Médiévales

Langues, Textes, Histoire

66 | printemps 2014

Harmonie Disharmonie

Concordia discors : l'harmonie de l'écriture médiévale

Concordia Discors : The Harmony of Medieval Writing

Amy Heneveld

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/medievales/7183>

DOI : 10.4000/medievales.7183

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 25-41

ISBN : 978-2-84292-405-8

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Amy Heneveld, « *Concordia discors* : l'harmonie de l'écriture médiévale », *Médiévales* [En ligne], 66 | printemps 2014, mis en ligne le 05 juillet 2016, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/7183> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.7183>

Tous droits réservés

Amy Heneveld

Concordia discors : l'harmonie de l'écriture médiévale

Harmonie est la dernière figure à prendre la parole dans *Les Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella. Elle revient d'une longue absence et les dieux se réjouissent de l'entendre, car elle est essentielle à la musique et à la poésie. « Il est aussi agréable [*uolupe*] qu'utile de l'écouter », déclare Jupiter¹. Écrit sous l'égide du plaisir, le livre IX consacré à cette figure commence par le chant d'une Vénus lasse d'entendre des discours savants et impatiente d'arriver à la nuit de noces². Elle s'abandonne à sa fille Volupté : « À ces mots, elle se pencha légèrement en arrière et reprit sa place, se livrant aux étreintes de Volupté installée derrière elle³. » Les dieux, surtout les « campagnards » (*ruricolae*), s'accordent à sa volonté : son autre fille, Harmonie, s'apprête à parler.

Ainsi commence le dernier livre de cette œuvre à la fois ludique et sérieuse, probablement écrite au début du v^e siècle. Très influente en tant que manuel encyclopédique des arts libéraux tout au long du Moyen Âge et jusqu'au début de la Renaissance, cette dernière raconte le mariage entre Philologie (une mortelle qui représente l'amour du *logos* – identifiée au Moyen Âge avec la raison⁴) et Mercure, le dieu du langage et de l'éloquence⁵. Chaque livre est introduit par des discours entre des

1. MARTIANUS CAPELLA, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, § 900, t. IX, *Livre IX, L'Harmonie* (éd. et trad. J.-B. GUILLAUMIN, Paris, 2011, p. 9). J'aimerais remercier Christopher Lucken pour sa relecture attentive de cet article.

2. *Ibid.*, § 888, p. 1.

3. *Ibid.*, § 889, p. 2.

4. JEAN DE SALISBURY, *Métalogicon* (trad. F. LEJEUNE, Paris/Québec, 2009, p. 297).

5. Cf. J. PRÉAUX, « Les manuscrits principaux de Martianus Capella », dans G. CAMBIER, C. DROUX éd., *Lettres latines du moyen âge et de la Renaissance*, *Latomus*, 158 (1978), p. 76-128 ; S. GERSH, « Martianus Capella », *Middle Platonism and Neoplatonism : The Latin Tradition*, vol. II, Notre Dame (Indiana), 1986, p. 597-646.

dieux parfois capricieux et met en scène une figure allégorique féminine correspondant à chacun des arts. Les filles de Mercure, que ce dernier donne en cadeau de nocces à la vierge Philologie, décrivent l'une après l'autre leur savoir-faire : Grammaire, Dialectique, Rhétorique, Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Harmonie.

L'œuvre est une satire dite « ménippée », d'après le cynique phénicien Ménippe de Sinope, tel un potage ou une farce comme l'indique son premier sens : soit un texte fait d'un mélange de divers éléments. Cet assemblage plaisant est écrit pour porter des fruits pédagogiques, enseignant la métrique et la prose ainsi que sa matière scientifique⁶. Composée sous forme de prosimètre, elle débute par un hymne dédié à cette force qui unit l'homme et la femme et permet l'amour fidèle, ce *copula sacra deum*, le mariage, dont la figure représentative est Hymen⁷. Cette œuvre « baroque avant l'heure », au « style composite » et à « l'obscurité "décadente" », est aussi un éloge d'inspiration néoplatonicienne décrivant l'ascension de l'âme vers les cieux et l'immortalité, portée qu'elle est par la connaissance et l'amour, soit une sorte de « mode d'emploi philosophique »⁸. Puisqu'elle oscille entre prose et vers, savoir et amour, connaissance et plaisir, Harmonie constitue la figure idéale pour la clore. Harmonie plaît à Vénus, mais également à Minerve, et réconcilie ainsi les deux forces conductrices de l'œuvre⁹.

Mais qui est cette Harmonie ? Elle incarne le principe d'unité qui permet la cohérence du monde¹⁰, concept qui provient principalement du *Timée* de Platon, connu au Moyen Âge par la traduction partielle et le commentaire qu'en a donné Calcidius au IV^e siècle¹¹. Elle est aussi très présente dans les écrits de Boèce¹², qui la définit grâce à la proportion,

6. K. UTTI, « À propos de Philologie », *Littérature*, 41 (1981), p. 30-46 (p. 35) : « Le *De nuptiis* est un divertissement profond, – divertissement et profondeur conjuguées, et également indispensables. »

7. MARTIANUS CAPELLA, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, L. I-II, v. 1-16 (éd. L. CRISTANTE, Hildesheim, 2011). Cf. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, trad. W. H. STAHL, R. JOHNSON, E. L. BURGE, New York, 1977, vol. II, p. 3, pour des références à Empédocle, à Platon (*Timée* 32c, *Gorgias* 508a) et à la cosmologie néoplatonicienne du *Commentaire au Songe de Scipion* de Macrobie (II, 2, 18) ; J. B. GUILLAUMIN, « L'encyclopédisme de Martianus Capella : héritage d'une forme traditionnelle ou nouveauté radicale ? », *Schedae*, 1 (2007), p. 45-68.

8. J. B. GUILLAUMIN, dans MARTIANUS CAPELLA, *Les Nocces de Philologie et de Mercure*, t. IX, p. vii-viii.

9. J. B. GUILLAUMIN, dans MARTIANUS CAPELLA, *Les Nocces de Philologie et de Mercure*, t. IX, p. xxii.

10. *Ibid.*

11. CALCIDIUS, *Commentaire au Timée de Platon*, éd. et trad. B. BAKHOUCHE, Paris, 2012. Cf. P. DRONKE, *The Spell of Calcidius : Platonic concepts and Images in the Medieval West*, Florence, 2008, p. xviii ; et de manière plus générale L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963.

12. Cf. R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition During the Middle Ages*, Londres, 1939, p. 36 ; sur l'influence de Platon sur Boèce, voir le chapitre « Boethius » dans

« le rapport de deux termes tel que l'un est d'une certaine manière contenu dans l'autre » : « Plusieurs proportionnalités ramenées à l'unité constituent l'harmonie¹³. » Les différentes composantes d'un tout harmonieux entrent ainsi dans une relation de proportionnalité fondée sur l'amour ou l'amitié¹⁴. L'harmonie incarne donc un idéal inspiré par la pensée platonico-pythagoricienne consistant à réduire le multiple au singulier et à permettre une entente amicale ou amoureuse entre éléments susceptibles d'être en désaccord¹⁵.

Cette notion d'harmonie semble sous-tendre, au Moyen Âge, toute entreprise artistique, qu'elle soit musicale, architecturale ou littéraire¹⁶. Elle est perceptible dans les écrits d'autres autorités latines, comme Quintilien quand il affirme dans son *Institutio oratoria* que la musique est nécessaire à l'éducation de l'orateur, soulignant que pour Pythagore le monde fut fait selon les principes de la musique et que le *Timée* de Platon ne peut être compris sans une connaissance de cette science. Quintilien définit l'harmonie comme une « concorde d'éléments discordants » (*dissimilium concordia*), attribuée au mouvement même des planètes¹⁷. Descendant du ciel jusqu'à la terre et à l'homme, Boèce écrit, d'après Platon, que cette harmonie structure aussi l'âme et le corps de l'homme¹⁸. Elle est divine, et le néoplatonisme chrétien rendra cette beauté à Dieu ; c'est l'*ordo amoris* d'Augustin¹⁹. Le Pseudo-Denys l'Aréopagite synthétise de la manière suivante²⁰ :

S. GERSH, *Middle Platonism and Neoplatonism : The Latin Tradition...*, vol. II, p. 647-718. Voir également J. McEVoy, « Présence et absence de Platon au Moyen-Âge », dans A. NESCHKE-HENTSCHKE, éd., *Images de Platon et lectures de ses œuvres : les interprétations de Platon à travers les siècles*, Louvain/Paris, 1997, p. 79-97.

13. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, t. I, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 14.

16. Cf. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale...*, entre autres les chapitres « L'esthétique musicale » (p. 307-338), et « L'esthétique métaphysique » (p. 339-370). U. ECO, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. M. JAVION, Paris, 1997 [1987], p. 56, souligne que la beauté au Moyen Âge peut-être définie largement comme « l'unité dans la diversité ». Cf. également R. WOLF-BONVIN, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine, Paris, 1998.

17. QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, I, x, 12, trad. J. COUSIN, Paris, 1975, t. I, p. 134. Cf. L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony...*, p. 18.

18. BOÈCE, *Traité de la musique*, I, II, 189, trad. C. MEYER, Turnhout, 2004, p. 34.

19. L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas...*, p. 21 : « According to the Pythagoreans, it was cosmic order which was identifiable with music ; according to the Christian philosophers, it was love. And in the *ordo amoris* of Augustine we have evidently a blend of the Pagan and the Christian themes : henceforth "order" is love. »

20. PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, *Les Noms divins*, 701 D (*Œuvres complètes de Pseudo-Denys l'Aréopagite*, éd. M. DE GANDILLAC, Paris, 1943, p. 101) ; cf. U. ECO, *Art et beauté...*, p. 37-54 (« Le beau transcendantal »).

Ainsi cet Un tout ensemble beau et bon est cause de toute la pluralité des beaux et des biens. C'est grâce à lui que toutes choses subsistent dans leur essence, qu'elles sont unies et distinctes, identiques et opposées, semblables et dissemblables, que les contraires communient et que les éléments unis échappent à la confusion.

Cette série de contraires qui se marient est, pour la longue période médiévale, l'essence même de Dieu, à célébrer et à imiter.

Comme le souligne l'autorité de Vénus dans le livre IX du *De Nuptiis*, le plaisir joue un rôle important dans la perception de la musique et l'harmonie possède un caractère éthique ou moral²¹. Il s'introduit dès le début du *De institutione musica* de Boèce comme un élément essentiel de l'écoute, bien que parfois moralement dangereux²². Le plaisir que procure la musique est dû à la réunion concordante de voix, dissemblables entre elles, qui sont ramenées à une unité²³. Cette même idée d'unité, source de plaisir, apparaît chez Cicéron et est reprise par Augustin pour décrire la beauté du corps²⁴. Le plaisir du texte réside à son tour dans une écriture harmonieuse capable de rassembler des mots variés et d'unifier la diversité étincelante du langage. L'objectif de cette étude est de suivre la trace d'une des formules emblématiques exprimant cet idéal: *concordia discors* ou *discordia concors*²⁵. Si les siècles plus récents semblent parfois l'avoir oubliée, elle rime avec tout acte d'écriture et accompagne le plaisir que procure la lecture.

21. BOÈCE, *Traité de la musique*, I, I, p. 21-31.

22. *Ibid.*, I, I, 180, p. 23: «Les enfants, les jeunes gens et même les vieillards sont naturellement touchés par les modes musicaux, grâce à une sorte de disposition spontanée, de sorte qu'aucune génération n'est insensible au charme [*delectatione*] d'une douce [*dulcis*] mélodie.»

23. *Ibid.*, I, III, 191, p. 39: «Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.» Pour cette citation, voir la discussion de l'origine du mot anglais *chord*, de *concordia*, dans L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas...*, p. 88.

24. U. ECO, *Art et beauté...*, p. 55. Ce dernier commence son chapitre sur «Les esthétiques de la proportion» par la citation d'Augustin (*Epistula*, 3, CSEL, 34/1, p. 8): «Quid est corporis pulchritudo? congruentia partium cum quadam coloris suavitate», et par celle de Cicéron (*Tusculanes*, IV, 31, 31): «Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo.»

25. Ces expressions, à ma connaissance, n'ont pas fait l'objet d'études systématiques, surtout pour le Moyen Âge. Cf. cependant, sur Shakespeare, l'article de J. K. BROWN, «*Discordia Concors*: On the Order of *A Midsummer Night's Dream*», *Modern Language Quarterly*, 48/1 (1987), p. 20-41, et un article en lithuanien que je n'ai pas pu lire mais dont les notes m'ont servi pour certaines citations: O. DAUKSIENE, «*Discors Concordia*. XVII A. Jėzuitų Kūryboje: Teorinės Prielaidos ir Raiška», *Literatūra: Research Journal of Literary Scholarship*, 48/7 (2006), p. 52-66. Cf. aussi, de manière générale, L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas...*

L'origine du monde

Chez les philosophes présocratiques ont prévalu des variations sur le mythe d'un monde né de la discorde entre éléments, le chaos. Pour Héraclite, le monde forme un tout cohérent et harmonieux fait de contraires²⁶. Empédocle raconta que *Neikos*, la Haine, était une des deux forces à l'origine du monde, avec *Philia* (l'amour, au nom divin d'Aphrodite)²⁷. Quand Platon décrit la création du monde de manière détaillée dans le *Timée*, c'est Dieu qui, aimant la beauté et étant beau lui-même, «prit en main tout ce qu'il y avait de visible – cela n'était point en repos, mais se mouvait sans concert et sans ordre», pour l'amener «du désordre à l'ordre» car il avait estimé que l'ordre valait «infiniment mieux que le désordre²⁸». Il ajoute l'importance de la proportionnalité à l'unité; pour que deux termes se rejoignent, il faut un troisième, celui du milieu servant de moyenne aux deux autres²⁹. La progression, le mouvement d'un terme à l'autre, permet la beauté de l'ensemble. Accordés par la proportion, les rapports de celle-ci lui apporte «l'amitié³⁰», ces éléments forment le corps du monde (*Timée*, 32b-c). L'Âme du monde a également été formée selon les règles de la proportionnalité; elle consiste en une série d'intervalles mises en relation et en mouvement. Dieu, «faisant coïncider le milieu du corps et le milieu de l'Âme», «les mit en harmonie» (36e). Le corps et l'âme humaine suivent le même modèle. La traduction et le commentaire de Calcidius soulignent qu'il ne s'agit pas d'une unité qui exclut la diversité³¹.

Marcus Manilius, un astrologue du premier siècle après Jésus Christ, reprend cette théorie de la création de l'univers dans son *Astronomicum*,

26. Cf. G. S. KIRK, J. E. RAVEN, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, 1957, p. 182-215.

27. Cf. J. BIÈS, *Empédocle. Philosophie présocratique et spiritualité orientale*, Paris, 2010, p. 77.

28. PLATON, *Timée*, 30b (trad. L. BRISSON, *Timée, Critias*, Paris, 2001 [1992]).

29. *Ibid.*, 31c. L. SPITZER retrace l'histoire du concept d'harmonie à travers le Moyen Âge et la Renaissance en privilégiant le concept de tempérance, *temperamentum*, synonyme pour lui de *consonantia* et *concordia* (*Classical and Christian Ideas...*, p. 7 sq.).

30. *Philia*: cf. P. DRONKE, *Calcidius...*, p. 39. L. BRISSE note que Platon reprend ici le modèle d'Empédocle, mais qu'il manque au mythe platonicien le principe antithétique *Neikos* (L. BRISSE, dans PLATON, *Timée, Critias*, p. 232).

31. CALCIDIUS, *Commentaire au Timée de Platon*, 31a, p. 161: «On ne saurait pas, à mon avis, lequel des deux enveloppe tout; il n'y aurait pas un seul et unique principe qui contient tout, mais union et mélange [*conjugatio copulata*] de l'un des principes avec l'autre.» Cf. A. SOMFAI, «Calcidius's Commentary to Plato's *Timaeus* and its Place in the Commentary Tradition: the Concept of *Analogia* in Text and Diagrams», dans P. ADAMSON, H. BALTUSSEN, M. W. F. STONE éd., *Philosophy, Science and Exegesis in Greek, Arabic and Latin Commentaries*, Londres, 2004, t. I, p. 203-220 (p. 219).

décrivant comment les quatre éléments constituent cette harmonie faite de contraires. Pour ce faire, il utilise le terme *discordia concors*³²:

[...] *que toujours en guerre, et toujours agissant de concert* [*discordia concors*], ils [les éléments] se soient trouvés par cela même intimement réunis, capables d'engendrer, assez puissants pour produire tout ce qui subsiste, ces diverses opinions seront toujours débattues et l'on doutera toujours de l'origine du monde.

Ici, des éléments opposés se retrouvent «intimement réunis» par un lien habile (*nexus habilis*). Le traducteur, en choisissant de rendre l'expression *discordia concors* par «toujours en guerre, toujours agissant de concert», souligne le mouvement interne et perpétuel de cette opposition qui est une unité³³.

Cette image d'un univers basé sur le mouvement entre contraires est reprise au Moyen Âge dans le *De controversia hominis et Fortune* par Stefanardo da Vimercate, écrit à la fin du XIII^e siècle. L'expression *concors discordia* apparaît quand Minerve parle à Dieu pour décrire la musique des étoiles: «Tu fais descendre à la terre les étoiles par une course rapide, chacune d'elles guidée par un sentier fixe; le mouvement fait sonner l'ensemble des choses harmonieuses par une concordante discorde, pendant que dans ton siège plus haut, tu entraînes avec toi les constellations³⁴.» Dans ce modèle d'unité, la concorde et la discorde ne font qu'un: *concors discordia*. Les syntagmes mêmes se confondent; leurs formes les rapprochent, avec la répétition du son *cor*, tandis que le sens les sépare. Dans le vers 1011, la sonorité est renforcée par le verbe *consonat* en première place, qui trouve son répondant dans le *con-* de *concors*, ces deux mots divisés par les «choses harmonieuses». Le *a-* de *armonici* se reflète dans la fin du mot

32. M. MANILIUS, *Astronomica: Libro Primo*, v. 136-146 (éd. D. LIUZZI, Lecce, 1990; M. MANILIUS, *Les Astrologiques ou la Science sacrée du ciel*, trad. A.-G. PINGRE, Paris, 1970, p. 44-46). Sur Manilius, sa vision de l'univers et ses sources, cf. K. VOLK, *Manilius and his Intellectual Background*, Oxford, 2009; pour le rapport entre Manilius et la poésie didactique latine de la période classique, cf. M. R. GALE, «Digressions, intertextuality, and ideology in didactic poetry: The case of Manilius», dans S. J. GREEN, K. VOLK éd., *Forgotten Stars: Rediscovering Manilius' Astronomica*, Oxford, 2011, p. 206-221.

33. Cf. R. WOLF-BONVIN, *Textus...*, p. 59-60. Elle cite par exemple Macrobe qui, dans ses *Saturnalia*, V, I, 18, décrit «Nature, mère de toute chose, qui *praetexuit velut in musica concordiam dissonorum*»: la création du monde est «comparable à un tissage conçu comme un réseau d'alliances entres opposés».

34. STEFANARDO DA VIMERCATE, *De controversia hominis et Fortune*, v. 1009-1012: «Sidera tu rapido cursu deducis in orbem, / hec eadem certo singula calle regens; / consonat armonici *concors discordia* motus, / altius in solium dum rapis astra tuum» (éd. G. CREMASCHI, dans *Contributo per la storia della cultura in Lombardia nel sec. XIII*, Milan, 1950). Tous mes remerciements vont à J.-Y. Tilliette pour son aide apportée à cette traduction.

discordia et le mouvement (*motus*), à la fin du vers, perpétue ses échos au cœur de la phrase.

La vision de la création du monde comme mouvement perpétuel entre contraires prend une tournure plus propre à l'écriture quand Ovide décrit l'univers naissant au début des *Métamorphoses*. Il se sert de l'image «d'un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants (*iunctarum discordia semina rerum*)³⁵». Les éléments sont instables et impropres (*instabilistellus, innabilis unda*), les opposés sont en guerre (*pugnabant*) et ne parviennent pas à l'entente nécessaire pour donner vie à la forme. Un dieu ordonne rapidement ce mélange informe, chaque élément trouvant sa place en étant uni aux autres par «les liens de la concorde et de la paix [*concordi pace ligauit*]³⁶». Après la colère des dieux et le déluge, Ovide utilise l'expression *discors concordia* à propos de la création des animaux, en particulier de Python. L'humidité et la chaleur s'attirent mutuellement afin de permettre un engendrement: «C'est de ces deux principes que naissent tous les êtres; quoique le feu soit ennemi de l'eau, un rayonnement humide engendre toutes choses et la concorde dans la discorde [*discors concordia*] convient à la reproduction³⁷.» La reproduction naît ainsi de la différence.

Les deux seuls survivants du Déluge sont d'ailleurs un homme et une femme, Deucalion et Pyrrha, identifiés par un parallélisme: «que de tant de milliers d'hommes il n'en reste qu'un seul, de tant de milliers de femmes une seule³⁸». Le couple jette des pierres qui se transforment lentement en figures masculines et féminines, comme des statues vivantes (v. 400-413). Si l'origine de l'homme est ambiguë quand la terre est un globe paisible (v. 76-88), cette deuxième scène de procréation, humaine cette fois, mais sans copulation, décrit une transformation, une métamorphose qui fait de deux contraires une unité: l'homme et la femme se reproduisent simultanément. Cette force donne aussi naissance, par un mouvement perpétuel, à la narration. Dans le récit qui suit, Apollon tue le Python et cette victoire sert d'introduction à l'histoire de son premier amour, sa rencontre infortunée avec Daphné. Ici, le dieu du soleil court après la fille du fleuve, chaleur et eau s'attirent, mais dans ce mythe qui introduit le thème de la chasse pour des siècles de poésie amoureuse, le couple demeure infertile, si ce n'est que son arbre ornera pour toujours la fécondité poétique.

35. OVIDE, *Les Métamorphoses*, v. 9 (éd. et trad. G. LAFAYE, Paris, 1999 [1925], p. 7).

36. *Ibid.*, v. 25.

37. *Ibid.*, v. 430-433.

38. *Ibid.*, v. 325-326: «Et superesse uirum de tot modo milibus unum / Et superesse uidet de tot modo milibus unam.»

Une allégorie des contraires

Avant de pouvoir créer l'harmonie et une nouvelle vie, les contraires s'opposent et se font la guerre. Lucain, écrivant peu après Ovide, emploie l'expression *concordia discors* dans un passage de sa *Pharsale* qui entend expliquer les causes de la guerre civile : « Cette concorde dans la discorde fut de courte durée³⁹. » Fragile union entre contraires, *concordia discors* semble désigner un équilibre difficile à garder entre des hommes désaccordés. Il n'est pas étonnant que cette expression apparaisse ici, car, dans les premiers vers de ce poème, Lucain situe cette guerre au sein même de l'univers.

Virgile, pour qui *discordia* et *concordia* sont aussi opposées, se sert de l'expression *discordibus armis* (repris au v. 903 de la *Psychomachie* cité plus bas) pour décrire le bonheur des paysans qui vivent éloignés de la guerre lorsqu'à la fin des *Géorgiques* la paix est à nouveau à l'horizon⁴⁰. L'équilibre ici est plus politique que céleste, comme dans le passage suivant où Horace se sert de l'expression *concordia discors* pour critiquer une connaissance tout en se référant à Empédocle : en effet, dans sa lettre à Iccius (personnage qui semble être une sorte de bourgeois gentilhomme, un philosophe qui profite de la vie ou un matérialiste qui aime la philosophie), Horace oppose la théorie d'Empédocle sur la nature, vue comme l'union de deux forces opposées, à celle du stoïcien Stertinius⁴¹. C'est une lettre légère qui se moque gentiment de son destinataire. Il est difficile cependant de savoir de qui se moque Horace exactement, du poète ou du philosophe⁴² :

Tu n'as pas une seule pensée petite et t'occupes encore des plus hautes recherches : quelles causes retiennent la mer dans ses limites, ce qui règle le cours de l'année, si les planètes, dans leur marche errante, vont d'un mouvement spontané ou obéissent à des lois, ce qui obscurcit et fait disparaître le disque de la lune et ce qui le découvre de nouveau, quels sont la signification et le pouvoir de l'harmonie *dissonante* des choses [*possit rerum concordia discors* – variante : *discors concordiarerum*], si c'est Empédocle qui délire ou l'esprit subtil de Stertinius.

39. LUCAIN, *La Pharsale*, I, v. 98 : « Temporis augusti mansit concordia discors ; / Paxque fuit non sponte ducum » (éd. et trad. A. BOURGERY, Paris, 1997, p. 19). Cf. J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000, p. 128.

40. D. NELIS, « *Georgics* 2.458 – 542 : Virgil, Aratus and Empedocles », *Dictynna* [En ligne], 1 (2004), mis en ligne le 25 novembre 2010, consulté le 16 août 2013 (URL : <http://dictynna.revues.org/161>).

41. HORACE, *Épîtres* (éd. et trad. F. VILLENEUVE, Paris, 1989, p. 15).

42. *Ibid.*, I.12, l. 12-20 ; sur ce passage, cf. D. NELIS, « *Georgics*... ».

Horace écrit légèrement ici, et semble ne prendre au sérieux ni son destinataire ni les deux philosophes auxquels il compare son correspondant. Mais c'est le mouvement de l'univers décrit par Horace qui frappe le plus dans ce passage : l'esprit de son destinataire essaie de le suivre tandis que son corps reste immobile. La « signification et le pouvoir » de la *concordia discors* agit sur le monde, meut les sphères, et le philosophe (ou le poète) contemple, fabriquant une unité à partir de mots variés.

Les figures de *discordia* et de *concordia* s'opposent même parfois de manière beaucoup plus littérale. Dans un texte contemporain du *De nuptiis*, la *Psychomachie* de Prudence, les figures allégoriques de Concordia et de Discordia se livrent littéralement à une bataille au sein de l'âme tourmentée de l'homme chrétien, sur le modèle des combats singuliers virgiliens⁴³. Les batailles entre les personnifications féminines des vices et des vertus sont brutales et les scènes ne manquent pas de détails sanglants. Vers la fin des 900 vers du poème, les Vertus sont en train de célébrer leurs victoires multiples sur les forces du mal, quand Discorde attaque Concorde. Pendant que les Vertus triomphantes défilent en chantant harmonieusement, Discorde, cachée dans les rangs comme une alliée, ses vêtements en lambeaux et portant une couronne de feuilles d'olivier (symbole de la paix et de la victoire), lance un dard qui blesse Concorde. Portant le nom d'Hérésie, elle professe son crime : « Mon Dieu est changeant, parfois plus petit, parfois plus grand, tantôt double et tantôt simple ; quand cela me plaît, aérien et fantomatique ; ou bien, quand je veux tourner la divinité en ridicule, c'est l'âme du monde⁴⁴. » La Foi, furieuse, la rend silencieuse, perçant sa langue avec sa lance, et les autres Vertus la dépècent sans hésitation : ce qui est changeant (*discolor*) devient encore plus divers (*Dividitur, ruptis Heresis perit horrida membris* : v. 725). Ce sera le dernier affrontement entre les Vices et les Vertus.

L'âme est maintenant en paix et les sentiments sont en accord. Concorde s'adresse à l'armée, l'exhortant à chasser la pensée discordante (*sententia discors* : v. 758) qui la divise de l'intérieur. La réponse est l'amour (*Quod sapimus, coniungat amor* : v. 762), car rien n'est solide (*firmum*) sans cohésion (*dissociabile* : v. 763). Le discours de Concorde invite à l'unité du corps et de l'âme par le travail de l'esprit. La Foi prend ensuite la parole, enjoignant l'armée à construire un nouveau temple, le « seul ouvrage » (*Unum opus* : v. 804) qu'elle aie à faire. Ce temple figure l'âme parfaite du bon chrétien ; au centre se situe un sceptre vivant qui garde sa verdeur et ses fleurs alors même qu'il est loin de l'arbre dont il est issu. Le poème se termine par une prière au Christ, qui reflète davantage la vérité de l'âme divisée de l'homme que l'idéal des Vertus triomphantes dans leur

43. PRUDENCE, *La Psychomachie*, éd. et trad. M. LAVARENNE, Paris, 1933, p. 16.

44. *Ibid.*, v. 709-714.

temple : « Des guerres atroces sévissent ; elles sévissent à l'intérieur de nos membres ; la nature sans unité [*non simplex*] de l'homme gronde de fureur dans une lutte intestine⁴⁵. » Paulin de Nole, un contemporain de Prudence, décrit cette « lutte intestine » dans un poème religieux sur la guerre : pour éviter cette dernière, le bon roi doit tempérer sa peur de Dieu avec une foi joyeuse en une alliance des contraires [*discordia concors*] réunie dans un cœur humble⁴⁶.

Paradoxalement, c'est justement le conflit qui permet la cohésion de l'œuvre entière. Sans les batailles successives, le texte lui-même n'existerait pas ; sans l'opposition à l'intérieur de l'âme, la prière n'aurait pas de raison d'être. *Concordia* et *Discordia*, en conflit dans le contenu du texte, sont ainsi nécessaires pour atteindre l'harmonie de l'ensemble. Pour le bon chrétien comme pour l'écrivain, il est difficile de dépasser une opposition binaire afin d'aboutir à une harmonie permettant aux contraires de s'accorder. La réponse de Prudence semble être que cette harmonie est le résultat d'une bonne lecture : pour le lecteur, du livre, et pour le bon chrétien, de son âme. Comme une résolution musicale, l'équilibre textuel final est aussi le fruit d'une oreille, ou d'un œil, attentifs.

L'écriture

Au IV^e siècle, Donat, en commentant *L'Eunuque* de Térence, glose ainsi la question d'un des personnages qui demande s'il doit se taire ou non quant au viol d'une vierge par un eunuque : « “Nous ne pouvons pas ne pas savoir ce que nous savons.” Mais on a aussi bien “concorde discordante” : ou chez Virgile “il suit celui qui le suit”⁴⁷. » Cette glose d'un oxymore (ne pas savoir ce qu'on sait) par deux autres expressions est révélatrice car elle suggère que les expressions *concordia discors* et *sequiturque sequentem* étaient assez connues pour pouvoir éclairer le texte de Térence. Ces deux citations prouvent non seulement que la notion de *concordia discors* était aussi connue que l'*Énéide* à l'époque où écrivait Donat, mais qu'elle pouvait servir de paradigme à la figure rhétorique dont elle est l'exemple. Le fait que Virgile soit nommé alors que l'expression *concordia discors* est sans auteur suggère que celle-ci était plus associée à un concept utile à

l'enseignement de l'écriture qu'à une œuvre littéraire particulière : il n'est pas nécessaire de signaler son origine.

Geoffroy de Vinsauf, auteur d'un art poétique à la fin du XII^e siècle, la *Poetria Nova*, emploie l'expression *concors discordia* pour décrire l'*ornatusdifficilis*, qui doit voiler le sens tout en le laissant se révéler au lecteur d'une manière légère ; c'est une « paix civile entre les mots⁴⁸ ». Geoffroy de Vinsauf se sert du langage de l'amour pour parler de cette discorde verbale qui est concorde sémantique : « Leurs visages [ceux des mots associés par la métaphore] se haïssent, mais leurs cœurs sont amoureux⁴⁹. » La matière, la *sententia*, message moral que transmet le texte, doit être voilée de manière divertissante pour que sa découverte par le lecteur soit à la fois agréable et efficace : cachée, unifiée et différente, elle apparaîtra au début et à la fin, et sera rappelée pendant le récit par deux moyens, l'amplification et l'abréviation⁵⁰. Ainsi, l'*amplificatio*, technique qui produit de la variété dans une œuvre, ne s'oppose pas à son unité ; au contraire, elle la renforce dans l'esprit du lecteur car celui-ci doit trouver le sens qu'organisent les mots.

Le style même de l'écriture doit aussi exprimer la *sententia* de l'œuvre. Pour convaincre que la digression est paradoxalement un des moyens d'unifier le texte et de rendre son message plus cohérent et lisible tout en prolongeant le plaisir que procure la lecture, Vinsauf choisit comme matière la séparation de deux amants. Sa digression est la description du printemps qui interrompt et prolonge les adieux amoureux⁵¹ :

48. J. Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole...*, p. 128 ; P. DRONKE, « Medieval Rhetoric », *The Medieval Poet and His World*, Rome, 1984, p. 29 : « In the tempering of heavy and light aspects of metaphor, the poet achieves a “harmony of discordants” (*concors discordia*). » Si Geoffroy de Vinsauf parle ici de discorde concordante (*concors discordia*) au lieu d'une concorde discordante (*concordia discors*), cela n'altère pas le sens de l'ensemble des deux mots : en figure de chiasme, la place et la fonction des deux termes sont interchangeables ; le sens de l'expression reste identique.

49. GEOFFROY DE VINSAU, *Poetria Nova*, v. 873-875 : « Ipsa [sc. nomen et verbum] / Oderunt sese facietenus, attamen intus / Est amor et concors sententia [...] » (éd. E. FARAL, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, 1924, p. 194-262 ; trad. J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole...*, p. 128). Cf. P. DRONKE, « Medieval Rhetoric... », p. 21-32.

50. J. BALTZELL, « Rhetorical “Amplification” and “Abbreviation” and the Structure of Medieval Narrative », *Pacifica Coast Philology*, 2 (1967), p. 32-39 (p. 34).

51. GEOFFROY DE VINSAU, *Poetria Nova*, v. 538-553 : « Unius astringit duo pectora nodus amoris ; / Corpora disjungit nova causa. Sed ante recessum / Oscula praefigit os ori ; cingit oculorum / In faciem lacrimas derivat ; et ultima verba / Singultus medius intersecat. Estque doloris / Calcar amor viresque dolor testatur amoris. / Veri cedit hiems. Nebulas diffibulat aer / Femina sentit humus. Flos, filius ejus, in auras / Exit et aridet matri ; coma primula comit / Arboreos apices ; praemortua semina surgunt / In vitam ; ventura seges praevivit in herba. / Hoc tempus titillat aves. Haec temporis hora / Quos nondum divisit amor divisit amantes » (trad. J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole...*, p. 95-96).

45. *Ibid.*, v. 902-904.

46. PAULINUS NOLANUS, *Carmina*, VIII, v. 20 (éd. G. DE HARTEL, Vienne, 1999 (CSEL, 30), p. 21) ; *The Poems of St. Paulinus of Nola* (trad. P. G. WALSH, New York, 1975, p. 53).

47. « Tu pol si sapis quod scis nescis non possumus nescire, quod scimus. Sed ita sane “concordia discors” ; Vergilius “sequiturque sequentem” » (l. 721, glose 3). Cf. le site *Hyperdonat* pour ces citations : <http://hyperdonat.tge-adonis.fr/editions/html/DonEun.html#721>.

Le lien d'une passion unique noue deux cœurs l'un à l'autre; un hasard imprévu les éloigne. Mais avant la séparation, la bouche mange de baisers l'autre bouche. Les deux amants enlacés se serrent l'un contre l'autre en une étreinte partagée. La source de leurs yeux inonde leur visage de ruisseaux de larmes et les sanglots entrecoupent leurs paroles d'adieu. L'amour est aiguillon de la souffrance et la souffrance manifeste la force de l'amour. L'hiver cède au printemps la place. L'air ôte sa tunique de nuages et le ciel caresse la terre. Chaud et humide, l'air prend d'elle son plaisir et la terre, qui est femme, éprouve sa virilité. Leur enfant, la fleur, voit le jour et sourit à sa mère; un tendre duvet coiffe la cime des arbres; les semences engourdies revivent; la moisson à venir trouve en l'herbe présage de sa vitalité; les oiseaux alors s'émoustillent. Telle est la saison qui sépara des amants que l'amour n'avait point encore séparés.

En dépit de leur séparation imminente, l'unité (*Unius...*) des amants devient le paradigme de la cohérence du passage, où la digression et la multiplicité permettent d'exprimer une aporie: le lien qui unit deux cœurs malgré la distance qui sépare leurs corps. L'abondance de parallélismes et de figures symétriques donne l'impression que c'est la contradiction qui produit l'unité; l'opposition même entre unification et départ, entre digression et rassemblement, entre l'union des cœurs et la division des corps, unit les vers⁵². Les mots se reflètent et se répètent, restant unifiés en même temps que les amants se séparent. Le chiasme au milieu du passage entre *dolor* et *amor* rassemble deux expériences opposées de l'amour pour pointer une vérité difficile: la consubstantialité de deux entités pourtant matériellement séparées. Cet exemple de *digressio* représente une esthétique de l'unité qui dépend d'une opposition entre plusieurs éléments; une fois réunis, ils produisent un effet d'harmonie agréable et édifiant pour le lecteur⁵³.

L'auteur qui a peut-être le plus fait recours à l'oxymore de la discorde concordante ou de la concorde discordante au Moyen Âge est Alain de Lille (fin XII^e siècle)⁵⁴. Dans l'*Anticlaudianus*, Concorde est à nouveau une

figure allégorique, qui tient un discours sur le désordre du monde actuel⁵⁵. Elle a peur que sa concorde reste discordante (*manet concordia discors*), que l'amour, *uerus amor*, ne puisse pas parvenir à unifier l'humanité, une société déchirée. Mais, comme chez Prudence, cette œuvre est aussi une tentative pour remédier à cette déchirure par un nouveau texte, un texte qui promeut par l'enseignement des arts libéraux un idéal d'unité composite. Comme le fait la figure de Discorde qui croit parfois à un seul Dieu, parfois à de multiples dieux, le risque est de rester dans la duplicité, de refuser le mouvement qui tire de choses multiples une unité.

Dans le *De Planctu Naturae*, Alain de Lille a souvent recours à l'oxymore, principalement mis en valeur grâce à la notion de *concors discordia*. Nature dit par exemple, en parlant du tempérament de l'homme⁵⁶:

Car, de même que pour les quatre éléments leur discorde concordante [*concors discordia*], leur pluralité unique, leur consonance dissonante, leur accord en désaccord assurent [*conciliat*] la structure de la cour royale du monde, de même pour les quatre tempéraments leur égale disparité, leur inégale égalité, leur conformité différente, leur identité diverse tiennent ensemble [*conpagiat*] l'édifice du corps humain.

L'unité contient nécessairement la différence et la similarité: cela fait tout son admirable art. Plus tard, en dialogue avec le narrateur qui lui demande pourquoi sa robe contient certaines déchirures, Nature explique en ces termes la création de Dieu: «Toutes choses, donc, s'accordant par les fines chaînes d'un assemblage invisible, une union pacifique ramena la pluralité à l'unité, la diversité à l'identité, la dissonance à la consonance et la discorde à la concorde [*concordiam discordia*]⁵⁷». Même si ici le mouvement va de la discorde vers la concorde, les déchirures font bel et bien partie du tout, car ce sont elles qui permettent à l'unité d'apparaître.

Clairement inspiré par Martianus Capella lorsqu'il s'agit de parler de mariage, Alain de Lille se sert d'un langage analogue quand il décrit la musique qu'Hyménée incite à jouer: «Se concilient alors leur instrument

52. La *disjunctio* des corps permet la *junctura* des cœurs: «La *junctura* illustre la spécificité de l'écriture poétique fondée sur l'union des contraires [...]» (R. WOLF-BONVIN, *Textus...*, p. 25; sur la *junctura*, cf. p. 42).

53. R. WOLF-BONVIN voit la même esthétique dans le *De Raptu Proserpinae* de Claudien: «En puisant dans le terreau littéraire et philosophique de l'Antiquité, le *De Raptu Proserpinae* fait sienne la pensée selon laquelle toute texture renvoie à l'idée première d'un lien qui noue des contraires» (*Ibid.*, p. 65).

54. Cf. R. WOLF-BONVIN, *Textus...*, p. 90: «Ainsi se résume le projet d'Alain de Lille. Tramer entre achevé et inachevé, perfection et imperfection, laideur et beauté, de quoi remplir le vide laissé par la perte de la langue adamique. Le traduire formellement par le prosimètre, afin que s'ouvre la trace déchirante de la différence, de l'hétérogène, du divers.» Je vois la diversité de son écriture, et la fonction du prosimètre, de manière plus positive et créative. Alain de Lille essayait moins de combler un vide ou d'ouvrir une brèche, il me semble, que de

créer par son écriture un exemple positif d'unité complexe (cf. J. O. WARD, «Alan (of Lille?) as Rhetor: Unity from Diversity?», *Papers on Rhetoric*, 5 (2003), p. 141-227).

55. ALAIN DE LILLE, *Anticlaudianus*, II, v. 259-267: «Quis nexus, quis uerus amor, quod fedus amoris, / Que pietas, que pura fides, que linea recti / In rebus reliquis saltem uestigia pacis / Seruabit? Si nostra manet *concordia discors* [...]» (éd. R. BOSSUAT, Paris, 1955).

56. ALAIN DE LILLE, *De Planctu Naturae*, VI, v. 46-50 (éd. N. M. HÄRING, «Alan of Lille, "De Planctu naturae"», *Studi Medievali*, 29, 1979, p. 797-879; trad. F. HUDRY, *La Plainte de Nature (De Planctu Naturae)*, Paris, 2013, p. 116). L. SPITZER, dans *Classical and Christian Ideas...*, p. 73, écrit sur ce passage: «The symmetrical architecture of this sentence, with its two lists of (reconciled) opposing forces (the elements vs. human temperament) is in itself a splendid stylistic rendering of the beauty and balance of *ἁρμόσις* or *temperatio*.»

57. *Ibid.*, VIII, v. 213-216, p. 135.

par certains accords préliminaires, ils exprimaient grâce à une modulation multiple un son différemment uniforme [*diformiter uniformem*], semblable dans la dissemblance [*dissimilitudine similem*]⁵⁸. Ici, le paradoxe est encore plus fort puisque l'unité existe dans la multiplication des formes. Les deux opposés coexistent et forment ce que l'auditeur entend, soit la beauté de la musique. C'est aussi le cas dans le passage suivant, qui décrit les sons variés des différents instruments : « L'égalité inégale de leur chant se trouve divisée quand elle est unie, / Et unie quand elle est divisée, concorde discordante, / Union dissemblable des voix, semblable désaccord⁵⁹. » Une telle musique consiste en un mouvement constant entre séparation et rassemblement, harmonie et disharmonie.

L'alternance s'entend même dans la sonorité des vers. Le son *di-* s'entrecroise avec les débuts des mots en *iun-* dans le premier vers, le premier son suggérant la division et l'autre l'unification ; le contraste des sons dans le deuxième vers, entre le *dis-* qui revient et le *con/com*, marque un contraste qui fonctionne aussi bien au niveau du son qu'au niveau du sens, puisque le préfixe *con-* signifie ensemble ou avec, tandis que *dis-* signifie la séparation ; dans le dernier vers, il y a en outre un jeu d'opposition entre le son *s* au milieu de la phrase et le son *u* de *unio* et *vocum* au début et à la fin du vers. Les sifflantes sont entourées du son des voyelles, comme l'unité englobe et transforme la différence. Dans ces passages, il semble y avoir deux volontés parallèles, soit de transmuier simultanément la diversité des mots en harmonie et de faire ressortir de l'unité une variété dynamique. La figure parfaite pour ce modèle est toujours la même : le mariage, qui unifie sans effacer la différence essentielle entre homme et femme.

La place de l'amour

Dans le *Speculum stultorum* de Nigel de Longchamps, texte burlesque et moraliste écrit entre 1179 et 1180, qui raconte l'histoire d'un âne qui souhaite avoir une queue plus longue, *concors discordia* apparaît dans le contexte d'une description de la nature verdoyante du début de l'été, au temps de la reverdie, dans une scène qui rappelle au lecteur la saison des amours et son lieu topique, le *locus amoenus*. L'été commence et les oiseaux chantent, leurs voix se soulevant dans une concorde discordante⁶⁰, mais l'idylle se transforme rapidement en une autre réalité de l'été, celle des mouches et de la décomposition. Encore une fois, le passage en question

58. *Ibid.*, XVI, v. 220-222, p. 181.

59. *Ibid.*, XVII, v. 28-30, p. 183 (« Dividitur iuncta divisae iungitur horum / Dispar comparitas cantus, concordia discors, / Unio dissimilis, similis dissensio vocum »).

60. NIGELLO DI LONGCHAMPS, *Speculum stultorum*, v. 517-518 : « Concentu parili vocum concordia discors / Intonat, et silvi organa mille sonant » (éd. F. ALBINI, Gênes, 2003).

mime l'harmonie qu'il désigne par le syntagme *concordia discors* : ici se tisse une unité narrative entre extrêmes, d'une saison idyllique à son revers pourrissant. La tragédie qui s'ensuit souligne aussi le mariage des contraires, bouleversant les attentes du lecteur. Se manifeste donc, à travers des indices poétiques liés à l'amour, une esthétique de la *varietas*, d'une harmonie dans la diversité⁶¹.

Difficile de définir la place de l'amour dans tous ces discours quand il est toujours présent, comme à l'arrière-plan. L'unification de sens opposés, voire contradictoires, dans le syntagme *concordia discors* ou *discordia concors*, permet aux écrivains médiévaux de décrire le mouvement des étoiles, la diversité unie de la nature, l'unification de l'âme et du cœur, mais surtout l'aporie des deux cœurs qui ne font qu'un⁶². Car l'amour est cette force première, sans quoi la vie ne serait pas⁶³. Cette tradition a une longue histoire, arrivant au Moyen Âge par des voies parfois diverses. Mais d'un certain point de vue, l'amour ici-bas, l'*amor castus* comme l'*amor impudicus*⁶⁴, a toujours été le reflet de l'amour du ciel : soit ce qui meut les hommes et les femmes dans une danse constante faite d'union et de séparation⁶⁵. Le couple idéal représente la possibilité d'un paradis terrestre, d'un dynamisme amoureux qui confond les sexes, réalisant à nouveau l'unité de la nature humaine⁶⁶.

Le mariage idéal trouve peut-être son expression la plus concrète au Moyen Âge chez Chrétien de Troyes, dans son roman *Érec et Énide*, dont le prologue contient ce mot qui a fait couler tellement d'encre, mais qui peut résumer à lui tout seul l'art de la composition médiévale : *conjointure*. Du concept de *concordia discors*, on reconnaît le préfix *con-* et l'idée de jointure, de *junctura* ou de *nexus*, chers aux auteurs qu'on vient de lire. Pour revenir à l'Harmonie et au mariage entre Philologie et Mercure, Karl Uitti a déjà remarqué à quel point *Érec et Énide* laisse apparaître l'influence du *De*

61. À propos de Claudien, R. WOLF-BONVIN écrit (*Textus...*, p. 67) : « De fait, si les principes qui gouvernent sa doctrine esthétique affleurent surtout dans les beautés sublunaires et profuses de Nature, c'est parce que c'est là que se lit au mieux la *concordia discors* génératrice de la *varietas* qui la fonde. »

62. Cf. P. DRONKE, « L'amor che move il sole e l'altre stelle », dans *The Medieval Poet...*, p. 439-475.

63. *Ibid.*, p. 444. Pour Empédocle : « Love among mankind is simply one expression of this universal force. »

64. *Ibid.*, p. 460. Pour la théorie des deux Vénus, P. DRONKE cite le commentaire du *De nuptiis* de Jean Scot Érigène.

65. *Ibid.*, p. 446. Selon un autre philosophe présocratique, Phérécyde, l'union divine de Zeus et de l'Esprit de la terre est le premier mariage : « The first marriage ceremony is a paradigm for all that follow ; through this, human love carries a reflection of divine love. » Cet article de P. DRONKE résume comment ces courants ont été transmis au Moyen Âge, en large partie grâce au *De nuptiis* et à ses commentaires (p. 459 sq.).

66. Cf. P. DRONKE, « Eriugena's Earthly Paradise », *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations. 400-1500*, Rome, 2002, p. 37-59.

nuptiis, surtout à cause de la place que tient le mariage dans les deux récits : « “copula sacra” et “bele conjointure” sont à tous égards des équivalents⁶⁷ ».

Comme le *De nuptiis*, *Érec* et *Énide* s’achève aussi par un festin fabuleux, tenu lors du couronnement des héros, leur véritable union complémentaire. Erec porte une robe brodée par quatre fées, qui contient les quatre figures du *quadrivium* : Géométrie, Arithmétique, Musique et Astronomie⁶⁸. La figure de Musique « fu bone et bele, / car devant seioient tuit / li estrument et li desduit⁶⁹ ». De la même manière, quand Harmonie arrive à la table du festin, elle est accompagnée d’une « suavité (*suavitas*) jamais éprouvées », « un mélange harmonieux des notes de tous les instruments, qui créa une sorte de plénitude du plaisir (*uoluptatis*) polyphonique⁷⁰ ». Elle porte un bouclier couvert de cercles qui produit, « à partir de ces cordes circulaires, une consonance de tous les intervalles⁷¹ ». Elle chante, comme l’auteur et comme Satura, dans un style composite les divisions propres à la musique, terminant avec la définition du rythme comme mâle et de la mélodie comme femelle, comme s’il s’agissait de rappeler le mariage qui se soldera dans les instants suivants⁷². C’est au lecteur d’imaginer la scène d’unité physique qui suit.

Essentielle à toute création au Moyen Âge, l’unité de la *discordia concors* ou de la *concordia discors* est présente à l’esprit avant même qu’apparaisse le trait d’encre sur la page ; elle est à l’origine de la pensée créatrice et, liée à l’expression de la puissance divine, elle permet de décrire la naissance de l’univers. Manifeste dans l’écriture médiévale de manière constante et diffuse, une telle unité n’est pas une simple abolition de la disharmonie ; elle en est l’intégration dans un tout complexe, un mouvement de synthèse toujours à renouveler. Ce renouvellement se fait grâce au destinataire, le fils figuratif de Martianus, ou toute personne qui voudrait apprendre par la lecture, qui pourrait chanter, comme la figure d’Harmonie dans le *De nuptiis*, le refrain du chant nuptial offert à la mère d’Aphrodite : « À présent, douce Dioné, accueille ma mélodie, car la dure

sévérité s’efface devant l’amour⁷³. » La rigueur du savoir cède la place à la douceur de l’amour, qui permettra d’englober tous les éléments disparates de l’œuvre. Il reste à noter que l’écrivain médiéval a fait le contraire, soit tout ce qu’il y a de plus complémentaire : dans *Érec et Énide*, le vrai mariage suit les plaisirs de la chair.

Amy HENEVELD – Université de Genève, Département de langues et littératures françaises et latines médiévales

Concordia discors : l’harmonie de l’écriture médiévale

Cet article étudie l’importance du concept de *concordia discors*, ou de *discordia concors*, pour l’esthétique littéraire médiévale. La figure d’Harmonie dans le *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella enjoint à penser une unité musicale et littéraire qui offre à la fois plaisir et savoir, sous la forme d’une beauté complexe. Les mots *concordia* et *discordia*, des figures allégoriques qu’ils représentent à leurs diverses manifestations conjointes, nous amènent à suivre un chemin qui va de l’Antiquité à la *conjointure* médiévale, d’Empédocle à Alain de Lille, Geoffroy de Vinsauf et Chrétien de Troyes.

harmonie – unité – esthétique – écriture – amour

Concordia Discors : The Harmony of Medieval Writing

This paper examines the importance of the expression *concors discordia*, or *discordia concors*, to medieval literary aesthetics. Harmony, the last allegorical figure to speak in Martianus Capella’s *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, offers a model of musical and literary unity which is at once pleasing and instructive, beautifully complex. The words *concordia* and *discordia*, from their allegorical figurations to their various entwined appearances, suggest a path to follow from Antiquity to medieval *conjointure*, from Empedocles to Alain of Lille, Geoffroy of Vinsauf and Chrétien de Troyes.

harmony – unity – aesthetics – writing – love

67. K. UTTI, « À propos de Philologie »..., p. 35-40, p. 36. Pour Boèce, la proportion est aussi idéalement exprimée par le couple amoureux : « Le premier principe est le principe mâle, l’autre, le principe femelle. L’un exprime la stabilité, l’autre la variation sans cesse en mouvement. Ici c’est le changement et l’altération, là la puissance et l’immobilité. Ici c’est l’amorcellement d’une multiplicité indéfinie, là, c’est la solidité bien déterminée » (E. DE BRUYNE, *Études d’esthétique médiévale*..., p. 14).

68. Pour Augustin dans le *De ordine* (14, 39), ce sont les quatre arts qui sont liés au « fait de se deleter (*in delectando*), compris comme la “contemplation bienheureuse des choses divines” [...] » (J. B. GUILLAUMIN, « L’encyclopédisme de Martianus Capella... », p. 57).

69. CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, v. 6766-6768 (éd. J.-M. FRITZ, Paris, 1994).

70. MARTIANUS CAPELLA, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, § 905, t. IX, p. 12.

71. *Ibid.*, § 909, p. 16.

72. *Ibid.*, § 995, p. 75. Sur ce point, voir la note relative à ce passage, p. 283.

73. *Ibid.*, § 915 sq., p. 21 sq. : « Iam nunc blanda melos carpe, Dione, durus quippe rigor cedit amori. »