L'auteur connaît la théorie musicale ancienne et contemporaine, les considérations des philosophes sur les effets médicaux et les vertus morales de la musique, mais il a également lu le *Malleus maleficarum* (1486) du dominicain Henri Kramer et la *Démonomanie des sorciers* (1580) du juriste

18 « È di maggiore stupore il riguardare, che il canto hà possanza nell'Arte Magica, con operare in essa, per mezzo delle incantationi e della invocatione de Demoni, cose quasi incredibili, essendo che in tale arte prohibita, e diabolica », Pier Francesco Valentini, *La musica inalzata*, 1646, Vaticano, BAV, ms. Barb. Lat. 4418 [1], fol. 234-235 (traduction libre).

français Jean Bodin, traduit en italien en 1587, et il en recueille les passages musicaux ou ceux sur la puissance des mots magiques<sup>19</sup>. Ces quelques lignes – restées manuscrites – indiquent la permanence de l'idée d'une action musicale au sein des rites de nécromancie au XVII<sup>e</sup> siècle. Ceci dit, les sources les plus fréquentes, car orthodoxes et ne craignant pas de tomber dans les considérations interdites relatives à l'invocation des démons, concernent l'utilisation de la musique pour faire fuir le diable des individus possédés dans les exorcismes et des lieux infestés. L'exemple classique de ce dernier cas de figure étant les cloches d'église jouées pour libérer l'air des esprits malins : la sonorité des cloches meut l'air et dérange les princes de l'air qui s'en vont, soit qu'ils haïssent l'harmonie produite par les cloches, soit que celles-ci tempèrent les tempêtes agitées par les démons, soit encore que les cloches étant bénies, leur vertu éloigne le diable<sup>20</sup>. Par ailleurs, ces mêmes cloches d'église constituent un des signes de libération du possédé. En effet, lorsque l'exorciste a vaincu le diable, ce dernier sort du corps possédé et une série de signes, résumés dans les manuels d'exorcisme, manifeste son départ ; parmi eux les cloches d'église qui sonnent sans que personne ne les percute<sup>21</sup>.

L'effet des cloches d'église sur le diable est également attesté par des sources qui nous rapprochent du contexte magique. Non plus compilations des vertus de la musique ni manuels d'exorcisme, mais récits de sorciers et de sorcières qui déplorent l'effet négatif des cloches sur leur allié. Ces récits figurent soit dans les minutes des procès pour sorcellerie et magie démoniaque conservées dans les divers fonds d'archives, soit dans les ouvrages contre les sorciers et les sorcières à usage des inquisiteurs. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, des cas emblématiques font jurisprudence à travers l'Europe. Ainsi par exemple, dans son *Discours et histoires des spectres* (1605), Pierre Le Loyer reprend le récit d'une sorcière au célèbre *Tractatus de hereticis et sortilegis* (1536 ; II, 27) du juriste Paolo Grillando<sup>22</sup>. Lors de son procès, la sorcière affirme qu'alors que le diable la transportait dans

19 P. F. Valentini, *La musica inalzata*, fol. 237.

20 Voir par exemple Ludwig Lavater, *De Spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus*, s.l., Iohannes Crispin, s.d [1570], p. 259.

21 Voir par exemple Alessio Porri, *Antidotario contro li demoni*, Venezia, Megietti, 1601, p. 219 : « De che segno puo' conoscere l'Essorcista lo Spirito essersi partito dal corpo, ch'egli possedea. »

22 Pierre Le Loyer, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et âmes, se monstrans visibles aux hommes [...] Aussi est traicté des extases et ravissements [...]*

les airs pour la ramener chez elle après les fêtes du sabbat, les cloches de l'église se mirent à sonner l'Ave Maria, ce qui eut pour conséquence immédiate que le diable laissa tomber sa dévote. La sorcière trouvée loin de chez elle dans un buisson devient preuve matérielle.

Si la musique a un tel effet négatif sur le diable, son pouvoir peut être utilisé de manière positive par les sorciers et les sorcières sachant manipuler les sonorités qui plaisent au diable. Comme pour l'utilisation de la musique dans la chaîne sympathique de l'harmonie naturelle du monde, son usage sur les entités surnaturelles dépend de la puissance active de la musique sur les esprits angéliques et démoniaques. L'exemple du diable fuyant au son des cloches – répétition du diable fuyant le corps de Saul grâce à la musique de David – indique la permanence, encore au XVII<sup>e</sup> siècle, de la croyance en la force de la musique pour agir sur le diable.

## CONCLUSIONS

Plongeant ses racines dans la mythologie musicale de la puissance des hymnes orphiques et autres merveilleux effets de l'art des sons, ainsi que dans la spéculation pythagorico-platonicienne et dans la redécouverte de la tradition hermétique, l'humanisme renaissant donne un souffle nouveau aux relations entre magie et musique. Les humanistes font revivre et actualisent les hymnes anciens, les antiques sympathies universelles, les mythiques puissances des sonorités musicales. En parallèle aux recherches musicales renaissantes sur les possibles redécouvertes et réactualisations de la puissance émotive de la musique grecque, les recherches dans les milieux philosophiques incluent également les utilisations magiques de cette puissance. Inséparables de la pensée médicale grecque et renaissante, les théories magiques se servant des vertus de l'art des sons s'appuient dès lors également sur l'autorité des médecins et des cas de guérisons exemplaires – les mêmes exemples qui parcourent la littérature de théorie musicale de Boèce jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Et, comme le rappelle Ficino, la médecine et la musique ayant un seul et

---

*Plus des magiciens & sorciers, de leur communication avec les malins Esprits : Ensemble des remèdes pour se préserver des illusions & impostures Diaboliques*, Paris, Nicolas Buon, 1605, p. 850.

même dieu tutélaire dans la figure d'Apollon, « inventeur de la médecine et roi de la lyre vibrante<sup>23</sup> », elles ne sont pas, ni l'une ni l'autre, sans rapport avec la cour céleste peuplée des planètes et des divinités louées dans les hymnes magiques. Inséparables de la pensée astrale, les théories magiques se servant des vertus de l'art des sons s'appuient sur les autorités affirmant la musique des sphères et tirent les conséquences et applications pratiques des spéculations cosmologiques pythagoriciennes et platoniciennes. Sans la certitude d'une sympathie universelle expérimentée et démontrée par la vibration par sympathie des cordes d'un instrument de musique, aucune pensée musicale dans la magie, notamment astrale, ne serait possible. Et se fondant sur cette certitude ainsi que sur les autorités médicales, Ficino offre une des théorisations les plus complètes de l'utilisation de la musique dans la magie astrale.

À partir de là, l'étude des précurseurs de Ficino et de ses successeurs peut être entreprise jusqu'aux théoriciens qui, rejetant l'identité harmonique entre structure du monde céleste et consonances musicales, éjectent la possibilité de penser l'action de la musique pour attirer l'influx céleste bénéfique au sein de rituels de magie naturelle de l'horizon intellectuel. Ce qui ne veut pas dire que la musique perd alors de ses facultés d'action sur le monde sensible, voire spirituel. Voilà qui laisse donc la porte ouverte aux utilisations de la musique dans les rituels de magie n'impliquant pas les astres et à ses utilisations dans les rituels de magie démoniaque, du moins jusqu'à ce que s'impose l'idée qu'un corps sonore ne peut agir sur une nature spirituelle, ce qui rendait par là-même impossible pour la musique d'avoir un quelconque effet sur le diable. Les débats entre les défenseurs et les adversaires de la magie naturelle et démoniaque remontent aux sources même de leurs conceptions, mais le XVII<sup>e</sup> siècle avançant, le parti des adversaires gagne du terrain, jusqu'à ce que la magie sorte définitivement du cadre des recherches scientifiques pour entrer dans celui des superstitions et de l'histoire.

Laurence WUIDAR  
FNS – Université de Genève  
*Studio filosofico domenicano*, Bologne

---

23 Ficino, *Lettres*, p. 97.