« OÙ céleste chimphonie chante... » : voyage encyclopédique d'un terme musical devenu moral de Macrobie à Christine de Pizan

Nadia Margolis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crm/935>

DOI : 10.4000/crm.935

ISSN : 1955-2424

Éditeur

Honoré Champion

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 1999

ISSN : 1272-9752

Référence électronique

Nadia Margolis, « « OÙ céleste chimphonie chante... » : voyage encyclopédique d'un terme musical devenu moral de Macrobie à Christine de Pizan », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 6 | 1999, mis en ligne le 11 janvier 2007, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.935>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

« Où celestiel chimphonie chante... » : voyage encyclopédique d'un terme musical devenu moral de Macrobie à Christine de Pizan

Nadia Margolis

- 1 Près du début de son vaste poème d'histoire universelle, *La Mutacion de Fortune* (1403), Christine de Pizan, agissant comme narrateur et voyageur à la recherche des secrets de la déesse Fortune maîtresse de la destinée humaine, décrit sa visite à l'intérieur du château de celle-ci. Là, dans la « Salle des Pourtraictures », Christine nous invite à contempler des tableaux aux sujets historiques et scientifiques. Parmi ces derniers, elle voit « par belles arranges, / Toutes les sciences donnees / de Dieu, par bel ordre ordenees » (vv. 7184-7186). Malgré son prétendu « sens petit » de la Philosophie, Christine énumère la hiérarchie des connaissances « celestiaulx », « terriennes », et « humaines ». Au milieu du schéma des sept arts libéraux, elle insère sa première évocation de la Musique, dans le cadre théologique :

La est Musique et armonye,
Ou celestiel chimphonie
Chante, c'est bonne conscience
De meurs fermes en patience ;
Le doux organ, qui tout accorde,
C'est de bouche et de cuer concorde,
La, ou la sensualité
S'accorde, par esgalité,
A raison le dyatesaron
En .IIII. vertus ; nous diron
Le dyapento es .V. sens.
Le dyapenté, com je sens,
Si est en meurs de charité

Et en parler par verité ;
 La douceur, qui ou son doit estre,
 Est beatitude celestre ;¹

- 2 Bien qu'il s'agisse d'une élucidation musicologique, ce passage parle aussi de la théologie et de la philosophie morale selon le système des sept arts. Mais étant donné le sujet de cet ouvrage, Christine remanie un paradigme conventionnel. Ces vers nous intriguent en tant qu'indice de la fonction de la musique dans la vision philosophique, historiographique et poétique vers la fin du Moyen Âge, surtout chez un écrivain-femme. L'emploi des mots lourdement savants et exotiques empruntés à la théorie grecque de l'harmonie musicale – tels que « dyatessaron » (= une quarte) et « dyapenté » (= une quinte), essentiels à la *symphonia* – nous frappe exceptionnellement. Quelques recherches à travers divers textes en latin et en ancien français nous révèlent une multiplicité de présences de ces termes si abscons au premier abord. Notre intention ici serait d'en retracer et dégager quelques contextes principaux, du quatrième siècle au début du quinzième, afin de comprendre les raisons de leur survivance, souvent adaptée au contexte didactique plutôt que strictement musical.
- 3 Même en tenant compte de la grande réception des idées platoniciennes de la musique du cosmos telles qu'on les trouve dans le *Timée*, cette poursuite nous confronte à un nombre surprenant d'auteurs, écrivant avant Christine, citant la musicologie grecque pour éclaircir différentes matières : la géométrie, la théorie musicale, la philosophie, la rhétorique, l'eschatologie – même la chasse. Ces domaines sont représentés à travers plusieurs genres : les manuels et traités didactiques, des récits de débat ou de « bataille » parodiques allégorisés et versifiés, des « romans » encyclopédiques, des traductions glosées. Étant données la variété et la complexité de l'étalage encyclopédique possible à ce sujet, nous jugeons utile d'en esquisser un tableau de référence, chaque ouvrage servant de point de repère au long du « voyage » diachronique :

Pythagoras musicus : Pythagore (VI^e siècle av. J.-C.), l'école pythagoricienne sur la musique.

Platon (IV^e siècle avant J.-C.), *Timaeus*, *De re publica*.

Aristote (IV^e siècle avant J.-C.), *De Caelo*, *Politika*.

Euclide [III^e siècle avant J.-C.], *Sectio canonis*.

Cicéron (54-51 av. J.-C.), *Somnium Scipionis*.

Nicomache de Gerasa (I^{er} siècle), *Pythagorei introductionis arithmeticae (Eisagoge arithmetika) libri II*.

Claude Ptolémée (146-170), *Harmonika*.

Censorinus (ca. 240), *De die natali*.

Augustin (ca. 386-388), *De musica*.

MACROBE (ca. 395), *In somnium Scipionis commentarii*.

Calcidius (V^e siècle), « *Timaeus* » a Calcidio translatus commentarioque instructus.

MARTIANUS CAPELLA (fin du V^e), *De nuptiis Philologiae et Mercurii*.

BOËCE (ca. 500), *De institutione arithmetica*, *De institutione musica*.

Cassiodore (VI^e siècle), *Institutiones*.

ISIDORE DE SÉVILLE (VII^e siècle), *Etymologiarum liber III*,²

Hucbald et al. (vers 900), *Musica enchiriadis*.

ROMAN DE THÈBES, ca. 1150, anonyme, version en prose.

Henri d'Andeli, *Bataille des sept arts* (1236-1250).

DANTE ALIGHIERI, *Convivio* (1304-1308), *Purgatorio*, *Paradiso* (ca. 1315-20).

Gace de la Buigne, *Roman des Deduis* (1359-77).

GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, *Pelerinage de l'ame humaine* (1355-58).

NICOLE ORESME, trad. *Livre de Politiques d'Aristote* (1374) ; *Livre du Ciel et du monde d'Aristote* (1377).

GUILLAUME DE MACHAUT (ca. 1360-1370), *Le Livre du Voir-Dit*.

Évrart de Conty (ca. 1390-1400) *Glose des Echecs amoureux*.

CHRISTINE DE PIZAN, *Livre de la Mutacion de Fortune* (1403).

- 4 - où les noms d'auteurs en majuscule sont ceux qui auraient influé sur Christine dans beaucoup de ses œuvres, quoique pas forcément dans le passage cité ci-dessus. Cette liste, bien que chronologique, ne prétend pas indiquer un rapport direct d'auteur à auteur. La question des origines et des sources nécessiterait une sorte d'arbre généalogique dépassant le cadre du présent travail. Il ne s'agit pas non plus d'engager un débat au niveau de l'histoire des idées ; nous nous limiterons à l'examen de quelques exemples significatifs pris dans plusieurs catégories génériques, afin de démontrer le rôle évolutif du vocabulaire de l'harmonie dans la littérature médiévale.

D'UN BEAU RÊVE AUX BEAUX MARIAGES (Macrobe, Martianus, Boèce)

- 5 Dans son *Commentaire sur le Songe de Scipion*, Macrobe enrichit le genre du songe glosé par l'encyclopédisme néo-platonicien. Son texte de base, le *Somnium Scipionis* de Cicéron, n'est qu'un prétexte pour son exégèse amplifiée et finalement bien éloignée des subtilités du grand orateur romain cherchant à équilibrer l'action et la contemplation dans la vie humaine. Malgré cela – et peut-être à cause de cet abandon du royaume de César en faveur des goûts de son monde post-classique – au seuil des secousses barbares, Macrobe, dans ce commentaire diffusé par plus de 200 manuscrits, deviendrait une source suprême pour tout ouvrage cosmologique médiéval.
- 6 Parmi ses chapitres sur les vices et les vertus, l'âme humaine, et la cosmographie, Macrobe, au Livre II, suivant la coutume des compilations de l'époque, récapitule les théories pythagoriciennes sur les nombres et les proportions. Ces principes mathématiques mènent à l'exposition de la théorie musicale, selon le paradigme des sept arts.
- 7 Si Pythagore, source quasi obligée de cette science, pouvait souffrir de la non-survivance de ses propres écrits, il se rachèterait par l'importance mystique et culturelle de son école pendant l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance. De façon schématique, suffisante pour notre propos, on peut simplifier sa grande contribution à la philosophie en disant qu'il réduit la réalité et l'ordre de l'univers, que ce soit physique, esthétique, moral ou intellectuel, à des nombres et à des proportions. Cette vision englobe la théorie musicale, dont l'idée de l'harmonie et la production des sons selon une gamme « naturelle » a rendu Pythagore digne d'être considéré comme le père des lois de la musique. Selon lui, la beauté mélodique est descendue de la voix de la Raison divine. Cette notion de gamme, avec ses intervalles harmoniques, sert de modèle pour illustrer non seulement les rapports entre les sons, mais aussi ceux entre d'autres phénomènes de l'univers.
- 8 La justesse de ses théories, tels que ses disciples les enseignaient, se confirmait par la légende de leur révélation « naturelle » : c'est-à-dire que la découverte de ces grandes vérités se serait passée dans des circonstances banales. Selon l'histoire, Pythagore, se promenait devant des forgerons qui auraient martelé des harmonies fortuites sur leurs enclumes, ce qui l'aurait inspiré pour formuler ses théories harmoniques. Cette anecdote, constituant le noyau du culte de Pythagore, sera répétée par Macrobe pour

renforcer la valeur de son propre commentaire.³ Plus tard, Boèce la raconte en y ajoutant que c'était la volonté divine qui poussa le philosophe au milieu de ces forgerons.⁴ Isidore de Séville répercute la légende à son tour et c'est probablement chez lui que Christine la trouve pour la rappeler aussi : « Pitagores, par doux recors / A sons de marteaulx pour tapper / Et cordes tendues frapper » (vv. 7560-7562).⁵ Dante semble mettre le philosophe grec au paradis, sans le nommer, mais en faisant allusion aux circonstances de sa découverte et au « saint mouvement » de l'univers : « Lo moto e la virtù de'santi giri, / come dal fabbro l'arte del martello, / da'beati motor convien che spiri ». ⁶ La popularité de cette légende montre, comme la pomme de Newton ou la poêle de Descartes, que la vraie autorité scientifique, en tant qu'aventure de la quête humaine de la connaissance divine, naît dans l'imagination romanesque.

- 9 Pour revenir à la gamme pythagoricienne, elle comporte cinq consonances, consistant en des combinaisons du « diatessaron » et du « diapenté » évoqués par Christine dans le passage cité plus haut, quoique séparément de son allusion à Pythagore. Claude Ptolémée y ajoute sa propre preuve géométrique pour modifier la définition technique de ces consonances, mais même la science de ce père de l'astronomie ne pouvait renverser l'idole Pythagore. Macrobe, à son tour, cite et définit ces termes grecs en les retenant dans leur langue originale au milieu de son texte latin (II, i, 15-20), sans doute par souci d'authenticité. Ce qu'il ajoute à Pythagore – ou renforce chez celui-ci – c'est le lien entre ces proportions musicales et l'idée platonicienne de l'âme du monde et de l'harmonie des planètes. Que cette musique céleste dépasse les capacités auditives des mortels ordinaires pose un défi à chacun se voulant unique et privilégié par rapport aux secrets divins. Les savants et surtout les poètes seraient alors à la poursuite d'un lien direct et identifiable entre la « musica mundana » et la « musica humana ».
- 10 Les élucidations théoriques se promulguaient aussi dans la représentation visuelle, architectonique même, de l'interrelation entre les nombres, les accords, et l'univers. Depuis les anciens, on illustre la situation et les proportions du diapason, diapente et diatessaron et leurs hybrides toniques par une série de lignes courbes et entrecroisées : le diagramme ressemble, non par hasard, à la voûte et aux arcades d'une église romane. On insérait souvent ces diagrammes élégants, parfois avec des variations, dans les manuscrits médiévaux des traités que nous étudions ici.
- 11 Pour guider les mortels terrestres, dans ce même Livre II, à partir du ch. 5, Macrobe fournit un guide d'une autre dimension : une « mappemonde », nouvelle carte de la terre et de ses zones qui se révèle encore plus développée que celle d'Ovide dans les *Métamorphoses* (I, 45). Au milieu du douzième siècle elle révolutionnera la vision de la terre jusqu'au point d'irriter l'Église et de laisser ses empreintes sur les premiers romans français, y compris le *Roman de Thèbes*, que nous aborderons bientôt.⁷
- 12 Si Macrobe a vraiment consolidé les systèmes de pensée pythagoricienne et platonicienne pour le Moyen Âge, en les rendant assimilables à la littérature, c'est Martianus Capella qui continue cette tendance syncrétique entre diverses disciplines dans son roman-traité, le *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Cette tentative d'alléger la science sans la prendre à la légère se fonde sur l'idée « romantique » – et romanesque – de Mercure décidé à marier. Martianus, lui-même fier de ses origines carthaginoises comme Didon, peuple l'entourage de Philologie, l'épouse, des sept arts allégorisés en figures féminines, sortes de paranymphe : La Grammaire, la Dialectique, la Rhétorique, la Géométrie, l'Arithmétique, l'Astronomie, et l'Harmonie. Chacune de ces sept grâces

se présente devant Mercure et les autres divinités, telles que Vénus, Phébus et Minerve, en donnant un discours étendu sur sa spécialité. La description de l'entrée d'Harmonie est censée impressionner le lecteur :

*o vere antistans numina magna deum,
quae istorum laudes protulit Harmonia,
quae domitare Erebum, marmora, saxa, feras
et potuit rupes sensificare tonis.
[...]
tandem inter Phoebum Pallademque media Harmonia sublimis
ingreditur, cuius sonorum caput auri coruscantis
bratteis comebatur, caeso etiam tenuatoque metallo
rigens vestis, et omnibus ad motum gressumque rata
congruentia temperatum blandis leniter crepitaculis
tinniebat. [...] dextra autem quoddam gyris
multiplicibus circulatum et miris ductibus intertextum
velut clipeum gestitabat, quod quidem suis invicem
complexibus modulatum ex illis fidibus circulatis omnium
modorum concinentiam personabat. [...] verum ille orbis
non chelys nec barbiton nec tetrachordon apparebat sed
ignota rotunditas omnium melodias transcenderat
organorum (sect. 908-910, pp. 346-347, éd. Willis).*

(Harmonie, défilant entre Phébus et Pallas, dont la tête mélodieuse fut ornée d'orfèvrerie reluisante, était grande et élancée. Sa robe, raidie par des lamelles d'or dans son tissu, tintinnabulait doucement et calmement avec chaque pas, avec chaque mouvement mesuré de son corps. [...] A la main droite, Harmonie tenait ce qui semblait être un bouclier circulaire, avec beaucoup de cercles concentriques inscrits à l'intérieur ; le tout entrecroisé de dessins remarquables. Les cercles intérieurs de ce bouclier étaient accordés l'un avec l'autre, et de ces accords circulaires coulait à flots une concorde de tous les modes. [...] Aucune lyre, ni luth ni tétracorde ne figurait sur le bouclier, mais la mélodie émanant de cette forme arrondie et étrange dépassait celle des instruments conventionnels.).

- 13 Martianus est reconnu être le premier à personnifier les branches du trivium et du quadrivium. Il marie d'autres figures et techniques à part Philologie et le dieu de la magie.⁸ Au niveau discursif, il mélange les vers avec la prose, comme Boèce le fera plus tard comme modèle de *prosimetrum* ou chantefable dans sa *Consolatio Philosophiae* ; au niveau générique, Martianus savait joindre l'utile à l'agréable.⁹ Son habileté à condenser l'essentiel des traités plus pesants assurera la popularité de son livre pendant tout le Moyen Âge.
- 14 A la différence des philosophes qu'on vient de discuter, Boèce est souvent nommé dans l'œuvre de Christine et dans celles d'autres poètes.¹⁰ De la même façon que ses précurseurs, il effectue une sorte de mariage entre l'œuvre d'Aristote et l'esprit chrétien et néoplatonisant de son milieu. Pour l'accomplir, il entreprend un grand projet de « traduction » d'Aristote. Que Boèce occupe une place égale à celle de Dante à cette étape formatrice dans la carrière de la poétesse du *Chemin de long estude* et de la *Mutacion* – entre environ 1400 et 1405 – se laisse sentir dans la quantité des citations et aussi dans la synonymie des allusions aux deux auteurs dans ces deux poèmes. Dans chaque cas, « le vaillant » Boèce, comme Dante, est aussi « patient » et perdit tous ses biens.¹¹ Bien que Christine connût parfaitement la *Consolatio* – traité dont l'essor a été aidé par la floraison des traductions en français –, elle ne semble pas avoir lu le *De musica*. Ceci n'implique point son ignorance des théories boéciennes de la musique – au contraire, on vient d'en discerner les traces dans les *Cent balades* – mais plutôt que cette

connaissance paraît se limiter aux idées et modèles présentés dans la *Consolation*¹². Et Christine n'est pas seule à cet égard. Pour le Moyen Âge des poètes en général, « Boèce » renvoyait à sa *Consolatio* presque exclusivement. Dans l'histoire de la tradition boécienne, l'échelle verticale de la consolation offerte par Dame Philosophie finit par triompher sur la gamme musicale horizontale, pour laquelle on ne pouvait qu'imaginer sa contrepartie au ciel.

- 15 C'est seulement dans son *De Musica*, œuvre de jeunesse inachevée, que Boèce aborde l'explication des détails techniques de la théorie musicale. Puisque son traité contient une traduction latine de deux textes significatifs des théoriciens musicaux grecs – la *Sectio canonis* d'Euclide et l'*Harmonika* de Ptolémée – il fonctionnait comme grand diffuseur, bien que de façon souvent erronée, de la matière grecque dans la tradition latine, comme le notent les Bowen.¹³ Il définit assez nettement le diapason, diatessaron et diapente et leurs développements en s'opposant aux pythagoriciens au sujet de leur notion du diatessaron-plus-diatessaron comme consonance – question qui ne devrait pas nous retenir sauf comme évidence du style des débats qui persistaient dans ce milieu. Ce que Boèce met en relief est le prestige de l'étude de la musique en contraste avec le métier de compositeur ou de musicien, puisque ce premier se fonde sur la raison et appartient à la philosophie, tandis que le dernier est basé sur un art mécanique¹⁴. En plus il réunit la musique et les autres disciplines du quadrivium à la foi chrétienne, en suggérant que le délice que nous éprouvons à écouter la beauté musicale est analogue au plaisir que prend notre esprit à assimiler les idées.¹⁵
- 16 Les idées et les précisions musicologiques nous importent peu ici. Dans notre optique, le legs significatif de tous ces auteurs et de tous ces magnifiques systèmes est d'avoir enrichi ces termes d'une noblesse verbale comme locutions dignes de discuter l'Âme du monde unificatrice de l'univers. Ces vocables techniques ont été investis d'un prestige savant si pénétrant que leur simple articulation, quel qu'en soit le texte ou le contexte, suffit pour ranger leur énonciateur, qui que ce soit, parmi les grands esprits.
- 17 A part le cachet érudit que les poètes recueillaient des traités scientifiques, le goût pour l'allégorie étendue, exprimée dans un style latin ou un français ultra-maniéré – si à la mode avant l'époque moderne – disparut avec la rupture au XV^e siècle entre les cultures latine et vernaculaire. Si les allégories de Martianus persistent, c'est grâce à ce qu'É. Mâle appelle leur « puissance plastique ».¹⁶
UN ENCYCLOPÉDISME HÉROÏQUE (Le *Roman de Thèbes*, Henri d'Andéli, Gace de la Buigne)
- 18 Martianus cite Varron comme sa source principale pour le début de son exposition sur l'harmonie. En fait Varron (1^{er} siècle av. J-C) fut l'initiateur du mouvement encyclopédiste romain, une force motrice sur laquelle s'appuiera la compilation qui continuera à travers tout le Moyen Âge en France.¹⁷
- 19 Si Martianus écrivit un traité scientifique à la façon d'un roman allégorique, *Le Roman de Thèbes* attire notre intérêt parce qu'il sert d'exemple de vraie épopée en guise d'histoire ancienne, tout en s'intitulant *roman*.¹⁸ Dans cette épopée abondante les passages qui nous sont les plus significatifs sont consacrés à Amphiaräus, un des personnages les plus importants de l'histoire. Les termes musicaux entrent en jeu dans la digression concernant son char :
- 20 En un curre ert Amphiarax,
qui fu fait outre Seint Thomas ;

Vulcans le fist par grant porpens
 et a lui faire myst grant tens.
 Par estudie, par grant conseil,
 i myst la lune et soleil,
 et tregieta le firmament
 par art et par enchantement.
 Noef esperes par ordre y myst,
 [...]

(éd. Mora-Lebrun, vv. 5044-5052)

El curre fu ceste peinture,
 Vulcans l'entailla par grant cure.
 Et a pierres et a esmais
 fu faitz darriere li li frontals,
 et enlevees les sept ars :
 Gramaire y est peinte oue ses pars,
 Dialectique oue argumenz,
 Rethorique oue jugemenz ;
 l'abaque tint Arimetique,
 par la gamme chante Musique :
 peint y est dyatessaron,
 dyapenté, dyapason ;
 une verge ot Geometrie,
 un autre en ot Astronomie :
 l'une en terre mette sa mesure,
 l'autre es esteilles ad sa cure.
 (vv. 5144-5159)

- 21 Ce véritable *ekphrasis* inspiré de Stace, dont le contenu particulier vient ici de Macrobe et d'Ovide,¹⁹ transforme un simple char en une sorte de chapelle Sixtine des connaissances et créations médiévales rendant hommage non pas à un pape mais cette fois à un archevêque en même temps guerrier, magicien, philosophe et barde. Comme dans les descriptions des vêtements des protagonistes ou de la tente du roi Adraste dans des scènes précédentes, le décor du char d'Amphiaraüs dépeint son rôle et son destin dans le *Roman*. Puisqu'il s'agit d'un mage, ce tableau passe rapidement par-dessus le super-matérialisme symbolisé par "pierres" et "esmals" faisant la gloire des portraits des mortels plus profanes. La narration souligne Amphiaraüs comme lien mortel entre la science humaine et celle des dieux. Ces vers renforcent les passages prévoyant ses qualités hétéroclites de savant et de bon vassal, tels que ceux-ci :

Amphyarax manda li reis,
 un archevesque molt corteis.
 Cil estoit maistre de lour lei,
 del ciel savait tout le secrei,
 [Il prent respons et giete sors]²⁰
 et reviller fait hommes morz ;
 des oiseals entent le latin :
 soz ciel n'aveit meillor devin.
 (vv. 2119-2124)

- 22 Aussi les vers décrivant le char semblent-ils profiter de leur situation au milieu du roman pour réaffirmer la thèse énoncée au début :

Qui saiges est nel deit celer,
 mais pur ceo deit son sen monstrier
 que, quant serra del siecle alez,
 en seit puis toz jours remembrez.

- 23 Les vers qui viennent un peu après ceux-ci révèlent un aspect inattendu du mobile du poète quand il préconise les sujets savants : « ainz me delite a conter/ chose digne de remembrer » (vv. 11-12) – surprenant par sa franchise, puisque la notion de prendre plaisir n'appartient pas d'habitude au lexique liminaire des livres d'histoire ou d'autres matières scientifiques et morales. On apprécie la voix, plus accueillante que strictement autoritaire, de ce narrateur sans- façon qui s'ingénie à nous transmettre la grande « clergie » ancienne en s'amusant. Ainsi semble-t-il incorporer les termes grecs musicaux sur deux plans artistiques : au niveau intellectuel pour mettre en valeur Amphiaraüs en rappelant sa grécité et, au niveau poétique, pour expérimenter – jouer même – avec ces tétrasyllabes (« dyapente », « dyapason ») et même cinq syllabes (« dyatessaron ») si encombrants dans les vers octosyllabes du roman. Ces mots, avec d'autres – comme la provenance du char « outre Saint Thomas »²¹ et les « quatre azievre » (quatre zèbres) qui le tirent – ajoutent une allure d'ancienneté par leur anachronisme et fascinent par leur exotisme, soulignant les traits typiques du côté baroque des romans d'antiquité.²² Le plaisir pour le poète vient de pouvoir les décharger de sa palette ; il se montre particulièrement apte à assimiler une variété de noms grecs pour consteller ses vers.
- 24 Ainsi le narrateur nous fait-il presque oublier que ce beau dessin sur le char prévoit un destin des plus graves pour son propriétaire : sa mort, à laquelle Amphiaraüs se résigne comme un bon sage stoïcien. Que cette voiture célébrant sa fière puissance l'amène littéralement à sa fin – l'engloutissement par la terre, une des sphères harmonieuses qui y sont dépeintes – semble une ironie exégétique – puisqu'elle joue sur la gamme des quatre sens scripturaires –, autant qu'une ironie romanesque montrant le drame humain derrière l'histoire grecque. La séduction verbale de la métaphore musicale contribue à la tragédie du prêtre dont la mort brutale rentre en harmonie parfaite, et insouciant, avec le dessein céleste.
- 25 Une autre catégorie de guerre domine *La Bataille des Sept arts* d'Henri d'Andeli, écrit un siècle après le *Roman de Thèbes*.
- Ma dame Musique aus clochetes
 Et si clere plain de chançonetes
 Portoient giges et vieles,
 Salterions et fleüteles ;
 De la note du premier fa
 Montoient dusqu'en ce sol fa.
 Li douz ton diatesaron,
 Diapente, diapason,
 Sont hurtez de diverses gerbes,
 Par quarreüres et par trebles,
 Par mi l'ost aloient chantant,
 Par lor chant les vont enchantant.
 (vv. 174-185)
- 26 Malgré le ton héroïque et le contenu académique du titre de ce poème, ses octosyllabes jonchés de motifs charmants tirés du registre courtois rendent cette entrée de Dame Musique plus légère que la scène introduisant Harmonie, du style affecté et pompeux de Martianus Capella. Derrière cette lutte allégorique se déroulent en fait une pluralité

de débats qui sont tous évoqués symboliquement. La rivalité culturelle entre Orléans et Paris voit le deuxième Athènes prêt à se laisser usurper par Orléans pour le renom de capitale humaniste. Il s'agit aussi d'une querelle des anciens et des modernes avant la lettre, dans laquelle Orléans reprend et encourage l'étude des classiques latins abandonnés par la Sorbonne. La troisième bataille voulait défendre la culture latine de l'invasion vernaculaire. Vu que ce poème a été composé en français et non en latin, cette campagne semble *de facto* perdue.

- 27 Cependant les termes grecs, toujours liés à la figure féminine de la Musique, fonctionnent comme des armes linguistiques contre la langue vulgaire. Peut-être aussi ressemblent-ils aux sergents qui maintiennent l'ordre parmi tous les instruments dans l'arsenal de Dame Musique. On pense au Platon de la *République* et à ses idées sur la musique. Ayant fait carrière de trouvère officiel sous la protection du chancelier de Notre-Dame, Henri d'Andeli était bien placé pour comprendre l'importance de la musique sans avoir lu Platon.
- 28 Très proche de la *Bataille* dans son emploi de l'image harmonique pour colorer une scène de combat, Gace de la Buigne nous amène à regarder un autre défilé, celui d'une partie de chasse, dans son long traité en octosyllabes, *Le Roman des Deduis*. Dans son ampleur discursive, animée par l'énergie sportive de son sujet, ce livre constitue en quelque sorte un *Roman de la Rose* à cheval.²³ Par conséquent, on y remarque des batailles d'idées allégoriques, dont deux principales : la première entre les vices et les vertus, et la deuxième, plus originale dans un manuel didactique, entre les mérites de la fauconnerie et ceux de la vénerie. Au cours des préparatifs vivement décrits, le poète évoque pourtant un thème ne figurant pas dans la vision autrement omnivore de Jean de Meun. C'est peut-être de Macrobie ou de Boèce qu'il a extrait la base de son image de l'harmonie des cors de chasse, en incorporant la terminologie musicale, ce qui produit une certaine emphase enjouée :
- Les uns font semithon mineur,
Les autres semithon majeur,
Diapenthé, diapazon,
Les autres diathessaron.²⁴
- 29 Ici l'emprunt du vocabulaire du plus solennel des voyages – comme celui de Christine chez Dame Fortune, ou le pèlerinage céleste – tel qu'on verra ces mots employés chez un contemporain comme Digulleville – légitimise une activité normalement accordée au temps libre sur terre. D'après son titre, Gace prétend ne parler que de passe-temps, de *deduis*. Cet élément de plaisir rappelle la *persona* du narrateur de *Thèbes*, bien que celui-ci traite d'histoire, un sujet sérieux, tandis que Gace élève une distraction brutale au niveau de rituel de l'éducation princière. En réalité, nous avons donc affaire à une œuvre de synergie cynégétique (si on ose le dire ainsi) : il est évident que Gace cherche à enseigner la technique et la philosophie à l'aide de l'allégorie, selon ses propres expériences comme premier chapelain des rois de France. Son programme comporte non seulement l'art de la chasse, mais aussi la leçon morale au futur Philippe le Hardi, fils du roi Jean le Bon.²⁵
- 30 Cet ouvrage témoigne de la popularité des histoires divertissantes mais érudites et moralisées à la cour royale et surtout à la cour ducale de Bourgogne. Les deux feraient partie du mécénat servi par Christine dans sa *Mutacion* et d'autres écrits.
- LA RÉDEMPTION PAR LA SAGESSE (Digulleville, Oresme, Christine de Pizan)

- 31 Guillaume de Digulleville, dans son *Pelerinage de l'ame humaine*, nous fournit un exemple du rôle de la terminologie musicale dans un poème religieux, un récit de pèlerinage céleste. Comme dans tant d'ouvrages au quatorzième siècle, l'influence du « biau *Roman de la Rose* » se manifeste dans la structuration allégorique et discursive, que l'auteur loue ouvertement dans son prologue au premier des trois *Pelerinages*, son plus célèbre et plus controversé, le *Pelerinage de vie humaine* (1330). Cependant, un quart de siècle après, ce même auteur, Guillaume de Digulleville, change d'avis à propos de sa source. Il refait son poème, qui visait d'abord un grand public laïc et vernaculaire, afin de le transformer en critique plus savante et cléricale, s'attaquant à la morale du grand songe encyclopédique ; il annonce ainsi que sa seconde version de *Vie humaine* devrait se lire comme une « contrepartie édifiante ».²⁶
- 32 Son *Pelerinage de l'ame humaine* appartient aussi à cette période réformée. Le poème de 10 000 vers raconte le voyage purificateur de l'âme lorsqu'elle a quitté sa prison mortelle. Ayant été sauvée de l'Enfer – condamnation menaçante après les plaidoiries-débats au tribunal céleste – par la grâce de Jésus, l'âme doit passer mille ans au Purgatoire. Cette espace de temps permet des expositions longues, mais souvent vives, sur la structure et le fonctionnement de l'Enfer et du Purgatoire selon la doctrine courante. Les descriptions du voyage à travers le Purgatoire vers le Paradis sont ponctuées par des débats et d'autres formes d'enseignement spirituel d'après les Pères de l'Église et diverses autorités. Il y a aussi des allusions à la politique contemporaine. S'élevant au Paradis, l'âme-pèlerine visite les « mansions » de ce royaume. La qualité matérialiste dans les litanies fourrées de pierres précieuses pour signifier la vertu et la beauté céleste fait penser à la tente d'Adraste, au char d'Amphiaraüs (dans le *Roman de Thèbes*) et aux énumérations semblables dans la *Mutacion* de Christine. Avec ces joyaux se présente la musique des anges pour aider les âmes humaines à comprendre l'harmonie du ciel. Dans cette fusion de la *musica mundana* et de la *musica humana*, nous remarquons la part active des termes grecs pour engager la mémoire des pèlerins comme étape essentielle de leur éducation vers la béatitude.

Estoit mis le commun menu
 Qui de Purgatoire venu
 Estoient et respondoient 9125
 A ceux qui en haut chantoient.
 Souvent estoit reprins sanctus
 Devotement et sus et jus.
 Musique de rien oublié
 N'y avoit son dyapanté 9130
 N'aussi son dyapason,
 Ne le doulx dyatessaron ;
 Et qui ouist anges chanter
 Et par accord tous chans meller,
 Bien peüst dire que ce fust 9135
 Feste qui(l) nul pareil n'eüst.²⁷

- 33 Pendant tout le voyage, la conversation entre l'âme et ses guides a servi de moyen pédagogique principal. Dans ce passage, l'intersection *musicale* – on pourrait dire un solfège pour le salut – entre les dimensions mortelle et divine, inaugure une participation au Paradis qui surmonte le niveau *discursif* du Purgatoire. Guillaume, autrement prêt à défendre la langue vulgaire comme langue littéraire pour toucher « le commun menu », retient les formes grecques des noms de consonances harmoniques. Cette authenticité contribue à faire autorité, comme chez d'autres compilateurs. En

plus du solmisation (« musique de rien oublié »),²⁸ il est possible que cet ésotérisme lexical espère mieux empreindre ses idées sur la mémoire du lecteur au moyen du choc devant la pauvreté et la maladresse des rimes (« oublié » avec « diapanté », « dyapason » avec « dyatessaron ») – bien moins habiles que celles que nous avons vues chez Christine de Pizan au début. Ou peut-être serait-ce un effort de recréer par l'exubérance verbale l'enthousiasme suscité par l'entrée au Paradis?

- 34 On a déjà suggéré la possibilité d'un Digulleville imitateur de Dante dans le *Pelerinage de l'ame*.²⁹ Le passage que nous venons d'examiner, par sa ressemblance aux vers du *Purgatorio* IX, vv. 140-142 : « ...al primo tuono,/ e 'Te Deum laudamus' mi pare/ udire in voce mista al dolce suono » et de divers passages sur le chant et les orgues célestes du *Paradiso*³⁰ raffermir ce soupçon. Si le Florentin n'exploite pas les termes musicaux grecs, malgré sa profonde admiration et connaissance de Boèce, sa philosophie réunissant la musique, la cosmologie et la spiritualité semblent s'en passer aisément. Il en va de même pour son concurrent en France (et donc chez Digulleville) Jean de Meun, lui-même traducteur de Boèce. Les deux héritiers boéciens, visionnaires les plus influents du Moyen Âge – l'humaniste chrétien et l'humaniste proto-naturaliste éhonté – se montrent suffisamment rassurés de leur valeur sans recourir aux mots caducs.
- 35 Par contre, dans le cas de Nicole Oresme, nous pourrions observer non seulement la conservation de l'ancien lexique musical chez un théologien anti-astrologue, mais aussi comment cette terminologie rentre dans le problème global de « l'insuffisance » à laquelle est confronté le traducteur français des textes latins et grecs.³¹ Formé au Collège de Navarre, foyer humaniste sans égal, Oresme appréciait l'authenticité linguistique du point de vue philologique ; il n'était plus question de parsemer un traité de mots arcanes pour faire docte. Le traducteur reconnaissait combien la grécité restait trait saillant dans la description de l'harmonie céleste. Dans une certaine mesure, la conservation de ces mots de la langue de Pythagore, Platon et Ptolémée participe à la *translatio studii* pour augmenter le prestige de la culture française. Les termes de l'harmonie paraissent d'abord chez Oresme dans sa traduction, enflée de gloses, de la *Politique* d'Aristote. Le traducteur reproduit le diagramme classique déjà mentionné, avec des lignes courbes servant à relier les consonances et à montrer leurs proportions. Ensuite il cite Platon : « que une maniere est quant le nombre du dyagramme, ce est a dire de la configuration, est solide » – qu'il glose en expliquant et numérotant toutes les proportions des consonances harmoniques, avec cette conclusion : « Apres il [Aristote] recite une autre cause que mettoit Plato, qui est plus naturele ». C'est-à-dire : « une cause est car nature produist et fait les unes policies ainsi comme bonnes par discipline, et les autres malveses. » Glose d'Oresme : « que nature forme aucunes gens qui pevent estre disciplinés a bonnes policies, et aucuns autres qui ne sunt habiles fors a malveses policies... ».³² Dans ce rapport entre la politique et l'harmonie céleste énoncé chez Macrobie, le traducteur souligne le déterminisme des nombres et l'importance de la Nature dans la formulation des lois et dans l'art de gouverner. Quelques années plus tard, Oresme répète la terminologie grecque dans sa traduction d'Aristote *Du Ciel et du monde* pour éclaircir la « musique spéculative ». Comme avec sa traduction de la *Politique*, il fait bien plus que traduire tout simplement. Ses gloses essaient non seulement de démystifier la science comme « exercice mental » (*exercitacion d'engin*), mais aussi d'incorporer les croyances de son époque, surtout suite aux interdits ecclésiastiques comme celui de 1277 sur la pluralité des mondes.³³ Intellectuel engagé,

Oresme déniche les archaïsmes et mobilise les néologismes pour mieux représenter l'univers incommensurable :

Et verité est que ceste figure [un diagramme en forme d'échiquier pour représenter les proportions harmoniques] est plainne de tres grans misteres et peust l'en prendre en elle consideracions tres excellentment belles et merueilleuses, et contient en vertu toute musique speculative. [...] ces proporcions ne sont pas toutes consonantes, mais seulement .iiii. [...] de ces proporcions une est dyapason ou double qui est de .ii. a .i. ; l'autre est dyapente qui est de .iii. a .ii. ; la tierce est dyathessaron qui est de .iiii. a .iii. ; et la quarte est ton qui est de .ix. a .viii.³⁴

- 36 On ne peut mentionner que très rapidement ici le commentaire d'Évrart de Conty, *L'Harmonie des sphères*, contemporain de Christine. Ce texte, attaché à une glose plus large des *Échecs amoureux* – poème réunissant les deux *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun pour rivaliser avec ce dernier – constitue le premier commentaire sur un ouvrage en vers.³⁵ Vu l'emploi du dessin de l'échiquier de l'harmonie céleste chez Oresme, cela nous intéresse davantage. Pourtant les chapitres étendus d'Évrart sur la théorie musicale paraissent presque rétrogrades à côté de l'intellectualisme mieux assimilé d'Oresme, surtout dans sa discussion de l'harmonie et le rôle de Pythagore. Il est vrai que les diagrammes des proportions sont plus nombreux et plus soignés chez Évrart que dans d'autres commentaires étudiés ici. Et les spécialistes nous assurent qu'en général Évrart est plus critique envers des questions théologiques et donc plus proche d'Oresme qu'il ne semble dans cette section.³⁶ De toute façon, Évrart semble rendre le roman des *Échecs amoureux* plus sérieux et plus universel en y ajoutant un commentaire sur de rares sujets que Jean de Meun n'eût pas vraiment abordés.
- 37 Les vers de Christine cités au début de cette analyse, dans leur synthèse de la plupart des auteurs examinés dans cette vue générale, nous aident à serrer une conclusion. Dans la *Mutacion*, elle ne cherche pas à exposer à la façon d'Évrart, par exemple ; elle rappelle les arts libéraux en sélectionnant et en remaniant les aspects utiles, tout en faisant la naïve. Voire, le manque de compréhension ajoute au réalisme de son « rapport » (v. 7207) comme visiteur privilégié mais assez naïf du château de Fortune. Pour Christine, ces mots grecs se manifestent comme spectacle didactique autant que comme signe érudit d'autorité. Ils font partie de sa palette verbale, comme dans le cas de l'auteur du *Roman de Thèbes*, pour esquisser son premier portrait de la Musique.
- 38 Or un autre emprunt christinien au grec entre en jeu, bien qu'elle ne le prononce pas ici,³⁷ mais dont le concept figure néanmoins dans ce passage de la *Mutacion* : celui de l'*antigraphe* (« qui écrit après »), surtout quand elle insiste sur sa crédibilité comme narrateur – « Ainsi qu'ay de l'escript recort » (v. 7208). Paradoxalement alors, son autorité vient de sa neutralité plutôt que de ses arguments. On est loin de la subjectivité affective de ses poésies lyriques et même de sa *Lamentacion* et d'autres traités politiques. Christine « antigraphe » s'oppose au mythe de Christine-veuve « seulette » et éplorée.
- 39 Dans ce prétendu dégagement idéologique de sa personne narratrice elle se distingue d'Oresme, malgré le contenu astronomique de la *Mutacion*, et même de Gace de la Buigne le chasseur-moraliste rusé. En réalité elle possède un parti-pris mais l'exprime autrement : par le simple fait qu'elle, comme femme, est capable d'énoncer ces connaissances – soit en grec, soit en français – et bien d'autres dans un livre si ambitieux. Sa recherche de l'harmonie reflète ses soucis politiques : comme dans

plusieurs de ses écrits, elle s'évertue à remédier à la situation tumultueuse du royaume pendant la Guerre de Cent Ans.

- 40 On voit les traces de quelques-uns des ses modèles, comme on a indiqué en partie plus haut. Si elle a pris de la matière brute chez Macrobie et Isidore, parmi d'autres, elle a dû répudier la luxure allégorique et païenne de l'Harmonie de Martianus. Elle préfère la figure du « doux organ, qui tout accorde » (v. 7389), et de la beauté comprise seulement par le cœur, qui font penser à Dante. Sa vision de la musique comme ancêtre de la philosophie, à son tour servante de Dieu et arme contre les caprices de Fortune est redevable à Boèce ; tandis que le thème du pèlerinage purifiant dans le style français ressemble au poème de Digulleville.
- 41 Devant ce mélange habile des « ymaginacions » de ses sources, on s'interroge cependant sur l'absence du *diapason*, présent chez les autres auteurs se servant de cette terminologie, dans les vers de Christine : faute de rime ou faute de raison ? Étend-elle par cela l'imperfection de l'harmonie telle qu'elle s'en aperçoit dans le royaume de la déesse Fortune par rapport à celui de Dieu ?
- 42 Jusqu'à ce point nous n'avons regardé que le « premier portrait » de la Musique (vv. 7385-7400), signalé au début, car en effet Christine en compose un autre, sous sa propre rubrique cette fois, aux vers 7545-7594. Pourquoi deux descriptions de la Musique et des autres arts ? Comme Christine nous l'explique au commencement de cette partie, elle refait l'exposition de chacune de ces figures du point de vue humain, la première série ayant été consacrée à la perspective surhumaine ou divine. On remarque que la langue grecque convient uniquement au rang surhumain. C'est le domaine des phénomènes établis et perpétuels, tandis que le niveau humain est peuplé d'inventeurs comme Tubal et Pythagore en train de comprendre ces harmonies. Christine exprime peut-être mieux que ses modèles, non seulement la polyphonie gouvernant l'univers et l'homme mais aussi la plurivocalité séparant, comme avec la musique, la conscience divine de la conscience humaine. Chez Christine l'encyclopédisme serait le miroir (*speculum*) plus engagé que jamais du monde mortel vis-à-vis de l'omniscience divine.

NOTES

1. *Livre de la Mutacion de Fortune*, éd. S. Solente, t. II, SATF, Paris, Picard, 1959, p. 110, (vv. 7385-7400).
2. Les renseignements bibliographiques pour tous ces auteurs jusqu'à et y compris Isidore se trouvent dans Michel Huglo, « Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Âge (1972-1987) », *Acta Musicologica*, 60 (1988), pp. 232-242.
3. Ambrosius Theodosius Macrobius, éd. James Willis, t. II: *Commentarii in somnium Scipionis*, Leipzig, Teubner, 1963, p. 96sq.
4. *De institutione*, éd. G. Friedlein, t. I, x-xi; nous citons de la trad. C. Bower, *Fundamentals of Music: Anicius Manlius Severinus Boethius*, New-Haven, Yale University Press, 1989, pp. 18-19.

5. Voir la note de S. Solente, *Mutacion*, t. II, p.352, faisant allusion à Isidore, qui raconte l'anecdote dans *Etymologiarum sive originum libri XX*, éd. W. M. Lindsay, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1911, t. III, xvi, 1. Solente fonde son argument sur la confusion, partagée chez Christine et Isidore, de Tubal avec ce qui doit être Jubal. Nous remarquons cependant cette usurpation aussi chez Vincent de Beauvais qui lui aussi attribue l'invention de la musique à Tubal (*Speculum doctrinale*, lib.XVI, xxv - cité dans Mâle, 194), source probable pour Machaut aussi dans son *Voir-Dit*, éd. Paulin Paris, Paris, Société des bibliophiles français, 1875, réimpr. Genève, Slatkine, 1969, vv. 5372-5382: "Tubal trouva l'art de musique..."). En fait Christine aurait pu prendre ce récit de plusieurs sources toutes également disponibles.
6. *Paradiso*, chant II, vv. 127-129, ed. John Sinclair, New-York, Oxford University Press, 1966.
7. Pour l'influence de la mappemonde ovidienne sur le *Thèbes*, voir Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913, pp. 65-69. Lewis Donovan, *Recherches sur le « Roman de Thèbes »*, Paris, SEDES, 1975, pp. 217-227, supplémente la thèse de Faral en y ajoutant des preuves de l'influence de Macrobie.
8. Pour les significations multiples du dieu Mercure, voir Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. B. Sessions, sér. Bollingen 38, Princeton, Princeton University Press, 1953 [vers. orig. *La Survivance des dieux antiques*, sér. Studies of the Warburg Institute 11, Londres, 1940]. *passim*, et Madeleine Jeay, « La Mythologie comme clé de mémorisation: la glose des *Echecs amoureux* », *Jeux de mémoire: aspects de la mnémotechnie médiévale*, ed. B. Roy et P. Zumthor, Paris/Montréal, Vrin/Presses universitaires de Montréal, 1985, pp. 160-163.
9. Selon Emile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, vol. 1, éd. 1948, Paris: Armand Colin/Livre de Poche, 1968, p. 159, Martianus introduirait aussi le génie exotique dans celui de l'occident quand Mâle observe « Les figures bizarres enfantées par l'imagination africaine » de l'auteur des *Noces*.
10. A part le commentaire de Bower et les notes d'Huglo sur l'influence du *De musica*, la plupart des recherches se consacrent uniquement à l'influence de la *Consolatio*. Pour une bibliographie de l'influence boécienne voir « Boèce », P. Courcelle et S. Lefèvre, dans le *Dictionnaire des Lettres françaises: le Moyen Âge*, dir. G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Fayard/Livre de Poche, 1993. Mlle Solente remarque certaines ressemblances dans son édition de la *Mut. Fort.*, mais la seule étude sérieuse sur les emprunts que Christine fait à Boèce est celle de Glynnis Cropp, « Boèce et Christine de Pizan », *Le Moyen Âge* 87 (1981), pp. 387-417, qui précise sur les manuscrits des traductions françaises de la *Consolatio* que Christine aurait pu consulter (esp. 389-91). Cropp

limite son optique à la posterité - déjà vaste - de la *Consolatio* seulement.

11. « ...Ainsi comme estoit/ Pacient jadis le vaillant/ Boece, qui tout son vaillant/ Perdi, et si fu exillé / Par li Rommain mau conseillé; » (*Mut. Fort.*, vv. 6863-66); « Dant de Flourence, le vaillant / Poete, qui tout son vaillant/ Perdi pour cel estrif grevable, [guerres intestines en Italie] » (*Mut. Fort.*, vv. 4645-4647). Cropp, *op. cit.*, p. 390, ne fait pas mention de cette répétition mais dans le cas de Boèce elle constate l'inconclusivité à propos d'une source exacte pour ces détails biographiques, malgré l'écho possible de la trad. de Jean de Meun.
12. Voir à ce sujet l'étude de Lori Walters, « Boethius and the Triple Ending of the *Cent Balades* », *French Studies*, 50 (1996), pp. 129-137..
13. Alan C. et William R. Bowen, « The Translator as Interpreter: Euclid's *Sectio canonis* and Ptolemy's *Harmonica* in the Latin Tradition », *Music Discourse from Classical to Early Modern Times: Editing and Translating Texts*, dir. M. Maniates, Toronto, Université de Toronto, 1997, p. 120sq.: Boèce aurait corrompu et supprimé des passages des originaux grecs ne s'accordant pas avec ses idées et finit par présenter Ptolémée comme pythagoricien dissident, dans l'espoir (chez Boèce) de détourner son lecteur des sources grecques.
14. Nous résumons d'après la traduction abondamment commentée de C. Bower et C. Palisca, *Fundamentals of Music*, *op. cit.*, *passim*.
15. Voir, avec l'intro. de Bower, *op. cit.*, l'étude de Leo Schrade, « Music in the Philosophy of Boethius », *Musical Quarterly*, 33 (1947), pp. 188-200..
16. É. Mâle, *op. cit.*, p. 171.
17. A propos de l'encyclopédisme médiéval, voir les essais de Bernard Ribémont, *De Natura Rerum: études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, Paradigme, 1995; pour l'encyclopédisme comme remède aux angoisses du déjà-dit et le manque/surabondance de matière, voir J. Cerquiglioni-Toulet, *La Couleur de la mélancolie: la fréquentation des livres au XIV^e siècle 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.
18. Jean-Charles Payen, « Structure et sens du *Roman de Thèbes* », *Le Moyen Âge*, 76 (1970), pp. 493-513, discute ces nuances génériques dans son « Structure et sens du *Roman de Thèbes* », pp. 493-497.
19. Pour Ovide et Macrobie, voir esp. ci-dessus, n. 5. Si les détails de cette description ne se trouvent point dans la *Thébaïde*, livre VII de Stace, comme A. Petit le constate aussi dans *Naissances du roman*, Lille/Paris-Genève, Presses de l'Université de Lille/Slatkine, 1985, t. 1, pp. 79-80, la technique de la digression se remarque dans son style, comme le note F. Mora-Lebrun, introduction, éd. du *Roman de Thèbes*, coll. « Lettres gothiques », Paris, Livre de Poche, 1995, p. 29.
20. J'ai comblé cette lacune laissée par Mora-Lebrun en insérant le vers 2059 de l'éd. G. Raynaud de Lage, CFMA 94, Paris, Honoré Champion, 1966, p.65.
21. C'est-à-dire « au delà des Indes », voir note de Mora-Lebrun, *op. cit.*, p. 341.

22. Voir A. Petit, *op. cit.*, t. I, p. 436sq. pour les éléments anachronique, exotique et baroque dans ces romans.
23. Bien que Gace ne cite pas l'œuvre de Jean de Meun, la présence de ce dernier trouve son écho thématique et moral dans *Deduis*, comme le montre Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIVe siècle: étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, pp. 376-379.
24. Éd. Ake Blomquist, *Le Roman des deduis*, Karlshamn, Studia Romanica Holmesiana, 1951, (vv. 8089-8092).
25. Voir l'étude biographique de Genviève Hasenohr, « Gace de la Bigne, maître chapelain de trois rois de France », *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, pp. 182-183.
26. Avec l'étude de Badel, *op. cit.*, voir aussi Sylvia Huot, *The « Roman de la Rose » and its medieval readers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, ch. 6, sur la réception et situation des *Pelerinages*.
27. *Pelerinage de l'ame humaine*, éd. Jakob Stürzinger, Londres, Roxburghe Club, 1895, p. 296 (vv. 9123-9136), que j'ai modifié pour de raison métriques par l'ajout des accents aux mots « oublié » et « dyapanté ».
28. Pour la fonction mnémotechnique du solfège, ou de sa forme plus ancienne de solmisation, surtout selon Guido d'Arezzo, voir Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 106.
29. Arturo Farinelli, *Dante e la Francia*, Milan, Hoepli, 1908, t. I, p. 146 – de façon docte mais timide, sans citer du *Paradiso*, par exemple. Il se limite à la *Divina Commedia*, sans tenir compte du *Convivio* (II, III) ni de son *De vulgari eloquentia*.
30. Par exemple, au canto II, vv. 121-123: « Questi organi del mondo così vanno,/ come tu vedi omai, di grado in grado,/ che di su prendono e di sotto fanno ». Pour le symbolisme théologique et musicologique de l'orgue dans le *Paradiso*, voir l'article de Thomas Connolly, « The Antiphon *Cantantibus Organis* and Dante's *Organi Del Mondo* », *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, Cambridge, Harvard University Press, p. 59-75.
31. Pour le complexe de l'insuffisance chez les traducteurs au XIVe siècle en France, voir l'excellente étude de S. Lusignan, *Parler vulgairement les intellectuels et la langue française aux XIIe et XIVe siècles*, Paris/ Montréal, Vrin/Presses de l'Université de Montréal, 1987, esp. ch. 4.
32. *Livre de Politiques d'Aristote*, éd. Albert Menut, Philadelphie, American Philosophical Society, 1970, p. 254.
33. *Livre du ciel et du monde*, éd. A. Menut et A. Denomy, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 1968: sur la musique speculative, p. 480 ; l'exercitation mentale, p. 167; pour le contexte historique et théologique, voir l'introduction.
34. *Ibid.*, p. 480.

35. *L'Harmonie des sphères*, éd. Reginald Hyatte et Marie Ponchard-Hyatte, New-York/Berne/Francfort, Peter Lang, 1985, esp. chs. XXI-XXVIII; pour le *Livre des Échecs amoureux*, voir l'éd. Bruno Roy et Françoise Guichard-Tesson, Montréal, CERES, 1993.

36. Voir l'introduction, *Ibid.*, esp. pp. xxv-xxvi.

37. Il s'agit de son autobiographie de 1405, *L'Advision-Cristine*, I, ch. 5, l. 25: « ...enjoindre a moy, femme, telle honneur comme de m'instituer estre antigraphe de ses aventures... ». Je tiens à remercier les éditrices du texte définitif à venir, les professeurs Christine Reno et Liliane Dulac, de m'avoir fourni un tapuscrit de leur éd. critique à paraître chez Champion, 1999, sér. « Etudes christiniennes ».

AUTEUR

NADIA MARGOLIS

Leverett, Massachusetts, USA