

Université de Montréal

**La conception de la musique
au temps de la Renaissance carolingienne**

par

Caroline Guindon

Faculté de musique

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en musicologie**

mars 1999

© Caroline Guindon





**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-48772-5

**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

Cette thèse intitulée:

**La conception de la musique
au temps de la Renaissance carolingienne**

présentée par:

Caroline Guindon

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Présidente du jury: Marcelle Guertin

Directrice de recherche: Dujka Smoje

Membre du jury: Jean-Jacques Nattiez

Examineur externe: Claude Dauphin

Représentante du doyen: Fabienne Pironet

Thèse acceptée le:.....

Sommaire

Cette thèse de musicologie et d'esthétique musicale étudie une époque rarement abordée de cette manière à la fois historique et philosophique: la Renaissance carolingienne ou, plus exactement, la seconde moitié du neuvième siècle. Quelle fut la conception de la musique au temps de la Renaissance carolingienne? C'est une question qui en fait instantanément naître plusieurs autres. D'abord, que veut dire conception de la musique? Ensuite, peut-on dire que les Carolingiens en aient eu une, autrement dit, y a-t-il des documents de cette époque qui peuvent vraiment rendre compte d'une telle chose? Et puis, finalement, à part la curiosité d'antiquaire, qu'est-ce qui peut bien nous motiver, à la fin du vingtième siècle, à aller observer des réalités musicologiques si anciennes? Quelle importance peut avoir aujourd'hui la conception carolingienne de la musique? Le travail a trois objectifs principaux:

- formuler une question d'ontologie musicale,
- produire des outils méthodologiques adaptés à la spécificité du cadre carolingien et
- interpréter, à l'aide de ces outils et dans ce cadre, des sources musicales carolingiennes, dans le but de répondre à la question précédemment formulée.

La question ontologique posée ici est celle du "quid est" musical, c'est-à-dire: "qu'est-ce que la musique". Cependant, on considère nécessaire une formulation plus spécifique qui ajoute à la question les mots "pour ... (une époque, une personne)". Les premiers temps de la réflexion expliquent l'importance de ce "pour" et nomment "conception de la musique" une réponse à la question ainsi formulée.

La section méthodologique de la thèse suggère d'interpréter, pour répondre à cette question, des réalités musicologiques qui semblent marginales. On pourrait croire en effet que la conception musicale d'une époque est livrée, d'abord et avant tout, dans ses textes théoriques ou dans la trame même de ses compositions. La thèse choisit d'étudier plutôt d'abord deux innovations musicales carolingiennes qui ne sont ni des réponses explicites à la question du "quid est" musical, ni directement des réalités compositionnelles: les neumes et la polyphonie. En fait, il s'agit d'une réflexion historique et philosophique sur les diverses notations musicales nouvelles et sur la présence, en théorie, d'un discours sur les consonances s'appliquant à la réalité du répertoire grégorien. Ces deux nouveautés carolingiennes disent bien la conception de la musique à cette époque, une conception qui tient en deux devises principales: la musique est comme le langage et la musique est un jeu organisé.

Ces deux dichotomies deviennent à la fois apparentes et éclairantes à travers l'étude conjointe des notations et de la polyphonie. Car, si la musique est comme le langage, la spécificité sémiologique des neumes et l'idée même de voix résonant simultanément viennent marquer une opposition au langage. De même, les neumes et la polyphonie rappellent la liberté et le jeu, une liberté ludique qui est cependant ordonnée et réglée par l'idée de fixation matérielle de la sonorité musicale et par les lois théoriques de l'organum.

La dernière étape de la thèse analyse un court chapitre de théorie musicale carolingienne qui, d'une certaine manière, réitère et confirme ces deux devises dichotomiques. Cet extrait du célèbre *Musica enchiriadis* suggère, par allégorie, que la musique (Eurydice) a besoin pour exister des

facultés intellectuelles et verbales du théoricien (Aristée) autant que des talents de réalisation du musicien (Orphée).

La thèse espère implicitement démontrer une certaine parenté d'esprit ou, pour reprendre le vocabulaire wittgensteinien de son introduction, des "ressemblances familiales" entre la conception carolingienne de la musique et certaines conceptions de la musique à la fin du vingtième siècle. Malgré les difficultés d'approche, le matériau musicologique carolingien livre une pensée musicale qui est, conceptuellement, déjà occidentale.

Table des matières

Introduction	1
 Chapitre premier: Le concept (occidental) de musique selon Jerrold Levinson et Carl Dahlhaus.....	
	26
1.1 Jerrold Levinson et la définition analytique.....	29
1.1.1 Une définition de toutes les musiques.....	29
1.1.2 Découpage.....	31
1.1.3 Critiques	34
1.2 Carl Dahlhaus et la subjectivité historique	38
1.2.1 Un essai polyphonique	38
1.2.2 L'organisation du son.....	41
1.2.3 Le paradigme de la forme-sonate.....	44
 Chapitre 2: Conceptualiser une conception carolingienne de la musique	
	55
2.1 Renaissances.....	58
2.1.1 La première "Renaissance carolingienne"	58
2.1.2 "Seconde Renaissance carolingienne" et objets musicaux.....	61
2.2 Typologie.....	65
2.2.1 La pensée musicale et la pensée sur la musique	65
2.2.2 Les notes, les discours et les objets périphériques.....	67
2.3 Polyphonie et neumes: objets périphériques éloquents.....	74
2.3.1 Une polyphonie théorico-pratique.....	74
2.3.2 Paléographie et origines des neumes.....	78
2.3.3 Origine ou provenance?	87
2.3.4 "Un commencement qui explique..."	90
 Chapitre 3: Deux devises de la conception carolingienne de la musique.....	
	99
3.1 La musique est comme le langage.....	102
3.1.1 L'analogie musique/langage selon les discours et les notes.....	108
3.1.2 Détachement du langage	116
3.1.3 Le "trope" langagier vu par la polyphonie.....	116
3.2 La musique est un jeu organisé	123
3.2.1 Platon, l'écriture et la transmission orale.....	123
3.2.2 Les neumes et la liberté.....	126
3.2.3 La polyphonie et les cabrioles.....	129
3.2.4 Organum et mise en ordre.....	136
 Chapitre 4: Le chapitre dix-neuf du <i>Musica enchiridis</i> ou les deux amants d'Eurydice.....	
	144
4.1 La "méditation introspective" dans la théorie médiévale selon Fritz Reckow	147

4.2 Les traités <i>enchiriadis</i>	152
4.3 Le chapitre dix-neuf dans quelques intrigues	159
4.3.1 L'intrigue de Dronke, histoire d'un genre et datation	159
4.3.2 Une intrigue de datation et d'attribution selon Phillips	164
4.4 Une intrigue "esthétique"	169
4.4.1 Aristée l'humain.....	169
4.4.2 De possession divine et de serpents.....	176
4.4.3 Des échecs qui unissent.....	180
4.5 Nouvelle pensée sur la musique.....	186
4.5.1 Le chapitre dix-neuf comme témoignage et changement de paradigme.....	186
4.5.2 Premier document d'esthétique musicale occidentale ...	189
Conclusion.....	196
Bibliographie.....	203
Annexe	
Annexe I: Texte complet du chapitre dix-neuf du <i>Musica</i>	vii
<i>enchiriadis</i> , version originale latine et traduction anglaise selon Raymond Erickson	

Liste des figures

Figure 1: <i>Musica enchiriadis</i> , exemple d'organum parallèle à la quarte.....	75
Figure 2: Tableau des neumes de Corbin	80
Figure 3: Trois schémas dasiens extraits du <i>Musica enchiriadis</i>	115
Figure 4: "Partition" de <i>Four Visions</i> , no 2 de Robert Moran.....	128
Figure 5: Organum "symphonique" selon le <i>Musica enchiriadis</i>	134

Introduction

Rien dans notre formation de musicienne et de musicologue ne nous avait préparée¹ pour le choc suscité par un premier contact avec les sources musicales théoriques du Haut Moyen Âge. En repensant à notre premier séminaire de théorie "carolingienne"², nous nous rappelons autant la difficulté qu'ont présentée nos premières lectures du *Musica* d'Hucbald et des *Musica et Scolica enchiridis* que le miracle de voir et d'entendre notre professeur en parler. Comment pouvait-il donc tirer quelque sens de ce charabia? Est-ce simplement parce que son entraînement en latin médiéval avait près de vingt ans d'avance sur le nôtre? (Non, mais il est certain que les difficultés d'approche sont, de prime abord, langagières). Nous croyons aujourd'hui que notre professeur avait, à force de les fréquenter, trouvé un juste milieu (Gadamer parlerait peut-être d'"Horizontverschmelzung", fusion d'horizon) entre une interprétation des Carolingiens en tant qu'"Autres" et une interprétation des Carolingiens en tant que "Nôtres". De même, l'effroi de nos premiers rapports à la théorie musicale du Haut Moyen Âge a peu à peu cédé la place à un grand enthousiasme puis, à une profonde amitié dont nous espérons que la présente thèse saura rendre compte.

¹ Comment accorder ce participe autrement qu'au féminin singulier, malgré ce "nous" complément d'objet direct?

² Le titre du séminaire parlait de théorie au neuvième siècle mais, tout au long de la thèse, nous nous référons à l'adjectif "carolingien" pour désigner un corpus ne couvrant pas toute la période carolingienne qui, selon Pierre Riché (1983), commença avec le "règne" de Charles Martel (714-741). Nos traités carolingiens sont, à vrai dire, "carolingiens tardifs" ou "carolingiens de la seconde Renaissance carolingienne", des étiquettes d'historiens aidant à classer des faits et des époques dont nous reparlerons au début du deuxième chapitre de la thèse. Il faut comprendre ici notre recours à l'expression "théorie musicale carolingienne" comme une convention commode désignant, mais plus succinctement, "théorie musicale de la seconde moitié du neuvième siècle et possiblement aussi, du début du dixième".

Le présent travail de musicologie se veut polyphonique³: sa voix principale répond à une question simple alors que ses voix organales thématisent d'autres problèmes, tributaires de la question principale. Ces voix créent donc des consonances en certains moments névralgiques. Cependant, elles traitent aussi parfois de problèmes qui ne sont ni musicologiques, ni même carolingiens mais, carrément philosophiques. Nous considérons le traitement de ces problèmes aussi nécessaire à notre entreprise que le sont les dissonances à la trame tonale.

La thèse se demande: quelle fut la conception de la musique au temps de la Renaissance carolingienne? C'est une question qui en fait instantanément naître plusieurs autres. D'abord, que veut dire conception de la musique? Ensuite, peut-on dire que les Carolingiens en aient eu une, autrement dit, y a-t-il des documents de cette époque qui peuvent vraiment rendre compte d'une telle chose? Et puis, finalement, à part la curiosité d'antiquaire, qu'est-ce qui peut bien motiver une musicologue et esthéticienne de la fin du vingtième siècle à aller observer des réalités musicologiques si anciennes? En d'autres mots, quelle importance peut avoir aujourd'hui la conception carolingienne de la musique?

La seconde partie de la présente introduction ainsi que le premier chapitre de la thèse s'occupent d'expliquer ce qu'on entend par une "conception" de la musique. Cependant, pour revenir à la métaphore de la polyphonie, ces pages initiales de la thèse sont déjà remplies de voix organales qui commencent à livrer des réponses aux toutes dernières questions mentionnées ici. Pourquoi la conception carolingienne de la

³ Nous nous excusons à l'avance de l'abondance (et de la longueur) des notes de bas de pages: ces discussions "organales" construisent la polyphonie formelle dont notre pensée, engoncée dans la linéarité pure, a besoin.

musique plutôt qu'une autre n'est pourtant pas un thème explicitement central de la thèse; aussi importante que soit la réponse à cette question, elle est si profondément tributaire de ce que nous nommerons plus loin des "affinités naturelles" entre nous et cette époque qui s'est terminée il y a plus de mille ans, que nous ne tentons pas de prouver l'importance des points de vue carolingiens pour le monde d'aujourd'hui. Cependant, nous considérons que le succès de notre entreprise herméneutique pourra être mesuré par le degré de parenté que nos lecteurs (occidentaux) reconnaîtront, en fin de parcours, entre leurs conceptions de la musique, quelles qu'elles soient, et celle des Carolingiens.

C'est le deuxième temps de la thèse qui s'occupe de démontrer que l'accès à la conception carolingienne de la musique est possible. La réflexion mêle l'exposition et la résolution de nos problèmes de méthode à la circonscription d'un lieu physique et mental, la "Renaissance carolingienne", qui sert de cadre à notre réflexion. Comment répondons-nous à la question de la conception musicale carolingienne? En lisant, non pas seulement ce que les Carolingiens ont écrit sur la musique, mais en interprétant aussi des aspects concrets de leur pratique musicale: d'abord, le fait qu'ils aient "inventé" diverses notations musicales et aussi, le fait qu'ils aient donné une forme théorique spécifique à la pratique polyphonique. Nous terminons tout de même notre thèse par l'étude d'un texte carolingien dont tout le cheminement de notre réflexion, des problèmes conceptuels et méthodologiques jusqu'à l'herméneutique des notations et de la polyphonie, prépare et anticipe l'interprétation que nous en faisons.

Le reste de la présente introduction se divise en deux parties de longueur inégale dont la première, sous la forme d'une courte

présentation des quatre chapitres de la thèse, cherche à orienter, aussi rapidement que possible, les lecteurs en quête de balises moins générales que celles livrées aux paragraphes précédents. Ensuite nous faisons une plus longue excursion, théorique et abstraite, qui fut pensée comme un essai indépendant. Son rôle ici est de présenter une matière qui nous semble primordiale, liée à des convictions personnelles, elles-mêmes tributaires, sans doute, d'événements qui ont marqué notre vie universitaire. La présentation de la charpente chronologique de notre thèse ne tente pas de la justifier ou d'en expliquer la genèse profonde; elle dit, aussi simplement que possible, ce qu'on trouvera à chacun des chapitres. Sans le compte rendu quasi psychanalytique de la deuxième étape de cette introduction, on ne peut cependant pas saisir les intentions et les aspirations réelles de ce travail de musicologie qui, sous des allures de réflexion historique et esthétique, cherche, d'abord et avant tout, à construire des ponts vers de plus vastes questions épistémologiques.

La thèse se compose de quatre essais indépendants mais profondément enchevêtrés les uns dans les autres. D'abord, en guise de revue bibliographique, nous présentons deux réalisations musicologiques relativement récentes, de forme et de style tout à fait différents mais qui représentent bien les approches qui ont principalement marqué la recherche. Dans un premier temps, on analyse un court essai écrit par un philosophe américain de la musique⁴. Le style est direct; l'exercice, analytique et abstrait. Il s'agit là d'une approche philosophique de la

⁴ Jerrold Levinson, "The Concept of Music", 1990.

musique qui est de plus en plus pratiquée. En second lieu, on présente un texte court, à la fois musicologique et philosophique, allemand plutôt qu'américain et qui est aussi plein de circonvolutions que le premier essai présenté était rectiligne⁵. Ce texte-là, bien qu'il traite surtout d'une matière musicologique post-médiévale, a inspiré toute notre thèse. Il rend compte, dans une forme et un style profondément dialectiques, de la conception de la musique de l'Occident tonal (telle qu'interprétée par un musicologue de la fin du vingtième siècle).

Le deuxième chapitre de notre travail fait des mises en place historiques et méthodologiques. Le versant historique de notre recherche s'intéresse à la musique occidentale du neuvième siècle, c'est-à-dire de la Renaissance carolingienne, et on n'entre pas sans quelque préparation au cœur d'une époque qui s'est terminée il y a plus de mille ans. Nous passons d'abord en revue quelques généralités d'histoire politique et culturelle au sujet de cette époque. Nous proposons ensuite une typologie tripartite de la documentation musicologique générale: les "notes"⁶, les discours sur la musique et les objets périphériques⁷. Cette tripartition,

⁵ Carl Dahlhaus, "Musikbegriff und europäische Tradition", 1985.

⁶ Nous entendons par "notes" la sonorité musicale même, c'est-à-dire le corpus musical occidental mais aussi, celui des traditions qui n'utilisent ni la notation, ni la notion d'œuvre comme véhicule de ces entités sonores. Puisque le Haut Moyen Âge est une de ces sociétés qui est musicalement plus orale qu'écrite et que les mélodies grégoriennes ne peuvent pas être considérées vraiment comme des œuvres, l'emploi des guillemets autour du mot "notes" aurait pu être une manière appropriée de rappeler ce fait aux lecteurs tout au long de la thèse. Cependant, les guillemets peuvent s'avérer parfois encore plus exaspérants qu'utiles et nous ne les utiliserons plus dans ce contexte.

⁷ C'est-à-dire des aspects de la pratique musicale qui semblent être secondaires, en marge de la "véritable" musique puisqu'ils ne prennent pas directement part aux notes et aux discours, par exemple: le gramophone. Le gramophone est réellement un objet, une chose mais les objets périphériques peuvent être des entités plus abstraites. Le deuxième chapitre de la thèse considère la notation et la polyphonie en tant qu'objets périphériques. Notre appellation se veut quelque peu ironique puisque, cela deviendra de plus en plus évident au cours de la thèse, ces objets n'ont rien de marginal: ils se situent en plein centre des choses et possèdent une éloquence herméneutique fabuleuse. Ce mot "périphérique" est, avec raison, de moins en moins populaire dans les textes historiographiques récents. Pour une illustration concrète du sens de ce problème historiographique et terminologique, nous

établie dans des buts heuristiques, fonctionne très bien dans l'appréhension de réalités musicales médiévales mais, puisqu'elle est en partie inspirée par des commentaires ethnomusicologiques, nous soupçonnons qu'elle puisse aussi s'adapter à d'autres époques et d'autres cultures. Afin de reconstituer une certaine conception musicale, il faut savoir interpréter des notes et des discours mais aussi, des objets périphériques. Ces derniers ne manquent jamais d'éloquence; en tout cas, ils mentent moins bien que les notes et les discours. Nous terminons le chapitre en présentant nos deux objets périphériques carolingiens de prédilection: la notation et la polyphonie.

Au troisième chapitre, nous présentons deux versants de la⁸ conception carolingienne de la musique à partir d'une étude conceptuelle et historique de ces deux objets. Dans un premier temps, on étudie certaines facettes de l'analogie explicite, à l'époque carolingienne, entre la musique et le langage. Que nous disent les sources carolingiennes à ce sujet? Comment la notation et la polyphonie corroborent-elles et complètent-elles ce que livrent les notes et les discours? Dans un deuxième temps, on aborde un autre thème central de la conception carolingienne de la musique: celui de l'organisation du jeu sonore. Ici encore la notation et la polyphonie illuminent deux pôles à la fois

renvoyons simplement à une critique de Nicky Losseff (1997), spécialiste du répertoire polyphonique médiéval anglais (donc, d'un répertoire "périphérique"), d'une récente édition de quadrupla et dupla parisiens, c'est-à-dire de "l'école Notre-Dame", le répertoire central par excellence aux douzième et treizième siècles.

⁸ Nous utiliserons plus souvent au cours de la thèse l'article défini "la" plutôt que l'article indéfini "une" pour référer à ce magma d'idées carolingiennes que nous présentons. Elles forment "une" conception carolingienne parmi d'autres, sans doute, mais elle est la seule dont nous parlons ici. L'utilisation exclusive de l'article indéfini, bien que plus juste, sous-entend constamment ces "autres" conceptions que nous aurions semblé toujours ignorer, oublier. L'utilisation de l'article défini ne cherche pas à renforcer une hégémonie; elle est un choix rédactionnel fait dans le but d'alléger la lecture du texte.

contradictoires et complémentaires (jeu et organisation) qui se conjuguent conceptuellement.

Le quatrième chapitre poursuit dans la voie du troisième et met en relief un autre aspect dichotomique de la conception carolingienne de la musique. Cette fois, c'est un discours (extrait d'un traité théorique⁹) plutôt que des objets périphériques qui livre ce que nous résumons ici en une simple formule: la musique est l'union d'une force vitale, énergique (celle d'un interprète) et d'une force mentale, verbale (celle d'un penseur). Une approche philologique d'apparence assez classique -une étude de texte serrée- fait apparaître cette troisième devise de la conception carolingienne de la musique. Elle est profondément liée aux deux autres qui nous avaient d'ailleurs préparée (voir la note 1) pour ce genre de conclusion; la rencontre allégorique du jeu sonore et de la pensée musicale transformée en verbe, résume bien la conception de la musique de l'auteur de ce traité théorique du neuvième siècle mais aussi, par extension, celle de toute cette époque renaissante.

Si ce résumé de la thèse est aussi exact qu'il est possible de l'être dans la concision que nous nous imposons ici, il ne révèle pourtant rien de l'intérêt ou des motivations de notre démarche. Nous avons déjà mentionné plus haut ces deux questions fondamentales: pourquoi ce travail, qui consiste à cerner une conception de la musique, est-il

⁹ Il s'agit du dix-neuvième chapitre du *Musica enchiriadis*. (Notons au passage qu'il serait sans doute plus juste d'utiliser ici un article féminin et écrire "la" *Musica enchiriadis* mais nous conservons le masculin tout au long de la thèse pour désigner ces "*Musica*", un masculin qui est à comprendre ainsi: "le" [traité connu son le nom de] ...).

important? Pourquoi choisir de dire la conception des Carolingiens plutôt qu'une autre? La réflexion que nous élaborons dans les paragraphes qui viennent vise moins à convaincre nos lecteurs de l'infailibilité de nos réponses à ces questions qu'à exposer ce qui, de façon personnelle, a motivé toute notre entreprise.

Cette thèse est née d'une passion pour les idées sur "la" "musique"¹⁰. Non pas directement d'une passion pour la musique¹¹, mais bien, d'une passion pour ce qu'on pense et dit d'elle ainsi que comment on le pense et comment on le dit. En fait, et pour entrer dans le vif d'un sujet aussi beau que complexe et qui est, subsidiairement, le nôtre, il s'agit d'une passion pour quelque chose de très abstrait, une "relation", entre cette chose "musique" et les pensées qu'elle inspire¹²,

¹⁰ Nous demandons aux lecteurs de lire l'introduction qui suit en ajoutant, en pensée, des guillemets autour de certains singuliers ("la" musique) qui pourraient les importuner et de faire de même autour du mot "musique". Tout au long du présent texte, ce mot désignera diverses entités "philosophiques" plutôt que ce que nous nommons, dans le langage quotidien, "la musique balinaise", "la musique des Beatles" ou "la musique de Beethoven". La présence constante et systématique des guillemets aurait inutilement alourdi le texte dont les intentions méta-musicologiques sont, de toute façon, évidentes. La présente section de l'introduction s'inspire en partie d'un court essai de Carl Dahlhaus qui se demande justement si "la" musique, au singulier, existe. Nous renvoyons les lecteurs peu habitués à se poser ce genre de question à cet essai qui les préparera, mieux que les traités d'esthétique musicale, à l'esprit et au style de certains moments de notre thèse. (Il s'agit de "Gibt es "die" Musik?", extrait du livre *Was ist Musik*, dont nous reparlerons au premier chapitre de la thèse. À notre connaissance, ce court recueil d'essais (traduit récemment en italien) n'a pas encore été traduit en français ou en anglais, sauf ce texte initial de Dahlhaus qui conclut la récente réédition de la grande anthologie de Strunk sous l'égide, cette fois, de Leo Treitler (1998; aussi, Dahlhaus, 1998). On n'aurait pu trouver fin plus appropriée à ces *Sources Readings in Music History*, d'autant plus que la traduction anglaise de Stephen Hinton est irréprochable).

¹¹ Il nous apparaît un peu indécent d'avoir à affirmer que nous aimons passionnément la musique; nous espérons que notre phrase ne prêterait pas à confusion... Cependant, ce n'est pas nécessairement par amour de la musique qu'on rédige une thèse de doctorat en musicologie. En fait, un ami nous avouait récemment qu'il avait sciemment choisi de se tourner, professionnellement, vers l'étude et l'enseignement de la philosophie sociale et politique afin de préserver la pureté de ses sentiments envers les deux amours de sa vie: la musique et la littérature. Nous reconnaissons la sagesse d'une telle décision.

¹² Si ce sujet nous apparaît aussi beau que complexe, c'est qu'il est une variation sur le thème éminemment important du rapport entre le monde et notre perception du monde. Philosophiquement, le rapport, entre, d'une part, ce qu'il y a dans le monde, c'est-à-dire les "choses" et, d'autre part, nos manières de les penser, sous forme d'idées ou sous forme de

aujourd'hui, hier, ici et ailleurs¹³.

Certaines de ces pensées sur la musique sont, assez explicitement, des conceptions de la musique. Cependant, dans la plupart des cas, ce que nous nommons des conceptions de la musique (et que Jerrold Levinson définira pour nous plus loin), sont des idées cachées, enfouies dans la pratique et la matière musicales mêmes¹⁴. Le travail des

mots, est tout, sauf évident. C'est un des plus anciens, des plus vivants et des plus fascinants débats de la philosophie occidentale (de la philosophie du langage, de la philosophie de la cognition, de la philosophie de la connaissance, de la métaphysique pour ne nommer que quelques unes des sous-branches de la discipline qui se préoccupent de cette question) que de trouver des réponses à la question du rapport entre le monde et ce que les Saxons appellent "mind". Nous n'allons nullement tenter de résumer ou de trancher au cœur de plus de deux mille ans de commentaires (!). Nous nous en tiendrons simplement à ceci: notre esprit n'est pas une page blanche ou un miroir sur lesquels le monde, "tel qu'il est", vient s'inscrire ou se réfléchir. Un des ouvrages philosophiques les plus importants (et les plus difficiles) des dernières années à traiter de ce sujet est: *Mind and World* de John McDowell.

¹³ Nous regrettons de n'avoir fait la connaissance de l'œuvre de Rose Rosengard Subotnik qu'en toute fin de parcours. On ne retrouvera pas dans cette thèse, du moins pas explicitement, les idées de la philosophe et musicologue, mais il est certain que cette phrase, tirée de l'introduction de son premier recueil d'essais, nous aurions pu, à quelques détails près, l'écrire aussi:

"The realization that Adorno's appeal to me involved epistemology came slowly and gradually. Only in working on more recent essays [...] did I begin to understand clearly that the nature of my interest in music, as in anything else I spent much time thinking about, was and always had been philosophical" (1991: XXV).

Pour revenir à la note 11, peut-être avons-nous fait le choix inverse de notre ami mais pour les mêmes raisons que lui: notre véritable passion est philosophique.

¹⁴ Il est clair que ce que nous nommons conception, dans le sens presque banal où l'emploie Levinson, dans le sens d'une affirmation de style "la musique, pour moi, c'est..." est lié de très près à un mot moins banal, plus problématique parce que plus politique, et que nous hésitons à utiliser dans le contexte carolingien qui est ici le nôtre: "idéologie". Nous citons ici un long extrait d'un essai de Rose Rosengard Subotnik où elle tente d'expliquer ce qu'elle entend par ce mot qui guide toute sa réflexion musicologique. La citation qui vient offre surtout l'avantage de présenter une dichotomie que nous utilisons ici, en introduction, mais que nous présentons seulement au premier chapitre de la thèse. Les lecteurs peu familiers avec cette opposition entre philosophie analytique et philosophie continentale ou, dans les mots de Subotnik, la position anglo-américaine et la position continentaliste, en saisiront les contours à la lecture de cet extrait:

"Both a general philosophical orientation and a specific philosophical viewpoint are aspects of what I intend to call here ideology -by which I mean, generally, a conceptual context that allows the definition of human utterances [...]. Are all human utterances based on a philosophical orientation? I think there are today, in academic musical circles, two prevalent schools of thought about this question, which I shall call the Continentalist view and the Anglo-American view. Extending this terminology, which is more often applied to the two dominant schools of philosophical thought, one might also call these attitudes the metaphysicist view and the empiricist view. The Continentalist view, to which I myself subscribe, tends to answer my question in the affirmative. Continentalists

(ethno)musicologues qui sont attirés par ces choses-là consiste, à partir de la distance chronologique ou culturelle qui les sépare de ces musiques, à "lire" et redire ces conceptions. Ce genre de travail, le nôtre, est donc une herméneutique, avec tous les problèmes, les défis et les circularités que cela implique. On y reviendra régulièrement au cours de la thèse.

Nous postulons d'abord ici, aux premiers temps de l'exorde véritable, une idée qui traverse toute notre réflexion: derrière toute musique et tout discours sur la musique (y compris le nôtre, bien entendu), bat le cœur d'une conception de la musique. L'affirmation semble banale. On tentera ici d'en expliquer le potentiel tout en justifiant notre intérêt pour la conception musicale du Haut Moyen Âge.

Afin de comprendre ce que nous entendons par conception, nous posons le mot au cœur d'une tripartition utile et éclairante même si, on le réalisera plus loin, elle est heuristiquement limitée. On peut penser que le "terme" musique entretient certains rapports avec des "conceptions" de la musique mais que, ultimement, c'est un grand "concept" de musique qui chapeaute le terme et les conceptions. La tripartition semble donc suggérer aussi une hiérarchie où le simple mot (terme), puis, des entités vagues (conceptions) sont tous les deux éclipsés par la solidité d'une

tend to approach their studies with the idea that all people, including themselves, operate with a comprehensive, though not necessarily conscious, immutable or irrefutable view of how things are. Continentalists are thus often prone to treat the study of musical utterances as a kind of metastudy in which various levels of ideological orientation are to be distinguished and taken into account in any work of interpretation or evaluation. These orientations include those of the composer, of the historian or critic, and of any who develop theories about either or both. [...] By contrast the Anglo-American scholars, such as my own critics, try to concentrate on an autonomous object of study, focusing on what is physically present in the object or can at least be scientifically validated as implicit in the object. Their wish is to correct ideological distortion by filtering out all ways of thinking that do not lend themselves to scientific proof, including any ideological biases of their own, and thereby getting to something, however narrowly defined, that can be called true" (1991: 3-5).

abstraction (concept) qui, hors du temps et de l'espace, englobe ou transcende tout.

En d'autres mots, les travaux (ethno)musicologiques sur le terme musique et des conceptions de la musique ne peuvent se concevoir qu'historiquement ou dans une culture précise¹⁵. Les travaux sur le concept de musique, en revanche, sont, semble-t-il, hors-histoire: ils transcendent l'espace et le temps et sont vrais dans l'absolu, pour les cultures qui existent mais aussi, pour celles qui viendront ou dont on a perdu toute trace.

L'exemple paradigmatique de ce genre de travail "hors-histoire" est celui qui consiste à définir le terme "musique". Cet exercice bien particulier date d'il y a longtemps et on aimerait avoir le temps d'en tracer ici l'historique¹⁶. Nous ne retiendrons ici, momentanément, que les mots de Jean-Jacques Rousseau: "Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille [...]"¹⁷ (1995: 915). Soit. À notre avis, la plus apparente

¹⁵ Les ethnomusicologues doivent régulièrement incorporer, au cœur même de leurs compte rendus, des problèmes d'ordre épistémologique que nous, musicologues, croyons avoir la chance de ne pas avoir. Un de ces problèmes est le fait que bien des cultures n'emploient pas le mot "musique" ou un de ses équivalents non-indo-européens. On peut tout de même étudier la "musique" de ces cultures en prenant comme point d'ancrage notre propre conception de la musique. On ne trouvera jamais, ni dans les cultures du monde, ni même dans le passé de notre propre culture (occidentale), un équivalent exact de notre conception de la musique. Cependant, en l'utilisant comme un tremplin, on plongera au cœur d'un continuum ayant sa propre spécificité et dont c'est justement la tâche des ethnomusicologues ou des musicologues de rendre compte. Le fait qu'on atteigne ce lieu en partant de notre propre conception de la musique ne rend pas l'entreprise moins valable ou moins empirique.

¹⁶ Cette étude terminologique déborde, bien sûr, des cadres fixés ici et nous ne pouvons qu'espérer que le grand *Wörterbuch der musikalischen Terminologie*, un outil musicologique fabuleux encore en devenir, trouvera le moyen de rédiger un article "Musik". L'histoire terminologique de "musique", dans la juxtaposition critique de définitions historiques du mot, ne pourra livrer que des résultats fascinants.

¹⁷ Une définition qui s'inspire en fait sans doute du "*Musica est scientia bene modulandi*" d'Augustin. (Notons au passage que nous n'avons pas traduit ici la formule archiconnue d'Augustin mais que, en général, nous proposons en cours de thèse des traductions de nos citations qui ne sont pas en anglais ou en français. Elles se retrouvent, soit en notes (si la citation est utilisée dans le corps du texte), soit directement à la suite de la citation originale (quand elle apparaît en notes de bas de page). Nous indiquons toujours le nom des traducteurs sauf quand il s'agit de nous).

utilité de cette définition, de toute définition, c'est qu'elle livre la conception musicale de son auteur (et, par extension, celle de son époque ou, du moins, de son milieu)¹⁸. Quand cet auteur est le phénoménal Jean-Jacques Rousseau, l'intérêt de l'exercice devient évident¹⁹.

La présente thèse est motivée par la conviction, non pas de la futilité de l'exercice définitionnel mais bien, par la conscience de son incapacité de transmettre, par delà les raffinements de son adéquation tautologique entre une réalité et les mots qui la captent, autre chose qu'une certaine conception de la musique. La définition de la musique, du concept de musique, n'est que l'habit soigné que revêtent, de temps en temps, certaines conceptions de la musique plus normatives, plus hégémoniques ou encore plus soignées que les autres. Ce fait ne nous semble ni triste ni heureux et ne diminue en rien l'intérêt (historique et culturel) des définitions. Il ne signifie surtout pas qu'on ne peut rien dire de rien; il signifie plutôt qu'on ne peut rien dire à partir de rien. Même les empiristes les plus rigoureux ne peuvent échapper à "l'ensorcellement par le langage"²⁰.

¹⁸ La définition, le fait d'en concocter, d'en rédiger, n'est pas cause de problèmes. Ce qui l'est, c'est la manière dont on les utilise en général. On y reviendra en détail plus loin. (Nous tenons à remercier Jean-Jacques Nattiez pour des échanges amicaux et fructueux à partir desquels nous avons tenté de clarifier et raffiner notre position sur les définitions).

¹⁹ Il nous apparaît important de citer le paragraphe entier de l'article de Rousseau d'où est tirée cette phrase cliché, car le philosophe avait déjà pressenti, du moins en partie, l'essence du problème définitionnel:

"Aristide Quintilien définit la Musique, l'Art du beau et de la décence dans les Voix et dans les Mouvements. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues et si générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'Art qu'ils définissoient ainsi" (1995: 915).

Ainsi, Rousseau avait déjà réalisé que la musique n'a pas toujours eu, en son centre névralgique, l'idée de sonorité. Et, problème différent mais qui est comme un miroir du premier: ce ne sont pas toutes les cultures entretenant un certain rapport à ce "sonore" qui utilisent ce terme de "musique" ou un de ses équivalents (non-indo-européens) pour le désigner.

²⁰ Nous empruntons la formule ("die Verhexung durch die Sprache") au philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein (1889-1951) dont nous reparlerons plus loin.

Pourquoi parler de tristesse, même si c'est pour dire que nous n'en n'éprouvons pas? Parce que les conceptions de la musique sont souvent considérées, autant dans le discours quotidien que par les spécialistes qui cherchent à définir, analytiquement, le concept de musique, comme des entités moins stables, moins solides et donc, moins importantes que le grand concept de musique. Selon le philosophe Jerrold Levinson, les conceptions de la musique diffèrent ainsi du concept "musique"²¹, qui lui, est idéal, normatif et paradigmatique:

What do I mean by "conceptions"? Roughly, a way of organizing the entire musical field, recognized at some neutral level, in terms of *ideals, norms* and *paradigms*. Different individuals regard different genres or types of music as more *central* than others to their idea of music, of what music can or should do, of what music is best as music. The normative idea -what I am calling a conception- is sometimes expressed as a judgment of what is "really" music and what is not (e.g., "Now *that's* what I call music!"). Our varying conceptions of music express our divergent values in regard to music, our sense of what is most worthy and/or representative in the field of music (1990: 277).

Une conception de la musique, c'est donc mouvant et personnel; cela varie d'une culture à une autre, d'un moment à un autre, d'une personne à une autre et même, à différents moments de la vie d'une même personne. Des conceptions, il semble qu'on pourrait dire la même

²¹ On aimerait que paraisse un jour une étude analytique du concept de musique. Contrairement à ce que pourrait laisser entendre le présent essai introductif, nous n'adaptions pas une position franchement "continentale" à l'exclusion de tout effort analytique. Seule la philosophie analytique est en mesure de répondre, par exemple, à cette épineuse question: quel genre de concept est le concept de musique? Nous sommes loin de comprendre et maîtriser les outils intellectuels qui rendent possibles les discussions à ce sujet mais nous affirmons déjà ici deux choses: il est évident que le concept de musique ne se range pas dans la catégorie des concepts à conditions nécessaires et suffisantes. Secondement, pour penser, épistémologiquement, la structure des concepts (et, par extension, celle du concept de musique) il faut d'abord faire un détour en direction des travaux récents des philosophes analytiques dont c'est la spécialité. (Nous remercions chaleureusement la philosophe Tamar Szabó Gendler de l'Université de Syracuse d'avoir guidé nos premiers pas dans le monde de la structure des concepts).

chose que du goût: "non disputandum". Elles sont aléatoires, tributaires de hasards "sublunaires", pour reprendre un adjectif cher à Paul Veyne²². Cela les rend, paradoxalement, à la fois suspectes et inintéressantes aux yeux des philosophes analytiques tel que Levinson.

Nous pensons qu'ils ont tort de négliger les conceptions à l'avantage du concept. C'est une erreur de repousser les conceptions du revers de la main sous prétexte qu'elles brouillent le grand jeu analytique qui consiste à se situer au-dessus d'elles. Ce jeu-là est généralement fondé sur une illusion et un des buts du présent essai est de démontrer comment la description d'une conception musicale peut avantageusement remplacer le jeu analytique un peu vain qui consiste à définir, dans l'abstrait ou à partir de cas paradigmatiques, un concept de musique.

Le but ultime des penseurs d'allégeance analytique qui concoctent des définitions, c'est de rédiger des définitions qui soient vraies. Les critères de réussite de leur projet ne sont pas historiques ou esthétiques mais quasi scientifiques. Ils affirment que leurs définitions s'appliquent à toutes ces choses, et seulement celles-là, qui sont vraiment musique et que la vérité de la définition est démontrable, comme l'est celle de ces théories scientifiques qui rendent compte du monde. Les définitions, ainsi que les

²² À Paul Veyne, nous empruntons aussi un mot récurrent au cours de la thèse, celui d'"intrigue" qu'il nous apparaît important de présenter dès maintenant, tel qu'il est expliqué au début de son *Comment on écrit l'histoire*:

"Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu "scientifique" de causes matérielles, de fins et de hasards; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative: la genèse de la société féodale, la politique méditerranéenne de Philippe II ou un épisode seulement de cette politique, la révolution galiléenne. Le mot d'intrigue a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre*" (1971: 36).

théories scientifiques, sont des réussites s'il est impossible de leur opposer des contre-exemples²³.

Ce qui fait problème dans ce type de logique, c'est qu'elle s'appuie sur la présomption qu'on puisse accéder à la réalité "musique" sans l'intermédiaire d'une conception particulière. On prend pour acquis qu'il est possible de s'élever au-dessus de la mêlée, au-dessus du langage, et de vérifier, infailliblement, si la définition correspond à cet objet. Nous proposons de jouer le jeu du contre-exemple pour démontrer la faillibilité de la définition qui se prend pour une théorie scientifique.

Offrons à toutes ces définitions de la musique de type "si et seulement si", non pas le cas paradigmatique auxquelles elles se confrontent elles-mêmes souvent, le 4'33" de Cage, mais plutôt, le cas grotesque que voici: le stade olympique. Idée ridicule? On nous dira que ce ne peut être un contre-exemple valable de la définition de la musique en tant que "sounds temporally organized by a person for the purpose of enriching or intensifying experience through active engagement [...]" (début de la définition de Levinson, 1990: 273). Pourquoi donc? Il y a deux types de réponse possible à cette question: parce que le stade olympique n'est pas de la musique (mais on cherche justement à savoir pourquoi) ou parce que le stade olympique ne correspond pas à la définition citée. On voit tout de suite pourquoi ces deux réponses sont logiquement

²³ Le mot "impossible" peut avoir ici deux sens: le premier est à comprendre en tant qu'impossibilité factuelle, c'est-à-dire qu'il est envisageable que des contre-exemples existent mais on n'arrive pas à en trouver (un contre-exemple à l'affirmation "tous les éléphants sont gris"). Le second sens est à comprendre en tant qu'impossibilité conceptuelle, c'est-à-dire qu'il ne peut pas exister de contre-exemples (un contre-exemple à l'affirmation "tous les hommes mariés ne sont pas célibataires"). Les penseurs d'allégeance analytique ont besoin, pour que fonctionne la démarche qu'ils proposent, d'une impossibilité du premier type; cependant, cette démarche même ne peut impliquer qu'une impossibilité du second type. On illustrera bientôt plus concrètement cette différence.

insatisfaisantes et pourquoi on qualifiait plus haut la définition d'adéquation tautologique.

Si, pour expliquer pourquoi le stade olympique n'est pas de la musique, on affirme qu'il ne correspond pas à la définition, cela signifie que la définition même constitue le concept de musique, ce à quoi nous répondrons que le concept n'est donc qu'une certaine conception de la musique. Ainsi, cette définition ne peut pas affirmer qu'elle représente un fait réel indépendant. On nous offrira sans doute alors des explications supplémentaires justifiant l'exclusion du stade olympique de la catégorie musique. Il faut pourtant bien remarquer ici que ces explications supplémentaires auront des allures d'axiomes préliminaires de la définition et on pourra se demander pourquoi ces axiomes-là ne peuvent pas eux-mêmes être compris comme la véritable définition de la musique. Le problème, c'est qu'on pourra jouer à ce jeu *ad infinitum*. Il nous apparaît plus sage d'accepter que les définitions ne sont que des conceptions particulières, dans des atours d'une grande spécificité de style et de forme (formule concise, ciselée, pleine de "punch") et qui ne manquent pas de charme.

Voilà donc pourquoi nous affirmons que c'est seulement en étudiant des conceptions de la musique qu'on pourra accéder au concept de musique: elles sont certes mouvantes et sublunaires mais, quand on s'intéresse à une chose terrestre comme la musique, mieux vaut ne pas quitter ces lieux-là.

Nous continuons maintenant à présenter d'autres aspects de la tripartition terme-conception-concept avant de justifier notre choix de nous en tenir à la conception musicale des Carolingiens. Philosophiquement, le rapport le plus problématique de la tripartition est

celui qui unit "terme" à "concept". Qu'est-ce que le concept d'une chose sinon ce à quoi renvoie abstraitement le mot qui la désigne? Entre le concept et le mot, il y a une adéquation, voire même un rapport d'identité. Qu'est-ce qui différencie donc les mots des concepts? Comment démêler ces fils entortillés? Nous avons trouvé, comme bien d'autres avant nous, de solides balises à une telle réflexion philosophique dans les travaux de Ludwig Wittgenstein²⁴.

C'est un des fondements de la philosophie wittgensteinienne du langage d'affirmer que les mots sont en fait des concepts. Certains de ces concepts échappent à la définition qui s'appuie sur l'établissement de conditions nécessaires et suffisantes parce qu'ils sont unis entre eux par la vivacité de leur lien pratique plutôt que par la rigidité d'une adéquation immobile et permanente. Selon le philosophe autrichien, ces concepts (et il nous apparaît certain qu'il aurait considéré le concept de musique comme un de ceux-là) sont des lieux qu'on ne peut circonscrire qu'à l'usage, c'est-à-dire en décrivant des exemples de "choses" qui se trouvent en ces lieux. Cela semble abstrait mais quiconque a déjà "enseigné"²⁵ à parler à un enfant comprendra de quoi il s'agit: pour expliquer, par exemple, le concept auquel renvoie le mot "autant" (mais cela est aussi vrai du mot "éléphant"), il est inutile (impossible) de passer par la définition. Ce n'est que par l'exemple qu'on peut faire comprendre les

²⁴ On peut lire une courte introduction (en français) à la pensée de Wittgenstein dans le livre de la collection "Premier cycle" consacré à la philosophie anglo-saxonne (Jacques Bouveresse: "Wittgenstein et les problèmes de la philosophie", 1994). La biographie de Wittgenstein de Ray Monk se lit comme un roman; les musicologues y retrouveront aussi un Wittgenstein qui leur est sans doute plus familier, Paul, le frère de Ludwig, pour lequel Maurice Ravel composa son concerto pour la main gauche. (*The Duty of Genius*, 1990).

²⁵ Nous mettons le mot entre guillemets car il est loin d'être clair que le langage soit quelque chose qui puisse vraiment s'enseigner. Lire à ce sujet une étude délectable du linguiste Stephen Pinker, un livre sur le langage et la cognition écrit pour le commun des mortels: *The Language Instinct* (1994).

concepts, même les plus simples. Wittgenstein croit que tout le langage fonctionne ainsi, non seulement lorsqu'il s'agit de l'enseigner aux enfants mais aussi, quand on l'utilise entre adultes, que ce soit de manière courante et banale ou complexe et abstraite

Dans ses célèbres *Recherches philosophiques*, le philosophe jeta quelques lumières brillantes sur cette question (et celle de l'"essence"²⁶). Citant et rejetant l'incrédulité de Frege, Wittgenstein présente ainsi une justification de la comparaison entre concept et lieu:

Frege compares a concept to an area and says that an area with vague boundaries cannot be called an area at all. This presumably means that we cannot do anything with it.- But is it senseless to say "Stand roughly there"? Suppose that I were standing with someone in a city square and said that. As I say it I do not draw any kind of boundary, but perhaps point with my hand -as if I were indicating a particular *spot*. And this is just how one might explain to someone what a game is. One gives examples and intends them to be taken in a particular way.- I do not, however, mean by this that he is supposed to see in those examples that common thing which I -for some reason- was unable to express; but that he is now to *employ* those examples in a particular way. Here giving examples is not an *indirect* means of explaining -in default of a better. For any general definition can be misunderstood too. The point is that *this* is how we play the game (1953: 34 (c'est-à-dire paragraphe 71)).

Le concept wittgensteinien a la singulière faculté de pouvoir accepter en son sein plusieurs "choses" différentes, divergentes ou même,

²⁶ L'effort de la philosophie wittgensteinienne consiste à questionner, voire, rejeter l'ensemble de la tradition philosophique ayant installé au cœur de toute chose, une "essence". Ray Monk résume en ces mots une des prémisses fondamentales de la démarche philosophique de Wittgenstein:

"Connected with the inclination to look for a substance corresponding to a substantive is the idea that, for any given concept, there is an "essence" - something that is common to all things subsumed under a general term. Thus, for example, in the Platonic dialogues, Socrates seeks to answer philosophical questions such as: "What is knowledge?" by looking for something that all examples of knowledge have in common. (In connection with this, Wittgenstein says that his method could be summed up by saying that it was the exact opposite of that of Socrates.) In the *Blue Book*, Wittgenstein seeks to replace this notion of essence with the more flexible idea of *family resemblance* [...]" (Monk, 1990: 338). On reviendra plus loin à cette idée importante de "ressemblance familiale".

diamétralement opposées sans pour autant cesser d'être un seul et même concept pouvant désigner toutes ces "choses". Le philosophe a recours à la notion de "ressemblance familiale" pour expliquer cela et l'exemple paradigmatique, dans le discours wittgensteinien au sujet des concepts, est celui de jeu:

Consider for example the proceedings that we call "games". I mean board-games, card-games, ball-games, Olympic games, and so on. What is common to them all? -Don't say: "There *must* be something common, or they would not be called 'games' "-but *look and see* whether there is anything common to all. -For if you look at them you will not see something that is common to *all*, but similarities, relationships, and a whole series of them at that. To repeat: don't think, but look! -Look for example at board-games, with their multifarious relationships. Now pass to card-games; here you find many correspondences with the first group, but many common features drop out, and others appear. When we pass next to ball-games, much that is common is retained, but much is lost. -Are they all 'amusing'? Compare chess with noughts and crosses. Or is there always winning and losing, or competition between players? Think of patience. In ball games there is winning and losing; but when a child throws a ball at the wall and catches it again, this feature has disappeared. Look at the parts played by skill and luck; and at the difference between skill in chess and skill in tennis [...] And we can go through the many, many other groups of games in the same way; we can see similarities crop up and disappear.

And the result of this examination is: we see a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail.

I can think of no better expression to characterize these similarities than 'family resemblance'; for the various resemblances between members of a family: build, features, color of eyes, gait, temperament, etc. etc. overlap and criss-cross in the same way.- And I shall say: 'games' form a family (1953: 31-32, c'est-à-dire paragraphes 66 et 67).

Il nous apparaît évident que le concept de musique fonctionne ainsi: il ne peut être que la juxtaposition amicale (et pas nécessairement systématique) d'une multitude de conceptions de la musique. Et il n'est pas nécessaire que toutes ces conceptions partagent entre elles un noyau

dur de traits caractéristiques qui leur soit communs pour que puisse "fonctionner" le concept de musique.

La notion wittgensteinienne de concept a guidé nos pas dans l'élaboration de la présente thèse mais nous avons adapté cette notion à nos besoins musicologiques en transformant le rapport entre les mots et certains concepts en un rapport entre conceptions musicales et concept de musique. De Wittgenstein, nous retenons aussi cette idée de la non-nécessité de la présence d'un noyau dur de traits communs, c'est-à-dire cette notion de ressemblance familiale. Nous retenons finalement le rôle fondamental de l'usage dans l'établissement du sens des concepts. C'est pour cela que les conceptions de la musique nous apparaissent si importantes: ce sont elles qui exemplifient²⁷ le concept de musique. Ce faisant, elles nous disent: "la musique, elle est "roughly there"", pour reprendre les mots de Wittgenstein.

Mais comment donc aller y voir de plus près, c'est-à-dire se rendre "roughly there"? Évidemment, en étudiant des conceptions de la musique. Mais lesquelles?

Dans un premier temps, chacun(e), pour soi-même, devrait étudier la sienne propre. Ceux et celles qui s'intéressent à cela devraient élaborer une réponse à cette question: "qu'est-ce que la musique, pour moi?" Cela explique que nous considérerions l'exercice définitionnel comme utile malgré tout. Cependant, cet exercice, du moins dans une forme figée et explicite, n'est pas un prérequis indispensable à la réussite de la réflexion

²⁷ Nous reconnaissons que le mot "exemplifier" est moins beau que l'expression "illustrer d'exemples". Cependant, c'est un verbe auquel nous tenons car il rend, plus précisément et de façon plus concise, particulièrement dans le cas de cette adéquation que nous défendons ici entre le rôle exemplaire des sens de chaque mot et le même rôle joué par les conceptions de la musique, une de nos idées fondamentales. Le *Petit Robert* cautionne un tel emploi; ce verbe apparaît fréquemment en cours de thèse.

sur d'autres conceptions musicales. C'est d'ailleurs souvent en réfléchissant à d'autres conceptions de la musique qu'on voit émerger les contours de la nôtre²⁸.

Quelles "autres" conceptions musicales faut-il étudier? Simplement, celles des domaines culturels qui nous sourient. Il est difficile d'expliquer, sans remonter jusqu'au déluge, les affinités naturelles entre certaines personnes et certains domaines. Il faut chercher à cerner la conception musicale d'un domaine qui nous apparaît important. Peu importe que ce soit une importance esthétique, politique ou sociale. Par domaine, on entend autant des époques que des entités culturelles ou géographiques micro ou macroscopiques. En juxtaposant des conceptions voisines ou qui semblent unies par des ressemblances familiales, on verra émerger divers concepts de musique.

Nous croyons qu'il y a autant de concepts de musique qu'il y a de configurations possibles (cohérentes, éloquentes) de ces domaines: un concept italien de musique, un concept "black" (dans un sens américain et urbain), un concept occidental, un concept baroque, un concept adornien. La liste est infinie et les bornes limitrophes de tous ces ensembles de domaines ne sont pas naturelles comme le sont celles des montagnes; il s'agit de constructions tributaires d'autres conceptions-concepts²⁹.

²⁸ Les lecteurs qui se souviendront de nos commentaires ethnomusicologiques de la note 15 et de notre suggestion d'utiliser notre propre conception comme tremplin, verront surgir ici un classique cercle herméneutique. Pour se sortir de nos cercles, il faut tenter de résoudre les problèmes comme on fait des mots-croisés. (L'analogie a été suggérée par l'épistémologue Susan Haack. Richard Kimball, dans une critique du plus récent livre de la philosophe rappelle que:

"Her favourite analogy for the process of human inquiry [...] is the crossword puzzle, in which trial and error, intuition, prior knowledge and the mutual check each square offers its neighbours all play a role in solving the puzzle" (Kimball, 1999: 26)).

²⁹ Ou d'autres intrigues, au sens veynien du terme (voir la note 22).

On voit que, non seulement la différence entre le terme et les concepts s'est érodée au cours du détour wittgensteinien mais aussi, que fond maintenant, comme neige au soleil, celle entre le concept et les conceptions. C'est pour cela qu'on avait annoncé plus haut les limites heuristiques de notre tripartition et que nous nous rattachons, comme à une bouée de sauvetage, à la philosophie wittgensteinienne. Ce n'est pas que Wittgenstein ait réglé ces problèmes mais il a, un des premiers, mis au clair³⁰ ces rapports indissociables entre nos mots, nos concepts et notre emploi de ces mots-concepts qui "s'entre-définissent", "s'inter-définissent", pour utiliser un concept pour lequel le français ne semble pas avoir de mot³¹.

Nous ne ferons pas le compte rendu des détails psychanalytiques qui expliqueraient notre affinité naturelle avec le Haut Moyen Âge. Nous nous en tiendrons à ceci: nous avons choisi de présenter la conception carolingienne de la musique simplement parce qu'elle a la particularité

³⁰ Ou mis au clair-obscur?

³¹ Arrêtons-nous d'ailleurs un moment à une autre tripartition, celle-là, bien célèbre (quoique pas autant que le *distinguo* signifiant/signifié), à laquelle nous reviendrons au cours du travail: la division saussurienne "langue-parole-langage". Saussure, qui aborde à plus d'une reprise les problèmes de la philosophie du langage et de la connaissance que Wittgenstein développe (nous ne savons pas si le philosophe avait lu le linguiste, de 32 ans son aîné), avait lui-même remarqué que:

"Aucun mot ne correspond exactement à l'une des notions précisées plus haut [langue, langage et parole]; c'est pourquoi toute définition faite à propos d'un mot est vaine; c'est une mauvaise méthode que de partir des mots pour définir les choses" (1967: 31). Ce à quoi l'éditeur de Mauro répond, au début d'une longue note:

"En réalité, la "discussion avec les choses", le fait de "partir des choses et non pas des mots", etc., sont des mirages de professeurs, ou des métaphores peu heureuses. Nous ne nous libérons jamais du filet des symboles verbaux par lesquels nous identifions notre expérience: sauf dans la mesure où nous pouvons abandonner un filet pour un autre, ou modifier celui dont nous disposons en l'enrichissant, en l'améliorant, etc. On trouve une preuve du fait que Saussure ne se libéra jamais des mots dans les difficultés, les discussions, les polémiques autour du problème de la traduction en d'autres langues du trio *langue-parole-langage* [...]" (1967: 423). Et un peu plus loin, de Mauro ajoute:

"Il est difficile de ne pas conclure que Saussure, malgré sa profession de foi en les "choses", a pu élaborer plus facilement sa classique tripartition parce qu'il s'est servi du français [...]" (1967: 425).

d'être, chronologiquement, la première conception de la musique à offrir des ressemblances familiales avec ce que bien des musicologues d'aujourd'hui considéreraient comme des conceptions occidentales de la musique. Autrement dit: la conception carolingienne de la musique semble exemplifier aussi justement que la conception de Hans Sachs ou celle de Heinrich Schenker ou celle d'Érik Satie ou celle de Dujka Smoje, ce qu'est le concept occidental de musique. Si nous incluons ici, parmi les personnages historiques, le nom de notre propre directrice de recherche, c'est parce que nous connaissons son intérêt musicologique pour l'inaudible. En faisant dialoguer, dans un monde imaginaire³², le Haut Moyen Âge, Sachs, Schenker, Satie et Smoje, nous croyons pouvoir démontrer au moins deux choses: d'abord, la force d'un concept qui, par-delà les générations, circonscrit un lieu où peuvent justement se produire des échanges fructueux. Aussi, malgré la potentielle absence d'un noyau de traits communs, y compris celui même de sonorité, le dialogue imaginaire prouve la richesse de la notion wittgensteinienne de ressemblances familiales. Nous croyons que les Carolingiens ont été musicalement les premiers, en Occident, à dire "stand roughly there" et à désigner ainsi un lieu que nous reconnaissons encore comme nôtre.

Nous espérons notre thèse convaincre les lecteurs sceptiques de l'existence de réelles parentés d'esprit entre les Carolingiens et nous. Ce n'est cependant pas notre but principal de convertir aux choses médiévales ceux et celles qui n'ont pas d'affinités naturelles envers cette longue époque. Ce qui compte davantage, c'est de démontrer cette possibilité de saisir, malgré certaines difficultés méthodologiques et

³² C'est un jeu auquel notre télévision nationale a bien joué en ces années où, le dimanche soir, elle s'amusait à planter Edgar Fruitier au beau milieu d'une cohorte de "Grands esprits" chicaniers mais délectables.

épistémologiques, la conception musicale d'une époque passée (ou d'une culture "autre"). Nous voulons démontrer qu'en faisant cet exercice de "saisie" d'une conception et d'élaboration (explicite ou implicite) d'une intrigue où cette conception se juxtapose à d'autres, on donne vie à une certaine esthétique musicale. C'est une esthétique qui s'intéresse conceptuellement à "la" "musique" en conjuguant, entre elles, la musicologie historique et l'ontologie. Notre thèse se veut un exemple de cette rencontre éclectique, pour reprendre un mot fétiche d'un de nos auteurs fétiches (Carl Dahlhaus), entre les disciplines, les approches, les méthodes et les styles.

Nous avons tenté d'être fidèle à la spécificité de l'époque carolingienne tout en lui appliquant des grilles interprétatives qui rendent possibles des réponses aux questions que l'histoire, la musicologie, la philologie et la paléographie lui posent rarement, principalement, celle-ci: comment cette époque a-t-elle vraiment conçu la musique?

En terminant, quelques mots au sujet de notre propre conception de la musique occidentale. Deux raisons justifient que nous n'en ayons pas parlé au cours du présent essai. Tout d'abord, cette introduction ne cherchait pas à décrire des conceptions de la musique précises mais bien, à conceptualiser le trio terme-conception-concept. Ensuite, dès les premiers mots de notre essai, il était possible d'en déduire l'allure. Il est certain que pour nous, la musique occidentale est un objet historique "durch und durch" (de part en part). Notre conception de la musique d'Occident, s'il fallait l'exprimer dans un court essai musicologique plutôt que dans une longue thèse d'esthétique, serait ancrée, comme le texte de Dahlhaus, dans

la conviction de la prégnance de la "Geschichtlichkeit" (historicité) au cœur de notre tradition musicale³³.

D'autres interprètes de notre culture défendront une conception de la musique où l'historicité tient peu de place³⁴. Diverses conceptions de la musique ont toujours été, seront toujours, concomitantes. Pour terminer, on ne redira que ce qu'on a déjà affirmé plus haut: une des convictions qui sous-tend toute notre démarche, c'est que, au cœur de toutes nos divergences se trouve un lieu, un vaste champ à partir duquel nos discussions sont possibles. Ce lieu, les Carolingiens nous l'ont donné en mettant au monde, à partir de leurs conceptions de la musique, le concept occidental de la musique.

³³ Il nous apparaît important de souligner au passage que cette historicité de la musique d'Occident n'est peut-être pas une caractéristique exclusive de notre culture ou de cet art mais que cela ne l'empêche pas d'être, dans notre conception de la musique d'Occident, sa caractéristique fondamentale. Contrairement à ce que pourraient nous faire croire certains réflexes de pensée, ce qui est essentiel ne se doit pas d'être unique, spécifique à une seule réalité; de même, ce qui est spécifique, unique et original n'est pas obligatoirement essentiel.

³⁴ Le philosophe Roger Scruton est un de ceux-là. Sa récente et monumentale monographie (*The Aesthetics of Music*) mériterait, à elle seule, une thèse de doctorat. Sa conception de la musique comme mouvement métaphorique est aussi séduisante que son conservatisme esthétique est troublant. On trouvera l'essentiel de son argumentation contre une conception historique (adornienne) de la culture en général et de la musique en particulier au dernier chapitre de son incontournable ouvrage (1997: 457-508).

Chapitre premier: Le concept (occidental) de musique selon Jerrold Levinson et Carl Dahlhaus

Le présent chapitre poursuit dans la veine des thèmes de l'introduction. Il propose une illustration concrète de ces "idées sur la musique" dont on a dit qu'elles nous passionnaient¹. Cette présentation de deux courts textes relativement récents anticipe notre analyse finale d'un texte ancien qui, sans explicitement la formuler, répond aussi à cette question encore plus ancienne: "qu'est-ce que la musique?" ou "musica quid est"? Parmi toutes les questions qui peuvent donner lieu à des réflexions, des idées sur la musique, celle-là est une de nos préférées.

Le premier texte s'intitule "The Concept of Music". Son auteur est le philosophe Jerrold Levinson. Cet article fut publié en 1990 dans un recueil intitulé (paraphrasant le titre du célèbre *Music, the Arts and Ideas* de Leonard Meyer) *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Il reprend quelques éléments de l'article "Defining Art historically" qui ouvre ce recueil. Cependant, comme tous les textes de la collection de Levinson, il peut être lu isolément.

¹ On n'a pas élaboré, en introduction, au sujet des formes multiples que peuvent revêtir ces idées sur la musique. Il est évident qu'une analyse musicale, même dans toute la sécheresse de certains graphiques post-schenkeriens, exprime des idées sur la musique. Il est encore plus évident que les commentaires de Schönberg sur Brahms ou ceux de Wagner sur Beethoven, sont aussi des idées sur la musique (qui nous renseignent autant, sinon plus, sur Schönberg et Wagner que sur Brahms et Beethoven). Les idées qui nous intéressent le plus, on l'aura déjà pressenti à la lecture de notre introduction, sont celles qui tentent de transformer en mots, des intuitions profondes sur ce qu'est, essentiellement, la musique. Ce genre d'approche ontologique de la musique est très périlleuse mais elle continue, aujourd'hui comme hier, à passionner les esthéticiens. Levinson et Dahlhaus, dans ces textes que nous nous apprêtons à présenter, croient qu'il est possible de s'approcher, par les mots, de l'"être" de la musique (occidentale). Nous partageons cette conviction tout en reconnaissant l'extrême difficulté inhérente à la réflexion ontologique.

Le second texte étudié est signé Carl Dahlhaus et parle aussi du concept de musique dans son titre mais lui appose une tradition occidentale: "Musikbegriff und europäische Tradition". Il s'agit d'un des essais d'une série de dix, écrits par Dahlhaus et Hans Heinrich Eggebrecht et réunis dans un ouvrage intitulé *Was ist Musik?*²(1985) qu'on a déjà mentionné en introduction générale (note 10). Chaque essai comporte deux volets: un premier signé Dahlhaus et un second signé Eggebrecht. Dans les deux cas, les essais portent le même titre mais sont toujours traités différemment, les auteurs ne s'étant pas consultés au cours de la rédaction.

Le texte de Levinson et le texte de Dahlhaus sont unis entre eux d'au moins trois façons: ils tentent de répondre à la vénérable question du "quid est" musical (ce qui explique qu'ils portent des titres similaires), ils sont de formats équivalents (une douzaine de pages) et ils prennent place dans un recueil de courts essais traitant tous de thèmes esthétiques. Si on a parlé d'un prolongement de l'introduction, c'est aussi parce que les essais retenus ici continuent de traiter et de brouiller la différence heuristique qu'on avait exposée plus haut, celle entre le concept de musique et les conceptions de la musique.

Il est clair que nous avons retenu le travail de Levinson à cause de ses qualités paradigmatiques de définition procédant par l'accumulation de conditions nécessaires et suffisantes, une démarche que nous considérons inapplicable au concept de musique et dont on ne fera pas ici une critique systématique détaillée. Nous reconnaissons cependant

² C'est à -dire: qu'est-ce que (la) musique? Lire quelques commentaires éclairants au sujet de cette absence de l'article défini dans ce titre sous la plume du traducteur anglais de ce texte, Stephen Hinton, dans une courte note introductive: Dahlhaus, 1998: 1509.

que notre préjugé défavorable quant à l'utilité de ce type de réflexion puisse être dû simplement à une question de tempérament. L'effort de Levinson pourra sans doute être considéré valable et utile par certain(e)s et nous le retenons ici moins pour nous acharner à ce qui nous semble être ses failles intrinsèques que pour préparer le terrain à l'essai de Dahlhaus. Nous opposons Dahlhaus à Levinson afin que devienne encore plus clair ce à quoi nous faisons référence lorsque nous parlons des intentions à la fois ontologiques et musicologiques de notre propre travail. Car, c'est bien entendu de Dahlhaus dont nous nous inspirons.

Le reste de notre thèse, en particulier, les troisième et quatrième chapitres, élaborent, pour le Haut Moyen Âge musical, ce que le court essai de Dahlhaus propose de faire, grosso modo, pour l'Occident tonal. La réflexion du musicologue commence là où la nôtre se termine; nous aimerions que notre réflexion soit considérée comme un long prélude à ce court essai sur le concept de musique en Occident. Nous reviendrons à la fin du chapitre sur ce parallèle que nous voulons établir entre le travail de Dahlhaus sur le concept occidental de musique et le nôtre sur la conception de la musique à l'époque carolingienne: il s'agit d'un parallèle épistémologique qui ne s'établit pas directement. Il n'en demeure pas moins que nous plaçons nos essais carolingiens sous l'égide de l'esthétique conceptuelle du musicologue allemand.

1.1 Jerrold Levinson et la définition analytique³

1.1.1 Une définition de toutes les musiques

Le philosophe Jerrold Levinson propose, dans son essai en forme de définition, une démarche qui n'est pas sans rappeler la quête des universaux de la musique, une quête qui marqua les débuts de ce qui s'appelait alors la "vergleichende Musikwissenschaft" (musicologie comparée) et qui allait devenir l'ethnomusicologie. Il ne demande pas directement "qu'ont en commun les musiques de tous les continents et de toutes les époques?" mais, c'est de cela qu'il s'agit ici. La philosophie analytique ne parle pas d'universaux mais de quelque chose de plus abstrait: "a set of conditions that are necessary and sufficient for musichood" (Levinson, 1990: 268). La démarche de Levinson englobe donc dans sa définition la pluralité des musiques, n'hésitant pas à inclure les musiques non-occidentales. "We want our analysis of "music" to be adequate [...] to whatever ethnomusicologists, say, would agree is music in cultures other than our own" (1990: 268). Le philosophe semble conscient des problèmes propres à une telle générosité conceptuelle et des critiques

³ Analytique est utilisé dans son sens universitaire américain où il signifie le contraire de continental. Une longue note de l'introduction générale de la thèse avait cité un résumé des deux positions, telles qu'interprétées par Rose Rosengard Subotnik. C'est une étiquette commode et, contrairement à d'autres du même genre -par exemple, l'opposition, en musicologie, entre "theory" et musicologie historique- elle décrit assez bien la réalité "sur le terrain". S'il fallait s'en tenir exclusivement à des exemples paradigmatiques ayant trait à la philosophie de la musique, il faudrait opposer les travaux de Lydia Goehr, la "continentale", à ceux de Roger Scruton, "l'analytique". Pour la première, tout est histoire alors que pour le second, tout est logique et langage. C'est bien sûr trop simpliste de résumer ainsi leurs positions respectives. Il faut lire une critique d'ouvrages de Goehr et d'autres sous la plume de Scruton (1994) pour saisir la pertinence et la virulence de la dichotomie.

qui le guettent, mais il les évacue en note de bas de page en insistant sur une différence entre la musique et le concept de musique:

However, the suggestion that we would take account not only of non-Western *musics* but of non-Western *concepts of music* seems to be fundamentally misguided. If "their" concept of music is significantly different from "ours", then very likely they do not have a concept of *music* at all, but a concept of *something else* -which of course may be similar to the phenomenon we call music, with many overlapping instances. Since "music" is *our* concept, we will get scant illumination as to what it is by inquiring into concepts, only resembling that of music, which are prevalent in other cultures. Some cultures may simply lack both music and the broad concept of music, or they might possibly have music without having the concept of it, at least reflectively. But if a phenomenon in another culture with some resemblance to music *cannot* be encompassed in the broadest notion of music we can discover in our own conceptual scheme, then it is a confusion to say, for instance, out of misplaced liberality, that it is at least music "to them" (1990: 268-269).

Il n'est pas question de faire un procès au philosophe parce qu'il commet quelque crime étique⁴. La démarche de Levinson ne cherche pas à satisfaire à des critères anthropologiques mais bien à certains critères logiques. Il s'agit de nommer les conditions nécessaires et suffisantes du musical et, malgré les inévitables raccourcis (le texte ne compte qu'une douzaine de pages dont les quatre dernières sont une forme d'addenda), Levinson propose une définition de la musique qu'il considère adéquate autant pour Beethoven que pour Bob Dylan (1990: 268). Son point d'ancrage est l'idée de son organisé auquel il greffe de multiples nuances. Le résultat final est le suivant:

⁴ Mais cette note où Levinson traite du revers de la main des problèmes qui sont bien plus importants qu'il ne semble le réaliser mériterait à elle seule une longue critique. Au moins, Levinson réalise que la musique est "notre" concept. Nous l'avons déjà dit en introduction, il y a beaucoup plus à gagner d'une réflexion qui cherche d'abord et avant tout à cerner ce qu'est la musique chez-nous avant d'aller voir ce qui, ailleurs, est aussi de la musique selon nous. L'apparente générosité de la réflexion de Levinson, pour ne rien dire de sa naïveté, ne fait que brouiller les cartes. Lire à ce sujet quelques remarques éclairantes de Bruno Nettl (1983: 15-25) ainsi qu'un court texte de Hans Heinrich Eggebrecht, spécialiste de la question terminologique et de ses pièges (1981).

Music= df sounds temporally organized by a person for the purpose of enriching or intensifying experience through active engagement (e.g., listening, dancing, performing) with the sounds regarded primarily, or in significant measure, as sounds (1990: 273).

1.1.2 Découpage

Plutôt que de critiquer à nouveau l'idée même de définir la musique ou de "tester" la définition en la confrontant à des exemples concrets, c'est-à-dire ces cas limites tirés, par exemple, du folklore urbain, du Moyen Âge ou de la pratique contemporaine⁵, nous nous attardons d'abord ici à étudier les mécanismes de la pensée du philosophe.

En fait, malgré ce qui peut apparaître d'abord comme des nuances assez raffinées, le développement des idées de Levinson offre une simplicité désarmante. Tout le processus est fondamentalement linéaire, l'auteur procédant par ajouts successifs. Après avoir noté la différence entre la musique et une œuvre musicale du point de vue des catégories ontologiques et reconnu que certaines conditions essentielles propres au musical puissent être du domaine de l'inaudible, Levinson suggère de partir du son organisé mais sans préciser pourquoi il choisit ce point

⁵ Levinson s'occupe lui-même de confronter son modèle conceptuel aux cas limites habituels. Il ne manque pas d'offrir une explication du 4'33" de Cage, une explication qui, à notre avis, rend compte d'une réflexion embryonnaire au sujet de cette "chose":

"Since I will ultimately retain "organized sound" as a necessary condition of music, a few clarifications are in order regarding my understanding of the phrase. First, I certainly understand it to comprise the organization of sound and silence, or sounds and silences together [...]. Thus, to spare a word for Cage's notorious 4'33", we can include it in music if we like, as a limiting case of the organization of sound-and-silence; and this is made easier, of course, if we recognize that Cage has in effect organized for listening, at a very abstract level, the anticipated but unpredictable sounds that will occur at any performance of his piece. Second -and a piece such as Cage's, where organization takes the form of *framing*, illustrates this as well- the notion of "organizing" should be understood widely as covering what might be more idiomatically put in some cases as "designing" or "arranging"" (1990: 270, n.3).

d'ancrage. Levinson reconnaît que le concept est inadéquat parce qu'insuffisant mais il en fait malgré tout son noyau dur. Les nuances qu'il ajoutera de manière successive se chargeront de le rendre à la fois suffisant et adéquat.

Tout d'abord, il ajoute comme condition -afin d'éliminer principalement le chant des oiseaux- l'adverbe "humainement": la musique ne peut être musique que si le son est humainement organisé. Pour éliminer les marteaux-piqueurs, Levinson songe un instant à ajouter comme critères la mélodie, le rythme et l'harmonie "those features of music which an elementary textbook of music considers definitive" (1990: 270) mais Webern et le chant grégorien le convainquent qu'il peut y avoir de la musique sans harmonie ou mélodie et il préfère dire que ces critères enseignés dans les manuels de "théorie" sont sans doute typiques mais pas nécessaires.

Passant ensuite, selon le vocabulaire des sémiologues, du poïétique à l'esthétique, le philosophe écrit que ce son humainement organisé a parfois un effet sur les émotions. Levinson les considère aussi comme cruciales mais non essentielles. L'étape suivante de sa démonstration cherche plutôt à cerner le but, l'intention de ce son organisé. L'appréciation esthétique lui semble être un but trop étroit -il y a des musiques rituelles, des musiques de guerre- et il suggère de la remplacer par un concept d'enrichissement ou d'intensification. Afin d'éliminer le problème décrit ci-après, Levinson ajoute comme condition essentielle l'engagement (mental) actif:

Imagine a sequence of sounds devised by a team of psychological researchers which are such that when subjects are in a semiconscious condition and are exposed to these sounds, the subjects enter psychedelic

states of marked pleasurability. Such a sequence is not a piece of music; yet it is humanly organized sound for the purpose (arguably) of enriching experience. It does not, however, seek this enrichment through requiring a person's *attention* to the sounds as such. Sound organized for our own good but which does not ask us to listen to or otherwise actively engage with it is not music (1990: 273).

Cet état de conscience de la personne qui fait l'expérience de la musique devient donc un critère essentiel du musical. Afin d'exclure les arts du verbe (surtout la poésie) -car, le but de Levinson n'est pas que de définir la musique; il s'agit de définir **exclusivement** la musique- l'auteur remarque qu'il faut que les sons soient organisés dans le but d'être écoutés en tant que sons et non pas en tant que symboles d'un processus discursif sensé. Pour finir, Levinson ajoute ce qu'il nomme une "minor qualification" (1990: 273), c'est-à-dire l'aspect temporel de l'organisation sonore musicale. Recourant à nouveau à des exemples non-historiques, c'est-à-dire inventés de toute pièce pour les besoins de l'argumentation, Levinson explique qu'il pourrait exister un art de l'organisation sonore non temporelle et que cet art-là ne saurait être de la musique.

What other sort of organization could there be? Well, one can imagine an art in which the point was to produce colorful instantaneous combinations of sounds -i.e., chords of vanishing brief duration- which were to be savored independently, each in splendid isolation from the next. My intuition is that we would not regard this art as a type of music (...) It would be the auditory equivalent of jam tasting or rose smelling - the receiving of a sensory impression, sometimes complex, but one for which temporal development was not an issue (1990: 273).

Levinson termine ainsi son exposé: "Music as we conceive it seems as essentially an art of time as it is an art of sound" (1990: 273) et conclut en livrant la définition complète citée plus haut.

1.1.3 Critiques

On peut critiquer selon au moins deux perspectives la démarche du philosophe. La première prend pour acquis que l'exercice même de définir la musique, en passant par l'énonciation de conditions nécessaires et suffisantes du musical, est d'une certaine utilité. C'est ce que semble considérer la philosophe Jenefer Robinson que mentionne Levinson au cours de son essai:

An interesting challenge to my proposal as it stands was offered by Jenefer Robinson (in correspondence). Are kids, she asks, banging on pots and pans for fun thereby making music? Well, we need to know more about these particular urchins. Are they aiming to have fun -i.e., heighten their experience- through attention to the collection of sounds produced, engaging, say, bodily or otherwise, with the rhythms that, helter-skelter, emerge? Or are they mainly just blowing off nervous energy, exercising their arms, and above all enjoying the disrupting effect likely produced on others, adults in particular? If the latter, then there is no question of them being involved in music. If the former, then we may just have to allow music is being made, albeit of an unsophisticated, all-but-oblivious-to-tradition sort. But this seems all right to me (1990: 274, n.6)

En posant cette question à Levinson, Robinson accepte implicitement le bien-fondé de l'exercice mais elle critique (ou plutôt, "teste") la définition en la confrontant à des contre-exemples. On a parlé en introduction de ce type de confrontation et attiré l'attention sur la circularité à l'œuvre dans cet exercice de vérification⁶.

⁶ C'est une circularité que Levinson lui-même reconfirme lorsqu'il écrit, après avoir finalement exposé sa définition entière, à la fin de son texte explicatif:

"I believe this formulation covers all that it should -e.g., classical music, folk music, party music, avant-garde music, opera, the varied phenomena studied by ethnomusicologists - and nothing it should not (including Musak)" (1990: 274).

Levinson nous dit donc ici qu'il y a, d'avance, des "choses" qui doivent être incluses dans la catégorie musique et d'autres, qui doivent en être exclues. La définition du concept de musique n'est donc que la mise en forme verbale d'intuitions tributaires, non pas de la conscience d'une catégorie "naturelle" d'objets partageant entre eux un noyau dur de traits communs mais bien, de la conception musicale du "définisseur" de musique.

Le deuxième type de critique possible est celui qui, dès le départ, doute de la validité et de l'utilité mêmes d'un projet de définition de la musique, du concept de musique. C'est évidemment le type de critique que, dans la foulée de notre introduction, nous réaffirmons brièvement ici.

Si Levinson avait pris la peine de spécifier, d'une part, que sa définition est un outil de classification à l'intention d'extra-terrestres et que, d'autre part, elle représente seulement une certaine conception de la musique, celle d'un auteur occidental de la fin du vingtième siècle, on ne pourrait trop lui faire de reproches. Mais Levinson a des ambitions plus vastes; il croit se situer au-dessus de la mêlée, comme le laissent entendre ses commentaires sur la différence entre le concept de musique et les conceptions musicales individuelles (cités dans notre introduction), et n'est jamais conscient de la circularité conceptuelle dans laquelle il se situe dès les premiers paragraphes de son texte. Il écrit:

This essay aims to characterize a particular art form, whose general profile goes back to the antiquity, whose exemplars have certain ineliminable intrinsic features (e.g., audibility), and whose practice will be assumed, at least provisionally, to exhibit a certain degree of unity of purpose [...]. In other words, "music" will be here presumed to have not only a *narrower extension* than "art" in the broad sense, but also more *specific intension*. The convincingness or usefulness of the characterization I arrive at can serve as a measure, retrospectively, of the validity of that presumption" (1990: 268).

Si on parle d'extra-terrestres, c'est qu'on voit mal comment la classification de Levinson saura être utile aux êtres à laquelle elle est destinée, c'est-à-dire les Occidentaux qui lisent des livres portant des titres tels que *Music, Arts, and Metaphysics*. Ces lecteurs savent déjà faire, pour eux-mêmes, la différence entre la musique et la non-musique et ce ne sont

pas les quelques phrases de Levinson qui pourront régler les problèmes que posent les cas marginaux, quels qu'ils soient et d'où qu'ils viennent. Il nous apparaît d'ailleurs beaucoup plus pertinent de réfléchir à ces cas-là en étudiant la spécificité de leur forme, de la place qu'ils tiennent dans un certain continuum culturel et historique que de décider s'ils se trouvent à l'intérieur ou à l'extérieur d'un ensemble à bornes mouvantes (c'est-à-dire l'ensemble "musique"). Le moment le moins intéressant de toute discussion du 4'33" de Cage nous semble d'ailleurs toujours celui où est annoncé s'il s'agit ou non de musique. Cela a peu d'importance, en autant qu'on sache dire éloquemment de quoi il s'agit dans cette "œuvre", cet acte.

D'un point de vue purement descriptif, on ne peut sans doute pas accuser Levinson d'avoir échoué dans la production d'une étiquette séparant la musique de la non-musique. Il est pourtant évident que, derrière cette étiquette se trouve une conception de la musique à laquelle l'auteur a peu réfléchi et qui est empreinte d'un manque de raffinement musicologique qui nous apparaît encore plus troublant que la naïveté inhérente au projet définitionnel, à tout le moins, celui qui croit que sa validité est prouvée ou infirmée par le recours au contre-exemple.

Même si Levinson mentionne, ici et là au cours de son essai, certaines musiques qui débordent du canon occidental classico-romantique, il est clair que sa conception musicale est essentiellement tributaire de ce canon-là⁷. Ce n'est pas vraiment un défaut, c'est un

⁷ Il est révélateur de noter que, à un moment de son texte où il critique certaines attitudes cagiennes, Levinson note un exemple d'une chose qui ne peut pas ne pas être de la musique: les concertos pour piano de Mozart. Il prouve encore ainsi que sa définition ne va pas, de façon neutre, d'une conceptualisation abstraite vers un regroupement naturel d'objets qu'elle cerne explicitement. En fait, sa définition va de certains objets spécifiques dont on a déjà

simple trait culturel que Levinson partage sans doute avec la plupart des gens qui le lisent. Ce qui est naïf, c'est de croire qu'on puisse transcender ce canon simplement en disant qu'on a décidé de le transcender. Paradoxalement, c'est en faisant de notre propre point de vue un thème de la réflexion, c'est-à-dire en tentant d'être objectif tout en réalisant aussi qu'on ne peut pas se situer "hors" de soi-même, qu'on arrive justement à se rapprocher d'une certaine vérité de la musique.

Notre résumé de la démarche de Dahlhaus, qui, on l'a dit plus haut, s'apparente par le titre et la forme à l'essai de Levinson, tente de rendre plus évident ce paradoxe de la subjectivité objective.

décidé, de manière a priorique, qu'ils étaient de la musique, vers une conceptualisation qui sache rendre compte de certains traits de ces objets:

"[...] there is a distinction between what is music, and what can be treated or regarded as music. One way to ignore this distinction is to claim, in the spirit of John Cage's Zen-inspired reflection, that any and all sounds are music. This is simply false, and the most cogent of Cage's reflections fails to establish it. [...] This Cagean view of music connects the use of "music" with some currency, in which the word serves as in effect a predicate of experience. [...] The auditor, through having the right kind of experience, determines whether music is present or is occurring; the source of the sounds experienced in the appropriate way, their *raison d'être* -or whether they actually exist- is regarded as irrelevant. It should be clear that from my perspective this is a degenerate notion of music, which obscures more than it illuminates, and denies to music several features that I have argued are central to it, namely, sentient origin, artistic intent, and public character. Furthermore, it is a hopelessly relativistic notion, making the status of anything as music (even Mozart piano concertos) relative to each individual listener and occasion (1990: 275).

1.2 Carl Dahlhaus et la subjectivité historique

1.2.1 Un essai polyphonique

“Musikbegriff und europäische Tradition” (Dahlhaus et Eggebrecht, 1985: 43-54) dit ce qu’est la musique occidentale en isolant et expliquant la composante la plus essentielle de la conception musicale du musicologue Dahlhaus: l’historicité (“Geschichtlichkeit”). Cet essai proclame, sans jamais le dire clairement, que la musique occidentale, c’est la manifestation, implicite ou explicite, de son historicité. Comment Dahlhaus réussit-il à fondre ensemble sa conception et le concept de musique dans un texte qui semble traiter du concept d’harmonie (ou plus globalement de verticalité sonore) et de la forme-sonate? Comment s’y prend-il pour convaincre ses lecteurs (et sans jamais nommer Hegel) que la forme-sonate exemplifie une dialectique qui résume ce trait fondamental de la musique occidentale? Pourquoi le résultat total de ce texte (d’apparence chronologique) dépasse-t-il tant la somme de ses diverses étapes?

Dahlhaus a rédigé un essai qui, contrairement à celui de Levinson, et en autant que cela soit possible à l’intérieur de la linéarité textuelle, donne l’impression d’être polyphonique. Tout ce qui est dit n’a pas exactement le sens qu’il semble avoir à la première lecture. En fin de parcours, il apparaît évident que les mots contenaient, non seulement un sens premier mais aussi, des voix plus secrètes, comme des harmoniques qui continuent de vibrer quand les fondamentales se sont tues.

Une illustration suffira sans doute à rendre la métaphore plus claire. Le premier paragraphe du texte semble traiter étymologiquement et historiquement du concept de musique. La phrase du paragraphe qui marque le plus, à cause sans doute de sa simplicité apparente, est celle-ci: "Le mot musique ne signifie justement pas toujours la même chose au cours de l'histoire musicale de l'Europe"⁸ (1985: 43). On s'attend donc à ce que Dahlhaus, comme bien d'autres qui, avant lui, ont remarqué ce fait, fasse ensuite une liste des diverses significations du mot musique à travers les âges⁹. Mais il devient clair, au cours de l'essai, que Dahlhaus n'est intéressé par aucune autre conception de la musique que la sienne, celle d'un musicologue de la fin du vingtième siècle¹⁰. Si la signification du terme a changé au cours des siècles, c'est beaucoup moins ces variations que la réalité subjective du concept, aujourd'hui, qui l'intéresse. Il ne se soucie pas de faire des anachronismes; il n'est pas en quête de l'histoire des mots mais bien de la signification des choses, d'une

⁸ Musik bedeutet bereits in der Musikgeschichte Europas [...] keinesweg immer dasselbe.

⁹ On trouvera dans le premier volume de la belle histoire de la théorie musicale publiée sous l'égide de Frieder Zaminer (et dont on attend impatiemment la parution du quatrième volume sur la théorie médiévale) un texte qui fait cette réflexion conceptuelle et terminologique sur la musique occidentale: Albrecht Riethmüller, "Stationen des Begriffs Musik", 1985.

¹⁰ Dahlhaus va même encore plus loin dans le sens de la subjectivité: plutôt que de ramener l'essence de la musique à son plus petit commun dénominateur et plutôt que d'embrasser un domaine géographique aussi vaste que possible, il décide d'installer sa quête du "quid est" musical dans une manifestation précise de l'histoire compositionnelle de l'Occident. Il ne cherche pas à transcender la subjectivité de son regard. Au contraire, il cherche à donner une "définition" la plus traditionnelle possible, c'est-à-dire profondément rattachée à la tradition. Si la forme-sonate joue ce rôle paradigmatique chez Dahlhaus, c'est parce qu'elle fut l'ultime incarnation du concept d'œuvre musicale pour les romantiques dont le XXe siècle (c'est-à-dire Schönberg) est l'héritier direct. Dahlhaus mentionne à mots couverts les expérimentations autour du concept d'œuvre ouverte mais son concept de musique ne cherche pas à tenir compte du 4'33" de Cage et autres cas limites. La perspective de Dahlhaus est aussi étroite que celle de Levinson était large: Dahlhaus ne croit pas en l'existence de "la" musique. Il accepte cependant la réalité d'un concept hérité des XVIIIe et XIXe siècles par le XXe siècle. C'est explicitement celui-là et celui-là seul qu'il tente de cerner ici en faisant une dissection philosophique de la forme-sonate, ses proto-origines, son apogée, ses mutations.

chose, telle que son regard d'historien la perçoit. L'absence d'univocité n'a pas pour lui d'effet paralysant puisqu'il sait reconnaître, parmi la foule des sens possibles du mot musique, celui dont il a décidé de traiter. Les rapports verticaux en musique, de la polyphonie du XII^e siècle jusqu'à l'émancipation de la dissonance, prendront bien des visages terminologiques mais cela ne détourne pas l'historien qu'est Dahlhaus de son objet. Ses réflexions préliminaires sur l'historicité du mot musique ne sont pas l'expression de quelque regret épistémologique. Elles résonnent au contraire de convictions sur la légitimité du travail historique en tant que reconfiguration, reconstruction et réorganisation d'un matériau brut. Mais il faut avoir lu l'essai en entier pour entendre vibrer ces idées après une première lecture de cette phrase qui clôt le premier paragraphe:

Parler "d'un" concept européen de musique est acceptable seulement dans la mesure où, plutôt que de s'attendre à un type de définition consistant en un amasement de caractéristiques invariables, on considère la continuité du développement [historique] comme une justification suffisante de ce singulier précaire¹¹ (1985: 43).

Dahlhaus décide donc de donner à son essai une enveloppe chronologique. C'est une autre manifestation de la polyphonie à l'œuvre: ce texte peut être lu comme une histoire en raccourci de l'idée d'harmonie dans la musique occidentale.

¹¹ Von "dem" europäischen Musikbegriff zu sprechen, ist nur in dem Maße zulässig, in dem man, statt Definierbarkeit durch ein gleichbleibendes Merkmalbündel zu erwarten, die Kontinuität der Entwicklung als genügende Rechtfertigung des prekären Singulars gelten läßt.

1.2.2 L'organisation du son

Le premier "musicien" mentionné est Platon: selon Dahlhaus, il importe peu que le philosophe ait mis côte à côte dans sa définition de la musique "harmonia", "logos" et "rhythmos". Une hiérarchie est implicite dans les œuvres (et explicites dans les traités) de l'Occident: le seul concept fondamental, c'est la hauteur du son. La première idée de ce texte (sans citations, sans notes¹² dont le rythme est justement dicté par le déploiement de quelques idées phares) a donc trait à la suprématie du paramètre hauteur où, de l'Antiquité jusqu'au du XXe siècle, on a toujours cru reconnaître l'essence du son.

La deuxième idée, encore plus importante que la première dans la perspective de cette réflexion, concerne le processus qui fit en sorte que le concept occidental de musique vint à être identifié à la polyphonie plutôt qu'à la monodie. Dahlhaus croit que ce passage ne peut être daté mais affirme que le XIVe siècle (qui ne compose plus de musique "artificielle" monodique) peut servir de *terminus ante quem*. Ce qui intéresse Dahlhaus n'est pas la date du passage mais "le sens de ce processus qui fit de la polyphonie la quintessence de la musique"¹³ (1985: 45).

En plus d'être un résumé d'une conception historique de la musique occidentale et une chronologie accélérée des étapes de l'histoire de la verticalité musicale, cet essai peut aussi être envisagé comme une

¹² Un détail: Dahlhaus ajoute aux vingt-deux paragraphes qui composent ce court essai neuf parenthèses (le plus souvent, à la fin des paragraphes) qui contribuent elles aussi au sentiment polyphonique. Elles ont la forme de courts apartés qui servent moins à illustrer concrètement quelques problèmes reliés à ce qui vient d'être dit qu'à attirer l'attention sur d'autres types de questionnements. Voir plus bas la note 18 pour un exemple.

¹³ [...] der Sinn des Vorgangs, durch den die Mehrstimmigkeit zum Inbegriff der Musik wurde.

tentative de reconstitution de ce processus qui fit passer la musique de la monodie à la polyphonie et au-delà. Une étape fondamentale de ce processus a lieu au XIIe siècle: c'est à cette époque qu'on découvre que des changements dans ce que Dahlhaus appelle les "qualité sonores" ("Klangqualitäten") peuvent être un moyen d'élaborer le développement musical¹⁴. Les enchaînements de qualités sonores sont orientés comme autant de passages de l'incomplet au complet, de l'imperfection à la perfection. Le XIIe siècle découvre donc les aptitudes téléologiques des suites de sons verticaux.

L'idée fondamentale selon laquelle un changement de qualité sonore peut être téléologique transforma cette forme de progrès musical en tendance décisive de la musique, une musique dont la temporalité est justement "réalisée" dans un mouvement procédant de l'intérieur vers l'extérieur. Cette prémisse est demeurée, jusqu'à l'"émancipation de la dissonance" d'Arnold Schönberg, une idée phare de la polyphonie européenne [...]¹⁵ (1985: 46).

Dahlhaus attribue à la résurgence de concepts aristotéliens la prégnance de certaines idées qui eurent des résonances musicales, par exemple, cette emphase mise sur le devenir plutôt que l'être. La monodie en vient à être associée à un certain statisme alors que la polyphonie incarne mouvement et progression même si la monodie se déroule aussi dans le temps et contient un moment évolutif ("ein prozessuales Moment" (1985: 47)).

¹⁴ Dahlhaus croit aussi important de rappeler que ce passage est d'autant plus crucial qu'il ne représente pas une évidence. La mélodie ou la seule conduite (horizontale) des voix aurait pu continuer à servir d'outil de progression dans la polyphonie. Les qualités sonores comme moyens de progression font tellement partie de la psyché musicale occidentale qu'on oublie généralement de réfléchir à leur originalité.

¹⁵ Und der Grundgedanke, daß ein Wechsel der Klangqualitäten zielgerichtet sein kann und dadurch musikalischen Fortgang als den entscheidenden Zug einer die Zeitlichkeit von innen heraus "verwirklichenden" Musik konstituiert, ist bis Arnold Schönbergs "Emanzipation der Dissonanz" zur tragende Idee der europäischen Mehrstimmigkeit geblieben [...].

L'étape suivante de la narration concerne les rapports entre les œuvres et les règles compositionnelles: Dahlhaus considère qu'il s'agit ici d'une autre articulation du passage du paradigme monodique au paradigme polyphonique. Les règles ne furent pas toujours considérées comme simplement un moyen pour atteindre une fin (l'œuvre): au contraire, elles furent longtemps conçues comme la substance même de la musique alors que les œuvres, passagères et donc moins importantes, étaient oubliées aussitôt entendues. Ce rapport fut complètement inversé et puis, transcendé comme le résume Dahlhaus dans le passage suivant:

La signification de la différence est démontrée par le fait que, dans les époques passées, c'étaient les règles de composition qui survivaient pendant longtemps alors que les œuvres étaient vite oubliées. Plus tard, le rapport s'est inversé alors que les œuvres, à tout le moins les œuvres dominantes, s'installaient fermement dans le répertoire pendant que les règles de composition étaient assujetties à un rapide processus de changement. Cela mena, au vingtième siècle, à une situation où, en fait, on doit réinventer pour chaque œuvre la technique qui la sous-tend¹⁶ (1985: 49).

Outre le fait d'offrir un efficace résumé de près de mille ans d'histoire musicale, ce passage amène au cœur de la réflexion un concept qui restera au premier plan jusqu'à la fin du texte: celui d'œuvre musicale. Jusqu'à présent, le propos de Dahlhaus avait eu un aspect introductif. Avec l'œuvre, les choses se corsent et le véritable développement commence.

¹⁶ Die Bedeutung der Differenz zeigt sich jedoch an der Tatsache, daß es in früheren Epochen die Satzregeln waren, die längere Zeit überdauerten, während die Werke rasch vergessen wurden, später dagegen das Verhältnis sich insofern umkehrte, als die Werke, jedenfalls die herausragenden, sich im Repertoire behaupteten, während die Satzregeln einem sich beschleunigenden Veränderungsprozeß unterworfen waren, bis in der neuen Musik des 20. Jahrhunderts der Zustand erreicht wurde, daß man im Grunde für jedes einzelne Werk die Technik, die ihm zugrundeliegt, neu erfinden muß.

1.2.3 Le paradigme de la forme-sonate

Dahlhaus réitère que la formulation du concept d'œuvre date des années 1780 et est attribuable à Karl Philipp Moritz. Le concept peut être étudié selon trois points de vue et Dahlhaus prévilégiera le troisième après avoir expliqué quelques aspects des deux premiers: d'abord, il est à la base d'une théorie esthétique. Deuxièmement, il est une pensée musicale formelle ("musikalisches Formdenken") issue de la musique instrumentale. Enfin, il est une interprétation de l'histoire dont la substance est un processus dialectique oscillant entre l'idée du classicisme et les principes de l'historicisme.

L'esthétique dont il est question est celle de l'originalité, de la nouveauté. Dahlhaus revient à une idée qui a été effleurée plus haut: depuis la fin du dix-huitième siècle, c'est le devenir plutôt que l'être qui est au cœur de l'art. Les règles compositionnelles sont un point de départ qui doit être dépassé. La substance de la musique, c'est non pas ce qui est immuable (les règles), mais ce qui change, c'est-à-dire l'œuvre.

Le style strict (*strenge Satz*) devint un simple stade élémentaire d'exercices polyphoniques. Le style changeant, c'est-à-dire le style individuel ou style d'époque passa, quant à lui, justement à cause de son historicité et de sa capacité de changement, du statut d'apparence extérieure d'importance secondaire à celui de forme essentielle et primordiale¹⁷ (1985: 51).

Ce que Dahlhaus nomme "Formdenken" et qu'on peut rendre par "conceptualisation formelle" trouve son modèle paradigmatique dans la forme-sonate haydnienne. Ce modèle s'est développé plus ou moins au

¹⁷ Der strenge Satz wurde zu einem bloßen Anfangsstadium mehrstimmiger Exerzitien; und der sich verändernde, individuelle oder epochale Stil wurde -gerade in seiner Geschichtlichkeit und Veränderlichkeit- von einer sekundären Erscheinungs- zu einer primären Wesensform erhoben.

moment où Moritz élaborait son esthétique de l'œuvre autonome¹⁸. La forme musicale articule une opposition entre deux pôles: le pôle logique et le pôle architectural. "Et la conceptualisation formelle qui fonda la substance du concept classique de musique [...] se laisse déterminer dans la forme-sonate par le rapport dialectique entre des moments "logiques" et des moments "architecturaux""¹⁹ (1985: 51). Le reste du texte de Dahlhaus s'appliquera à démontrer ce rapport dialectique à l'œuvre dans la forme-sonate et suggérera que l'opposition des tonalités ou des thèmes dans la forme-sonate démontre aussi "[...] la dialectique du classicisme et de l'historicisme [...] qui fut essentielle à l'élaboration du concept d'œuvre au dix-neuvième siècle: un concept dans lequel s'exprime la plus haute idée de ce qu'est la musique"²⁰ (1985: 53).

Ce passage, ce glissement, de la simple description formelle de la forme-sonate vers ce processus métaphysique demeure complexe, bien que Dahlhaus l'annonce à quelques reprises au cours de l'essai. Les trois derniers paragraphes du texte verront Dahlhaus conclure en résumant, dans l'esprit chronologique qui anime tout son propos, les points saillants de l'histoire de la forme-sonate de Haydn à Schönberg et Bartók. Mais c'est là aussi surtout que sera introduit le principe de la réflexivité progressive ("fortschreitende Reflektiertheit"). C'est un principe-clé

¹⁸ Cette remarque donne lieu à une des parenthèses les plus typiquement dahlhausiennes du texte, une petite phrase qui pointe en direction de problèmes d'épistémologie de l'histoire et de certains débats courants dans un autre type de réflexion: "Die empirische Beziehungslosigkeit des geistig Analogen ist das zentral Problem der Ideengeschichte" (1985: 51). (L'absence de cohérence empirique au cœur de ce qui est intellectuellement analogue constitue le problème central de l'histoire des idées).

¹⁹ Und das Formdenken, das die Substanz des klassischen Musikbegriffs bildete [...] läßt sich in der Sonatenform als dialektisches Verhältnis zwischen "logischen" und "architektonischen" Momenten bestimmen.

²⁰ [...] die Dialektik von Klassizität und Historismus [...], die für den Werkbegriff des 19. Jahrhunderts konstitutiv war: einen Werkbegriff, in dem sich die Vorstellung davon, was Musik in ihrer höchsten Möglichkeit ist, konzentrierte.

permettant à la forme-sonate d'appartenir à la fois au monde concret de la composition musicale et à celui, plus abstrait, de la philosophie de l'histoire. Mais d'abord, voici ce qui se passe dans la forme-sonate entre Haydn et Schönberg.

Tout d'abord, la forme-sonate classique maintient un équilibre entre le moment²¹ architectural et le moment logique, c'est-à-dire qu'elle accorde autant d'importance aux relations tonales qu'au développement motivique. Au dix-neuvième siècle, l'équilibre est rompu et c'est le moment logique qui prend le dessus. Cela s'explique de deux façons: premièrement, la complexité de l'harmonie rend de plus en plus difficile l'élaboration formelle s'appuyant sur des oppositions tonales. Deuxièmement, le principe de la "réflexivité progressive" trouve dans les développements thématique-motiviques un objet plus adéquat que les développements harmoniques proprement dits. Le second élément de l'explication découle logiquement du premier mais Dahlhaus ne le dit pas²². Il donne plutôt un bref exemple où l'ensemble des quatuors tardifs de Beethoven vient démontrer comment le principe de la "réflexivité progressive" peut être illustré par un développement du langage musical:

²¹ Le mot "moment" est à comprendre ici dans son sens dialectique d'étape.

²² En fait, l'argumentation souffre ici quelque peu du point de vue logique. Dahlhaus, après avoir mentionné pour la première fois le principe de la "fortschreitende Reflektiertheit" ajoute simplement ce commentaire en guise d'explication: "[...] in dem man geradezu ein "Entwicklungsgesetz" in der Geschichte der Sonatenform von Haydn über Beethoven und Brahms bis zu Schönberg sehen kann" (1985: 53). (principe [...] dans lequel on peut immédiatement reconnaître, de Haydn à Schönberg en passant par Beethoven et Brahms, une "règle de développement" de l'histoire de la forme-sonate"). Si les développements thématique-motiviques sont un objet adéquat pour la "réflexivité progressive" en tant que loi historique, c'est justement parce que les compositeurs romantiques et post-romantiques s'en servirent pour remplacer les oppositions tonales. Le recours à une forme-sonate ancrée dans des relations thématique-motiviques ne peut pas être justifié *a posteriori* par le fait que la "réflexivité progressive" (ou "progrès réflexif") s'y trouva plus à l'aise que dans le principe architectural; la "réflexivité progressive" transforme en objet adéquat tout ce qui incarne le progrès. C'est sa nature même.

La structure thématique des quatuors tardifs de Beethoven doit être interprétée comme le résultat d'une réflexion qui est tributaire de la conception de ses œuvres plus anciennes. On n'oserait pourtant pas dire quelque chose d'analogue au sujet de leur harmonie²³ (1985: 54).

Le dernier paragraphe du texte mène en quelques phrases la forme-sonate directement de Beethoven à Bartók et Schönberg. Ce dernier devient ici un personnage pathétique, pris dans les filets métaphysiques d'une dialectique qui le dépasse. Les forces en présence sont du domaine de l'histoire. La forme musicale réalise par lui, malgré lui, son historicité et la narration de Dahlhaus fait jouer au compositeur un rôle passif. Le véritable sujet historique continue d'être la forme-sonate. Les formes-sonates de Schönberg et de Bartók sont considérées comme des erreurs de parcours ("Fehlstellen") qui viennent démontrer à quel point la forme-sonate beethovenienne, plutôt que de dégénérer, demeura un paradigme et un modèle. Dans la forme-sonate atonale, Schönberg chercha à faire jouer aux agencements sériels un rôle similaire à celui des contrastes de tonalité dans la forme-sonate classique. La toute dernière phrase du texte résume, dans une formulation typiquement dahlhausienne, tout le paradoxe Schönberg:

Cela ne sembla pas suffisant à Schönberg de marquer ses thèmes par le recours à des rythmes et des contours mélodiques caractéristiques ou de recourir à des variations progressives de motifs afin de constituer une forme-sonate atonale. Il chercha donc plutôt dans les arrangements sériels un "ersatz de tonalité" alors qu'ils n'étaient pas appropriés pour jouer ce rôle. Tout cela ne se laisse sans doute pas autrement expliquer que par l'hypothèse suivante: Schönberg, tourné vers Beethoven et croyant ne pas pouvoir renoncer à un élément qui, depuis longtemps,

²³ Die thematische Struktur der späten Beethoven-Quartette ist als resultat eines Reflexionsprozesses, dem die Konzeption der früheren Werke unterworfen wurden, interpretierbar. Analoges von der Harmonik zu sagen, wäre kaum sinnvoll.

était devenu superflu, s'accrocha à un substitut qui n'en était même pas un²⁴ (1985: 54).

Tout cela n'est pas nouveau; il faut réaliser que Dahlhaus ne cherche pas ici à transformer cet essai en point de départ d'un travail sur Schönberg et son désir profond de perpétuer la tradition. Haydn, Beethoven et Schönberg ne sont pas les sujets de ce texte. La forme-sonate non plus, malgré tout le poids que lui confère son rôle de paradigme. Le sujet de l'essai n'est jamais nommé ailleurs que dans le titre: il s'agit du concept de musique dans la tradition européenne (et pourtant, l'essai ne dit jamais non plus "la musique, c'est..."). Le choc que causent la dernière phrase²⁵ et la fin abrupte de l'essai a été planifié par Dahlhaus pour secouer les certitudes des lecteurs qui croyaient qu'il s'agissait d'une histoire de la forme-sonate en raccourci. C'est un texte qui a été pensé pour encourager une deuxième lecture: impossible d'entendre les voix polyphoniques autrement.

Les lectures subséquentes du texte rendent clair que le mot-clé ici n'est donc ni "Sonatenform" (forme-sonate) ni "Werkbegriff" (concept d'œuvre) ni même la si difficilement traduisible "Reflektiertheit" (réflexivité progressive). C'est en fait "Geschichtlichkeit" (historicité) qui rend le mieux l'idée la plus fondamentale du texte. Et si la forme-sonate

²⁴ Der Sachverhalt, daß Schönberg die Prägung von Themen durch charakteristische Rhythmen und melodische Umrisse sowie die entwickelnde Variation von Motiven zur Konstituierung einer atonalen Sonatenform nicht genügten, daß er vielmehr außerdem in der Reihendispositionen einen "Tonalitätsatz" suchte, als er sie ungeeignet sind, läßt kaum eine andere Erklärung als die Hypothese zu, daß Schönberg -orientiert an Beethoven- auf ein Konstituens, das längst überflüssig war, nicht glaubte verzichten zu dürfen und darum zu einem Substitut griff, das keines war.

²⁵ Ce choc vient de l'effet stylistique, rendu possible par la place du verbe dans les subordonnées allemandes et par l'éventualité qu'offre cette langue d'ajouter, au cœur de la phrase, une infinité de subordonnées, autant que de l'idée transmise qui, d'ailleurs, frise la platitude.

est si intéressante, c'est qu'elle illustre, d'une part, ce potentiel historique que, selon Dahlhaus, portent en elles toutes les formes musicales occidentales, c'est-à-dire cette faculté de changer, de bouger, d'évoluer à partir d'une réflexion sur elles-mêmes marquée par cette idée de progrès. D'autre part, la forme-sonate démontre comment les formes musicales, dans leur pérennité, en viennent aussi à incarner l'idée même de classicisme. Il s'agit là moins d'un paradoxe que d'une dialectique où se joue toute l'histoire de la musique occidentale. L'idée de tradition, de perpétuation des modèles, y est aussi importante que l'idée de progrès. Selon Dahlhaus, c'est cela que Schönberg et sa forme-sonate atonale viennent illustrer.

Le texte de Dahlhaus ne comporte donc pas de conclusion. Il n'y a pas de moment récapitulatif et, quand on lit pour la première fois cette phrase finale au sujet des sonates atonales de Schönberg, on se prend à espérer qu'elle contienne aussi la clé de quelques mystères. Pourquoi finir ici plutôt qu'ailleurs? On l'a dit plus haut, ce texte emprunte la voie chronologique (allant, grosso modo, du XII^e siècle à Schönberg) non pas pour se donner une allure linéaire mais bien, dans le but d'établir les régions chronologiques limitrophes d'un concept qui n'a lui-même rien d'absolu. Pour Dahlhaus, il n'y a pas de concept de musique tout court; il n'y a qu'un concept occidental de musique. Et cette entité "Occident" est d'ailleurs elle-même un concept qui est tributaire des conceptions qu'on en a. En procédant du XII^e siècle à Schönberg, c'est un certain Occident que Dahlhaus cherche d'abord à circonscrire²⁶. La fin de l'essai nous

²⁶ Il ne faudrait pas conclure que Dahlhaus, en faisant finir l'Occident avec le début du XX^e siècle cherche à exclure, en la renvoyant du côté de la non-musique, toute la musique post-schönbergienne. Il semble simplement impliquer que cette musique-là puisse appartenir à un autre concept de musique, un concept en devenir, ouvert, et pour lequel la zone

rappelle l'apposition de son titre ("Concept de musique et tradition européenne") tout en illustrant la subjectivité intrinsèque d'une démarche fondamentale de l'historiographie: la "Periodisierung" (périodisation). Fidèle à ses convictions historiographiques, Dahlhaus ne contourne pas ses problèmes, il en fait ses thèmes, même si c'est ici implicitement²⁷.

Il est donc clair que cette réflexion sur le concept occidental de musique ne vise qu'à rendre compte de la conception dahlhausienne de la musique et, qui a déjà fréquenté la pensée sinueuse du musicologue retrouvera, dans ce texte, ses chevaux de bataille habituels. Il est difficile de considérer comme une définition cet essai que nous avons qualifié de polyphonique mais il nous apparaît répondre de façon bien adéquate (pour reprendre un mot qu'utilise souvent Levinson) à la question du "quid est" musical (occidental): en projetant dans le concept, une conception très personnelle de la musique, Dahlhaus remplace certains pièges de la perspective de nulle part²⁸ par la "praticabilité" de la

géographique occidentale comme critère de délimitation ne pourra s'avérer utile ou pertinente. Il faut noter d'ailleurs que Dahlhaus a beaucoup écrit sur la musique du XXe siècle -de Schönberg mais aussi de ses héritiers- et il n'a jamais dit, à notre connaissance, que Stockhausen et Cage ne composaient pas de la musique. Au moment où ces deux compositeurs laissaient la musique au hasard, Dahlhaus a écrit un plaidoyer pour le concept de l'œuvre musicale mais il s'agit moins des regrets d'un traditionaliste que des clarifications épistémologiques d'un musicologue agacé par la confusion ambiante concernant certaines catégories conceptuelles. ("Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik" dans le *Neue Zeitschrift für Musik* en 1969).

²⁷ Dahlhaus termine ainsi un des chapitres de ses *Fondements* intitulé "Historische Hermeneutik":

"Die Problematik ist, so scheint es, labyrinthisch und nahezu auswegslos; und Geschichtsschreibung kann, um ihr nicht zum Opfer zu fallen, kaum etwas anderes tun, als sie zum Thema zu machen" (1977: 138). (La problématique [celle de l'herméneutique historique] est, semble-t-il, labyrinthique et sans issue apparente. L'historiographie ne peut pas vraiment faire autre chose que d'en faire son thème si elle veut éviter d'en devenir la victime).

²⁸ C'est le titre d'un livre influent du philosophe Thomas Nagel qui a popularisé l'expression: *The View From Nowhere*, 1986.

perspective d'ici, de la fin du vingtième siècle, de la musicologie historique. Cela nous semble être autant une décision sage qu'une invitation à poursuivre la réflexion à partir d'autres perspectives.

Nous avons dit plus haut qu'il était bien possible d'expliquer par des divergences de tempérament le fait que certaines personnes, dont nous sommes, jugent inintéressante et sans utilité véritable une réponse au "quid est" musical qui prenne la forme d'une définition²⁹. Il faut donc admettre qu'il y aura des gens pour qui la réponse offerte ici par Dahlhaus offrira peu d'intérêt et trop de subjectivité.

On peut comprendre que le style hyper-dialectique puisse parfois agacer et qu'on lui préfère la linéarité de la pensée de Levinson. Cependant, si on peut faire des reproches stylistiques à Dahlhaus, on doit reconnaître que sa démarche nous a libérés des circularités dans lesquelles nous enferme la définition du philosophe analytique. Jouer au jeu des contre-exemples *ad infinitum* est la seule manière d'entamer un dialogue avec Levinson au sujet de sa définition. On peut en revanche dialoguer ici de mille façons avec Dahlhaus. Son projet historique de "définition" du concept occidental de musique, puisqu'il est si clairement tributaire de

²⁹ À moins, bien sûr, que ces définitions soient historiques, en d'autres mots, qu'on installe une distance herméneutique entre elles et nous. Cela les fait basculer, de facto, dans la catégorie des textes à partir desquels on peut reconstituer la conception musicale d'une époque passée ou d'un compositeur particulier. (On pourrait envisager qu'un(e) étudiant(e) décide un jour de rédiger un mémoire ou une thèse sur le corpus "levinsonien" de textes sur la musique ou, de façon plus réaliste, sur les textes philosophiques sur la musique à la fin du vingtième siècle: la définition de Levinson deviendrait, dans ce cadre-là, un objet bien utile pour cerner ce type de pensée musicale). On reparlera de l'utilité générale des textes dans la "rétrodition" des conceptions de la musique au chapitre qui vient.

l'intrigue et des intérêts de celui ou celle qui choisit de cerner ce concept, appelle l'élaboration d'autres "définitions" à partir d'autres intérêts, d'autres intrigues.

Pour Dalhaus, le concept de musique ne réfère pas à une entité immuable mais bien, à une multitude de réalités, unies entre elles par des ressemblances familiales, pour reprendre une idée wittgensteinienne. C'est cela qu'il veut dire lorsqu'il annonce, dès le début de son texte, qu'il faille considérer "la continuité du développement [historique] comme une justification suffisante de ce singulier précaire (1985: 43, voir la note 11 du présent chapitre).

Il y a donc potentiellement autant de réponses possibles à la subjectivité de la démarche de Dahlhaus qu'il y a de spécialistes de l'histoire musicale occidentale, c'est-à-dire qu'il y a de conceptions occidentales de la musique. Plutôt que de nous étourdir, ce fait devrait nous motiver à étudier d'autres visages de ces conceptions de la musique occidentale qui forment la polyphonie du concept occidental de musique.

Le fait que Dahlhaus, dans le texte que nous venons de présenter, fasse implicitement commencer son étude du concept occidental de musique au XII^e siècle nous a toujours semblé, en tant que médiéviste, comme une invitation à aller y voir de plus près. Nous parlions au début du présent chapitre d'un parallèle indirect entre la démarche de Dahlhaus et la nôtre. Nous terminons ici en expliquant ce que nous entendons par cette métaphore du parallèle indirect, c'est-à-dire de l'inspiration détournée.

Si l'influence de cet essai sur notre thèse avait été directe, on aurait simplement étudié les réalités musicales du Haut Moyen Âge dans le but de les inclure dans notre propre étude du concept occidental de musique. Notre thèse ne souhaite pas compléter ainsi la réflexion de Dahlhaus. Elle se conçoit comme les prolégomènes à une réflexion qui s'apparente à celle-là mais qui en diffère par ses intentions qui sont explicitement historiques et implicitement esthétiques. La matière musicale carolingienne n'est pas utilisée ici dans le but de nourrir un concept occidental de musique, c'est-à-dire la conception d'une musicologue intéressée par les choses médiévales. Nous étudions cette matière dans le but de livrer "la" conception carolingienne de la musique, un travail qui, à notre connaissance, n'a jamais été fait³⁰.

Nous finirons d'exposer la différence entre le travail de Dahlhaus et cette thèse qui s'en inspire indirectement en proposant une différenciation qui nous semble fondamentale: celle entre le travail de reconstitution historique d'une conception musicale "autre" et le travail qui consiste à dire notre propre conception de la musique à partir d'un matériau que nous considérons "nôtre", dans lequel nous incluons notre propre culture, c'est-à-dire l'Occident. Dahlhaus fait la seconde démarche en n'incluant pas, dans ce qu'il considère "nôtre", la musique du Haut Moyen Âge. Nous faisons la première démarche pour le Haut Moyen Âge dans le but implicite de démontrer que Dahlhaus aurait pu considérer comme "nôtre", "européen", certaines réponses carolingiennes au "quid est" musical. La conception carolingienne est aussi une conception

³⁰ Bien sûr, il y a ici mille circularités à l'œuvre, de nous à eux et d'eux à nous; nous tâchons d'en demeurer consciente mais nous les analysons peu au cours de la thèse. (Nous en avons déjà brièvement parlé aux notes 15 et 28 de l'introduction générale).

occidentale de la musique mais, ce n'est pas cela que cherche à démontrer notre thèse; elle se contente simplement de dire cette conception carolingienne de la musique. C'est un projet qui se suffit à lui-même et qui ne va pas sans certaines difficultés.

Le premier problème auquel nous confronte ce genre d'approche du matériau carolingien, c'est justement de savoir où lire et comment lire cette conception millénaire jamais clairement exprimée. Car, avant de la dire, c'est-à-dire donner une forme linéaire et littéraire à nos efforts herméneutiques, il faut bien avoir lu cette conception quelque part. Le prochain chapitre s'occupe de préparer ce terrain méthodologique et historique.

Chapitre 2: Conceptualiser une conception carolingienne de la musique

Le titre redondant du présent chapitre veut attirer l'attention sur le fait que, si, d'une part, l'analyse des deux textes étudiés à l'étape précédente nous plonge au cœur du sujet principal de la thèse ("dire" une conception de la musique occidentale plutôt que "définir" la musique), il faut, d'autre part, mettre en place certaines prémisses historiographiques et méthodologiques lorsqu'il s'agit de présenter la conception de la musique à l'époque carolingienne. Comment la conceptualiser? Où se trouve-t-elle? Personne n'a jamais dit dans des affirmations textuelles claires et univoques¹: "la musique pour moi, Hucbald de Saint-Amand, ou pour moi (nous), auteur(s) des *Musica et Scolica enchiriadis*, c'est ceci". Qu'ont-ils "dit" alors? Faut-il s'en tenir à ce qui a été "dit"? N'y a-t-il pas d'autres lieux à partir desquels on peut reconstituer une conception de la musique? Le présent chapitre répond clairement à la dernière de ces questions mais, c'est le chapitre suivant qui fera, pour l'époque carolingienne, ce que Dahlhaus, dans notre présentation du chapitre précédent, a macroscopiquement fait pour la musique de l'Europe post-médiévale.

Nous ouvrons le chapitre par une présentation de quelques aspects généraux de la "Renaissance carolingienne". En résumant très

¹ Et d'ailleurs, tous les praticiens de l'herméneutique historique ou esthétique savent bien qu'aucune affirmation n'est jamais aussi claire ou aussi univoque qu'elle n'en a l'air. Même un enfant de trois ans et demi, solidement campé devant un célèbre tableau de Magritte et à qui on dit: "ceci n'est pas une pipe", sait très bien qu'il y a là une grosse (et, à son avis, très drôle) anguille sous roche.

brèvement quelques points saillants de cette époque qui dura environ un siècle, nous souhaitons pouvoir offrir des balises aux lecteurs peu familiers avec cette Europe-là, une Europe naissante et effervescente qui avait bien compris le rôle politique central d'une liturgie organisée et standardisée mais aussi, l'importance de "penser" la musique, ces mélodies grégoriennes, supportant et amplifiant, tout à la fois, cette prière, ces mots.

Dans le but de démêler quelques nœuds méthodologiques, nous proposons ensuite, en deuxième partie, une brève typologie de trois lieux où l'herméneutique en quête d'une conception de la musique d'une époque passée peut ancrer son travail: les notes, les discours et les objets périphériques. Quelques commentaires ethnomusicologiques, formulés par un des pédagogues les plus divertissants de la profession, Bruno Netti, guident notre réflexion.

Dans un troisième temps, nous présentons les deux objets périphériques carolingiens à partir desquels nous élaborerons, au chapitre suivant, une conception carolingienne de la musique. Il s'agit de la polyphonie et des neumes. De la première, nous ne faisons qu'une très brève présentation; le chapitre qui vient donnera les détails de ce que nous disent les traités carolingiens à son sujet et aussi, de ce que sa présence même, en tant que théorie pratique au cœur de traités de musique de la "seconde Renaissance carolingienne", nous dit de la conception musicale de cette époque. L'origine de la polyphonie n'étant ni un sujet controversé ni un sujet particulièrement carolingien (en ce sens qu'on ne peut vraiment dire des Carolingiens qu'ils l'aient inventée), on s'en tient ici à quelques commentaires très généraux sur cette question.

L'origine des neumes, quant à elle, est un thème historiographique complet et riche. Nous y consacrerons toute la fin du chapitre. Nos conclusions simples et rapides, après ces quelques sections de critique historiographique, nous replongent au cœur de la problématique de la conception de la musique carolingienne.

Si, à l'instar de l'essai introductif et du chapitre précédent, le présent chapitre est encore de l'ordre des prolégomènes, il est aussi indispensable que les textes précédents. Non seulement traite-t-il d'une matière méthodologique et terminologique importante, mais il présente aussi des contextes historique (dans le cas de la Renaissance carolingienne) et historiographique (dans le cas des neumes et de la question de leurs origines) sans la connaissance desquels le reste de la thèse est incompréhensible, du moins, pour les non-médiévistes. Grâce à la maîtrise, même générale et superficielle, de ces nuances terminologiques et de ces contextes (c'est-à-dire ces cadres physiques, chronologiques et mentaux, à l'intérieur desquels nous posons nos questions), nous espérons que le bien-fondé et l'intérêt de l'exercice herméneutique des deux derniers chapitres couleront de source.

2.1 Renaissances

2.1.1 La première "Renaissance carolingienne"

La "Renaissance carolingienne", qui ne fut ni la seule, ni la première époque que l'historiographie qualifie de "Renaissance"², est le nom sous lequel les historiens continuent de désigner (avec ou sans guillemets) la période dans laquelle nous avons puisé les réalités philologiques à partir desquelles cette thèse fut élaborée. Giles Brown, dans un excellent essai qui mêle histoire politique, économique et culturelle, définit ainsi cette période effervescente: "[...] the revival of learning in conjunction with a movement to reform (to "correct") both the institutions of the Church and the lives of the Christian peoples living under the Carolingian rule" (1994: 1). Selon les auteurs qu'on fréquente, on verra cette période de réformes et de "corrections" (des textes et des coutumes liturgiques et légales) commencer vers 780, avec l'arrivée d'Alcuin à la cour de Charlemagne (ou même avant), et se terminer à la mort de Charles le Chauve (en 877) ou au début du dixième siècle.

Une des caractéristiques de cette "renaissance" de la pensée et des savoirs anciens (plus latins que grecs, il faut bien le noter³), fut la

² Dans une récente critique de la dernière monographie de Peter Burke (intitulée *The European Renaissance. Centres and Peripheries*), Felipe Fernandez-Armesto (1999) mentionne une Renaissance "nord-ombrienne" au huitième siècle (autour du grand Bède) ainsi que des Renaissances ayant eu lieu dans certaines colonies américaines de l'empire espagnol au seizième siècle.

³ On peut consulter encore aujourd'hui la vieille étude de Laistner (1931), plus particulièrement, son chapitre intitulé "The Study of Greek" qui nous dit bien ce qu'on continue à considérer vrai aujourd'hui: les Carolingiens du continent avaient, non seulement des connaissances très approximatives (ou, tout à fait inexistantes) du grec ancien, mais se

conscience même des Carolingiens d'en être. Pierre Riché, un spécialiste à la fois de l'histoire médiévale et de l'histoire de l'éducation et de l'enseignement, conclut son "bilan du renouveau carolingien" en citant cet extrait d'une lettre d'Alcuin à Charlemagne:

"Si beaucoup se pénétraient de vos intentions une nouvelle Athènes se formerait en Francie. Que dis-je, une Athènes plus belle que l'ancienne, car ennoblie par l'enseignement du Christ, la nôtre surpasserait toute la sagesse de l'Académie. L'ancienne n'avait pour s'instruire que les disciplines de Platon pourtant formées par les sept arts libéraux, elle n'a pas manqué de resplendir; la nôtre serait dotée en outre de la plénitude septiforme de l'esprit et dépasserait toute la dignité de la sagesse séculière" (Epist. IV, p.279) (cité par Riché, 1989: 116).

C'est principalement autour de la personne de Charlemagne⁴ que furent mises en place les politiques de standardisation des savoirs et de la culture qui donnèrent à l'"Europe" du Haut Moyen Âge un grand élan à

méfiaient, en général, des choses grecques. Seuls les Irlandais avaient réussi à conserver certaines compétences linguistiques hellènes. Le grand Jean Scot (l'Érigène), un "intellectuel" au service de Charles le Chauve et une figure de proue de la "seconde Renaissance carolingienne", fit, non seulement carrière de philosophe mais aussi, de traducteur du grec qu'il avait appris dans ses contrées natales. (Lire, pour le plaisir de rencontrer la pensée du philosophe par l'entremise d'une plume souriante et concise, la première partie d'un opuscule d'Édouard Jeuneau publié chez les Dominicains de Montréal: *Quatre thèmes érigéniens* (1978)).

⁴ Riché, dans son petit ouvrage classique sur les Carolingiens (1983), rappelle que les contemporains eux-mêmes étaient reconnaissants envers l'empereur pour son rôle au cœur de cette "renaissance" des coutumes et des savoirs anciens. (Il faut noter cependant que les auteurs que cite Riché dans l'extrait qui suit n'ont pas été les exacts contemporains de Charles mais des "intellectuels" plus tardifs qu'on associe plutôt à la "seconde Renaissance carolingienne" ou, la "Renaissance carolingienne de la seconde génération"):

"Les contemporains ont été très conscients de l'impulsion donnée par le pouvoir royal et eux-mêmes ont parlé sinon de renaissance, du moins de *renovatio*. Bien souvent, ils ont attribué à Charlemagne tout le mérite de ce renouveau. Il est "celui qui a fait jaillir les flammes des cendres", dit Héric d'Auxerre, à lui "les lettres doivent rendre un tel hommage qu'elles lui procurent une éternelle mémoire", renchérit Loup de Ferrières; et Walafrid Strabon écrit: "De tous les rois, Charles était le plus avidement empressé à rechercher les savants et à leur procurer le moyen de philosopher tout à leur aise, ce qui lui permit à nouveau d'assurer le rayonnement de la science entière en partie inconnue de ce monde barbare et de faire ainsi de toute l'étendue du royaume qu'il avait reçu de Dieu encore enveloppée de brumes et pour ainsi dire presque aveugle, un pays lumineux aux yeux pénétrés de clarté divine" (1983: 311).

partir duquel elle prit son envol⁵. Cet élan la poussa à la fois vers la Rome ancienne et contemporaine et vers ce qui allait devenir l'Europe, entité politique, économique et culturelle dont les conquêtes carolingiennes allaient précipiter la naissance.

Pépin III, le père de Charlemagne, avait entrepris dès le début de la seconde moitié du VIII^e siècle de réformer le culte chrétien de la Francie en tentant de le rendre plus conforme aux pratiques liturgiques romaines; Charlemagne poursuivit ce travail de purification des traditions en continuant de soutenir un retour aux sources romaines; il voulut unir son empire en standardisant les traditions liturgiques, en effaçant des pratiques les idiosyncrasies régionales que bien des chercheurs d'aujourd'hui, à partir de maigres sources, aimeraient pouvoir reconstituer⁶.

Mais, comme le rappelle Pierre Riché, "il ne suffit pas de prier, il faut également prêcher et instruire" (1989: 70). En 789, dans un document politique qui s'est rendu jusqu'à nous, l'*Admonitio generalis*, Charlemagne rend compte, en quatre-vingt-deux clauses du détail de ses intentions réformatrices. Un chapitre entier de ce texte fondamental est

⁵ La dynastie carolingienne et, avec elle, ces premières lumières d'une culture occidentale s'éteignirent à la fin du règne de Charles le Chauve en même temps que naissaient les premières nations européennes. Ces époques de transition correspondent à ce que l'historiographie nomme traditionnellement des temps sombres, des temps de désintégration et de chaos. En ce qui concerne les acquis culturels de la période carolingienne, ils purent traverser ces périodes agitées grâce, entre autres, à la protection offerte par le milieu monastique. Il faut penser ici, par exemple, aux abbayes de Saint-Amand, de Fleury-sur-Loire ou de Saint-Denis. Cette dernière fait l'objet d'un récent article, qui, mêlant harmonieusement et concisement études épistolaires, paléographie et mentalité "sherlock-holmesque", trace, en filigrane, son portrait politique et culturel à la fin du huitième siècle. (Voir Story, 1999).

⁶ En ce qui concerne l'aspect musical de ces liturgies, on peut lire, par exemple, un chapitre de la réédition du second volume de la *New Oxford History of Music* consacré aux traditions "périphériques" du plain-chant, intitulé "Latin Chant Outside the Roman Tradition" (Levy, 1990a).

consacré aux réformes scolaires⁷ car, pour bien prier, il fallait d'abord avoir bien appris le latin.

2.1.2 "Seconde Renaissance carolingienne" et objets musicaux

Ce que nous nommons "seconde Renaissance carolingienne" pourrait simplement être considéré comme le moment où, suite aux efforts de Pépin et de Charlemagne, les premiers fruits d'une riche récolte purent être cueillis. Ayant mis en branle un programme de réformes et d'enseignement, les rois carolingiens finirent par attirer dans leur entourage, une ou deux générations après Charlemagne, les intellectuels de l'époque. Déjà, en allant quérir Alcuin en pays scot⁸, Charlemagne avait amorcé une tradition d'accueil des penseurs étrangers. Autour de son petit-fils Charles le Chauve et des grands évêques et abbés du royaume carolingien, la tradition se perpétua. Pour ces lettrés de la grande Francie, il ne s'agit plus simplement de lire, de maîtriser et d'enseigner le latin (biblique et patristique); ces intellectuels sont en mesure de faire de véritables études aussi bien sur la Bible que sur un matériau profane, par exemple, le célèbre *Mariage de Philologie et Mercure*, texte de Martianus Capella que lurent nombre de médiévaux⁹. Certes, les arts libéraux sont étudiés dans le but de servir, d'abord et avant tout, les efforts théologiques,

⁷ Riché cite et traduit ce chapitre dont voici un extrait:

"Dans tous les monastères et les évêchés, enseignez les Psaumes, les notes, le chant, le comput, la grammaire et corrigez soigneusement les livres religieux, car, souvent, alors que certains désirent bien prier Dieu, ils y arrivent mal à cause de l'imperfection et des fautes des livres" (Ed. MGH, Capit I, p.60, cité par Riché, 1989: 353).

⁸ En fait, Alcuin d'York se trouvait déjà sur le continent, en Italie, quand Charlemagne fit sa connaissance.

⁹ Le petit ouvrage de Jeuneau (1978) mentionné précédemment présente, en plus de ses quatre thèmes érigéniens, une édition latine du commentaire du philosophe sur ce texte fondamental de l'enseignement des sept arts libéraux au Moyen Âge.

la *lectio divina*¹⁰. Mais, de la grammaire à la logique et à la philosophie, la route est assez directe. C'est dans ce milieu chrétien et latin mais aussi effervescent et renaissant que naît la première véritable œuvre philosophique européenne digne de ce nom: le *Divisione Naturæ* de Jean Scot¹¹.

Les réformes de la liturgie et de l'enseignement eurent une influence double dans le monde de la musique. D'une part, la réforme des pratiques religieuses ne put avoir lieu que de concert avec une réforme de la pratique musicale, c'est-à-dire que, en tant que véhicules privilégiés des prières de la messe et des offices, les chants eux-mêmes se retrouvèrent, de facto, au cœur des chambardements¹². D'autre part, le développement d'un milieu intellectuel tourné à la fois vers l'enseignement de base et vers la formation secondaire, fit aussi fleurir un

¹⁰ Ces *artes* sont au nombre de sept, se subdivisant en un *trivium* (grammaire, rhétorique et dialectique) et un *quadrivium* (géométrie, arithmétique, astronomie et musique). Laistner écrit à ce sujet:

"Established firmly by Martianus and approved by notable successors [...] the grouping of subjects which were believed to ensure a liberal education was transmitted to the Middle Ages. In time it became customary to distinguish the first three from the later four, and to regard the first group as preparatory to the second. The *trivium* was equivalent to the more elementary curriculum taught to all who came to school, while the *quadrivium* comprised the more advanced subjects which would be attempted only by the more apt pupils. Two reservations must be made: though Boethius employs the term *quadrivium* (corrupted later into *quadrivium*), *trivium* does not appear to be older than the age of Charlemagne. In the second place, the educational curriculum laid down in the *trivium*, to be followed by the *quadrivium*, seems to have remained largely theoretical. In actual practice, at least in the earlier Middle Ages, the teaching given in most monastic schools was far more restricted" (1931: 41).

¹¹ Une des études les plus exhaustives sur ce texte difficile est la monographie de Gangolf Schrimpf (1982). Les première et deuxième parties de cet ouvrage peuvent aussi être lues comme une introduction à la pensée et la logique philosophiques carolingiennes.

¹² L'histoire du chant grégorien, du succès des réformes franques et de la naissance d'autres répertoires monodiques en pays franc sont des sujets aussi vastes que fascinants. On recommande aux lecteurs la magnifique monographie de David Hiley (1993) qui s'ouvre, idée aussi inusitée que brillante, par une longue bibliographie qui (Hiley a gagné son pari à ce sujet) est déjà devenue "a reference tool in itself" (1993: VIII). Nous ne connaissons que par le récent compte-rendu de Peter Jeffery dans *Speculum* (1999), cette monographie en français qui n'a pas participé à l'élaboration de notre thèse: Philippe Bernard, *Du chant romain au chant grégorien (IVe-XIIIe siècle)*, publié chez Cerf à Paris en 1996.

type de discours musical qu'on n'avait pas vu depuis Boèce et Isidore¹³. Rédigés dans un esprit quadrivial, c'est-à-dire d'une *musica* comprise comme science arithmétique et spéculative, ils contiennent néanmoins, dès le *Musica Disciplina* d'Aurélien de Réôme qui est le plus ancien de ce petit groupe de traités qu'on nomme ici "carolingien", un savoir pratique, utile à la fois aux chantes et, permettons-nous un anachronisme, aux compositeurs, aux concepteurs de nouvelle musique¹⁴.

La Renaissance carolingienne a aussi donné à l'Occident deux objets qui ont profondément marqué toute sa musique: une notation pratique, les neumes, d'où est issu le système notationnel que nous utilisons encore aujourd'hui et la polyphonie sous la forme d'une théorie qui explique clairement comment organiser, selon les lois de la consonance et autour des mélodies du répertoire liturgique, l'hétérophonie naturelle des voix¹⁵. Notre étude s'intéresse donc à cette présence théorique de la polyphonie:

¹³ Dans les mots d'Yves Chartier, l'auteur d'une récente étude sur Hucbald:

"Du Ve au IXe siècle, entre les *De Musica* de Martianus Capella et de Boèce, tournés vers l'Antiquité, et la *Musica Disciplina* d'Aurélien de Réôme, rédigée très probablement dans la région de Saint-Amand, entre 840 et 850, on ne possède aucun traité d'importance: dans le cadre de leur enseignement libéral, Cassiodore, Isidore et Raban Maur († 856) ne reproduisent, au chapitre de la théorie musicale, que des lieux communs sans rapport avec la pratique de leur temps, et l'opuscule sur les tons attribué à Alcuin par Martin Gerbert se révèle être un fragment du chapitre VIII du traité d'Aurélien de Réôme. Si d'autres essais ne nous sont pas parvenus, ce n'est pas qu'ils aient été perdus: c'est plutôt qu'ils n'ont pas été écrits" (1995: 44).

¹⁴ L'introduction la plus intéressante, la plus fluide, personnelle et bien écrite au sujet, non pas seulement de la théorie musicale carolingienne mais aussi, de ses ancêtres, Boèce et Isidore ainsi que de ses descendants médiévaux, est "Question of Genre in Medieval Treatises on Music" de Lawrence A. Gushee (1973). Nous recommandons ce texte à quiconque aurait besoin d'une vue d'ensemble sur une matière fascinante mais parfois négligée par la musicologie de type "Bach à Boulez".

¹⁵ Nous expliquerons au cours de la thèse, plus particulièrement au prochain chapitre, en quoi consiste la polyphonie carolingienne. Ce qu'il faut absolument comprendre de l'affirmation que nous faisons ici, ce n'est pas qu'on ne chantait pas ou ne jouait pas à plusieurs voix avant les Carolingiens mais bien, qu'on n'avait pas théorisé, pensé, un enseignement de la polyphonie appuyé sur la pratique musicale réelle, quotidienne. Les calculs pythagoriciens (ptoléméens, boétiens) des rapports intervalliques, exprimés sous forme de proportions mathématiques simples, ne sont pas un enseignement de la polyphonie.

c'est cela que nous considérons en objet périphérique et non pas la réalité musicale d'un procédé de composition.

Sur la base de ce discours théorique nouveau, de cette notation et de cet enseignement de la polyphonie, nous posons ici une prémisse fondamentale de notre réflexion: la Renaissance carolingienne a encouragé, précipité, la naissance et le développement d'une nouvelle conception de la musique. On peut aussi dire que, inversement, ce qui nourrit la justesse de l'appellation de "Renaissance carolingienne" pour désigner ce siècle allant, grosso modo, de la fin du huitième à la fin du neuvième, c'est la présence, dans le domaine musical, d'idées et de pratiques nouvelles ayant plus ou moins directement joué sur d'autres domaines de la pensée. C'est la question de la poule ou de l'œuf, de la rotondité de nos cercles herméneutiques. Un problème qu'on ne tentera pas de résoudre ici mais qui annonce certaines conclusions d'un essai de Bruno Nettl qui, à la section qui suit, continue de préparer le terrain de notre investigation de la conception de la musique à l'époque carolingienne.

2.2 Typologie

2.2.1 La pensée musicale et la pensée sur la musique

On pourrait penser que la "rétrodition" (néologisme que nous empruntons à Paul Veyne) d'une conception de la musique chronologiquement éloignée de nous, passe d'abord et simplement par des études philologiques: des analyses (mais d'abord, des éditions et des traductions) de textes de théorie musicale dans la lignée des travaux de Martin Gerbert¹⁶ ou de Fritz Reckow¹⁷. Cependant, on ne peut qu'artificiellement séparer la pratique de la théorie. Et, bien que notre effort de reconstituer une conception carolingienne de la musique soit tourné vers ces textes qui ont, plus ou moins clairement, rendu compte de cette conception, ils ne sont pas les seuls lieux qui puissent livrer des informations à ce sujet.

Avant de présenter notre typologie en trois temps, elle-même, prolégomènes à nos lieux préférés, retournons d'abord à de vieilles devises. L'histoire (et la musicologie avec elle) étudie des faits humains du passé. Des faits qui, à cause de cette distance chronologique entre eux et nous, ne nous sont accessibles que par "traces"¹⁸. De toutes les traces laissées par l'époque qui nous intéresse, cette Renaissance carolingienne (surtout celle, plus tardive et plus éloquente musicologiquement, de la

¹⁶ Né en 1720 et mort en 1793, Gerbert fut le premier à collectionner et réunir les manuscrits médiévaux de l'Europe traitant de musique.

¹⁷ Fritz Reckow, décédé récemment, est un médiéviste et musicologue ayant enseigné à Erlangen. Nous citons plusieurs de ses travaux au cours de la présente thèse. On lui doit, entre autres, une édition et un commentaire remarquables sur le traité du célèbre (!) Anonyme IV (1967).

¹⁸ Les traces musicales ont cela de particulier qu'elles survivent souvent dans des partitions tout en continuant, de façon plus ou moins ininterrompue, de vivre dans des traditions d'interprétation. Nous renvoyons les musicologues, encore et toujours, aux *Grundlagen* de Dahlhaus (1977) qui traitent de ce sujet important.

seconde génération), certaines sont en mesure de nous livrer les conceptions de la musique à cette époque. Ces conceptions de la musique s'apparentent à ce que l'ethnomusicologue Bruno Nettl (1992) nomme, d'une part, la "pensée musicale" et, d'autre part, la "pensée sur la musique". En faisant cette distinction, il cherche à unir deux versants de la discipline ethnomusicologique: le versant "musique" et le versant "anthropologie". L'Europe du Haut Moyen Âge est, à certains égards, si éloignée de nous, qu'il est tout à fait approprié de l'aborder anthropologiquement.

My purpose here is to look at two aspects of musical thought from an ethnomusicological perspective: the thinking of music, or "thinking music" by musicians, and ideas about music held by musicians and others in a society. I wish to discuss some of the ways in which these kinds of musical thought intersect with musical structure, musical behavior, and the central values of cultures, and how their study may be brought to bear on the understanding of music on a cross-cultural basis (1994: 140).

En conclusion de son bref essai (où les Blackfoot côtoient Mozart et Beethoven), Nettl écrit:

My approach to the concept of musical thought has been to look at the relationship between ideas about music and musical ideas. I have been unable to identify explicitly musical thought as different from other kinds of thinking [...] But I do suggest that the way in which musicians think musically, the ways in which they, as it were, "think" their music, depends in large measure on ways in which they think of their world at large. And within that context, the ways in which a society thinks about the concept of music, about music in culture, about musicians, may determine much about the way in which the musicians of that society think their music (1994: 147).

Dans cette courte étude de Nettl, la division heuristique entre un "thinking music" et un "thinking about music" finit donc par fondre comme neige au soleil puisque la réalité musicale fait partie d'une réalité plus vaste, une culture, une société, qui entretient avec elle des liens trop

serrés et circulaires pour être dénoués. C'est le problème herméneutique classique auquel nous faisons allusion à la fin de la section précédente.

Si nous avons cité Nettl, c'est aussi pour rappeler que la division que nous proposons à notre tour, fonctionne de la même manière que la sienne: elle organise bien une certaine matière de façon préliminaire. Conservée trop longtemps ou utilisée trop strictement, la typologie devient d'une utilité incertaine. Cependant, elle peut très bien justifier notre manière de reconstituer, à partir des neumes et de la polyphonie en tant qu'"objets périphériques", la conception carolingienne de la musique.

2.2.2 Les notes, les discours et les objets périphériques

Notre typologie compte trois membres dont le premier porte un nom simple mais qui désigne une réalité complexe et problématique: les "notes". Les notes, c'est la partition, dans notre cas, les mélodies grégoriennes telles qu'elles nous sont accessibles aujourd'hui¹⁹. C'est le premier lieu à partir duquel on peut reconstituer la conception musicale d'une culture, d'une époque, voire, d'un seul compositeur. L'analyse de ces notes, de leurs structures, dévoile, sans même que le recours à des confirmations verbales soit nécessaire, comment cette culture, cette époque, ce compositeur ont pensé la musique. Ce sont dans les notes que

¹⁹ Nous ne pouvons rendre compte ici de tous les problèmes conceptuels, méthodologiques et historiques auxquels renvoie cette affirmation. Les "répertoires" du plain-chant européen ont été élaborés dans un monde de transmission orale puis notés, jusqu'au onzième siècle, dans une écriture "approximative" qu'on ne peut déchiffrer que rétroactivement, en comparant les chants notés en neumes aux mêmes chants notés sur portée. La section 2.3 du présent chapitre offre des balises bibliographiques qui orienteront les lecteurs non-initiés à travers les méandres paléographiques et historiographiques dans lesquels nous entraînent les entités musicales d'avant le concept d'œuvre. (Voir l'étude de Lydia Goehr (1992) sur l'histoire de ce concept).

Bruno Nettl tente de lire ce qu'il nommait plus haut le "thinking music": son texte montre bien comment cette pensée musicale se trouve exprimée dans une mélodie typique de la culture Blackfoot ou dans la complexité du "radif" persan (1994: 140-142).

Le travail à partir des notes est un exercice de déduction. Pour revenir à des cas occidentaux et médiévaux, on peut lire, par exemple, dans certains palindromes mélodiques et textuels de tropes médiévaux comment la musique est apte à souligner, refléter, imiter la forme d'un texte²⁰. À cause de certaines particularités de notre entraînement de musicologue (ou d'ethnomusicologue), c'est souvent le lieu auquel on songera en premier lorsqu'il s'agit de comprendre la pensée musicale d'une époque, d'une culture, d'un compositeur²¹. Mais, et cela n'est plus un fait qu'on a besoin de démontrer, ces notes sont loin d'être le seul lieu, le seul type de traces où s'exprime cette pensée.

Le deuxième membre de notre tripartition se nomme "discours". C'est un lieu qui est verbal: un verbe qui prend place dans l'écrit ou dans l'oral. Parler de "théorie musicale" a quelque chose d'un peu trop étroit, car bien des conceptions de la musique peuvent être reconstituées à partir d'autres types de traces que ce discours-là. Nettl réfléchit à la spécificité du problème que posent les sociétés qu'il nomme "non-literate". Chez les Blackfoots, par exemple, Nettl a pu "lire" dans une explication mythique de la naissance de la musique, une conceptualisation de leur système

²⁰ Lire à ce sujet la belle étude de Ritva Jonsson écrite en collaboration avec Leo Treitler (1983).

²¹ Le titre d'un des chapitres de la sympathique introduction à l'ethnomusicologie de Bruno Nettl, un chapitre qui traite de cette (dé)formation et des problèmes inhérents à la production de transcriptions est justement: "I can't say a Thing Until I've Seen the Score" (1983).

musical. Il n'est ni le seul, ni le premier ethnomusicologue à avoir déduit une théorie de la musique à partir de récits et d'allégories²². De même, dans une culture comme l'Occident de la fin du vingtième siècle, le lieu privilégié d'une présentation de la conception musicale régnante n'est sans doute pas le discours universitaire des "theorists"; il vaudrait mieux lire cette conception dans l'incessant commentaire radiophonique qui, jour après jour, sur tous les tons, tous les modes et dans toutes les langues, accompagne notre consommation musicale (peu importe que nous soyons des adeptes de la "E-Musik" ou de la "U-Musik"²³, pour reprendre une autre typologie heuristiquement utile mais qu'on ne peut pousser trop loin).

La troisième catégorie de notre typologie est un lieu qui se distingue parfois difficilement du second dans lequel il vient souvent s'exprimer: c'est la catégorie des objets périphériques, des objets qui accompagnent les notes et les discours sans être, directement, notes et discours. Leur lecture est pourtant nécessaire afin de saisir la conception musicale d'une époque, d'une culture, d'un compositeur. Bruno Nettl, pour revenir encore à la perspective ethnomusicologique, fait, dans un texte qui ne manque pas d'humour, une lecture très réussie de ce que nous nommons un objet périphérique. Le but de cette lecture est d'en extraire une compréhension de la conception musicale d'une culture, en l'occurrence, la culture des Occidentaux instruits de ce siècle, vue par les yeux d'un Martien interprétant nos édifices universitaires de pratique musicale:

²² Les noms qu'on associe naturellement à ce type de démarche sont ceux de Steven Feld et d'Anthony Seeger. Voir quelques commentaires à ce sujet dans un essai de Philip V. Bohlmann (1992b: 127).

²³ C'est-à-dire de la musique sérieuse et de la musique de divertissement.

Walking around the Music Building, he [the "ethnomusicologist from Mars"] sees names engraved in stone around the top: Bach, Beethoven, Haydn, Palestrina (on Smith Memorial Hall in Urbana); or a more hierarchical, much longer list clearly featuring Beethoven, Mozart, Bach, Haydn, Wagner (in Bloomington). No names are found on the English Building, and no Franz Boas or Claude Lévi-Strauss or Margaret Mead at Social Sciences. And he hears of no music buildings with "Concerto", "Symphony" or "Oratorio". Seeking a score at the library, he must look under "Mozart". "Symphony", "long pieces", "sad" or "meditative", "C minor" and "Dorian" won't do.

There is no need to belabor the impact that the initial experience may have on any newcomer to a culture. Confronting the Music Building, one is quickly exposed to a number of guiding principles of Western art music. [...] Importantly, they include the concept of hierarchy-among musical systems and repertoires and, within art music, among types of ensembles and composers (1992: 139).

Lire, dans des noms de compositeurs inscrits sur des murs, une facette de la conception musicale d'une époque, c'est un travail herméneutique sur un objet périphérique (un mur!) qui entretient certes un rapport serré à des partitions (des notes) et des discours, mais c'est une lecture qui a sa propre logique, ses propres motivations. Peut-être que l'idée de Nettl de recourir à un Martien est la meilleure façon de capter, en tant qu'objets périphériques et non pas en tant que partition ou discours, ces réalités musicales qu'on prend trop souvent pour des évidences.

À notre avis, l'exemple paradigmatique, en Occident, d'un objet périphérique est la notation musicale. Et on voit déjà apparaître un des aspects problématiques de la tripartition: la notation musicale est accessible dans les partitions, elle est ce qui rend les notes du passé sinon possibles, à tout le moins, accessibles en tant que traces historiques. D'autre part, il existe aussi (les écrits théoriques de l'*Ars Nova* en sont un des plus beaux exemples) des discours sur la notation. Comment défendre la nécessité de cette troisième catégorie? N'a-t-on pas accès, en étudiant les

notes et les discours sur les notes, à tout ce qui est apte à livrer les conceptions de la musique? Non. Et cela, pour deux raisons.

D'abord, parce que bien des objets périphériques n'auront pas été traités explicitement dans les discours. Pour revenir à des exemples tirés de la réalité musicale du Haut Moyen Âge, il n'existe pas, à notre connaissance, de réflexion théorique sur les tonaires, une invention carolingienne d'une grande importance. Les tonaires furent, dans la pratique liturgique d'une société musicale de l'oralité, un outil indispensable d'organisation et de remémoration des chants et des modes. L'étude des tonaires, quand on les lit avec des yeux de Martiens (!) est en mesure de livrer, non seulement les détails du comment on **faisait** de la musique à l'époque carolingienne mais aussi, une facette importante du comment on **pensait** la musique à cette époque²⁴.

D'autre part, lorsque ces objets périphériques sont traités explicitement dans les discours, il est loin d'être clair que ces mots livrent tout ce dont on peut en tirer dans le but de reconstituer la conception musicale de l'époque. Pour retourner à la notation et, plus spécifiquement, aux neumes, s'il fallait s'en tenir aux quelques commentaires carolingiens à leur sujet, ils ne nous dévoileraient que le début d'une sémiologie en mesure de divulguer quelques détails d'une conception carolingienne de la musique. Les neumes, il faut les étudier dans leur apparence physique, dans leurs modes de fonctionner mais aussi, dans ce que leur présence même, en théorie et en pratique, dévoile de la pensée carolingienne sur la musique. Il faut les lire comme un

²⁴ Michel Huglo (1971) est l'auteur d'une grande étude (à notre connaissance, la seule) sur les tonaires.

Martien lit, sur les murs de nos auditoriums, les noms de nos grands compositeurs: au second degré.

En fait, on pourrait simplement suggérer, en terminant, que la troisième catégorie de notre typologie en est moins une qui désigne de nouveaux lieux, de nouvelles traces des réalités musicales, des époques et cultures d'hier, d'ici et d'ailleurs, qu'une autre manière de lire ces traces de la première et de la seconde catégorie. Cette typologie n'a, à l'évidence, rien de vraiment neuf. Depuis au moins Adorno, on sait faire des "lectures" musicologiques tournées vers une interprétation sociologique des faits (quoique les lectures sociologiques ne passent pas nécessairement par une herméneutique d'objets périphériques; elles peuvent avoir lieu sur les notes et les discours). Quand la nouvelle musicologie interprète des faits évidents mais négligés de notre culture en "lisant" nos orchestres, ces chefs en queues-de-pie et ces musiciens tout de noir vêtus, elle interprète des faits de la troisième catégorie²⁵. Les traditionalistes diront qu'ils livrent moins, moins bien et avec moins d'élégance que les partitions et les discours, les conceptions musicales des cultures étudiées. Nous croyons qu'ils ont tort; et c'est une leçon que la nouvelle musicologie a sans doute apprise (ou, aurait pu apprendre) auprès des ethnomusicologues. Pour tirer de nos réalités musicales ce que Nettl nomme des "guiding principles" et que nous regroupons plutôt sous le vocable plus général de "conception musicale", il faut savoir lire des notes, des discours mais aussi, d'autres faits, de formes diverses et parfois même, incongrues, ce qui ne les empêche nullement d'être des faits

²⁵ Susan McLary lit dans ces vêtements noirs un désir de cacher le corps. Cela exemplifie, pour elle, comment "Western culture -with its puritanical, idealist suspicion of the body- has tried throughout much of its history to mask the fact that actual people actually produce the sounds that constitute music" (1991: 136).

musicaux. C'est dans la polyphonie et les neumes, en tant qu'objets périphériques que nous avons lu la conception carolingienne de la musique. La section qui suit présente brièvement la spécificité de la polyphonie carolingienne et conclut le chapitre par une réflexion plus élaborée sur l'origine des neumes: elle nous ramènera vers la question de la conception carolingienne de la musique.

2.3. Polyphonie et neumes: objets périphériques éloquents

2.3.1 Une polyphonie théorico-pratique

Voici le premier paragraphe d'un excellent texte d'introduction aux premières polyphonies occidentales :

The first epoch of Western polyphony may be said to end with the emergence of a distinctive, highly artificial, and influential polyphonic style in the environs of Paris toward the end of the twelfth century. Its inception is less easily fixed in time, for the earliest texts to speak directly and unambiguously of singing on two or more parts treat such singing as familiar practice, while venturing no comment as to its antiquity or origins. These texts stem from approximately the last half of the ninth century -even their dating lacks precision- and establish the recognition of polyphony as a discrete phenomenon during the 800s at the latest (Fuller, 1990: 485).

Les musicologues qui font l'histoire de la polyphonie en Occident sont donc contraints de faire commencer leur intrigue dans des documents théoriques plutôt que des partitions (alors que c'est l'inverse avec les neumes: les premières mentions théoriques des neumes sont, semble-t-il, postérieures aux premiers documents neumés qui nous soient parvenus). Nous ferons au dernier chapitre de cette thèse une présentation en bonne et due forme de ces textes théoriques nommés par la tradition *Musica et Scolica enchiriadis*. Mais, lisons déjà comment le *Scolica* présente la polyphonie:

Disciple: Qu'est-ce que symphonia? Maître: Un agréable regroupement de certaines notes; trois de ceux-là sont simples: le diapason, le diapente et le diatessaron, trois sont composites: le disdiapason, le diapason et diapente et le diapason et diatessaron. D.:

Quelle est la symphonia du diapason? M.: Elle est chantée à l'octave avec six tons interposés (Schmid, 1981: 90)²⁶.

Ces explications sont suivies d'exemples concrets, notés dans une notation intervallique (nommée notation dasiane) dont on reparlera plus loin. Il en va de même pour la présentation de la polyphonie dans le *Musica enchiriadis*: les règles théoriques sont illustrées par des exemples musicaux notés. (Voir figure 1)

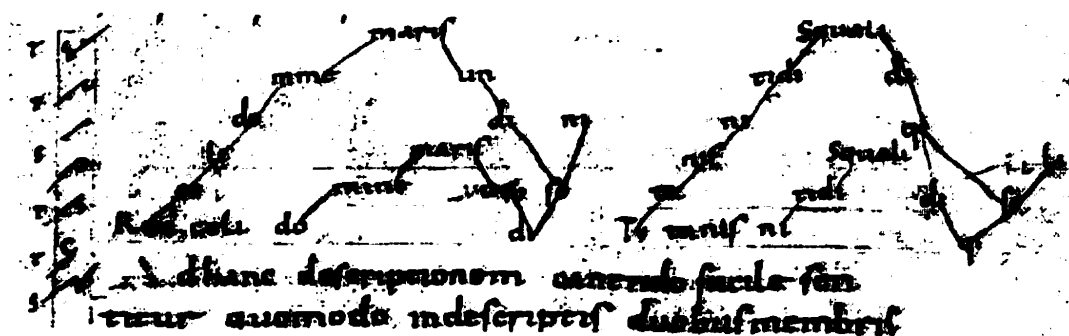


Figure 1: *Musica enchiriadis*, exemple d'organum parallèle à la quarte

Cet extrait est tiré d'un manuscrit original du dixième siècle, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. var.1 folio 57 recto.

(Source: Möller (éd.), 1991: 97).

Les origines de la polyphonie remontent à bien plus loin que ces premiers textes de théorie qui en parlent: en fait, Fuller le remarque bien, la polyphonie date non seulement de la nuit des temps, mais le fait même d'établir cette dichotomie entre ce qui est monophonique et ce qui est polyphonique est tout à fait arbitraire:

Study of musical traditions of non-Western cultures has brought to light many varieties of performance in which distinct musical events

²⁶ Le reste de la section s'occupe de présenter les six types de symphonies nommées plus haut: l'octave, donc, puis, la quinte, la quarte, la double-octave, l'octave plus une quinte (douzième) et l'octave plus une quarte (onzième).

occur simultaneously. Categorizing them according to conventional Western terminology, the varieties include: heterophony, parallelism at various intervals (fifths, fourths, thirds, seconds) and with varying degrees of adherence to a principal interval; imitative overlap, sometimes fleeting, sometimes an extended round or canon; ostinato or drone accompaniments to a melody; contrapuntal combination of independent melodies. It must be acknowledged from the start that such descriptive terms reflect the bias of Western observers and call attention to aspects of music that are not necessarily those the culture itself takes as primary. [...] One of the best lessons ethnomusicology can teach about the "origins" of Western polyphony is that it is highly suspect and, in the last analysis, arbitrary, to try to pin down an exact point of separation between monophonic and polyphonic music (1990: 488).

Étudier les origines occidentales de la polyphonie se justifie sans doute mieux par l'étude de ce qui a fait la spécificité occidentale de cette pratique naturelle. Au-delà de ce trait d'ordre conceptuel qui consiste à avoir "dichotomisé" l'idée même d'unisson et de non-unisson, une idée qui n'est pas carolingienne mais, sans doute, antique, la réelle spécificité de la polyphonie du Haut Moyen Âge réside dans un fait assez simple: elle a été "conscientisée" dans un discours théorique qui a voulu ordonner une pratique selon des règles précises. Ces règles de la consonance ont été héritées, par l'entremise de Ptolémée et de Boèce, des pythagoriciens. La polyphonie carolingienne est une pratique liturgique, vocale, latine qu'on a coulée dans un moule de théorie arithmétique d'origines grecques.

Le premier fait observé quand on élabore l'histoire de la polyphonie d'avant l'an mil (c'est-à-dire les insulaires *Winchester Tropers*), c'est donc qu'il faut l'étudier dans des discours plutôt que dans des notes ou plutôt dans des discours et dans des notes, des notes un peu bizarres qu'il faut traiter en objet périphérique puisqu'elles ne sont pas des partitions mais une aide pédagogique. Cet objet cité est incomplet (on ne cite que de courts

extraits) et pourtant, précis intervalliquement²⁷. La notation dasiane pouvant en effet rendre des hauteurs de notes précises, ce que les neumes, notation de la pratique plutôt que de la théorie, ne cherchent pas à faire. Tout cela rend la polyphonie carolingienne particulièrement riche et éloquente. Comme bien des sujets abordés par la théorie des neuvième et dixième siècles, la théorie de la polyphonie est concrète plutôt que sèchement et exclusivement quadriviale, mathématique.

Tout le prochain chapitre continuera de présenter les détails de cet enseignement de la polyphonie. On lira cette théorie pratique en tant qu'objet périphérique. En tant qu'objet périphérique son rôle n'est pas, dans le contexte qui est le nôtre, de rendre accessible le détail sonore d'une pratique, ni non plus de représenter un aspect de la théorie compositionnelle carolingienne à partir duquel on pourrait d'ailleurs tracer une ligne historiographique bien droite qui va jusqu'aux fugues de Bach et au-delà. L'enseignement carolingien de la polyphonie, en tant qu'objet périphérique, est plutôt étudié afin de livrer la conception de la musique à l'époque qui, pour la première fois en Occident, pensa explicitement les règles de l'agencement vertical des voix. Nous lisons donc la conception carolingienne de la musique dans la spécificité de la théorie pratique de l'*organum* -nom sous lequel les *Musica* et *Scolica enchiriadis* désignent la pratique polyphonique. Nous la lisons aussi dans la présence des neumes, nouvelle notation pratique, historiquement fondamentale. Cependant, nous la lisons principalement dans la "Gleichzeitigkeit" (la "contemporanéité"), pour parler comme

²⁷ Une étude du latiniste Peter Dronke (1965) au sujet des origines de la séquence, forme poétique et musicale généralement associée au monde carolingien, fait d'éclairants commentaires sur ce *Rex caeli* dont le *Musica enchiriadis* cite les premières lignes (il s'agit de notre figure 1). On reviendra à cette étude de Dronke au quatrième chapitre.

l'historiographie allemande, des deux phénomènes. Ces deux objets périphériques, en se conjugant, disent la musique du Haut Moyen Âge au moins aussi bien que les notes et les discours.

2.3.2 Paléographie et origines des neumes

L'origine de la polyphonie, auquel le texte de Sarah Fuller précédemment cité consacrait quelques paragraphes, n'a pas retenu l'attention des musicologues de la même façon que l'a fait la question de l'origine des neumes. Sans doute parce que chacun(e) considère que, contrairement aux neumes qui sont réellement et tangiblement une invention²⁸, la polyphonie n'a pas eu besoin d'être inventée. Elle a sans doute toujours existé et, ce qui est nouveau à l'époque carolingienne, c'est moins cette pratique, dont on ne peut d'ailleurs pas dater les débuts, que ce discours qui la porte, la transmet, l'article.

Les neumes sont définitivement considérés par les spécialistes qui, depuis un peu plus de cent ans, les ont sérieusement étudiés, comme une invention, au même type que la roue et l'ordinateur. Mais ils sont une invention qui, bien que pratique, est liée à un objet, sinon d'art, du moins, d'embellissement et d'intensification de la prière, un objet qui, jusqu'à Vatican II, a résonné, à travers les siècles dans bien des oreilles chrétiennes et qui, depuis ses origines, a servi de charpente structurelle à de multiples répertoires mélodiques et polyphoniques. Tout cela complexifie passablement (et magnifiquement) leur statut et donc aussi, la narration de ces origines. Le fait que les neumes soient reliés, à tout le

²⁸ Certains, nous ne sommes pas de ceux-là, doutent que cette invention ait été carolingienne. Kenneth Levy et quelques autres avec lui croient qu'ils datent de bien avant. Ces questions seront abordées plus loin.

moins génétiquement, à toute l'histoire de la musique d'Occident, laquelle est impensable sans la notation, a suffi à faire d'eux (et de toute la question de leurs origines), depuis Peter Wagner jusqu'à Leo Treitler et au-delà, un lieu musicologique particulièrement effervescent. Le sujet nous semble passionnant et on y consacre ici, autant par devoir que par plaisir, les sections finales de notre chapitre de mise en contexte. Car, à nos yeux de musicologue et de médiéviste, les neumes, s'ils nous viennent vraiment d'eux (et nous croyons qu'ils ne pourraient pas nous être venus d'ailleurs), sont le plus beau cadeau offert par les Carolingiens.

Selon les résultats des recherches paléographiques récentes, les rarissimes neumes datant d'avant 850 sont les plus anciens à nous être parvenus. Solange Corbin considère d'ailleurs que seuls trois manuscrits contiennent des neumes datant de cette époque²⁹. C'est seulement à la fin du neuvième siècle et au début du dixième siècle que les neumes semblent sortir de ce que la paléographe nomme la sombre époque de la quête, des tâtonnements ("die dunkle Zeit des Suchens" (Corbin, 1977: 41)) pour enfin s'établir avec force et vigueur dans la multitude des styles régionaux qui caractérisera l'écriture neumatique. (Voir figure 2)

Il a fallu utiliser le verbe "sembler" à la phrase précédente car l'absence ou la rareté des documents nous contraint à la prudence et à la conjecture. Personne n'a décrit, dans le Haut Moyen Age, comment les neumes étaient apparus, d'où était venue l'idée de noter la musique et quand cette idée avait jailli. Il y a bien un texte d'origine sud-germanique

²⁹ Il s'agit des manuscrits suivants: Sélestat, Bibliothèque municipale, ms 1 (1093); Autun, Bibliothèque municipale, ms.19 bis; Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin, ms. 8093. Il faut bien réaliser que ces "documents neumés" très anciens ne contiennent pas des messes et des offices notés entièrement. Les neumes du neuvième siècle sont sporadiques, exceptionnels.

qui affirme, au début du onzième siècle, que “de accentibus toni oritur

	Punctum	Virga	Pes	Clivis	Torculus	Porrectus	Scandicus	Climacus	Schrift- richtung	Oriscus	Quilisma	Salica
St. Gallen (Tafel 6/7)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
England (Tafeln 30 und 31)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Zentralfrankreich - St. Benigne (Tafel 21)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
- Chartres (Tafel 23)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
- Nevers (Tafel 26)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
- Normandie (Tafel 23)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Lothringisch (Tafel 18)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Paläofränkisch (Tafel 16)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Bretonisch (Tafel 17)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Aquitaniens (Tafel 20)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Katalonien (Tafel 30)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Bologna (Tafel 33)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Benevent (Tafel 36)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘
Nonantola (Tafel 34)	·	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘	┘

Figure 2: Tableau des neumes de Corbin

(Source: Corbin, 1977: s.p.).

nota quae dicitur neuma”, c’est-à-dire que ces signes qu’on appelle neumes viennent des accents³⁰. Mais c’est trop peu, trop tard. À la lumière des sources, il apparaît évident que les contemporains de l’apparition des neumes, eux, n’en ont pas parlé. La logique dicte d’imaginer une telle émergence autour du moment qui a vu la production des plus anciens documents à nous être parvenus. La formule “documents à nous être parvenus” laisse cependant déjà elle-même transparaître un autre aspect épineux du problème. En l’absence de tout commentaire carolingien ou autre élucidant de manière claire le

³⁰ Bibliotheca Apostolica Vaticana, MS Pal. lat. 235. Voir à ce sujet et sur d’autres thèmes paléographiques quelques commentaires de Charles Atkinson (1995): “De Accentibus Toni Oritur Nota Quae Dicitur Neuma: Prosodic Accents, the Accent Theory, and the Paleofrankish Script”.

problème de l'origine des neumes, il est permis d'élaborer des théories situant l'apparition des neumes bien avant la mi-neuvième siècle sans même qu'il soit nécessaire d'expliquer la disparition totale et pourtant suspecte de toute trace qui aurait précédé cette date. En d'autres mots, il est possible d'imaginer qu'un espace de temps plus ou moins long sépare l'origine des neumes des premiers documents neumés à avoir traversé les siècles. Les recherches les plus récentes refusent, en général, de s'aventurer sur ces sentiers incertains mais il y a encore aujourd'hui au moins un paléographe qui envisage la possibilité d'une écriture neumatique remontant à Grégoire, même s'il n'existe aucun document contenant des neumes antérieur au neuvième siècle³¹.

Le problème de l'origine des neumes n'est donc pas réglé malgré plus d'un siècle de recherches et cent dix ans depuis la parution du premier volume de la *Paléographie musicale*. En général, une date de naissance autour du neuvième siècle est admise par tous les chercheurs mais Susan Rankin conclut justement ses récents commentaires sur les origines des neumes en suggérant d'accepter le "chaos hétérogène" que représente la période carolingienne comme une caractéristique fondamentale du problème³².

³¹ Il s'agit de Kenneth Levy, principalement dans les quelques études suivantes: "Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant" (1987a), "On the Origins of Neumes" (1987b), "On Gregorian Orality" (1990c), "Abbot Helisachar's Antiphoner" (1995a) et "Gregorian Chant and Oral Transmission" (1995b).

³² "Any attempt to refine a chronological model of the emergence of musical notations beyond which we already have (which is unable to link specific notational techniques with specific periods before 900) will have to admit heterogeneous chaos as a fundamental characteristic of the situation throughout the period of Carolingian rule" (Rankin, 1994: 303).

Il faut mentionner d'autre part que la paléographie traditionnelle³³ n'a jamais fait de l'élucidation de ce problème sa tâche la plus pressante. Aujourd'hui comme il y a cent ans, l'origine des neumes est considérée comme une question plutôt marginale. La paléographie continue de se considérer d'abord et avant tout comme une science descriptive³⁴. Son but principal est d'offrir aux musicologues et aux musiciens les clés pour percer un mystère beaucoup plus important: celui des mélodies grégoriennes, leur histoire, leur développement.

Cette paléographie comme science descriptive joue sans contredit un rôle nécessaire; les neumes sont réellement un casse-tête qui demande à être scruté à la loupe par des yeux entraînés. Pourtant, cette emphase mise sur la description et le décryptage sans égard à la question des origines cache quelques pièges. Les mélodies grégoriennes ne pourront être comprises que de façon lacunaire tant que n'aura pas été réglée la question de leur mode de composition et de leur mode de transmission, des questions elles-mêmes tributaires (bien qu'indirectement) du problème de l'origine des neumes. Inversement, le problème de l'origine des neumes ne se réglera pas sans d'abord passer par une explication de l'aspect "compositionnel" le plus fondamental et incontournable du répertoire grégorien: sa venue au monde dans un univers de

³³ Par paléographie traditionnelle, il faut entendre celle qui se pratique dans les grandes monographies comme celle de Corbin ou de Stäblein. La situation est différente dans les journaux spécialisés. Les récentes années ont vu la parution d'une multitude d'articles s'intéressant au problème des origines et dont il sera à nouveau question plus loin. Il faut noter cependant que ces articles sont plus "musicologiques" que "paléographiques". Voir plus bas l'explication de Michel Huglo concernant cette différence.

³⁴ La classique étude de Corbin mentionnée plus haut (c'est-à-dire ses *Neumen* de 1977) consacre seulement une dizaine de ses deux cents pages à la question des origines. La majeure partie de son travail consiste à décrire, par famille géographique, l'aspect physique des divers neumes. Les dernières pages de l'ouvrage sont consacrées à des questions d'interprétation mélodique et rythmique.

transmission orale et donc, en termes plus concrets musicalement, une oralité qui se traduit par l'omniprésence de la "formule" au cœur des chants³⁵.

De manière sibylline, les quelques phrases précédentes ont voulu pointer en direction des recherches grégoriennes des dernières décennies, plus particulièrement celles de Leo Treitler, un musicologue, "chant scholar" et paléographe qu'on pourrait qualifier de tout, sauf de chercheur traditionnel. Les recherches de Treitler ainsi que celles d'Helmut Huckle et d'autres spécialistes du chant grégorien ont démontré comment l'oralité était au cœur de la composition et de la transmission grégoriennes. Les thèses de Treitler ne se laissent pas aisément résumer en quelques mots. Sa pensée n'est pas linéaire et s'est développée sur plus de vingt ans³⁶. Une récente étude de Peter Jeffery en donne un résumé succinct et passe en revue la majorité des articles où Treitler et Huckle ont développé leurs idées³⁷.

Il a existé au sein des grandes revues musicologiques saxonnes un débat animé et éclairant opposant, entre autres, Treitler et Kenneth Levy

³⁵ Ce résumé très bref de quelques éléments fondamentaux de toute la thématique grégorienne, un résumé insistant sur des "faits" datant d'avant la documentation musicale, ne met pas en relief le caractère problématique de chacune de ces affirmations. Pour une réflexion critique personnelle qui interroge de près l'historiographie grégorienne récente, il faut lire un compte rendu fascinant de Richard Crocker (1995) intitulé: "Gregorian Studies in the Twenty-First Century".

³⁶ Un de ses premiers articles, "Homer and Gregory: the Transmission of Epic Poetry and Plainsong" paru dans le *Musical Quarterly* en 1974 est devenu un classique autant pour les "chant scholars" que pour les ethnomusicologues. Il y développe déjà ses propres variations musicales sur des idées de Parry et Lord et introduit le concept de "composition orale" qu'il oppose à celui de simple mémorisation.

³⁷ Il s'agit de *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, 1992, plus particulièrement aux pages 11 à 50. Il faut cependant mentionner que Treitler a réagi de façon extrêmement négative au résumé, inévitables raccourcis et suggestions de Jeffery (voir ses critiques virulentes dans *JAMS*, 1994 et *The World of Music*, 1993). Le livre de Jeffery accompagné des reproches acerbes de Treitler forme tout de même une introduction concise et efficace aux problèmes effleurés ici.

autour de la question de l'oralité et de l'écriture du répertoire grégorien ainsi que des discussions enflammées sur un sujet qui en est tributaire, les neumes et leurs origines. Le choc des idées rend le problème vivant et bien central et fait oublier que dans les monographies paléographiques habituelles (ou plus germanophones), le débat sur les origines se tient plus en marge des choses. Les positions de Treitler (composition et transmission orales, suivies de neumes (carolingiens) ayant d'abord accompagné et non pas transformé l'oralité fondamentale de l'univers grégorien) et les positions de Levy (une oralité de courte durée suivie d'un monde d'écriture qui fixa et figea le répertoire bien avant la mi-neuvième siècle), sont aux antipodes les unes des autres. La profondeur du gouffre qui les sépare a pourtant un avantage heuristique certain: les lire en parallèle donne aux lecteurs non-initiés les bornes extrêmes du débat. À partir de ces extrêmes, on peut imaginer un centre moins houleux, quelque part entre Treitler et Levy³⁸.

Mais peu importe où se situe vraiment ce centre hypothétique dans le vaste éventail des thèses possibles. Ce qu'il faut retenir, c'est que le paradigme de la paléographie traditionnelle, dont Levy est à la fois le plus ardent mais le plus atypique des défenseurs³⁹, demeure descriptif et

³⁸ Il faut cependant mentionner que le centre ne se situe pas tout à fait à mi-chemin entre les deux auteurs. Une encyclopédie musicologique allemande classique (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*), lorsque vint le temps en 1991 de refaire et rééditer son deuxième volume (celui sur le Moyen Âge), demanda à Leo Treitler de rédiger sa section grégorienne. C'est donc que les éditeurs du volume ont considéré que les vues de Treitler n'étaient pas en marge des choses, mais bien la matière à être transmise aujourd'hui aux étudiants auxquels s'adresse la collection. Ce texte de Treitler, intitulé dans l'ouvrage de Möller et Stephan (éds) "Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation", a été publié en 1992 dans sa version originale anglaise dans le *Journal of Musicology*.

³⁹ Levy est lui-même tout à fait conscient de faire cavalier seul. Contrairement aux diverses autres thèses de l'origine des neumes qui comptent toujours quelques adhérents principaux ainsi que leurs émules répartis sur quelques décennies et même parfois, sur quelques générations, la thèse de Levy n'est supportée que par lui-même. "Then there is a

ahistorique. Il n'est pas hanté par la vague impression d'un lien fondamental entre la description et l'histoire.

Ainsi, Michel Huglo a-t-il cru bon, il y a une dizaine d'années, de clairement résumer l'attitude générale de la paléographie face aux problèmes des origines. De toute évidence, il ne croit pas que la question des origines soit liée de près à l'essence même de la musique grégorienne :

Les musicologues ont tendance à rechercher le pourquoi de l'invention des neumes. La tâche du paléographe n'est pas d'échafauder des hypothèses plus ou moins fondées pour expliquer l'origine de la notation, mais plutôt d'observer les faits, de dater et localiser les premiers témoins de la notation neumatique et enfin de tirer des conclusions qui ne débordent pas les limites de l'observation (Huglo, 1990: 326).

Huglo adhère à l'idée de la possibilité d'un empirisme pur, ce qui est de moins en moins en vogue dans les sciences humaines de cette fin de millénaire. L'attitude d'Huglo, comme celle de la majorité des paléographes classiques, est le reflet de certains a priori épistémologiques hérités d'une autre époque mais encore bien vivants aujourd'hui. C'est-à-dire que des conceptions de la notation, de la musique grégorienne ainsi que de l'histoire, des conceptions issues du dix-neuvième siècle (romantique et positiviste à la fois) colorent l'étude des faits au point de rendre bien difficile l'élaboration de "conclusions qui ne débordent pas les limites de l'observation".

Le problème des influences romantiques et positivistes sur la paléographie moderne a été thématiqué par Treitler et Hucke. Ils en font un des piliers centraux de leur critique des a priori au cœur de ce qu'ils

third scenario -an "early archetype" scenario- that I have been alone in developing" (Levy, 1995a: 175).

nomment la "traditional historical view of Gregorian chant"⁴⁰. Il n'est pas question ici de continuer la critique de la paléographie grégorienne. Tout ce qui importe pour le moment, c'est de noter l'absence de consensus et la présence d'un certain malaise face à la question des origines. Une malaise qui, nous semble-t-il, s'explique par le fait que la question des origines, de n'importe quelles origines, est historiographiquement une question-piège.

Le grand médiéviste Marc Bloch, dans un opuscule méthodologique écrit il y a un peu plus d'une cinquantaine d'années⁴¹, avait déjà vertement critiqué ce qu'il nommait "l'idole des origines" (1993: 85):

C'est Renan, je crois, qui a écrit un jour [...]: "Dans toutes les choses humaines, les origines avant tout sont dignes d'étude." Et Sainte-Beuve avant lui: "J'épie et note avec curiosité ce qui commence." L'idée est bien de leur temps. Le mot d'origines aussi. Aux "Origines du christianisme" ont répondu, un peu plus tard, celles de la France contemporaine. Sans compter les épigones. Mais le mot est inquiétant, parce qu'il est équivoque.

Signifie-t-il simplement commencements? Il sera à peu près clair. Sous réserve, cependant, que pour la plupart des réalités historiques, la notion même de point initial demeure singulièrement fuyante. Affaire de définition, sans doute. D'une définition que, malheureusement, on oublie trop aisément de donner.

Par origines, entendra-t-on au contraire les causes? Il n'y aura alors plus d'autres difficultés que celles qui, constamment et plus encore, sans doute, dans les sciences de l'homme, sont, par nature, inhérentes aux recherches causales.

Mais entre les deux s'établit, fréquemment, une contamination d'autant plus redoutable qu'elle n'est pas, en général, très clairement

⁴⁰ Voir par exemple Huckle "Toward a New Historical View of Gregorian Chant" (JAMS, 1980).

⁴¹ Cet opuscule méthodologique inachevé est d'autant plus poignant qu'il fut écrit alors que Bloch, Juif et membre de la Résistance, se cachait de ceux qui allaient finir par le trouver et, le 16 juin 1944, le fusiller.

sentie. Pour le vocabulaire courant, les origines sont un commencement qui explique. Pis encore: qui suffit à expliquer. Là est l'ambiguïté; là est le danger (1993: 86).

Faut-il pour autant complètement abandonner la question de l'étude des origines? Nous suggérons qu'il faut, soit l'abandonner, soit la traiter autrement, c'est-à-dire comme une question philosophique ou esthétique. Quand on fait de la philosophie ou de l'esthétique, la question des origines peut et doit continuer à être posée. Posée et reposée dans un contexte qui différencie bien provenance et origine. L'histoire est en mesure d'expliquer la provenance d'une chose; seule la philosophie, et l'esthétique avec elle, peut en expliquer l'origine.

2.3.3 Origine ou provenance?

La section précédente a utilisé à maintes reprises la formule "problème des origines" et il est temps d'en préciser le sens. Il fut question de datation et les conclusions générales à ce sujet se résument ainsi: les neumes sont une invention carolingienne, c'est-à-dire que les chercheurs s'entendent pour faire des premiers documents neumés à nous être parvenus des contemporains plus ou moins exacts des documents neumés originaux ou originels et non pas les premiers survivants d'une mystérieuse tradition remontant à un siècle ou deux.

L'autre facette du problème des origines a rapport non plus à la datation des premiers signes mais à leur forme, à l'aspect physique, graphique des signes eux-mêmes. Ici, le consensus est moins facile à établir et les spécialistes hésitent à endosser sans restriction l'une ou l'autre des thèses habituelles. À la question "d'où viennent les neumes en tant que signes?" ou "quels sont les signes graphiques dont les neumes

dérivèrent à l'origine?", les monographies donnent en général une réponse ouverte ou une réponse en forme de présentation des diverses thèses possibles. Ce qu'ont en commun ces thèses-là, c'est leur traitement de la question des origines comme un problème de généalogie graphique.

Nous cherchons ici à dépasser ce genre de généalogie et à faire du problème des origines autre chose qu'une question de datation et de formes des signes. En d'autres mots, il n'est pas question ici d'expliquer ou de critiquer individuellement les diverses thèses des origines graphiques. Plutôt que d'endosser une des thèses classiques, nous proposons une critique générale de toutes ces réponses car elles représentent des variations différentes mais équivalentes d'une conception du problème des origines qui nous semble trop limitée.

Mentionnons d'abord les thèses les plus souvent admises pour expliquer l'origine des neumes. Il y a d'abord les thèses accentuelles de diverses origines (les neumes seraient des descendants d'accents grammaticaux grecs ou byzantins), les thèses ekphonétiques (les neumes latins seraient des dérivés d'une notation musicale d'origine byzantine), les thèses chironomiques (les neumes seraient des transcriptions sur le parchemin des signes de la main du cantor) et finalement, les thèses de ponctuation (les neumes seraient issus de signes de la ponctuation carolingienne tels les points, virgules et points d'interrogation)⁴². Ces

⁴² Levy (1987b: 62-64) donne un aperçu un peu moins schématique des différentes thèses ainsi que des références bibliographiques sommaires. Corbin (1977: 11-21) passe aussi en revue les thèses usuelles et leurs critiques. Elle ne mentionne bien sûr pas la thèse de Levy (venue dix ans plus tard), vaguement chironomique mais suggérant que les neumes furent, d'une part, la transcription des positions des hauteurs des sons ("pitch-positions") et d'autre part, du mouvement intervallique ("intervallic flow"). Sa théorie est construite à partir de la conviction d'une analogie naturelle et universelle entre l'idée de bas et haut et de grave et d'aigu: conviction aussi erronée que vivace.

thèses ont en commun leur traitement de la question des origines comme un problème de généalogie graphique. Selon elles, comprendre l'origine des neumes, c'est établir leur lien de parenté avec d'autres signes qui leur ressemblent plus ou moins. C'est imaginer un scénario de la transmission en démontrant, par exemple, comment l'"*accentus acutus*" devint "*virga*".

Mais répondre par une simple généalogie graphique à la question des origines, c'est confondre les concepts d'origine et de provenance. La provenance d'une chose implique l'endroit d'où elle vient. Expliquer l'origine suppose plutôt de découvrir la cause de son apparition. Un fait reste donc: on trouve dans les monographies expliquant et décrivant les neumes quelques paragraphes⁴³ que les auteurs intitulent le plus souvent "l'origine des neumes". Ce titre suscite de vives attentes qui seront toujours déçues⁴⁴. Nous proposons un moyen simple de dissiper les déceptions.

⁴³ Dans les articles spécialisés consacrés à l'origine des neumes, la réflexion dépasse bien sûr les quelques paragraphes. Le problème reste pourtant généralement le même.

⁴⁴ Et il ne sera pas fait mention ici du discours musicologique propre aux monographies d'histoire de la musique médiévale. Il est souvent encore plus décevant que les discours des paléographes. Dans le meilleur des cas, on pointe en direction du *Zeitgeist* carolingien d'organisation et de standardisation. Dans le pire des cas, on imagine qu'à l'origine des neumes il y eut la mémoire défaillante des médiévaux. Il faut pourtant noter une exception remarquable, un récent travail du musicologue et médiéviste Michael Walter (1994) qui propose une nouvelle approche historique à la question des origines des neumes. Selon lui, ils seraient les résultats concrets du choc d'une rencontre entre la tradition musicale francque et la tradition musicale romaine, source vers laquelle Charlemagne ordonna à ses chantres de se tourner. Walter, qui étudie cet épisode des échanges et envois d'émissaires entre Rome et le royaume franc, parle d'une double "*Alteritätserfahrung*" (expérience de l'autre) qui, non seulement marqua, en général, toute la culture médiévale, mais mit au monde la culture musicale "*européo-chrétienne*" :

"Es handelt sich somit um eine doppelte *Alteritätserfahrung* -Franken wie Römer nahmen die jeweils andere Gesangspraxis als falsch, d.h. der eigenen nicht kompatibel war-, die Symptom und Manifestation einer als dramatisch empfundenen kulturellen Grenze war, eines "*musikalischen*" Kulturschocks der umso empfindlicher war, als er sich doch in kirchlichem Rahmen abspielte, jener Kirche, die nach Ansicht der Karolinger für die Einheit der Christenheit stand [...]" (1994: 15). (Il s'agit donc d'une double expérience de l'Autre (c'est-à-dire réciproque). À la fois Francs et Romains considérèrent la pratique

2.3.4 "Un commencement qui explique..."

La présence des neumes dans la réalité musicale carolingienne s'explique bien simplement. En fait, l'explication paraîtra même triviale après tous nos détours paléographiques et historiographiques. Les neumes apparurent à l'époque carolingienne, parce que c'est à cette époque que la musique cessa d'être un objet au statut ontologique flou ou multiple pour devenir une entité proprement musicale, aux sens occidentaux du terme. En d'autres mots: avant les Carolingiens, cette entité que, dans des contextes non problématiques nous nommons aujourd'hui "musique" (peu importe qu'on en ait des conceptions multiples), se retrouvait enchevêtrée dans des entités, certes, sonores mais aussi, chorégraphiques, poétiques, langagières autant que mathématiques, astronomiques, philosophiques et mystiques. Ce que nous nommons musique prenait place, de manière éparse, complexe, fragmentée, au cœur de multiples domaines qui, aujourd'hui, aux yeux de la plupart des Occidentaux, débordent des cadres de ce qui fait généralement partie de notre concept occidental de musique.

vocale de l'Autre comme incorrecte, c'est-à-dire incompatible avec la leur. Cette expérience de l'Autre fut le symptôme et la manifestation d'une barrière culturelle perçue comme dramatique et d'un choc culturel "musical" qui fut d'autant plus notable qu'il se produisit à l'intérieur du cadre ecclésiastique, dans une Église qui, de l'avis des Carolingiens, représentait l'unité même de la Chrétienté).

De cette "expérience réciproque de l'Autre", de ce choc culturel, sont nés les neumes:

"Diese Quellenlage scheint uns unsere These zu illustrieren, daß die Entstehung der Neumen auf eine gemeinsame Erfahrung der jeweiligen Schreiber, eben die skizzierte Alteritätserfahrung zurückzuführen ist, die zu voneinander unabhängigen und intentional differierenden Versuchen der Verschriftlichung des mündlichen Repertoires führt [...]" (1994:21). (L'état des sources nous semble corroborer notre thèse selon laquelle l'apparition des neumes se rapporte à une expérience commune de chacun des scribes. Cette expérience de l'Autre, mentionnée à l'instant, conduit à des tentatives de mise par écrit du répertoire oral, des tentatives indépendantes l'une de l'autre et motivées par des intentions différentes).

Deux parcours s'offrent à nous ici: présenter les conceptions de la musique des Grecs puis des Latins pré-carolingiens ou, s'en tenir seulement aux conceptions musicales chrétiennes pré-carolingiennes. Pour des raisons d'économie, nous retenons la seconde alternative: faire justice aux réalités grecques exigerait qu'on y consacre au moins une thèse entière et il est loin d'être clair qu'un tel travail est réalisable voire même, pensable⁴⁵.

Le lieu privilégié, ou plutôt, le seul type de trace⁴⁶ à partir de laquelle on puisse reconstituer les conceptions musicales chrétiennes pré-carolingiennes et qui soit vraiment accessible à l'historiographie moderne, ce sont des discours. Depuis au moins Augustin, les lettrés chrétiens ont rédigé des traités intitulés *De musica* qui contiennent des renseignements précieux. Mais ces textes rendent compte d'une conception musicale non pas vivante et contemporaine mais plutôt d'une conception figée dans des conventions scolaires d'un autre temps: ils perpétuent, plus ou moins

⁴⁵ À notre avis, les Grecs ont, non seulement exprimé diverses conceptions de la musique mais ils ont aussi connu, selon les époques et les courants, une multitude de concepts de musique. Terminologiquement, c'est d'eux que nous vient "musique", l'art des Muses; cependant, il faut aller au-delà de ce que nous laissent voir le terme, les conceptions et même, les concepts afin de bien étudier la "musique" grecque. C'est une entité qui dépasse tellement ce que nous entendons par ce terme et ce concept qu'on finit par se demander de quelle utilité peut être ce mot, même quand on le prend avec des guillemets et des pincettes! Comment dire ce qu'est cet "objet" qui a existé dans des catégories mentales pour lesquelles on n'a même plus d'équivalents aujourd'hui et qui pourtant, entretient, si ce n'est que par l'intermédiaire de Boèce qui en a fait une interprétation partielle et partielle, un rapport certain avec nos catégories occidentales. Le problème nous semble tout à fait labyrinthique et, si nous avons à faire ce genre de travail de "rétrodition" des concepts "musique" de la Grèce antique, il est certain que nous nous tournerions vers les réflexions méthodologiques des ethnomusicologues, cela, avant même d'amorcer notre recherche. (Un outil récemment mis à la disposition des chercheurs par le travail laborieux d'Andrew Barker (1984 et 1989) sont ses deux volumes de recueil de textes théoriques grecs dans des traductions anglaises qui semblent irréprochables et un appareil critique aussi riche et complexe que la matière originale).

⁴⁶ L'archéologie, l'iconographie et autres sciences historiques dites "auxiliaires" sont peut-être en mesure de livrer quelques résultats susceptibles d'éclairer notre démarche mais ce sont des domaines et des types de traces que nous ne connaissons pas.

fidèlement, la tradition de l'arithmétique musicale grecque, c'est-à-dire qu'ils sont des textes d'*ars musica* sans lien avec la pratique musicale.

Une conception contemporaine, vivante de la musique doit être cherchée ailleurs que dans des résumés qui traitent la musique de façon "antique", en l'occurrence, dans les commentaires, moins savants mais combien plus éloquents, de ceux qui la pratiquent au quotidien. Le problème, c'est qu'entre Boèce, Cassiodore et Isidore de Séville et les écrits musicaux carolingiens, il n'y a pratiquement rien sur la musique qui se soit rendu jusqu'à nous. Un silence règne, dont on pourrait difficilement tirer quoi que ce soit. Ceci explique qu'il faille remonter aussi loin qu'aux cinquième, quatrième ou même, troisième siècles de notre ère pour découvrir quelques documents rendant compte des conceptions pré-carolingiennes de la musique.

L'histoire de la musique chrétienne primitive est extrêmement difficile à écrire. Non seulement l'absence de toute notation avant le neuvième siècle rend-elle impossible l'élaboration de théories précises sur la forme de ce matériau sonore, mais la rareté des sources musicales pratiques (témoignages concrets plutôt que manuels de théorie abstraite) condamne les musicologues à la conjecture (dans le sens péjoratif du terme) et aux spéculations les plus vagues. On ne saura jamais dans quelle mesure les chants des premiers chrétiens étaient inspirés de traditions juives, de répertoires profanes ou encore d'autres sources. Les diverses liturgies chrétiennes et, avec elles, les diverses traditions musicales occidentales (et orientales) prirent du temps à naître et à se développer; même une étude poussée de l'histoire de ces liturgies révèle

peu de certitudes quant à la manière de chanter les hymnes et les psaumes.

Un ouvrage très utile de James McKinnon (1987) peut pourtant venir à notre rescousse car il propose, en traduction anglaise, une grande quantité d'extraits des œuvres des premiers auteurs chrétiens ayant parlé de musique, dans le sens "sonore", concret, du terme plutôt que dans le sens savant, spéculatif. Ces extraits vont du Nouveau Testament jusqu'à la fin du cinquième siècle. Seul parmi eux le *De Musica* d'Augustin est un texte proprement quadrivial; les autres sources dont ces divers passages sont tirés sont révélatrices d'une conception contemporaine de la musique justement dans la mesure où il ne s'agit pas de textes sur la *musica* (ce qui nous ramène toujours vers les spéculations arithmético-mathématiques grecques⁴⁷). Ces quatre cents extraits, offrant aux musicologues plus de problèmes et d'énigmes que de points de repère fiables⁴⁸, nous mettent tout de même en présence d'une conception assez univoque du chant liturgique. Exprimée négativement, l'idée principale qui transpire d'une lecture de ce corpus varié se résume ainsi: au cinquième siècle, ce que nous nommons "musique" n'existe pas encore. Il n'y a aucune conscience claire d'un concept unique et unificateur qui

⁴⁷ Cela ne signifie pas qu'on ne trouve pas parfois dans ces documents assemblés par McKinnon des passages où la musique est mentionnée et conçue sous sa forme quadriviale, c'est-à-dire en tant que science mathématique. Cet extrait du *Dialogue avec Trypho*, du martyr Justin (c.100-c.165), par exemple, est considéré comme la première référence à la musique en tant qu'art libéral dans la littérature chrétienne:

"Since my spirit was still bursting to hear what was proper to and special about philosophy, I approached a particularly eminent Pythagorean, a man who prided himself greatly on his wisdom. [...] he said "What? Are you not acquainted with music, astronomy and geometry? Or do you expect to comprehend what leads to happiness without first learning what will draw thy soul away from sense objects and render it fit for things of the mind, so that it perceives the Beautiful itself and what God is itself?" (McKinnon, 1987: 21).

⁴⁸ Par exemple, que signifie donc vraiment le mot "antiphonal" au quatrième siècle?

réunit les domaines de la musique instrumentale (vertement condamnée par la plupart des auteurs), de la théorie (arithmético-mathématique) et des mélodies chantées maintes fois par jour dans les communautés de croyants. Les auteurs recourent au terme grec d'*harmonia*, illustré souvent par l'image de la concordance des cordes de la kythare ainsi qu'à diverses métaphores "instrumentales", par exemple celle où les évangiles sont comparés à une trompette⁴⁹. Mais toutes ces réflexions n'arrivent pas à se conjuguer entre elles pour former une ontologie claire de l'idée de mélodie comme entité à chanter, à jouer et à penser théoriquement. La prière chantée, les sonorités de l'aulos et les mesures effectuées sur le monocorde sont des objets de statut ontologique différent. Le fait qu'ils soient tous liés au monde sonore ne dut pas échapper aux penseurs de la Basse Antiquité⁵⁰ mais ne fut pas suffisant pour regrouper ensemble ces phénomènes sous une unique bannière ontologique. Le christianisme de la fin de l'Antiquité n'ignorait pas non plus la différence entre les paramètres de rythme et de hauteur. Il n'était pas insensible à la qualité (ou à l'absence de qualité) dans l'exécution d'un chant. Mais la réflexion sur certains paramètres ou l'interprétation des chants n'équivaut pas à une conception de la musique comme objet propre, indépendant d'autres réalités. La condamnation sans équivoque de la musique instrumentale,

⁴⁹ Origène (c.185-c.265) écrit *In librum Jesu Naue homelia*: "First Matthew sounded the priestly trumpet of his gospel; Mark too, and Luke and John played their own priestly trumpet. Peter also plays the two trumpets of his epistles, and likewise James and Jude [...]" (McKinnon, 1987: 38).

⁵⁰ Augustin, par exemple, mentionne à quelques reprises une thématique ancienne sur les trois manières d'émettre un son: *voce*, *flatu* et *pulsu*, c'est-à-dire par la voix humaine, par le souffle (par exemple, dans un tibia) ou en frappant (par exemple, les cordes de la kythare). McKinnon cite deux passages où Augustin reprend cette tripartition, le premier, extrait de *In Psalmum*, où Augustin s'empresse de faire un parallèle avec un autre ordre de classification, celui de l'intellect, de l'esprit et du corps. (Voir McKinnon, 1987: 160 et 165). C'est moins la conceptualisation d'un phénomène reliant divers types de sons que le potentiel métaphorique de la classification qui compte.

d'une part, et les injonctions à chanter des louanges à Dieu, d'autre part, ne sont pas les deux faces d'une même feuille: il s'agit de deux feuilles différentes.

En fait, si la musique vocale est encouragée par les Pères de l'Eglise, c'est parce qu'elle est d'abord et avant tout prière, une prière rendue encore plus prégnante, efficace, par les modulations de la voix. C'est un lieu commun de la réflexion musicologique sur ces sources. Un autre fait fréquemment observé est la manière dont les mots "dicere" et "cantare" sont tout à fait interchangeables dans la terminologie basse antique. Les psaumes, hymnes et prières sont indifféremment récités, dits ou chantés.

Une conception occidentale de la musique ne pourra donc faire surface qu'au moment où on réalisera, implicitement et explicitement, que la prière s'articule autour de deux dimensions complémentaires, indépendantes et "juridiquement" égales: le verbe et la modulation du verbe. Cette réalisation de la différence ontologique entre le contenu de ce qui est chanté et le chant lui-même, nous la nommons "naissance de la musique occidentale" ou "première conception occidentale de la musique". Nous aimons aussi parler de "naissance par détachement du langage ou de la parole" car, en dépit de (ou, à cause de) la forte connotation (néo-)platonicienne de la métaphore, rien ne décrit mieux, à la période où ces changements de paradigme (pour parler comme Thomas Kuhn) se sont produits, l'idée d'une brisure claire, irrémédiable. Cette naissance se produisit à l'époque carolingienne; on en étudiera le "contenu" au chapitre qui vient. Mais de cette nouvelle conception de la musique, on sait enfin quelque chose: elle a considéré la musique (celle

qu'on chante au quotidien⁵¹) comme objet "notable". C'est peu, mais c'est aussi beaucoup. En ce qui nous concerne, cela suffit vraiment à expliquer l'origine des neumes: la nouvelle conception carolingienne de la musique est, pour reprendre les mots de Marc Bloch, un "commencement qui explique" ...un autre commencement.

Pourquoi cette explication d'apparence tout à fait incongrue, parce que simpliste, apporte-t-elle, à la question de l'origine des neumes, la seule explication satisfaisante ou du moins, une réponse particulièrement satisfaisante? D'abord, parce qu'elle donne une réponse conceptuelle à une question qui n'est, qu'en apparence seulement, une question historique. Ainsi, dire que les neumes sont nés d'une conscience d'une nouvelle entité musicale ou, d'une nouvelle conception de la musique, cela replace la quête des origines dans un cadre qui est le seul à l'intérieur duquel la question puisse vraiment se poser. Une fois installée dans ce cadre-là, les origines des neumes deviennent intrinsèquement liées à la conception que l'époque qui les a vus apparaître avait de la musique. Tautologiquement mais pourtant, tout à fait logiquement aussi, les neumes existent parce qu'une musique a existé qu'on a conçue comme quelque chose de "notable"; les neumes s'expliquent par la "notabilité" de la musique. Cette explication résout donc par l'esquive. Mais c'était la seule façon de gagner à ce jeu-là. ✓

⁵¹ Il a existé, à l'époque carolingienne qui en ont emprunté les principes aux Grecs, des notations théoriques, alphabétiques ou dasianes mais qui n'ont pas fait le saut ou qui ont échoué ce passage vers la pratique. C'est la survivance génétique des neumes, dans nos notes sur portée qu'ils ont fini par engendrer, qui les rend aussi significatifs historiographiquement.

La force de l'explication conceptuelle réside aussi dans le fait qu'elle amorce, malgré tout, un mouvement en direction de l'histoire: car, pour revenir aux conclusions de Bruno Netti sur le caractère inextricable de la pensée musicale, de la pensée sur la musique et de la pensée sur le monde en général, si c'est la conception de la musique à l'époque carolingienne qui explique l'origine des neumes, cette conception n'est elle-même pas indépendante de toute cette culture "renaissante". C'est pour cela qu'il nous est apparu important d'ouvrir le présent chapitre par une présentation de quelques traits de cette époque "renaissante". Résoudre la question de l'origine des neumes en se tournant vers une conception musicale, c'est donc aussi revenir vers un type de discours musicologique qui, bien naturellement, avait déjà remarqué le fait que, par exemple, l'apparition des neumes avait été plus ou moins contemporaine de l'apparition de la minuscule caroline, un type de script, simple et efficace, dont notre typographie d'aujourd'hui descend⁵². La minuscule caroline n'explique pas l'origine des neumes mais elle participe, même si c'est de façon indirecte, à l'élaboration de cette nouvelle conception de la musique qui elle, "explique" les neumes. L'histoire de la culture est donc notre alliée.

⁵² Nous n'avons pas parlé, dans notre trop bref résumé de la section 2.1, de cette fabuleuse "invention" carolingienne (en fait, les Carolingiens l'ont bien plus perfectionnée qu'inventée). On ne saurait sous-estimer l'importance historique de nos outils de communication, d'autant plus que la Renaissance carolingienne en a été une des savoirs, eux-mêmes portés par des livres, eux-mêmes portés (en partie) par la minuscule caroline. Il y aurait une belle monographie de paléographie et d'histoire des idées à écrire à partir d'une étude parallèle de la minuscule caroline et des neumes. En attendant, nous recommandons aux lecteurs la lecture d'un essai de Rosamond McKitterick intitulé: "Script and book production" (1994c), pour une vue d'ensemble et le petit chapitre de l'étude classique de Bischoff intitulé "The perfection and triumph of caroline minuscule", pour une vue plus étroite et des exemples concrets (1990: 112-118).

Une troisième force de notre explication, c'est que cette simple réponse à la question des origines des neumes nous plonge au cœur de l'analogie claire et explicite, à l'époque carolingienne, entre le langage et la musique. La musique est "notable"; le langage l'est aussi. La musique est donc, à cet égard aussi, "comme" le langage. Ou du moins, c'est ce qu'il semble. C'est sur une discussion de cette analogie, présente dans la pensée carolingienne, ainsi que des syllogismes qu'elle implique, que nous ouvrons le prochain chapitre. Il s'agit là du premier pan de la conception carolingienne de la musique dont nous traitons en deux temps à partir de la rencontre de deux objets périphériques: la notation et la polyphonie. Notre résumé de la conception carolingienne de la musique, sous forme de devises dichotomiques, sera complété au quatrième et dernier chapitre de la thèse qui, lui, de manière microscopique, se penche sur un discours.

Chapitre 3: Deux devises de la conception carolingienne de la musique

Ayant posé précédemment les prémisses historiques et méthodologiques qui continueront de nous accompagner jusqu'à la fin de la thèse, nous abordons maintenant la pensée musicale de l'époque carolingienne. Nous la résumons simplement en deux devises: la musique est comme un langage et la musique est un jeu organisé. Nous consacrons respectivement la première et la seconde section de ce chapitre à chacune des devises.

Le but de notre exercice, qui est autant reconstitution historique que réflexion conceptuelle (dans le sens des philosophes analytiques), est de présenter quelques devises esthétiques de la culture musicale carolingienne qui démontrent une parenté d'esprit certaine avec des conceptions musicales courantes en Occident. On ne fait cependant ni un compte rendu des mécanismes de cette continuité conceptuelle d'eux à nous, ni une démonstration de la survivance, dans les notes, les discours et les objets périphériques contemporains, de ces devises carolingiennes. Les textes de Levinson, de Dahlhaus ainsi que ceux de la cohorte nombreuse et volubile des esthéticiens d'aujourd'hui, nous rappellent bien combien ces thèmes sont encore d'actualité¹.

¹ On ne tentera pas ici de nommer les études récentes qui s'intéressent à ces aspects de la musique. Nous ne renverrons qu'à la monographie (et sa riche bibliographie) du philosophe Roger Scruton (1997), un ouvrage important autour duquel nous entrevoyons déjà de futurs (et belliqueux) symposiums. L'auteur résume en sept points, à la fin d'un chapitre intitulé simplement "Language", ses conclusions sur l'analogie entre le langage et la musique. Nous citons le passage *in extenso* car il circonscrit bien les lieux où s'affrontent, encore aujourd'hui, musicologues, philosophes et sémiologues:

"1. Music has structure of a kind. But it is not a syntactic structure.

2. A generative theory of musical structure will not deliver an account of musical understanding.

3. There is no semantic structure in music.

Nous présentons donc ces devises dans une intrigue qui tente de clarifier des réalités musicales qui, à première vue, apparaissent comme opaques ou, à tout le moins, peu enclines à livrer des devises esthétiques. Le chapitre précédent a ouvert la voie à une herméneutique des objets musicaux périphériques. Le recours aux objets périphériques est absolument nécessaire pour l'exercice de "rétrodition" de la conception carolingienne de la musique. Quand le *Musica enchiriadis* dit, de manière explicite, que la musique se divise en parties plus petites de la même façon que les phrases du discours se décomposent elles-mêmes en mots et en syllabes², il ne dit pas tout de l'analogie langage/musique dont les mélodies du plain-chant rendent compte. De plus, le transfert du matériau sonore dans les signes notationnels et l'organisation "mathématique" des voix simultanées, même s'ils n'ont pas été traités esthétiquement, sont en mesure de livrer la conception que les neuvième et dixième siècles avaient de la musique, ce non-langage libre et organisé.

Nous ouvrons la section sur la musique et le langage en présentant et commentant un compte rendu classique (et excellent) de ce thème. Le but de notre commentaire qui s'enchaîne au résumé de la présentation de la musicologue Susan Rankin, est de raffiner et de nuancer ce qui semble simple et non-problématique. Car si les Carolingiens ont bel et bien conçu

4. Rules in music are not generally conventions, but *post facto* generalizations from a tradition of musical practice.

5. Musical meaning is a matter of expression, and therefore maximally context-dependent.

6. Regularities in expressive meaning arise through a process of making and matching, in which we try to fit artistic gestures to the surrounding context.

7. There are therefore no rules which guarantee expression, even if a background of rule-guidedness may be necessary for the highest expressive effects. Rules have a different role from the grammatical rules of language" (1997: 210).

² Il s'agit là des phrases initiales du traité. Voir Bieltz, 1977 (pages 58 et suivantes) pour une étude détaillée du sens de ces phrases et du contexte grammatical antique et médiéval qui les ont inspirées.

la musique comme un langage, comme du langage, ils l'ont aussi, mais moins explicitement, considérée comme... de la musique. Le lien qui rattache la musique au langage est un lien de surface, un lien que rappelle une certaine parenté entre la notation de la musique et l'écriture du langage. Cependant, bien qu'elle soit "comme" le langage, la musique est, d'abord et avant tout, elle-même, entité "sonante" non-signifiante.

Le second versant de la conception carolingienne se trouve, non pas dans le caractère langagier, mais dans le caractère ludique de cette entité sonante. Si les notations, c'est-à-dire l'écriture en général, semblent contraindre la matière sonore ou langagière, à tout le moins, semblent en régler et fixer le contenu à être transmis, les neumes, en tant que véhicules de paramètres interprétatifs plutôt que de paramètres liés à la précision des hauteurs, suggèrent la liberté. Hucbald de Saint-Amand a, le premier, remarqué le caractère imprécis de la notation neumatique tout en réaffirmant, dans un même souffle, sa nécessité d'existence. Seuls les neumes peuvent rendre compte des contours d'un jeu interprétatif, c'est-à-dire du fait même de chanter.

Nous appliquons une dialectique semblable au traitement polyphonique de cette question ludique. La polyphonie en tant que "sonance" affirme intrinsèquement l'idée de jeu; cependant, les règles de l'organum organisent la libre "sonance". Les Carolingiens posent là, semble-t-il, un geste contradictoire mais cette contradiction dit bien comment ils ont conçu la musique: comme un jeu libre mais organisé. Nous concluons le chapitre en citant quelques phrases prises chez Johann Huizinga, dans un ouvrage justement intitulé *Homo ludens*.

3.1 La musique est comme le langage³

³ Nous avons annoncé en introduction de la thèse un retour sur la tripartition saussurienne. La voici donc. Dans son célèbre *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure fait une distinction entre la langue, le langage et la parole. Avant de résumer l'essence des différences entre ces trois concepts, nous tenons à revenir à une note de l'éditeur de Mauro que nous avons déjà citée et qui traite de la traduction de cette tripartition en diverses langues. D'abord, l'anglais, qui est la langue utilisée par la musicologue Rankin dans ce "Music and language: music as language" auquel nous consacrons la présente section. *Language*, en anglais s'apparente plus à langue qu'à langage mais De Mauro écrit que: [...] dans son index terminologique [...] Martinet [...] propose *language* comme équivalent ambigu de *langue* et de *langage*. Les traductions de *parole* et de *langage* sont plus oscillantes, et on a adopté avec des sens et des fortunes divers les termes de *speech* et *speaking*" (in Saussure, 1967: 424). Plus loin, il ajoute: "La traduction de W. Baskin présente une solution brillante dont on peut penser qu'elle sera définitive: il a choisi *language* pour langue, *speech* ou *human speech* pour *langage* et *speaking*, "le parler", pour *parole*" (IBID).

En allemand aussi, langue et langage peuvent être rendus par un seul mot dans la langue courante: *Sprache*. Si cette thèse avait été rédigée en allemand ou en anglais, nous aurions pu, sans trop de problème, désigner par *Sprache* ou *language* un concept que, depuis au moins la tripartition de Saussure, on ne peut plus, en français, nommer "langage", sans risquer de troubler les linguistes. Selon Saussure:

" [La langue] ne se confond pas avec le langage; elle n'en est qu'une partie déterminée, essentielle, il est vrai. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social; il ne se laisse classer dans aucune catégorie de faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité.

La langue, au contraire, est un tout en soi et un principe de classification" (1967: 25).

Et un peu plus loin:

"La langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement; elle ne suppose jamais de préméditation[...].

La parole est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer: 1° les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le cadre de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle;

2° le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons" (1967: 31).

Si nous citons tout cela, c'est pour préparer les lecteurs à une affirmation que nous ferons souvent: "la musique s'est détachée du langage", "la musique est née du langage". Cependant, c'est *language* et *Sprache* que nous avons en tête. Le "langage" saussurien est une abstraction (quelque chose, nous semble-t-il, du même ordre que le concept de concept tel que nous l'avons présenté précédemment, à la Wittgenstein. Le langage, comme le concept, n'engendre rien: il est plutôt engendré par les langues et les conceptions. (Le vocabulaire érigénien est, ici, intentionnel)). Dans notre texte, la musique n'est pas née du "langage" au sens de Saussure; mais elle n'est pas née de la "langue" (latine!), ni de la "parole" non plus. Elle est née d'une entité langagière, à la fois abstraite et générale tout autant que concrète, "réifiée", pourrait-on dire, dans les mots qu'on pense, qu'on dit, qu'on écrit. Une entité qu'on peut disséquer et expliquer dans les traités de grammaire. La musique est née dans et avec l'*ars musica* carolingien en tant qu'entité équivalente à ces langues (latine et grecque), ce langage, cette parole (nommée, par exemple, "vox articulata" dans le *Musica enchiriadis*) que l'*ars grammatica* thématise. En répétant de diverses manières que la musique (en tant que sonorité et en tant que technique, "art") est comme le langage, les Carolingiens

3.1.1 L'analogie musique/langage selon les discours et les notes

Susan Rankin (1994), dans un texte très réussi d'introduction à la musique carolingienne, oscille entre ce que nous nommions au chapitre précédent des analyses et des commentaires sur les notes, les discours et les objets périphériques. Son essai prend place dans un recueil composite qui présente, à la fois aux spécialistes et aux non-initiés, une vue d'ensemble de la culture médiévale⁴. Les choix que la musicologue a dû poser pour faire tenir en moins de trente pages un condensé de la réalité musicale de l'époque (qui n'oublie pas de mentionner les problèmes méthodologiques propres à l'étude de ces faits plus que millénaires) nous apparaissent irréprochables. L'intrigue tissée par Rankin unit les faits politiques au faits musicaux au sens le plus vaste du terme. La discussion de Rankin s'ouvre sur l'étude d'un panneau d'ivoire sculpté représentant un chœur de chantres et inclut plus loin une discussion de notre objet périphérique carolingien de prédilection: les premiers neumes.

Le texte de la musicologue compte quatre parties, quatre réflexions assez indépendantes les unes des autres intitulées respectivement: "Music as political programme", "Music and language: music as language",

affirment pourtant leur conscience d'une entité semblable au langage (*Sprache, language*) et pourtant indépendante, conceptuellement, pratiquement, de lui. Nous terminons cette note de longues dimensions, qui suscitera plus de questions qu'elle ne résoudra de problèmes, en demandant aux lecteurs de n'en retenir pour l'instant qu'une chose: quand nous écrivons "langage", c'est à la fois en direction des *lingua* et *vox* latines, de la *Sprache* allemande et du *language* anglais que nous pointons.

⁴ Nous recommandons chaleureusement, aux néophytes aussi bien qu'aux spécialistes, les essais réunis par Rosamond McKitterick dans *Carolingian Culture: Emulation and Innovation* (1994a).

"Musical literacy" et, finalement, "Musical creativity"⁵. Nous avons retenu ici son deuxième micro-essai, car il traite bien d'un domaine privilégié (la littérature universitaire saxonne parlerait d'un "trope"⁶) au cœur de la conceptualisation carolingienne de la musique: l'analogie entre la musique et le langage. Rankin étudie ce rapport en basant sa démonstration sur l'étude de traces des deux premiers types: les notes et les discours. Nous présenterons plus bas ce même "trope" mais en nous en tenant à une étude sur des objets périphériques. Notre intrigue et celle de Rankin se complètent, s'interpellent et concluent à la présence sensible, dans la conception carolingienne de la musique, d'une analogie complexe (parce que dichotomique) entre le langage et la musique.

Rankin, dans la section de son essai qui traite de cette analogie, procède d'abord à une analyse détaillée d'une antienne bien connue, celle qui ouvre tous les livres de chants de messe, c'est-à-dire *Ad te levavi*, l'Introït du premier dimanche de l'Avent marquant le début de l'année liturgique. Le but de l'analyse est de mettre en relief la manière dont la mélodie, dans sa structure, souligne et accentue le sens du texte. Rankin plonge donc d'abord au cœur des notes.

It is one of the most impressive aspects of the Gregorian melodic art that it has this ability to pinpoint, emphasise, repeat, divide, move quickly past, round off, pause, literally "read" the text (but with dimensions of colour and rhythm that the spoken text rarely matches), and thus shape his meaning. The most basic rule observed by this Introit melody is the articulation of the syntactical structure of the text. At the same time, through attention to word accent, and through constant variation from

⁵ Le texte de la musicologue est suivi d'une bibliographie sommaire qui, elle aussi, rend compte de choix aussi éclairés qu'éclairants. Rankin mêle les vieilles et classiques études aux plus récents articles spécialisés.

⁶ Nous encadrons ce mot dans des guillemets car, bien qu'on le trouve dans le *Petit Robert*, il n'a là que le sens de figure de rhétorique alors que nous voulons suggérer ici, à l'instar de Carolyn Abbate (1991), par exemple, qui utilise beaucoup le mot, la manière dont on articule, on "tourne" un certain thème et, par extension aussi, ce thème lui-même.

one syllable to the next, so that each successive syllable is heard discretely with different musical sound (except where a recitation pattern is deliberately chosen), the melody "projects" the sound of the text (Rankin, 1994: 285).

Ainsi s'articule donc ce lien entre les mots et la musique; la musique "lit" le texte de la prière, sa forme, sa structure, les accents des mots. Toutes les analyses minutieuses des chants du répertoire grégorien révèlent d'ailleurs l'étroitesse, la réciprocité de ce rapport entre paroles et mélodie. La composition orale a soutenu non pas des improvisations laissées au hasard mais des processus de mise en relief des mots, du sens des mots, du sens des phrases en tant qu'unités grammaticales et unités significatives. Il y a encore beaucoup à dire à ce sujet, beaucoup de préjugés à dissiper, à la fois sur la composition "moyenâgeuse" et sur le concept de composition orale. On la confond en effet souvent avec une pure improvisation, alors que toute la tradition grégorienne dans sa solidité et sa complexité prouve la non concordance entre la libre improvisation et l'oralité⁷. Ces questions ne seront pas abordées ici. Elles ne sont d'ailleurs pas poussées très loin par Rankin, qui ne cherche pas l'exhaustivité; son analyse s'inscrit simplement dans le cadre de l'illustration d'une idée à plusieurs visages.

Le second trait musical carolingien retenu par la musicologue propose un exemple encore plus direct des liens conceptuels entre la musique et le langage: il s'agit de passages tirés des traités de théorie où Hucbald et les autres musicographes carolingiens disent sans ambage que

⁷ Toute cette question renvoie à de fascinants débats ethnomusicologiques dont on trouvera résonance dans l'ouvrage édité par Yoshihiko Tokumaru et Osamu Yamaguti *The Oral and the Literate in Music* (1986). Ce sont aussi des sujets souvent traités par Leo Treitler, par exemple dans " 'Centonate' chant: übles Flickwerk or E pluribus unus" (1975), un article plus fouillé et détaillé que sa contribution au volume de Tokumaru et Yamaguti ("Orality and Literacy in the Music of the European Middle Ages").

la musique est pour eux un langage. Ce passage des notes au discours représente aussi une façon classique de procéder en musicologie: on lit dans les notes quelque chose qu'on cherche à rendre encore plus solide en démontrant qu'elle a été consciemment exprimée en théorie.

L'analogie entre le langage et la musique est le plus souvent exprimée, dans le discours théorique médiéval, sous la forme d'une comparaison entre les parties classiques du discours et les parties de la mélodie. Cette conception des choses comme des objets concrets pouvant se réduire à des éléments constitutifs plus petits, date, en fait, de l'Antiquité. Et, bien que Rankin ne le mentionne pas, il est fort à parier que ce passage du *Timée* de Platon fut le précurseur d'une métaphore qui finira par être très répandue:

Il faut examiner quelle était, avant la naissance du ciel, la nature même du feu, de l'eau, de l'air et de la terre, et quelles étaient leurs propriétés avant ce temps. Car jusqu'ici personne ne nous a expliqué leur génération, mais comme si nous savions ce que peuvent être le feu et chacun de ces corps, nous les appelons principes et nous les considérons comme un alphabet de l'univers, alors qu'ils ne devraient pas même, si l'on veut observer la vraisemblance, être assimilés à la cause des syllabes par un homme tant soit peu intelligent (1969: 427).

Cette métaphore des éléments (ou principes) comme un alphabet des choses traverse la pensée de la période classique et n'aura pas échappé aux lettrés carolingiens. Ces derniers, quand viendra le temps de codifier le savoir musical, auront recours à maintes reprises à la comparaison entre la lettre et le son.

Hucbald écrit:

[...] tels sont les sons qu'ils [les Anciens] ont posés comme fondements les plus sûrs pour tout répertoire mélodique, et de là vient qu'ils les aient appelés "unités élémentaires" ou *phtongi*. De même, en

effet, que tous les mots des langues peuvent être exprimés à travers leurs éléments premiers, les lettres, et que tout ce qui se peut énoncer ne peut l'être que par elles, ainsi, grâce à leur zèle ingénieux, les Anciens ont pourvu l'immensité du répertoire mélodique de certaines formules initiales, elles-mêmes soumises à des règles précises, qui permissent d'exécuter sans erreur aucune tout ce qui se doit chanter et qui ne continssent rien dont l'intelligibilité ne fût absolument parfaite (traduction de Chartier, 1995: 153).

Pour présenter le troisième trait, Rankin revient à son analyse de l'Introït. Ce retour vers les notes, exemplifie un mouvement de balancier typique de l'herméneutique classique: des choses vers une conceptualisation explicite des choses, puis, un retour vers les choses, cette fois-ci, encore mieux comprises qu'au premier temps. Ici encore, le but de la musicologue consiste à démontrer un autre aspect de ce qu'elle nomme "the language-oriented approach in Carolingian Music" (1994: 288). Elle compare la version grégorienne de *Ad te levavi* à son pendant romain (ou plutôt vieux-romain, appellation sous laquelle est généralement désigné ce répertoire). Ce que cette analyse comparative rend clair, au-delà d'un certain raffinement carolingien, c'est "the evidence of care and control in the manipulation of musical sounds in Carolingian melody" (1994:289). Rankin pointe ici, en fait, en direction du système des modes et de la manière dont il se fait sentir dans le choix des hauteurs de notes.

[...] the system of eight modes conceived in the late eighth century and gradually developed in the writings of ninth-century theorists forms a third aspect in the treatment of music as language. For the modal system, in both practical application and theoretical modelling, is nothing other than a set of grammatical rules for ordering the melodic behaviour of vast, orally-transmitted, repertory (1994: 289-290).

Les modes sont donc comparés ici à des règles de grammaire dont le but est de modeler le matériau musical ou plus exactement, le paramètre hauteur de ce matériau. Les Carolingiens ont donc non seulement clamé

l'importance d'un paradigme grammatical (dans leurs traités théoriques) mais ils ont aussi transformé ces analogies entre le langage et la musique en règles pratiques de composition. Les phrases mélodiques grégoriennes sont pensées à partir du langage qu'elles doivent non seulement porter mais illuminer; la matière sonore, elle, est découpée selon des règles qui rappellent la manière dont le langage est justement défini par certaines règles de conduite.

Les trois traits musicaux carolingiens à saveur langagière sont donc les suivants: une faculté de la musique grégorienne à "lire" les textes qu'elle porte; des références explicites aux rapports entre musique et langage et un système modal conçu comme une grammaire des mélodies. Les commentaires de Rankin, ainsi que les sections de son texte qui entourent cet aparté sur la musique et le langage, apportent plus d'informations et de nuances sur la culture musicale carolingienne que ce court résumé ne peut rendre. S'il ne fait pas honneur à la cohérence et la richesse de la pensée de la musicologue, il réussit à tout le moins à en transmettre une des idées fondamentales: pour les Carolingiens, la musique, c'est **comme** un langage. Les notes de leur musique nous le disent; leur discours sur la musique nous le confirme. On verra maintenant que les neumes et l'idée même de noter la matière sonore nous ramènent vers cette analogie.

3.1.2 Détachement du langage

Les neumes ne furent pas les seuls signes notationnels inventés par les Carolingiens. Ils furent la notation de la pratique liturgique; à côté

d'eux, dans les traités théoriques, d'autres types de notation ont joué d'autres rôles⁸. Lorsque, au chapitre précédent, nous avons parlé des citations musicales dans la théorie, nous avons déjà mentionné que les exemples polyphoniques étaient notés dans des notations précises quant aux intervalles et nous avons fait référence à la notation dasiane⁹ qu'on retrouve, entre autres, dans les *Musica* et *Scolica enchiriadis*. Hucbald a recours à divers types de notations intervalliquement précises, entre autres, une notation alphabétique¹⁰. La Renaissance carolingienne, où apparaissent, non pas une seule, mais diverses notations musicales, était donc, semble-t-il, obsédée d'écriture. L'écriture étant un attribut du langage¹¹, on pourrait interpréter cette présence de la notation, en théorie

⁸ Les notations théoriques ont existé, non pas dans le but d'aider à retenir le répertoire, mais bien, dans le but d'illustrer, le plus souvent dans le discours théorique, des aspects précis du système sonore. La thèse de doctorat d'Alma Colk Brown (1979) répertorie les sources médiévales (tonaires et sources pratiques) contenant des notations alphabétiques. La spécialiste de la notation dasiane, une notation théorique inspirée d'un principe alphabétique mais ayant des allures de portée, est Nancy Phillips. On lira à ce sujet le quatrième chapitre de sa thèse de doctorat (1984) ou un article intitulé "The Dasia Notation and its Manuscript Tradition" dans Huglo (1987).

Cependant, nous tenons à ajouter qu'il ne faudrait pas déduire, de la présence presque exclusive des neumes dans les livres pratiques de chant: 1) qu'ils sont absents de la théorie (cependant, ils sont là généralement pour noter en tant que neumes et non pas en tant que système intervallique précis, les contours des chants. Les neumes paléo-francs sont une exception dont nous ne pouvons discuter dans le présent contexte) et 2) qu'il n'existe pas de discussion théorique de l'écriture neumatique. Ce sujet a intéressé, entre autres, Hucbald de Saint-Amand (nous y reviendrons plus bas) et Aurélien de Réôme, mais il faut attendre quelques siècles pour que les *tabulae* proposent une véritable nomenclature de la neumatique. Lire Huglo (1954) "Les noms des neumes et leur origine".

⁹ On retrouvera, un peu plus loin à la présente section, un exemple concret de notation dasiane (figure 3) ainsi que quelques explications sur son mode de fonctionnement.

¹⁰ Voir, par exemple, dans l'édition récente d'Yves Chartier (1995) du traité d'Hucbald, la figure 16, à la page 188.

¹¹ Nous ne voulons pas dire par là que l'écriture est une nécessité du langage mais bien que, à part le langage, il y a peu d'objets qui se notent. (Nous laissons le soin à d'autres de déterminer si les mathématiques et la science informatique ont recours à des langages et des écritures). La musique (et les chorégraphies, sans doute) est un de ces rares objets qui puisse se noter. Ferdinand de Saussure admet cependant, avec un certain agacement, qu'il faille bien parler d'écriture quand on parle de langue:

"[...] bien que l'écriture soit en elle-même étrangère au système interne, il est impossible de faire abstraction d'un procédé par lequel la langue est sans cesse figurée; il est nécessaire d'en connaître l'utilité, les défauts et les dangers" (1967: 440). (Nous remercions Jean-

et en pratique, comme une autre variation sur le thème de l'analogie entre la musique et le langage.

Il est aussi juste qu'irrésistible de faire une telle interprétation des neumes, et, avec eux, de la notation dasiane et des notations alphabétiques. Nous la faisons volontiers. Mais, à notre avis, ces notations, cette obsession de l'écriture, disent plus clairement un détachement du langage qu'un attachement au langage.

Car la notation musicale ne peut exister que lorsqu'il y a conscience de la sonorité musicale en tant que dimension indépendante du verbe. Pour revenir un moment aux commentaires historiques que nous faisons à la fin du chapitre précédent, on pourrait dire que le moment de la naissance de la musique occidentale ou, à tout le moins, d'une conception occidentale de la musique, est marqué par la conscience de son statut d'objet indépendant du langage. Si, chez les lettrés chrétiens des premiers siècles, il y a une fusion conceptuelle des mots et des mélodies, c'est une fusion qui n'existe plus lorsqu'on crée les neumes. Les neumes doivent leur existence à la possibilité de penser, indépendamment, sans égard aux mots, la sonorité de la mélodie.

À la lecture des diverses sources notationnelles, on peut penser en deux temps, probablement chronologiques, ce geste de détachement conceptuel dont la notation rend compte: d'abord, il y eut les neumes et puis ensuite, les notations théoriques. On a écrit "probablement" car il est extrêmement difficile, à la lumière des sources médiévales disponibles, d'établir de façon certaine que l'écriture neumatique ait précédé les

Jacques Nattiez d'avoir attiré notre attention sur ces passages du *Cours de linguistique générale* traitant, dans les mots de Saussure, du "prestige de l'écriture").

diverses notations que nous nommons "théoriques", c'est-à-dire celles qui n'eurent pas de vie propre ailleurs que dans les traités¹². Ces notations participent ensemble à un même développement logique et elles peuvent être comprises, dans le présent contexte, comme ayant été plus ou moins contemporaines sans que cela n'influence nos conclusions.

Les neumes sont une notation qui rend compte de la conscience de la sonorité musicale en tant que dimension indépendante, ontologiquement complète. Cependant, leur manière de fonctionner est profondément liée à la voix humaine, à sa sonorité réelle plutôt que transformée par une réflexion théorique. Tous les commentateurs, non seulement les paléographes modernes, mais aussi, les médiévaux, en commençant par Hucbald¹³, ont remarqué et (vaguement) regretté que les

¹² Michael Walter (1994), qui s'est penché sur toutes ces questions, oppose des notations de la mémoire (les neumes) et des notations de la démonstration (celles qui indiquent précisément des hauteurs de sons). Il les nomme "Memorieschriften" et "Demonstrationsschriften" et inclut parmi ces dernières, non seulement les notations alphabétique et dasiane mais aussi, les neumes paléo-francs qui furent utilisés dans un contexte d'enseignement plutôt qu'un contexte d'interprétation. Lire sa monographie intitulée *Grundlagen der Musik des Mittelalters: Schrift, Zeit, Raum*, plus particulièrement, la première partie consacrée à l'écriture, pages 1 à 84. Lire aussi des commentaires éclairants de Leo Treitler (1984) sur les neumes paléo-francs (contenus dans un manuscrit du traité d'Aurélien) dans "Reading and Singing: on the Genesis of Occidental Music Writing", pages 148 à 151.

¹³ Ce passage célèbre de son *Musica* est rendu ainsi dans la traduction de Chartier et conclut tout de même à une certaine utilité des neumes:

"Ainsi donc, les signes de notation neumatique [*notulam*] et alphabétique [*litteram*] que vous avez vus dans la formule alléluatique précédente, n'hésitez pas à les exécuter ici de la même façon. Les signes neumatiques usuels, toutefois, ne doivent pas être tenus pour tout à fait inutiles, particulièrement lorsqu'il s'agit d'indiquer le mouvement lent ou rapide de la mélodie, ou si le son représenté contient une note tremblée [*tremulam*], ou bien de quelle manière ces sons-là sont rassemblés en un seul <groupe neumatique> ou séparés l'un de l'autre, ou encore s'ils se terminent par une cadence [*claudantur*] sur un degré inférieur ou sur un degré supérieur, selon la signification de certains <passages> du texte, toutes choses que les signes alphabétiques artificiels ne peuvent absolument pas exprimer, - alors la <notation neumatique> peut se révéler d'une réelle utilité" (1995: 197).

Nous sommes tout à fait d'accord avec Walter qui interprète ce passage ainsi: Hucbald croit que, pour la mise par écrit de la totalité d'un chant, toutes les notations intervalliques sont inadéquates.

"Mit anderen Worten: jede (reine) Intervallnotation ist für die Notierung des Gesangs insgesamt durchaus ungeeignet; die Abfolge der Töne als Melodietöne ist keineswegs das

neumes fussent des signes incapables de rendre une hauteur sonore précise. Les neumes sont liés plutôt à un mouvement métaphorique, celui d'une voix, de son souffle qui infléchit les mots d'une prière. Les neumes sont donc sémiologiquement rattachés à la physicalité de sons non pas parlés mais chantés. Ce lien au corps, contrairement à ce que pense le musicologue Michael Walter, n'élimine pas la possibilité d'une conscience de la sonorité musicale en tant qu'objet au statut ontologique différent du langage et n'élimine pas la possibilité de ce que Walter nomme une "manifestation abstraite de l'esprit" : "Le système neumatique en tant que système notationnel du chant grégorien n'a encore aucune conception de la musique comme manifestation abstraite de l'esprit"¹⁴ (1994: 83). Pourtant, il écrivait aussi plus haut que la matérialité des neumes était le fondement d'une différenciation entre la musique et le langage:

Si l'on considère, dans une perspective théorique systématique, le lien entre le signe noté et la connaissance, le langage et la musique se laissent décrire comme *un seul* système, à la vérité, un système fonctionnel représentant le système psychique. Cependant, la *matérialité* même de la notation neumatique (et pas seulement l'idée de cette notation) établit le fondement d'une différenciation de deux systèmes (langage et musique)¹⁵ (1994: 82).

Sinnkonzentrat des Gesangs, wie wir heute aufgrund der Erfahrung einer mehrhundertjährigen Musiktradition anzunehmen geneigt sind" (Walter, 1994: 36-37). (En d'autres mots: toute notation (purement) intervallique est, dans l'ensemble, complètement impropre à la mise par écrit du chant; la série des notes en tant que sons d'une mélodie n'est nullement l'essence même du chant, comme nous avons tendance à le supposer aujourd'hui et cela, à cause de l'expérience d'une tradition musicale plusieurs fois centenaire).

¹⁴ Das Neumensystem als Notationssystem des gregorianischen Gesangs hat noch keinen Begriff von Musik als abstrakter Manifestation des Geistes.

¹⁵ Betrachtet man diesen Sachverhalt des Zusammenhangs von Notat und Wissen systemtheoretisch, so läßt sich die Sprache und Musik nur als *ein* System beschreiben, und zwar ein Funktionssystem des psychischen Systems. Allerdings wird durch die *Materialität* der Neumennotation (nicht durch die Idee dieser Notation) bereits die Grundlage für eine Ausdifferenzierung von zwei Systemen (Sprache und Musik) gelegt.

Contrairement à Walter, nous pensons que l'écriture musicale (neumatique ou théorique) n'est pas que le fondement mais aussi la preuve *ex post facto* de la réalisation de ce détachement. À notre avis, le lien à la physicalité de la voix renforce l'idée d'une conscience du son en tant que son. Le neume, en tentant de saisir graphiquement les détails ayant trait à l'interprétation, l'articulation et la modulation de la parole chantée, différencie celle-ci du mot, porteur de sens mais non pas nécessairement porteur de son. Nous supposons¹⁶ que les écritures musicales et leur conscience de rendre, en tant qu'entité séparée, la mélodie des mots sont contemporaines ou, à tout le moins, conceptuellement reliées à la faculté de lire en silence, qui, elle, est une "nouveau" médiévale. Comprendre qu'un mot puisse exister sans "résonner" pour vrai, c'est le corrélat du fait que la mélodie est essentiellement et nécessairement sonore.

Les notations théoriques, rendent compte d'un objet plus concret, plus singulier que les mouvements (métaphoriques) de la voix: elles transcrivent le son musical comme entité discrète ou, plus exactement, comme un point précis et précisé appartenant à une échelle sonore. Dans un court texte paru il y a une quarantaine d'années¹⁷, Thrasybulos Georgiades notait avec justesse: "Le fait qu'il fut possible de rendre la musique visuellement saisissable s'appuie aussi sur ce caractère du son en tant que quelque chose (*Etwas*)" (1977: 76)¹⁸. Les notations théoriques

¹⁶ Mais ce n'est vraiment qu'une supposition. Nous la faisons sans en avoir de preuve et ce commentaire est une invitation, une question pour les médiévistes dont c'est la spécialité d'investiguer cet aspect de la culture. (Lire au sujet du passage du monde oral au monde écrit au Moyen Âge l'étude classique de Brian Stock: *The Implications of Literacy*, 1983).

¹⁷ Il s'agit d'un article d'abord paru dans *Archiv für Musikwissenschaft* en 1957 et repris, vingt ans plus tard, dans les *Kleine Schriften*, "Sprache, Musik, schriftliche Darstellung".

¹⁸ "Daß es aber möglich war Musik visuell faßbar zu machen, auch das beruht auf der Eigenschaft des Tons als eines Etwas".

démontrent, encore mieux que les neumes, qu'il y a réciprocité entre la conscience du son musical en tant qu'entité autonome et sa transposition graphique¹⁹. Si on a suggéré plus haut que ces notations théoriques plus précises seraient venues après les neumes, c'est qu'elles marquent encore plus directement ce détachement du langage, pouvant en effet fonctionner graphiquement sans même être attachées aux mots du texte. (Quoique, dans le cas de la dasiane, cela puisse causer problème puisque ce sont les syllabes mêmes des mots qui jouent l'équivalent du rôle des têtes de notes dans la notation sur portée²⁰). {Voir figure 3}

¹⁹ C'est une réciprocité sur laquelle s'est penchée la musicologue et médiéviste Marie-Elizabeth Duchez dans un texte fascinant et dense ("Des neumes à la portée. Elaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale", *Revue de musique des universités canadiennes*, 1983). Elle y construit, à partir des sources médiévales, une intrigue phénoménologique et épistémologique où, entre le son et sa représentation graphique, se tient le discours théorique musical comme un intermédiaire indispensable et nécessaire. Notre réflexion reconnaît l'importance et la justesse de certaines des conclusions de Duchez mais retient tout de même, pour l'instant, la possibilité d'une réciprocité directe plutôt que médiate entre la conscience du son et sa représentation graphique.

²⁰ Pour une explication du fonctionnement de la notation dasiane, voir le quatrième chapitre de la thèse de Nancy Phillips (1984) ainsi que nos brefs commentaires à la figure 3.

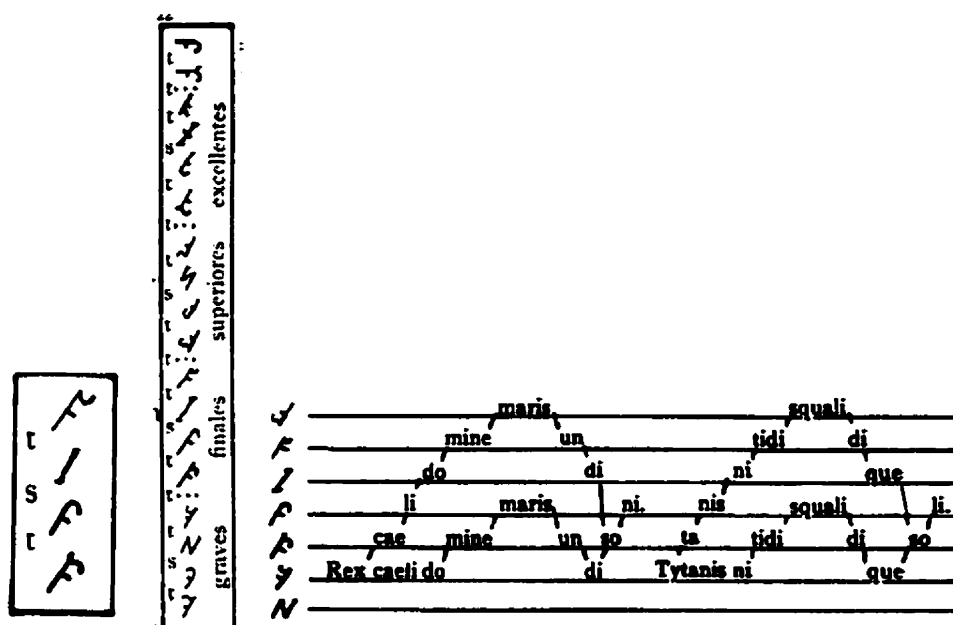


Figure 3: Trois schémas dasiens, extraits du *Musica enchiriadis*

Le schéma de gauche, extrait du tout premier chapitre du *Musica enchiriadis*, présente le tétracorde fondamental à toute la conception "tonale" de l'auteur. Il faut le lire de bas en haut et noter que le premier son (*protus*) est séparé du deuxième (*deuterus*) par un ton (t), le deuxième du troisième (*tritius*) par un demi-ton (s) et le troisième du quatrième (*tetrardus*) par un ton. À partir de ces quatre *notae*, l'auteur élabore une série potentiellement infinie dont le schéma du centre (aussi extrait du premier chapitre) rend la "sélection" retenue pour fins pratiques. Ce qui nous intéresse ici sont ces signes dasiens fondamentaux (qui se retrouvent dans le tétracorde des *finales*) et l'astucieuse manière dont ils sont renversés, inversés et variés pour donner à voir une notation des hauteurs aussi efficace que la portée, qu'ils précédèrent pourtant de près de deux siècles. Le schéma de droite (extrait du chapitre dix-sept) démontre leur efficacité et leur précision dans la notation d'exemples polyphoniques.

(Source: Schmid (éd.), 1981: 4, 5, 49).

Il reste que, ces deux notations, dans un mouvement où elles se complètent (les notations théoriques, dasianes ou autres, menant à terme -si ce n'est chronologiquement, du moins, conceptuellement- le détachement amorcé par les neumes), participent au même processus: celui qui consiste à marquer concrètement l'existence de quelque chose.

Cette chose, cette dimension du verbe qu'on n'avait jamais ainsi concrètement et pratiquement séparée de lui, entretient donc un rapport double au langage dont la notation rend compte. Comme lui, elle peut être notée. Pourtant, elle est notée dans des signes qui ne sont pas ceux du langage ou, du moins, qui ne fonctionnent pas comme fonctionnent les lettres, nous rappelant ainsi son indépendance ontologique. Les neumes sont liés physiquement au langage, à l'orthographe des mots au-dessus desquels ils s'installent mais ils ont leur vie propre, leur *modus operandi* exclusif²¹. L'obsession carolingienne de l'écriture musicale suggère, non pas seulement un lien conceptuel avec le langage mais aussi, l'existence, pour les Carolingiens, de la musique en tant que dimension autonome, pleinement indépendante du verbe qu'elle porte.

3.1.3 Le "trope" langagier vu par la polyphonie

Le deuxième versant de notre investigation du duo périphérique notation et polyphonie autour de cette opposition au langage fait de la signification langagière un pivot. La question centrale à cette étape de la réflexion est la suivante: comment la polyphonie, "conscientisée" dans le discours théorique, peut-elle indiquer que la musique carolingienne, n'est plus, n'est pas langage?

²¹ L'étude la plus poussée sur le fonctionnement des neumes en tant que signes est celle qu'a offerte Treitler dans son article "The Early History of Writing in the West" (1982). Plutôt que de proposer une description paléographique classique d'un seul type de neumes dans un seul type de manuscrits, Treitler balaie, d'un regard généreux, la totalité du corpus sémiologique neumatique et offre une théorie générale de leur fonctionnement. C'est un *modus operandi* qui, bien sûr, n'a rien à voir avec celui des signes alphabétiques mais ces différences ne seront pas développées plus en avant ici.

On a parlé plus haut du son musical et de sa transcription possible en notation. Plutôt que de penser le son en tant qu'entité à noter, il faudrait maintenant le penser simplement en tant qu'entité "sonante", exclusivement perceptible par l'ouïe. Ce son-là a, depuis l'Antiquité, été mis en rapport avec la sonorité du langage, des syllabes, en fait et plus précisément, de la parole. Le discours théorique sur la musique ou sur la langue (c'est-à-dire la grammaire), depuis ses origines, s'est penché sur la différenciation entre les divers types de sons, entre le langage et la musique. C'est Aristoxène qui, le premier, élaborait ces différences. Ainsi, il a existé dans l'Antiquité grecque mais aussi dans le monde médiéval, y compris le monde carolingien, qui a "reçu"²² cet enseignement, des liens de réciprocité conceptuelle très forts entre l'idée du son musical et l'idée de la parole²³.

Ces liens, pour fonctionner, doivent sous-entendre l'idée d'une équivalence entre ce qui unit le langage à la parole et ce qui unit la musique au son. Sans même qu'il soit nécessaire d'aller jusqu'au bout de ces complexes réflexions sur le langage dans ses rapports à l'écriture, à la parole, à la grammaire etc., il apparaît évident qu'il n'y a pas d'équivalence possible. La parole (c'est-à-dire la forme résonante du langage) est liée à cette plus abstraite et générale idée de langage par le concept de signification. Cependant, entre la sonorité musicale et la musique, on pourrait postuler qu'il n'y a pas de terme comparatif intermédiaire, le son de la musique étant la musique. Toutes ces affirmations demandent à être

²² "Reçu" dans le sens allemand de "rezipiert" qui veut dire aussi adapter.

²³ Mathias Bieltz (1977) consacre un chapitre de sa thèse (fondée sur l'étude des rapports entre la musique et la grammaire) aux comparaisons entre le son et la lettre dans le discours théorique médiéval et aux origines antiques de ces comparaisons: "Der Ton als Element der Musik in Analogie zum Buchstaben" dans *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*.

étudiées de près dans un cadre plus systématique mais il n'en demeure pas moins vrai que le son n'est pas à la musique ce que la parole est au langage.

Thrasybulos Georgiades, dans un texte cité plus haut, se penche justement sur les rapports entre le langage, la musique et la notation. Il y affirme que le son musical est "quelque chose" et rappelle aussi d'autres caractéristiques du son musical qu'il compare aux caractéristiques de la parole. Les grandes lignes de l'argumentation du musicologue sont retenues ici.

C'est sa nature vibrante, perceptible, réelle qui donne au son cette dimension matérialiste. Il peut être émis par la voix mais il peut aussi être produit par un instrument, donc, selon les contextes, il est lié indifféremment au corps ou à un instrument, sans que cela n'en change le statut; il n'est pas ontologiquement dépendant de son moyen d'émission. La parole, elle, est profondément liée au corps et même plus, à l'individualité propre du sujet parlant. Le son des mots exprime le "je"; cette entité sensée qui donne forme au langage. C'est un "je" qui ne peut, au moment où il devient parole, se mêler à d'autres "je" au risque de perdre justement sa possibilité d'existence. Le langage devient inintelligible ou même, disparaît quand il cesse d'être singulier. Cette opposition entre l'intériorité du "je" et l'aspect instrumental du son musical a été bien saisie par Georgiades:

Le son, et avec lui la musique, n'a pas le caractère immédiat du "je" qui, lui, est irrémédiablement attaché à l'humain comme l'est la parole. Car le son peut aussi être exprimé autrement que par la voix humaine. Un son résonne; il résonne par la voix humaine ou par un instrument. Tandis que la parole est l'intériorité immédiatement audible, identique au "je", et même, le "je" lui-même, le son est un "quelque chose" qui naît

seulement à partir d'un instrument -*Organon*-, un instrument musical au sens étroit ou au sens large du terme, c'est-à-dire qui naît aussi à partir de la voix humaine (1977: 73)²⁴.

Cette mention que fait Georgiades de l'instrumental, qu'il relie au terme grec qui le désigne, "*organon*", a pour but d'amener la discussion vers la polyphonie²⁵ en pointant en direction de l'*organum*, terme qui a désigné, dans la théorie carolingienne, une certaine manière de chanter simultanément. "*Organum*" est étymologiquement lié à quelque chose d'instrumental²⁶. Il est donc juste de penser qu'entre la réalisation du caractère matérialiste du son musical et l'idée de polyphonie consciente, il

²⁴ Der Ton, und somit die Musik, ist nicht so unmittelbar mit dem Ich, so unlöslich mit dem Menschen verbunden wie der Sprachlaut. Denn der Ton kann ja auch auf andere Weise als nur durch die menschliche Stimme hervorgebracht werden. Ein Ton erklingt; er erklingt durch die menschliche Stimme oder aber durch ein Instrument. Während der Sprachlaut das unmittelbare Hörbarwerden der Innerlichkeit ist, während er mit dem Ich identisch, das Ich selbst ist, ist der Ton ein Etwas, das erst durch ein Werkzeug -*Organon*- entsteht, ein musikalisches Instrument im engeren oder auch im weiteren Sinn, nämlich durch die Stimme.

²⁵ La transition vers la polyphonie telle que la propose Georgiades a été retenue ici: de la parole en tant qu'expression du "je", donc, unique et toujours singulier, et du son en tant que "quelque chose" de matériel et donc, de potentiellement multiple et multiplié, il n'y a qu'un pas à faire pour aboutir à la polyphonie:

"Die Gegenüberstellung von Sprachlaut und Ton führt noch zu folgender Bemerkung; der Sprachlaut, die unmittelbare Äußerung des Subjekts, des Ich, kann nur allein dastehen; er verträgt in der Gleichzeitigkeit keinen anderen Sprachlaut neben sich. Der Ton aber, ein Etwas, kann sehr wohl mit einem anderen Ton zusammengestellt werden, gleichzeitig erklingen. Mehrstimmigkeit wird also nur dadurch ermöglicht, daß Musik mit jenem "Etwas" operiert" (1977: 74). (L'opposition de la parole et du son entraîne cette remarque: la parole, manifestation immédiate du sujet, du je, ne peut que se tenir là, toute seule. Elle ne supporte à ses côtés dans la simultanéité aucune autre parole. Le son, par contre, en tant que "quelque chose", peut très bien être combiné avec d'autres sons, résonner avec eux simultanément. La polyphonie est donc rendue possible par le fait que la musique procède d'un "quelque chose").

²⁶ C'est une avenue étymologique qui fut empruntée par la plupart des musicologues et historiens de la théorie ayant voulu expliquer le recours à ce mot inusité pour désigner la pratique polyphonique dans les traités médiévaux. Il faut lire à ce sujet quelques sections d'une grande étude de Fritz Reckow (1975) consacrée au concept d'*organum*, "*Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit*" (plus particulièrement les pages 33 à 66). Le rapport entre les connotations instrumentales du mot d'origine grecque et la pratique de la polyphonie n'est pas aussi direct que le croit Georgiades. Il reste que, malgré la complexité des rapports terminologiques, le son musical, quand il est comparé conceptuellement à la voix humaine, a un aspect "*instrumental*", extérieur, qui le différencie de la voix.

n'y a qu'un pas à faire, un pas qui fut franchi dans la théorie musicale de l'époque carolingienne.

Car ce caractère du son qui n'est pas langage, qui n'est pas intérieurement lié à un "je", par définition singulier, appelle son dédoublement. À tout le moins, cette possibilité de multiplication, il la porte en lui dès le moment où on réalise son statut ontologiquement non-langagier. Le son en tant que quelque chose, *Etwas* appelle sa propre répétition non seulement de manière successive mais bien simultanée et irrespectueuse d'un certain déroulement temporel. La sonorité musicale ne cesse pas d'être lorsqu'elle se multiplie sur elle-même et résonne polyphoniquement. La sonorité du langage, c'est-à-dire la parole, est liée à un "je" intérieur et linéaire; la sonorité musicale est faite pour transcender la linéarité et jouer avec (et sur) elle-même.

On ne poussera pas plus loin ici cette métaphysique du son musical. Cependant, on réaffirmera que la polyphonie, tout comme la notation, indique que la musique, aux yeux (ou plutôt, aux oreilles) des Carolingiens qui la pensent, n'est plus langage. La musique carolingienne recourt à un jeu, qui lui est, non seulement accessible, mais qu'elle est, pourrait-on dire, "programmée" pour découvrir. Comme le langage, la musique est un jeu sonore se déroulant dans le temps. Cependant, la notion de signification n'y tenant pas un rôle fondamental, dès le moment où les humains se rencontrent, ils font de la musique simultanément, c'est-à-dire qu'ils jouent ensemble, en mêlant leurs voix, au jeu des sonorités. Le langage porte le "je" alors que la musique appelle

le "nous"²⁷. La polyphonie a donc un caractère nécessaire, inséparable d'une auto-conscience de la sonorité musicale en tant que jeu non-sémantique.

Le jeu du dédoublement (dont les traités *Musica enchiriadis* et *Scolica enchiriadis* ont, pour la première fois en Occident ébauché les règles), dépasse pourtant largement la simple question ludique. La polyphonie, en se jouant du "je" langagier, et donc, en célébrant dans les résonances simultanées des sons, l'absence totale du concept d'intelligibilité d'une signification linéaire, langagière, vient nier l'aspect le plus fondamental du langage. L'évacuation du "je" et de la signification au profit du jeu des sonorités multiples à la quarte, à la quinte et à l'octave, prouve encore la conscience carolingienne de l'émancipation de la musique du langage.

²⁷ Ces derniers commentaires, dans un autre cadre, pourraient être discutés plus en détail. Car comment affirmer, devant certains efforts des philosophes politiques, que la possibilité d'un véritable "nous" exprimé à travers une seule parole démocratique n'existe pas (pensons, par exemple, au concept rousseauiste de "volonté générale")? Comment aussi ne pas songer qu'il puisse exister des rencontres musicales entre humains qui donnent lieu non pas à de la polyphonie mais à des unissons parfaits?

Une longue réponse à la première question est présentée dans la thèse de doctorat du philosophe Anthony Simon Laden intitulée: *Constructing Shared Wills. Deliberative Liberalism and the Politics of Identity*, 1996.

Quant à la question de l'unisson, on renverra à l'étude que Wolf Frobenius (1983) consacre à l'histoire terminologique du concept dans le *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* où il apparaîtra clairement qu'il y eut des moments théoriques au Moyen Âge, y compris à l'époque carolingienne, c'est-à-dire chez Hucbald qui discute ces problèmes en détail, où l'unisson fut considéré comme un type d'intervalle. Chanter, jouer ensemble, même à l'unisson, ce n'est jamais devenir un. Cette idée d'unisson comme intervalle continua d'ailleurs de résonner au cours des siècles au point où on en trouve encore certains échos dans l'article "unisson" du *Dictionnaire de musique* de Rousseau. Il écrit:

"Si deux Cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, et également tendues, elles seront à l'*Unisson*. Mais il est faux de dire que deux sons à l'*Unisson* se confondent si parfaitement, et aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer: car ils peuvent différer de beaucoup quant au Tymbre et quant au degré de force. Une Cloche peut être à l'*Unisson* d'une Corde de Guitarre, une Vielle à l'*Unisson* d'une Flûte, et l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*Unisson* un Intervalle; mais l'*Unisson* est à la série des Intervalles, ce qu'est le zéro à la série des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement" (1995: 1141).

On l'a expliqué ici, les neumes et les notations alphabétiques reconfirment, en tant qu'objets périphériques, un aspect de la conception carolingienne de la musique, ou plutôt, un premier versant de cet aspect. C'est celui-là, aussi, que nous livrent les notes et les discours: la musique est comme le langage. Elle a une logique propre, une grammaire propre et une écriture propre. Mais le fait même de faire cette affirmation-là livre le second versant de cette conception. Les notations et la polyphonie nous l'ont bien démontré: la musique, pour les Carolingiens, est autant "comme" que "contre" le langage. Le mot "comme" porte, dans son sens même, cette opposition que rendent claire les notations et la polyphonie. Comparer, si ce n'est mettre au monde, c'est au moins confirmer l'existence d'un objet. Dire "comme" réaffirme l'être d'au moins deux choses: de celle qui est comparée et de celle qui est le point de référence.

L'intrigue que construit Susan Rankin à partir des notes et des discours carolingiens est irréprochable. Cependant, elle ne livre qu'une seule face d'une devise qui en compte deux. L'étude du "trope" langagier, comme élément premier de la conception carolingienne de la musique ne livre pas que cette analogie mais aussi, un détachement conceptuel que, dans d'autres contextes, on pourrait nommer "changement de paradigme". Nous préférons parler de naissance, naissance de la musique du langage, ayant eu lieu au cœur d'une époque qui, dans toutes ses manifestations culturelles, a elle-même eu conscience de (re)naître. En se tournant vers Rome et les Anciens, les musicographes et les praticiens de la musique de l'époque carolingienne ont articulé une nouvelle conception de la musique: d'abord d'une musique comme et contre le langage et aussi, d'une musique comme un jeu sonore organisé.

Le deuxième aspect de cette conception, nous le tirons aussi d'une conjonction de la polyphonie et des neumes qui livrent, encore ici, une devise qui a des allures dichotomiques.

3.2 La musique est un jeu organisé

3.2.1 Platon, l'écriture et la transmission orale

La notation et l'écriture transposent dans la matière solide, le parchemin, un objet dont l'existence s'était déroulée jusque-là dans la dimension orale. Ce faisant, elles créent un nouvel objet, une espèce de texte hybride, caractérisé par la présence de mots et de traits divers disposés au-dessus de ces mots et qu'on finira par nommer neumes. Ce nouvel objet, cette chose appartenant au domaine du visible n'a plus la faculté de s'"éteindre" comme ces sons qui, une fois chantés, retournent dans les mémoires. Le texte neumé est caractérisé par sa pérennité et cela le contraint à exister dans le mode écrit.

Pourquoi pérennité rime-t-elle avec contrainte? Nous choisissons de nous tourner un moment vers Platon qui a bien traité de ce sujet²⁸. Selon lui, ce qui est écrit n'a plus de vie propre; une fois installée dans l'écrit, la pensée ne peut plus bouger, ne peut plus être transmise alors qu'elle devrait pouvoir se mouvoir, vivre et changer au cours des discussions qui lui donnent vie et qui la transmettent. Le *Phèdre* propose

²⁸ Voir à ce sujet deux études, parmi bien d'autres, d'Eric Havelock: *Preface to Plato* (1963) et *The Muse Learns to Write* (1986).

plusieurs passages éclairants où le philosophe condamne l'aspect contraignant de l'écriture qui remplace la mémoire vivante par l'immobilité stérile d'un texte qui ne sait dire qu'une seule chose, toujours la même, répétée à l'infini... Par la bouche de Socrate, Platon dit:

C'est que l'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants; mais pose-leur une question, ils gardent gravement silence. Il en est de même des discours écrits. On pourrait croire qu'ils parlent en personnes intelligentes, mais demande-leur de t'expliquer ce qu'ils disent, ils ne répondront qu'une chose, toujours la même. Une fois écrit, le discours roule partout et passe indifféremment dans les mains des connaisseurs et dans celles des profanes, et il ne sait pas distinguer à qui il faut, à qui il ne faut pas parler. S'il se voit injurier, il a toujours besoin du secours de son père; car il n'est pas capable de repousser une attaque et de se défendre lui-même (traduction de Chambry, 1964: 166).

Plus loin le sage ajoute:

[...] il est à mon avis, une manière bien plus belle encore de s'occuper de ces choses: c'est, quand on a trouvé une âme qui s'y prête, d'y planter et d'y semer avec la science, selon les règles de la dialectique, des discours capables de se défendre eux-mêmes et aussi celui qui les a semés, et qui, au lieu de rester stériles, portent une semence qui donnera naissance en d'autres âmes à d'autres discours, lesquels assureront à la semence toujours renouvelée l'immortalité, et rendront ses dépositaires aussi heureux qu'on peut l'être sur terre (1964: 168).

La notation contraint donc la sonorité musicale à ne plus pouvoir vivre et se transformer de maître en élèves de la même manière que le texte contraint la pensée. Cependant, ce sont là des contraintes théoriques et si Platon a eu raison de noter la stérilité inhérente au caractère figé du savoir écrit, il n'a pu concevoir certaines capacités du texte qui allaient se développer plus tard. Le texte peut servir pédagogiquement comme un tremplin et ainsi engendrer des dialogues indirects entre lui et des élèves par l'intermédiaire d'un maître. Il peut donc ainsi être ressuscité, réanimé. Deuxièmement, Platon ignore le grand potentiel de la relecture.

Imprégné de l'esprit de la dialectique orale, il n'a pu percevoir combien fécond et vivace un texte devient quand, à force d'être relu, il livre divers aspects de son être²⁹. Il faut tout de même être juste et résister à la tentation de reprocher au philosophe antique de ne pas avoir anticipé Gadamer!

Si la mise par écrit d'un texte ou d'une musique impose des contraintes que ne connaissent pas les œuvres de la tradition orale, ces contraintes sont plus théoriques ou philosophiques que réelles. D'autre part, ce ne sont pas des contraintes qu'on peut opposer à la liberté de la transmission orale surtout pas lorsque l'objet transmis est musique plutôt que discours.

La transmission orale du plain-chant, quand on en étudie les mécanismes à la lumière des résultats d'analyses comparatives, nous met en présence d'un objet musical d'une grande stabilité. Transmission orale ne rime donc pas avec liberté si, par liberté, on entend imprévisibilité des mécanismes de transmission, variations et improvisations spontanées menant à l'impossibilité d'assurer, dans le temps, l'identité de certains objets. En fait, confronté à un cas où la transmission contribuerait à la création de nouvelles mélodies différentes de celles qu'on tentait justement de transmettre, il faudrait conclure à l'absence de transmission. La transmission qui échoue n'en est pas une mais bien un processus de composition progressive.

²⁹ Nous n'aborderons pas, dans la présente thèse, la question fondamentale des changements profonds dans la cognition musicale dont les neumes sont indirectement responsables. Ceci dépasse, chronologiquement et thématiquement, les cadres carolingiens et esthétiques qui circonscrivent notre réflexion. Nous ne ferons que renvoyer les lecteurs intéressés par la question au classique de Jack Goody (*The Domestication of the Savage Mind*, 1977) qui, bien qu'il ne traite pas de musique, est la pierre de touche d'une réflexion sur l'importance et l'influence de l'écriture sur la forme (et le fond) de la pensée.

3.2.2 Les neumes et la liberté

Tout comme l'oralité n'est pas synonyme de liberté incontrôlée, les neumes ne sont pas non plus synonymes de contraintes et d'atteintes à la liberté. C'est davantage l'idée de notation ainsi que l'aspect gelé, figé de l'encre immobile sur un parchemin que la réalité sémiologique des neumes qui suggèrent une platonicienne stérilité. Les neumes sont en fait des instruments chargés de fixer la manière d'articuler, d'accentuer, d'animer un texte liturgique et, dans la plupart des cas, ils sont incapables de transmettre des hauteurs de son précises³⁰. Ils ne participent donc pas à contraindre un texte dans un moule sonore précis mais indiquent plutôt les inflexions d'un souffle³¹, d'une voix. En ce sens, on peut comprendre l'idée d'adiastématie, une caractéristique des neumes qui ennuie souvent les musicologues et paléographes, non pas comme des signes d'imprécision mais des symboles de liberté et de refus de la contrainte que représente la transcription de la hauteur exacte.

Indiquer la manière d'attaquer une syllabe, la vitesse approximative d'un passage (car les neumes furent parfois accompagnés de lettres indiquant des notions de tempi), la présence d'une diphtongue, d'un tremblement de la voix, tout cela participe à la liberté de l'exécution d'un chant. En ce sens, c'est moins la notation en général que la notation de hauteurs précises qui marque les premières entraves à la liberté. Une

³⁰ En fait, en faisant quelques emprunts au vocabulaire des sémiologues, on pourrait dire que les neumes sont une notation de la dimension esthétique plutôt que de la dimension poétique de la matière sonore.

³¹ L'origine étymologique du mot neume est d'ailleurs sans doute "pneuma", qui signifie souffle en grec. (Voir à ce sujet une étude d'Anne-Marie Bautier-Regnier (1964)).

notation peu intéressée de rendre des hauteurs de son précises pourrait simplement être qualifiée de libre.

Dans l'histoire de la musique occidentale, à part quelques moments d'exception, c'est le paramètre hauteur qui a toujours dominé les autres; la preuve en est qu'on a du mal à imaginer à quoi ressemblerait une musique qui serait, principalement, non plus une succession de hauteurs mais plutôt une succession de timbres, de rythmes, de nuances³²... Une notation libre, pourrait-on postuler, en est donc une qui réussit à se libérer de ce paramètre impérial en l'ignorant ou en le contournant³³. La notation neumatique, et on l'a d'ailleurs souvent interprétée ainsi, marque donc un moment limite de l'Occidentalité auquel répondent et se rattachent les expériences notationnelles de la seconde moitié du présent siècle; ces deux extrêmes sont unis par le fait qu'ils marquent l'avant et l'après-hégémonie du paramètre hauteur. Et on aimerait suggérer, à l'instar sans doute de bien des compositeurs contemporains, à tout le moins, des acousmaticiens, que, celui qui échappe à l'hégémonie est un être libre. {voir figure 4}

³² En fait, depuis au moins Edgar Varèse, on a beaucoup moins de mal à imaginer à quoi ressemblerait une telle musique: sans doute à *Déserts*. Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que, bien que les sections instrumentales de cette œuvre soient notées, lorsque la musique se fait réellement succession de timbres, de rythmes et de nuances, il n'y a plus de notation. À moins de considérer que l'enregistrement est la notation ultime, la notation parfaite, ce qui nous apparaît, de prime abord, comme une position tout à fait soutenable.

³³ Une notation libre en est-elle aussi une qui fait de tous les autres paramètres des données hiérarchiquement aussi importantes que la hauteur? Cette seconde alternative demanderait qu'on considère l'écriture des premières *Klavierstücke* de Stockhausen, par exemple, comme une notation rappelant la liberté plutôt que la contrainte et cela va, non seulement contre la logique de l'organisation à l'œuvre dans la sérialisation intégrale mais aussi, contre ce que suggère l'apparence de cette notation. La seule notation libre en Occident est celle qui refuse d'imposer une idée de hauteur.

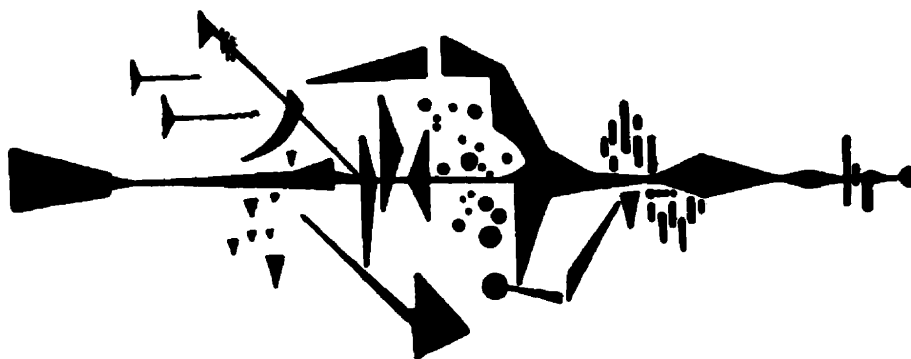


Figure 4: Partition de *Four Visions*, no 2 de Robert Moran

Hugo Cole écrit au sujet de ces types de notation qu'il nomme "implicites" qu'elles: "provide a stimulus for the performer in which no defined end-result or type of activity is foreseeable. The symbol is a starting-point for musical activity, and is designed to encourage a personal response. This family of signs is often enigmatic or paradoxical; its members may or may not be related to the conventional signs of notation. These signs may stand on their own as objects of visual appeal, and they are designed, not to make objective, referential statements, but to stimulate the performer to action, appealing to him in terms of his own intellectual and aesthetic association patterns".

La pièce de Moran fut composée:

"For flute, harp, and string quartet. Duration, from 1'15 to 1'35. Some of the symbols are explained in the foreword; the inverted triangle signifies "Strong entry, pizzicato, strong pizzicato with string rebounding against fingerboard, additional noise an body of instruments". No detailed instructions for realization are given".

(Source: Cole, 1974: 143)

L'idée de la notation tout comme l'existence concrète de l'objet "partition", parchemin ou papier noirci de signes notationnels, suggèrent la contrainte, une limite à l'existence éthérée de la musique purement sonore. Pourtant, l'envers de l'écrit, le mode et le monde oral, ne donnent pas nécessairement lieu à une absence incontrôlée de contraintes. Les neumes occupent, au cœur de ces pôles conceptuels qui ne s'opposent pas vraiment, un lieu mitoyen qui reprend, en parallèle, les caractéristiques du monde hybride (connaissant l'écrit mais encore dominé par le mode oral) dans lequel ils se sont développés: les neumes, qu'ils aient été adiastrématiques ou diastématiques, ont d'abord voulu

rendre les paramètres "doux" de la musique, ceux qui sont étroitement liés à l'émission et l'articulation du son. Le paramètre "dur", la hauteur exacte des sons, ils s'en sont souciés beaucoup plus tard. En transposant le "doux" dans la graphie et en ignorant le "dur", les neumes ont à la fois participé à limiter et à libérer la matière sonore.

3.2.3 La polyphonie et les cabrioles

Poursuivons l'investigation de la dichotomie liberté/contrainte mais à partir, cette fois, de l'idée de "sonance". La polyphonie est ancrée dans une idée à la fois profondément sonore et profondément libre car aussi incontrôlable que le mouvement de l'air et des vibrations: celle de "sonance", un mot qui s'échappe de ré-sonance, de con-sonance et de dis-sonance.

Levarie et Levy (1983)³⁴ considèrent cette idée de "sonance" comme une "invention" nord-européenne, une invention à opposer à sa contrepartie mélodique qui, elle, nous serait venue du Proche et du Moyen Orient. Cette théorie nous semble juste mais ce qui importe encore plus ici, c'est la manière dont ces auteurs ont défini la "sonance" qu'ils ont préféré nommer *Klang*. Leur définition saisit bien certains aspects du concept qu'on tente de décrire ici:

The Northern European source of polyphony (usually overlooked or subjugated to the Eastern) is total *Klang*. This German term may seem a regrettable introduction, but it has the advantage of being free of other

³⁴ Auteurs d'un ouvrage original, mi-dictionnaire, mi-essai, qui balise un champ rarement abordé ainsi, celui de la morphologie musicale. Ils y définissent quelques notions (sous forme d'essais présentés alphabétiquement) après avoir introduit les particularités de leur domaine d'étude. Voir la note suivante pour un exemple définitionnel.

associations [...]. "Sound" includes noise and would be incorrect. A *Klang* is a given complex of tones within which voices may move polyphonically without mutual ties of consonance or dissonance and without forward drives. [...] The main condition of such a complex is that it is not going anywhere. It exists. Melodic lines arising from it unfold the momentary sound in a temporal process, but they are no farther at the end than they were at the beginning. This Northern type of melody is basically ontic³⁵ (Levarie et Levy, 1983: 220).

On l'a dit à la première partie du présent chapitre, l'idée de polyphonie détruit le lien au langage et proclame l'existence de quelque chose. En reprenant le vocabulaire de Levarie et Levy, on pourrait poursuivre et suggérer que l'idée "gignétique" (voir la note 35) de la polyphonie, porteuse de ces enchaînements sonores linéaires mais sans signification, met en relief un aspect essentiel mais négatif de cet objet compris comme du non-langage. Une considération de l'aspect ontique de la polyphonie, une dimension à la fois métaphysique et profondément concrète et réelle (des vibrations), rend compte de l'essence positive de la musique médiévale.

Le soin que les théoriciens médiévaux (à la suite des théoriciens grecs et de Boèce) apportèrent à l'établissement d'une terminologie riche et adéquate pour rendre la complexité du phénomène sonore prouve, non pas nécessairement leur conscience de ce concept de "sonance" mais, à

³⁵ Levarie et Levy "dichotomisent", dans un de leurs essais définitionnels, deux notions qui ont trouvé quelques échos dans notre réflexion: ontique et gignétique:

"*Ontic-Gignetic*

Every phenomenon can be considered in two different manners:

(1) Outside time, or absolutely. The phenomenon appears under its eternal aspect, unaffected, immobile. We shall call this character *ontic* (from the Greek word for "being").

(2) In time, or relatively. The phenomenon appears under its natural aspect, changing, charged with multiple forces. We shall call this character *gignetic* (from the Greek word for "becoming") (1983: 194).

Il apparaît clairement ici que, c'est le caractère "ontique" de la polyphonie qui nous intéresse.

tout le moins, leur désir de rendre compte d'autant de facettes possibles du phénomène sonore³⁶. On peut postuler, à la lumière de la richesse de ce vocabulaire, une conscience de l'importance de la sonorité réelle ainsi que des particularités "sonantes" de la musique. Cette conscience est, à notre avis, confirmée et renforcée par l'apparition, dans le Haut Moyen Âge, d'une théorie cherchant à codifier les pratiques polyphoniques, des pratiques dont on sait qu'elles sont immémoriales (et qu'on nomme souvent hétérophonie quand elles ont une forme improvisée ou non codifiée).

Nous le mentionnions au chapitre précédent, une des particularités carolingiennes (on pense ici particulièrement, bien sûr, au *Musica* ainsi qu'au *Scolica enchiridis*) est d'avoir conservé les fondements des théories arithmétiques grecques sur les intervalles (nommées aussi "symphoniae"³⁷ à l'époque carolingienne) et de les avoir appliqués, non pas à d'abstraites et inexistantes entités sonores (élaborées pour les seuls besoins de l'argumentation théorique), mais bien au répertoire chrétien

³⁶ La variété des mots employés au Moyen Âge et le dégradé de nuances de chacun d'eux pour désigner les concepts de son, de hauteur, de note, de voix sont surprenants. Une des grandes qualités du *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* est d'avoir systématiquement travaillé à l'étude de ces divers concepts. On y trouve une entrée pour: diaphonia, homophonos/aequisonus, isotonos/unisonus/unisono/Einklang, phtongos et on annonce des prochains articles sur: concordantia/consonantia, intervallum/Intervall, melodia/Melodie et melos. À eux seuls les débuts du traité d'Hucbald et du *Musica enchiridis* démontrent éloquemment la richesse du vocabulaire médiéval pour désigner la seule idée de son. Le titre (qu'il ait été original ou ajouté plus tard importe peu) du neuvième chapitre du *Musica enchiridis* rend aussi ce besoin d'organisation et de catégorisation terminologique: "Quid sit inter phtongos et sonos, inter tonos et epogdos, quid etiam toni et modi sive tropi, particulae quoque, quid diastema et sistema". Un cauchemar pour les traducteurs car nos langues modernes n'ont pas d'équivalents exacts pour tous ces concepts "sonores".

³⁷ Le concept est défini ainsi au dixième chapitre du *Musica enchiridis* intitulé simplement "De symphoniis": "Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus" (Schmid, 1981: 23). (Une symphonie est une combinaison douce de sons divers unis entre eux). L'auteur poursuit en expliquant qu'il existe trois symphonies, le *diatessaron* (la quarte), le *diapente* (la quinte) et le *diapason* (l'octave).

grégorien. Les auteurs des traités *enchiridiadis* ont transformé la "sonance" pratique et naturelle, jusque-là insaisissable dans son existence réelle, souvent profane et libre comme le souffle des voix qui la chantent, et ont tenu sur elle un discours à la fois théorique et pratique inspiré par des règles mathématiques d'un autre temps qui leur furent transmises par le maître Boèce. En faisant cela, ils ont donné à leur musique, mais aussi, à toute la musique médiévale, un de ses caractères les plus essentiels³⁸.

Un autre trait caractérisant la pensée polyphonique médiévale (et occidentale) est l'idée de verticalité. Quand on explique ou théorise la "sonance" simultanée, on parle d'elle en termes rappelant l'espace vertical. Quand on chante polyphoniquement, on ne chante pas les uns sur les autres mais bien les uns avec les autres. Pourtant, lorsque les théoriciens parlent de polyphonie, les sons se superposent physiquement les uns aux autres, les plus graves situés plus bas que les plus aigus sur un plan imaginaire dont on a aujourd'hui du mal à réaliser à quel point il est "construit" tant sa prégnance culturelle en Occident depuis le Haut Moyen Âge lui donne des allures naturelles, immanentes³⁹. Marie-Elizabeth

³⁸ Ainsi Levarie et Levy résument-ils, à partir des prémisses de cette rencontre Est/Ouest mentionnée plus haut ainsi que de leur intrigue morphologique, le cours des événements: "Quite possibly, Western polyphony -which has been rightly hailed as one of the major achievements of Western man- could materialize only because two sources of polyphony combined; for singly their inherent qualities needed complementation. The Eastern source, gignetic by nature, permits a melody to grow but it lacks built-in limitation. The muezzin can spin out his long melodies, because the leading tones give it direction; he can move freely at any moment and thus does not readily admit of a related counterpoint. The Northern source, ontic by nature, lacks melodic currents but it provides a fixed limit set by *Klang*. The Celts could sing many-voiced canons, rotas, which were going nowhere -turning back on themselves like wheels. By joining, tentatively in Antiquity and decisively in the Middle Ages, these two attitudes produced a new art, polyphony; for together they met ideally the morphological conditions of growth and limitation, of both melodic independence and relationship" (1983: 222-223).

³⁹ Pour revenir à Georgiades (1977), il est fascinant de remarquer qu'un penseur de cette envergure fut complètement aveuglé par la prégnance culturelle de ces conventions qui font du temps musical un paramètre qui se déroule horizontalement sur le papier et de la hauteur des sons un paramètre vertical. Croyant que ces conventions fussent immanentes

Duchez, dans un article justement intitulé "La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale", conclut que:

La notion de hauteur de son exprime non l'"être" de la musique mais une façon de la produire, élaborée dans des conditions particulières, pour une musique particulière, c'est-à-dire dans un domaine sonore limité, tant au point de vue de la sensibilité que de la connaissance du son (1979: 73).

Il faut noter cependant que, dans le *Musica enchiriadis* et d'autres traités des neuvième, dixième et onzième siècles, la voix organale est théoriquement présentée comme si elle était située sous la voix principale. Il s'agit là de moments d'exception et la chose sera "corrigée" dans un texte difficile à dater (*Ad organum faciendum*) mais venu après le *Micrologus* de Guido d'Arezzo (1025). La pratique organale est comprise dans les premiers traités qui la codifient non pas comme le jeu de deux (ou plusieurs) voix qui se rencontrent mais comme la mise en forme sonore des "symphoniæ" théoriques. Les premiers organa théoriques sont parallèles, à la quarte, à la quinte ou à l'octave, et transcrits note contre note. [Voir figure 5] Il s'agit d'une suite d'unités verticales plutôt que du déroulement horizontal d'une mélodie embellie. En ce sens-là, l'organum du Haut Moyen Âge est bel et bien l'incarnation d'une "sonance" et Sarah Fuller suggère avec justesse de le nommer "organum symphonique"⁴⁰. La manière dont il est noté dans les traités *enchiriadis*,

plutôt que construites, Georgiades finit par voir dans la notation sur portée une invention capturant l'essence de la musique. Cette vision admirative à l'excès de cette invention occidentale date au moins du paléographe Peter Wagner et explique, encore aujourd'hui, cette tendance répandue qui consiste à considérer les neumes (qu'on croit avoir toujours été, d'abord adiastématiques et puis ensuite, suivant les nécessités d'une évolution vers le progrès, diastématiques) comme une sous-notation, une proto-notation.

⁴⁰ "Because in principle the symphonia relating the voices remains constant from start to finish of a piece, this earliest kind of organum is often called "parallel organum" by modern writers. However, as the instructions for realizing organum at the fourth attest,

dans cette notation dasiane qui, au premier coup d'œil ressemble à s'y méprendre à une espèce de portée à lignes multiples, ne fait qu'accentuer cette idée de superposition, de verticalité.

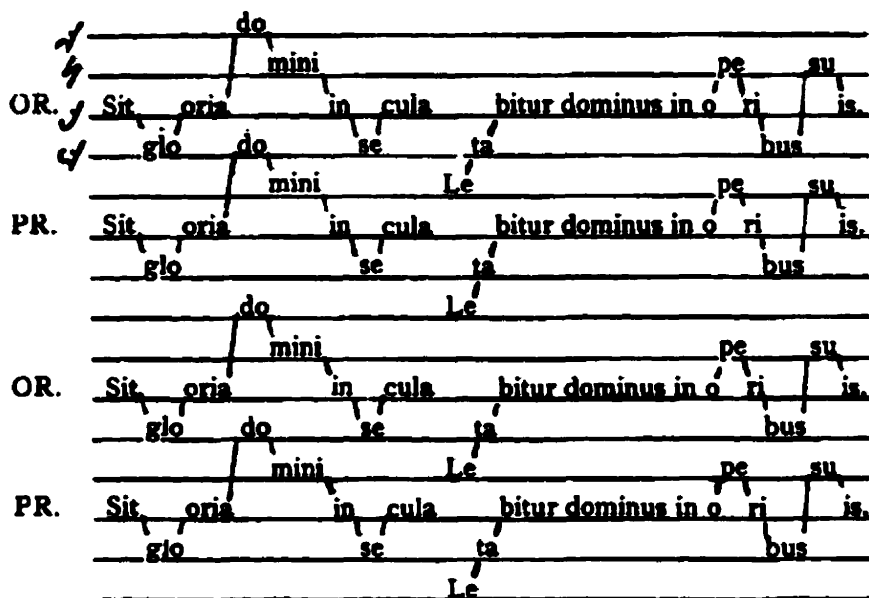


Figure 5: Organum "symphonique" selon le *Musica enchiriadis*

Cet extrait du quinzième chapitre du *Musica enchiriadis* démontre clairement le genre de "verticalité" à l'œuvre dans la représentation graphique de la polyphonie. Une "voix" (la deuxième en partant du haut) est doublée à la quarte supérieure et à la quinte inférieure. Cette voix principale est aussi doublée à l'octave inférieure, un type de reprise nommée "geminum organum" par l'auteur.

(Source: Schmid, 1981: 42-43).

Malgré ses débuts peu typiques comparés à la suite, la polyphonie médiévale implique tout de même, dès son apparition dans la théorie pratique, une forte idée de verticalité. Cette verticalité symphonique, cette verticalité de la "sonance" suggère des images aériennes où les sonorités superposées s'élèvent vers l'infini qui les attire et où la "sonance" peut exercer sa liberté.

parallelism is not a consistent feature of the music. The early organum might be characterized more aptly as "symphonic organum", were it not for the eighteenth-century connotations of the modifier" (Fuller, 1990: 493).

Car l'idée de "sonance" verticale entraîne dans son sillage l'idée de jeu libre. La polyphonie comme dédoublement d'une voix, d'une "sonance" qui défie le sens, nous semble suggérer les pirouettes et les cabrioles désordonnées des enfants à qui l'on a offert de l'espace et qui ne peuvent s'empêcher d'y bouger, de le remplir.

Richard Norton (1984), dans une étude marxiste, originale et troublante, sur la tonalité en Occident, raconte justement une anecdote enfantine qui, selon lui, contribue à démontrer le caractère naturel du jeu polyphonique (à tout le moins, du jeu hétérophonique) et le caractère construit de l'unisson. L'anecdote qui conduit le musicologue à réitérer une de ses convictions profondes au sujet de l'aspect acquis et non inné de la monophonie concerne la célèbre série télévisée *Sesame Street* et plus particulièrement, un épisode où un des personnages adultes apprend une nouvelle chanson à des enfants qui ne la connaissent pas ou peu. Norton se souvient, lors du visionnement de l'émission, d'avoir été marqué par l'interprétation erratique du groupe et plus particulièrement par une petite fille qui chanta le tout avec conviction mais parfois, à la quarte augmentée:

One little girl vigorously sang along in what occasionally could be called an augmented fourth, but even this interval faded in and out of what amounted to an organum of a random species of parallel intervals most of which have yet to be recognized in Western music theory books. Children also sang who had not heard the song before. Their performance was even more erratic in terms of an ostensibly desired unison performance. Some wavered around certain notes, swooping up and down through the melos as they heard -always too late- the contour of the song unfolding in their presence. And others simply produced a sing-song pattern of repeated pitches modulating up and down in a narrow compass of notes: whatever they were doing fit their own private untutored notions of singing and not speaking (1984: 109).

Ce que Norton observa à la télévision se reproduit chaque fois que de jeunes enfants chantent "ensemble". Ce qui compte ici, c'est la conclusion que le musicologue tire de ces expérimentations sonores:

This tuneful disaster merits our serious consideration, for in it lie the natural origins of our polyphonic tradition. Children are not born with a monophonic consciousness. It is a societal value that is taught, just as speaking French and toilet training are taught -with a system of rewards and punishment. They are gradually educated out of their uncritical ur-polyphony as they are taught to sing (1984: 109).

Les premières manifestations musicales de groupe, les ethnomusicologues peuvent sans doute en reconstruire l'existence à partir de leurs observations, furent probablement des manifestations polyphoniques ressemblant à la musique enfantine. Chanter ou jouer ensemble, c'est d'abord explorer naturellement le potentiel ludique naturel de la "sonance".

3.2.4 Organum et mise en ordre

Ainsi, quand le neuvième siècle, pour la première fois en Occident chrétien, se met à parler de la "sonance" polyphonique, il pose là un geste aussi important que contradictoire: il reconnaît et affirme l'aspect intrinsèquement ludique des sonorités superposées. La polyphonie (nommée en fait diaphonie ou organum), n'est pas présentée comme une nouveauté par le *Musica* et le *Scolica enchiriadis*. C'est un fait que nous avons déjà noté au chapitre précédent. Ce que ces auteurs font, d'abord et avant tout, quand ils installent dans un discours l'idée de résonance simultanée, c'est qu'ils reconnaissent ce jeu qui consiste à défier l'unisson des chants organisés et appris comme le fondement du musical réel,

matériel (plutôt que le musical de type *ars musica*, c'est-à-dire le discours mathématico-arithmétique). Laisser la diaphonie apparaître dans le discours cela équivaut, conceptuellement, à citer un chant réel: c'est laisser la théorie devenir pratique, reconnaître l'importance et le potentiel théorique, ou plutôt, "théorisable", de ce qui est joué et chanté au quotidien.

Cependant, et c'est là l'aspect contradictoire au cœur du propos sur la polyphonie, si, d'une part, les auteurs reconnaissent la primauté du jeu des résonances, leur première préoccupation consiste à limiter ce jeu, à le poser dans un cadre de règles immuables. Le *Musica enchiriadis* ne dit pas de chanter ensemble comme bon nous semble mais montre plutôt comment orner la mélodie principale en y ajoutant, à la quarte ou à la quinte, une autre ligne mélodique, une voix organale qui la double.

Les explications des règles des "symphoniæ" ne sont jamais accompagnées de justification. Certes, le concept de "symphonie" est d'abord lié dans le discours à une idée de beauté, à tout le moins, une idée de douceur ("dulcis")⁴¹ mais cela ne constitue ni une explication ni une justification. Les règles polyphoniques sont comprises par les auteurs carolingiens comme des données intouchables ne demandant pas à être justifiées. Cette absence d'un désir ou d'un besoin de justifier autrement que par le recours au divin ou à la nature⁴² est en fait une caractéristique

⁴¹ "Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus" (*Musica enchiriadis* selon l'édition de Schmid, 1981: 23). (Voir note 37).

⁴² La fin du dix-huitième chapitre du *Musica enchiriadis*, par exemple, considère l'explication des règles des consonances et des dissonances "profonde et divine": "Cur namque aliqui tam dulci ad invicem commixtione consentiant, alii vero soni sibi misceri nolentes insuaviter discrepent, profundioris divinaeque est rationis et in aliquibus inter abditissima naturae latentis" (édition de Schmid, 1981: 56). (Car pourquoi, d'une part, certains sons consentent à se combiner entre eux de manière si douce, alors que, d'autre part,

de l'épistémologie du Haut Moyen Âge. (Il faudra attendre l'univers scholastique pour voir se développer une rationalisation des principes artistiques).

Pour mieux comprendre encore le caractère limitatif du concept d'*organum*, il faut emprunter brièvement l'avenue terminologique et le comparer à un mot qui, comme lui, habite le discours théorique sur la polyphonie à l'époque qui nous intéresse: "*diaphonia*". La manière dont ces deux mots d'origine grecque diffèrent l'un de l'autre jette quelques lumières sur l'aspect limitatif de la pratique organale en ses débuts.

Le mot grec "*organon*" a une longue histoire étymologique qui continue dans la latinité. Dans le discours musicologique, on en retient en général le caractère "*instrumental*", c'est-à-dire que le mot, lorsqu'il est utilisé à partir du neuvième siècle pour désigner une manière de chanter simultanément, semble encore porter en lui ce caractère instrumental⁴³. D'autres implications habitent pourtant le terme, la plus importante ayant trait à une variante du caractère instrumental, plus technique, plus mathématique et qui rappelle qu'"*organon*" a voulu aussi désigner parfois l'idée abstraite de l'exactitude mathématique, quelque chose de mesuré par un instrument.

"*Diaphonia*", tout comme *organum*, fut utilisé dans le discours occidental pour désigner la pratique polyphonique. C'est en revanche un terme portant de fortes connotations négatives dont il a eu du mal à se

certaines s'entremêlent désagréablement, la raison en est profonde et divine. En fait, il s'agit là d'une des choses les plus secrètes de la nature).

⁴³ Lire un compte rendu historiographique dans l'étude de Reckow (1975) d'où la plupart des présents commentaires sont tirés: "*Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit*" plus particulièrement les pages 32 à 68.

départir puisqu'il a d'abord désigné (par exemple chez Isidore) une dissonance, c'est-à-dire le contraire de "symphonia" ou d'"euphonia" (voir Reckow, 1975: 133).

Ce que l'histoire terminologique des deux termes d'*organum* et de diaphonie rend clair, c'est leur potentiel complémentaire. C'est un potentiel que réalise tout d'abord le *Musica enchiriadis*, qui les introduit ensemble dans la même phrase⁴⁴. Le mot diaphonie y désigne l'idée générale de polyphonie mais, étant donné les connotations négatives antiques encore attachées au mot, c'est une polyphonie qui est "corrigée" par l'idée d'*organum*⁴⁵. À l'idée générale de résonance simultanée, l'*organum* donne une forme exacte et mathématique d'*organum* à la quarte ou à la quinte⁴⁶.

⁴⁴ "Haec namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono" (édition de Schmid, 1981: 37). (C'est donc ce que nous nommons chant diaphonie (c'est-à-dire à deux voix) ou bien habituellement *organum*. La diaphonie est appelée ainsi car elle ne consiste pas en une manière uniforme de chanter (c'est-à-dire à l'unisson), mais en une combinaison concordante de sons divers).

⁴⁵ Reckow écrit à ce sujet:

"Und entsprechende Bestrebungen dürfen auch die Ursache dafür sein, daß *diaphonia* so selten allein gebraucht wird, sondern meist mit *organum* zu einem Ausdruck verbunden begegnet, wobei ausnahmslos *diaphonia* vorangeht und *organum*, gewissermaßen Begriffskorrektiv, wenigstens aber als Begriffsbestätigung, folgt -eine Formulierung wie "*organum id est diaphonia*" ist mir nicht bekannt. Nicht *diaphonia* hat demnach auf *organum*, sondern umgekehrt *organum* hat allem Anschein nach auf *diaphonia* "zurückwirken" müssen" (1975: 143). (De même, des tentatives analogues peuvent aussi être considérées comme l'origine du fait que le mot *diaphonia* n'est que très rarement utilisé seul; on le rencontre le plus souvent uni au mot *organum* dans une expression dans laquelle le mot *diaphonia* est toujours en tête, alors que le mot *organum* suit. *Organum* est utilisé, pour ainsi dire, comme correctif ou, à tout le moins, comme validation. Je ne connais pas de formulation de ce genre: "*organum id est diaphonia*". Ce n'est donc pas le mot *diaphonia* qui a dû avoir des répercussions sur le mot *organum* mais bien le contraire; c'est, à l'évidence, *organum* qui a eu des répercussions sur *diaphonia*).

⁴⁶ La logique formelle à l'œuvre dans le *Musica enchiriadis* est la suivante: d'abord, le chapitre dix explique la notion de "symphonie" et note qu'il n'y en a que trois: la quarte, la quinte et l'octave. Plus tard, au treizième chapitre, ces "symphonies" abstraites sont situées dans une réalité musicale concrète (la pratique polyphonique) qui est désignée pour la première fois comme diaphonie ou polyphonie. La diaphonie à la quarte et à la quinte est expliquée par des exemples alors que l'octave est mise de côté à cause de son aspect naturel qui ne demande pas à être expliqué. Des considérations pratiques concernant

La liberté polyphonique de la "sonance" est donc limitée par des règles pratiques issues de convictions théoriques. Car si les seules "symphonies" acceptées sont l'octave, la quinte et la quarte, cela est dû à l'héritage arithmétique pythagoricien transmis au Moyen Âge par Boèce. Le chapitre seize du *Musica enchiriadis* interrompt d'ailleurs un moment l'explication de l'organum pour citer Boèce et le désaccord de Ptolémée avec les Pythagoriciens au sujet de l'intervalle de onzième. Ces règles strictes évolueront et, tout au long du Moyen Âge, la liste des intervalles consonants s'allongera. La polyphonie deviendra rapidement d'ailleurs beaucoup plus intensément préoccupée par la théorie et la notation des rythmes que par la théorie de la "sonance". Quoi qu'il en soit, ces premières mentions de la pratique polyphonique, les premiers exemples concrets qu'on en trouve en Occident, en choisissant le mot organum et ses dérivés adjectivaux comme termes de prédilection, font intervenir une idée de précision mathématique et d'exactitude au cœur de ce qu'on pourrait nommer la musicalité naturelle. La liberté de résonance est ainsi coulée dans un moule limitatif où les instincts sonores des enfants et des adultes sont "occidentalisés".

Malgré ces limites que la notation et les règles de l'organum ont imposées au matériau brut, la musique carolingienne n'en reste pas moins conceptuellement habitée par l'idée de jeu. Car un jeu est justement souvent caractérisé par la présence de règles et de contraintes qui en marquent le déroulement. Organum a la même racine étymologique qu'organiser: pour les Carolingiens, la musique oscille entre

l'organum à la quarte, des transpositions et l'évitement du triton amènent le texte au chapitre dix-huit, fin véritable du traité. Le chapitre dix-neuf est un ajout bien particulier que la prochaine et dernière étape de cette thèse étudiera de près.

l'organisation du jeu et le déjouement de l'organisation, c'est-à-dire les limites et la liberté. Neumes et organum nous le disent.

Johan Huizinga, dans la préface d'un bel ouvrage rédigé dans les années trente, dit préférer l'étiquette d'*homo ludens* à celles d'*homo sapiens* et d'*homo faber* pour désigner la race humaine et la différencier des animaux. La réflexion de Huizinga sur le jeu laisse une place importante aux arts et en particulier à la musique. Son résumé de l'essence ludique de la musique s'accorde bien avec les conclusions que nous avons voulu ici tirer de la présence de la notation et de la polyphonie à l'époque carolingienne et il est clair que le médiéviste a une conception de la musique qui rappelle certains aspects de celle des Carolingiens:

[...] musical forms are in themselves playforms. Like play, music is based on the voluntary acceptance and strict application of a system of conventional rules -time, tone, melody, harmony, etc. This is true even where all the rules we are familiar with have been abandoned. The conventionality of musical values is obvious to anybody who knows how enormously music differs in different parts of the world. No uniform acoustic principle connects Javanese or Chinese music and Western music, or medieval and modern music. Every civilization has its own musical conventions, and the ear only tolerates, as a rule, the acoustic forms to which it is accustomed. In this inner diversity of music, therefore, we have renewed proof that it is essentially a game, a contract valid within circumscribed limits, serving no useful purpose but yielding pleasure, relaxation, and an elevation of spirit. The need for strenuous training, the precise canon of what is and what is not allowed, the claim made by every music to be the one and only valid norm of beauty -all these traits are typical of its play-quality. And it is precisely its play quality that makes its laws more rigorous than those of any other art. Any breach of the rules spoils the game (Huizinga, 1955: 188).

Nous avons développé ici, dans un cadre historique et conceptuel, deux thèmes, deux "tropes" de la conception carolingienne de la musique. Une esthétique de la musique carolingienne doit, à notre avis, prendre appui sur ces deux affirmations: la musique carolingienne est comme un langage et la musique carolingienne est un jeu organisé. Insister sur l'absence de raffinement des compositions ou de *l'ars musica* carolingiennes ou sur les reprises, plus ou moins réussies, de "tropes" théoriques grecs, abstraits, spéculatifs et arithmétiques qu'on retrouve dans cette *musica*, c'est laisser la surface des choses dicter notre interprétation. La lecture des notes, des discours ainsi que des objets périphériques divulgue une conception musicale originale, complexe mais aussi (à tout le moins, c'est ce que nous déduisons de cette lecture à partir de notre position de musicologue occidentale), familière. Nous transformons maintenant cette conception carolingienne bipartite en un triptyque.

Le prochain chapitre de notre thèse étudie un extrait du *Musica enchiriadis* qui, dans sa forme et son fond, annonce que l'auteur livre d'importantes informations sur sa conception musicale. Cependant, son statut de discours, de mots, est loin de faire de ce document musicologique une source plus transparente que les objets périphériques qui ont retenu notre attention ici. C'est une illusion de penser que l'herméneutique des textes livre mieux et plus empiriquement la conception musicale d'une époque. À tout le moins, pas lorsqu'il s'agit d'un texte de théorie musicale rédigé, colligé, copié il y a plus de mille ans.

Notre travail sur des objets périphériques n'aurait pas pu mieux nous préparer au type de pensée dichotomique et pourtant, cohérente, que

nous allons maintenant rencontrer dans cet extrait du *Musica enchiriadis*. L'allégorie qu'on nous y présente unit deux forces de la musique: une force vitale, énergétique et une force mentale, langagière. Nous interprétons en effet la rencontre d'Orphée et d'Aristée comme une autre variation sur le thème de l'union conceptuelle entre la polyphonie et l'écriture, la "sonance" et l'ordre, le jeu et l'organisation du jeu. Mais d'abord, il faut préparer le terrain: on ne pénètre pas sans préambule dans une version carolingienne du mythe d'Orphée, une version où justement, la pénétration de l'essence des choses semble poser de fabuleuses difficultés.

Chapitre 4: Le chapitre dix-neuf du *Musica enchiriadis* ou les deux amants d'Eurydice

La réception d'Orphée dans la théorie musicale médiévale n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Cela s'explique sans doute par sa présence plutôt discrète dans les traités, discrète en ce sens qu'elle n'atteint, ni en nombre, ni en importance celle, imposante, d'un autre personnage grec, un peu moins mythique mais tout aussi profondément lié à l'essence musicale: Pythagore¹.

Les musicographes médiévaux (Aurélien fut le premier de ceux-là) associent le nom d'Orphée aux pouvoirs de la musique sur les bêtes et les âmes. Cependant, le passage orphique qui retient l'attention du présent chapitre tire toute son importance du fait qu'il propose une interprétation différente ou, à tout le moins, "revue et corrigée" de la légende. Les pouvoirs d'Orphée y demeurent au cœur de la célèbre fable telle que la raconte l'auteur du chapitre dix-neuf du *Musica enchiriadis*² mais la morale de l'histoire, ainsi que l'interprétation et les commentaires qu'ajoute l'auteur médiéval, en font une allégorie célébrant un succès plutôt qu'un échec. Un succès qui devient, dans l'intrigue que nous livrons ici, la troisième devise de la conception carolingienne de la musique.

¹ Une thèse sur la réception de Pythagore dans la théorie musicale médiévale a été publiée par Barbara Münxelhaus en 1976: il s'agit de son *Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivieraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*. Notons que ce volume est le dix-neuvième d'une série qui se nomme justement la "ORPHEUS-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik".

² L'auteur carolingien reprend la version à trois personnages de Fulgentius Fabius Planciades, un poète africain ayant vécu environ de 480 à 550.

Le chapitre³ en question est court et se divise naturellement en quatre parties dont nous proposons ici une traduction de travail⁴ :

Il est une fable des Anciens [racontant qu'] Aristée aimait la nymphe Eurydice, la bien-aimée d'Orphée. Alors que celle-ci fuyait celui qui la poursuivait, elle fut tuée par un serpent. Nous reconnaissons un Orphée dont le nom signifie "oreo phone", c'est-à-dire la plus belle voix, dans un chanteur expérimenté ou un chant harmonieux. Si un certain "homme bon", ainsi qu'Aristée peut être traduit, poursuit par amour l'Eurydice [d'Orphée], c'est-à-dire la connaissance profonde, il ne peut la posséder profondément; la sagesse divine [elle, le peut et] se saisit d'elle [Eurydice] à la manière du serpent. Mais quand par Orphée, c'est-à-dire la plus belle sonorité du chant, elle est ramenée de ces lieux secrets, de l'au-delà, elle vient se mêler, en apparence, jusqu'à l'air de cette vie et, quand elle semble être vue, elle est perdue.

Ainsi tout comme ces choses que, jusqu'à maintenant, nous comprenons en partie ou [en tant qu'] énigme, de même cette discipline ne possède pas d'explication complètement accessible dans la vie d'ici. Certes, nous pouvons juger que la facture d'une mélodie est bien proportionnée; [nous pouvons] reconnaître les qualités des sons et aussi des modes et du reste de cet art. Pareillement, nous pouvons déterminer, à partir de la rationalité numérique, la distance des sons musicaux [c'est-à-dire des intervalles] ou les symphonies des sons.

Mais de quelle façon la musique a tant de correspondance et d'affinité avec nos âmes, nous ne sommes pas en mesure de le formuler clairement, bien que nous sachions qu'une certaine similitude nous unit à elle. Non seulement pouvons-nous juger des mélodies à partir de la nature propre des sons, mais aussi, [de la nature propre] des choses. En

³ En plus de la traduction française qui suit, nous invitons les lecteurs à consulter l'annexe I qui reproduit, à la fin de cette thèse, le chapitre en entier dans sa version latine originale (voir note 12) ainsi que dans sa traduction la plus récente (en anglais) par Raymond Erickson (1995).

⁴ Les *Musica et Scolica Enchiriadis* n'ont pas encore été traduits en français; si nous avons choisi de nous en tenir ici à une traduction assez brute, c'est, tout d'abord, dans le but de donner à voir, non pas, tout de suite, notre interprétation du texte, mais un miroir français aussi fidèle que possible du mot à mot latin. C'est un des buts du présent chapitre de la thèse d'éclairer et de compléter certaines formules elliptiques de l'auteur carolingien. Notre guide est une intrigue herméneutique tributaire de toute notre compréhension de la conception de la musique à cette époque telle que la résumant les deux devises présentées précédemment. Une traduction polie de ce chapitre, quant à elle, ne pourra voir le jour que lorsque les deux textes en entier auront été étudiés philologiquement dans la perspective d'une traduction française. Cette traduction devra être accompagnée d'un appareil critique élaboré. Ce travail, à cause, entre autres, des difficultés inhérentes aux particularités syntaxiques et lexicologiques médio-latines, dépasse largement les cadres de la présente thèse.

effet, il est nécessaire que l'humeur (*affectus*) des mélodies qui sont chantées imite la facture (*effectus*) [musicale] des chants. [Il est nécessaire que] pour les sujets (*res*) tranquilles, les mélodies (*neumae*) soient tranquilles; que les [mélodies] joyeuses [soient retenues] pour les [sujets] heureux; que les [mélodies] dignes [soient retenues] pour les [sujets] tristes; [que les sujets] qui sont des actes ou des paroles durs [soient] exprimés par des mélodies dures. [Il est nécessaire qu'à] des mélodies brusques, perçantes, agitées, [autrement] déformées ou [correspondant à] d'autres états (*qualitas*), [on attribue] une humeur et un dénouement [appropriés]. De même [il est nécessaire] que les phrases des mélodies et des mots se terminent ensemble. Bien qu'il soit possible [d'exercer] notre jugement en de telles [choses], il y en a cependant plusieurs qui nous échappent [dissimulées] sous des causes secrètes. Il y a parfois des sujets (*res*) qui sont également bien adaptés pour ce mode-ci ou pour ce mode-là et ainsi peuvent se chanter [sans égard au mode]. [Cependant], il y parfois des sujets (*res*) qui, d'aucune façon, ne peuvent également exprimer leur contenu (*suum pensum attribuant*) dans ce mode-ci ou dans ce mode-là (c'est-à-dire sans égard au mode). Dans le cas où les mélodies sont transposées, ou bien elles ne préservent pas leur douceur initiale, ou bien elles deviennent désagréables aux sens (*ad sensum indecentes*). On dit que les bêtes féroces et les oiseaux se réjouissent plus de certains modes que d'autres mais il n'est pas facile d'investiguer pourquoi et comment cela arrive.

En un mot, [les choses] de cet art que, grâce à Dieu nous connaissons, utilisons-les à la gloire de Dieu; et en jubilant, en célébrant [et] en chantant, accueillons [ces choses] qui furent découvertes pour nous par le travail laborieux des Anciens, [ces choses] qui, dans les générations précédentes n'étaient pas connues des fils des hommes mais [qui] maintenant sont révélées à ses saints. Boèce, le plus remarquable auteur, a percé le mystère de plusieurs miracles de la raison (c'est-à-dire des principes) de la musique, les démontrant tous clairement à partir de son enseignement sur les nombres. De ceci [son enseignement], Dieu le permette, l'opuscule suivant [c'est-à-dire le *Scholica Enchiriadis*] contiendra quelques extraits. Ainsi mettons-nous fin ici à ce petit discours.

Notre réflexion se divise en cinq parties. D'abord, nous introduisons un outil méthodologique et épistémologique qui a guidé toute la lecture de la présente source. Il s'agit d'un concept proposé par Fritz Reckow grâce auquel se révèlent, sous le jargon parfois hermétique du discours de la théorie musicale médiévale, des moments où les

auteurs expriment, plus ou moins consciemment, la conception musicale de leur temps. Reckow nomme ce qui se passe au cours de ces moments rares et privilégiés "Nachdenklichkeit", expression difficile à traduire avec justesse et rendue ici en deux mots: méditation introspective.

On présente ensuite, dans ses grandes lignes, quelques aspects généraux de ces deux textes médiévaux inséparables, désignés par la tradition sous un même vocable curieux: les traités "*enchiriadis*"⁵ et dont il fut déjà souvent question au cours des derniers chapitres. Outils pédagogiques d'une grande qualité, ils furent les premiers traités médiévaux à la fois de l'oeil, de l'oreille et de la voix, profondément liés à la matérialité d'un répertoire musical concret⁶.

En troisième lieu, nous démontrons la richesse du chapitre orphique en présentant des études différentes (incluant la nôtre) où il joue un rôle fondamental. Trois intrigues, qu'on peut métaphoriquement se représenter comme des lignes droites, se croisent en un même point, c'est-à-dire au chapitre dix-neuf du *Musica enchiriadis*. En présentant d'abord deux travaux herméneutiques différant du nôtre par leurs buts et par leur style, nous posons les bases d'un édifice interprétatif à partir duquel une troisième intrigue, la nôtre, pourra prendre son envol. L'intrigue du latiniste Peter Dronke en est une de simple datation comparative de textes médiévaux dans le cadre d'une réflexion sur les origines de la séquence. La musicologue Nancy Phillips,

⁵ Ce qui, de l'avis de tous et dans une formulation de Claude Palisca "is poor Greek and worse Latin" (Préface à Erickson, 1995: XI).

⁶ Les lecteurs familiers avec ces deux textes sont invités à passer directement de la première à la troisième section du présent chapitre; la deuxième ne vise qu'à donner quelques balises contextuelles nécessaires pour mieux comprendre la suite. Cependant, cette section (4.2) s'adresse exclusivement à ceux qui n'ont jamais fréquenté les *Musica et Scolica Enchiriadis*.

quant à elle, propose une interprétation de la légende en rapport direct avec toute la problématique des sources (antiques et médiévales) des *Musica* et *Scolica enchiriadis*, le sujet principal de sa thèse de doctorat.

En quatrième partie du chapitre, nous répondons à Dronke et Phillips et plaçons le texte carolingien en plein centre d'une intrigue esthétique sur la musique carolingienne. Le symbolisme des trois personnages de la légende, Orphée, Eurydice mais aussi, Aristée, est repensé à la lumière de tout le chapitre dix-neuf, autant de son contenu divers, multiple, que de son style.

La cinquième et dernière section de notre réflexion propose de faire de ce texte-témoignage le premier document d'une esthétique musicale marquée par son style méditatif et son désir de placer la réflexion musicale sur le plan ontologique. L'outil méthodologique de Fritz Reckow, la "méditation introspective", n'est donc pas qu'un concept d'utilité heuristique: il signale des moments d'exception, des moments où, dans la conscience médiévale, l'ontologie et l'esthétique musicales se rencontrent et s'unissent.

4.1 La "méditation introspective" dans la théorie médiévale selon Reckow

Fritz Reckow, dans un article paru en 1984 intitulé "*Ratio potest esse, quia... Über die Nachdenklichkeit mittelalterlicher Musiktheorie*" (c'est-à-dire: *La raison peut en être que... au sujet de la méditation introspective dans la théorie musicale médiévale*) suggère aux musicologues et philologues d'appuyer leur lecture des textes de théorie musicale médiévale sur la quête des moments de "Nachdenklichkeit", c'est-à-dire de méditation introspective. Ce concept, tel que Reckow le présente et le décrit, correspond vaguement à celui plus post-moderne de "voix"⁷. Il s'agit des moments où un texte, une musique, non seulement se déroulent de la manière attendue mais offrent aussi, simultanément, en recourant à diverses techniques narratives et en créant une espèce de disjonction ou de non-congruence, une réflexion sur elle-même ou, plus simplement, une réflexion qui dépasse le strict cadre du propos se déroulant au premier degré. Une des premières caractéristiques de cette méditation introspective, c'est sa rareté. "À vrai dire, dans les écrits sur la musique médiévale, une méditation introspective articulée et explicite est plutôt exceptionnelle"⁸ (1984: 282). Son importance herméneutique est pourtant inversement proportionnelle à sa fréquence d'apparition.

⁷ Mentionnons au passage deux études sur le concept de voix: Carolyn Abbate (1991), *Unsung Voices* et, un traitement encore plus personnel et plus philosophique de la question, Stanley Cavell (1994), *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*.

⁸ Explizit "artikulierte Nachdenklichkeit" ist im Musikschriftum des Mittelalters freilich eher die Ausnahme.

La méditation introspective est l'expression de doutes et d'incertitudes au cœur de la théorie. Elle se produit quand un auteur réalise, plus ou moins explicitement, le caractère équivoque, polysémique ou même carrément récalcitrant de son matériau théorique. Elle se produit quand l'auteur voit surgir devant lui les limites de ses capacités d'expliquer et de justifier sa démarche:

Car la compréhension musicale ne se manifeste pas que dans d'élégantes classifications et des catalogues de règles bien ordonnés. Elle se manifeste aussi, et de manière particulièrement intense et révélatrice, dans les débats d'un auteur avec les couches multiples (pour ne pas dire, les contradictions) de son matériau. On la retrouve à l'œuvre dans la discussion au sujet de l'insuffisance des moyens pratiques et théoriques disponibles, dans l'aveu des limites de sa propre faculté d'expliquer et de justifier, dans ce consentement à respecter le caractère énigmatique de ce qui est énigmatique. Elle se manifeste aussi dans la décision même d'exprimer ce qui s'exprime difficilement et dans le fait d'inclure dans la réflexion sa propre conception de la musique et de la théorie musicale comme instant d'inquiétude et indice de son caractère provisoire⁹ (1984: 282).

La fin de la citation a été soulignée car elle décrit exactement l'aspect de la méditation introspective qui sera exposé ici et dont on ne saurait sous-estimer la valeur qualitative. Le passage-clé dont il sera question est tiré d'un traité de théorie musicale médiévale bien connu, l'anonyme *Musica enchiridis*. Reckow, dont le texte cité ici est articulé autour de trois exemples concrets tirés du corpus théorique médiéval, retient d'ailleurs aussi un passage du *Musica enchiridis* pour mettre en lumière

⁹ Denn Musikverständnis manifestiert sich ja nicht nur in eleganten Klassifikationen und wohlgeordneten Regelkatalogen, sondern ebenso -und wohl sogar auf besonders intensive und aufschlußreiche Weise- in dem Ringen eines Autors mit der Vielschichtigkeit, wenn nicht Widerborstigkeit seiner Materie, in der Erörterung von Unzulänglichkeit der verfügbaren theoretischen wie praktischen Mittel, in dem Eigenständnis auch der Grenzen eigener Erklärungs- und Begründungsfähigkeit, in der Bereitschaft, Rätselhaftes als Rätselhaftes zu respektieren, in der Entschlossenheit, selbst das Unerklärbare zur Sprache zu bringen und in das eigene Konzept von Musik und Musiktheorie als Moment der Beunruhigung und als Indiz der Vorläufigkeit einzubeziehen.

une facette (il parle plutôt de "Schichten" et "Dimensionen", couches et dimensions) de ce qu'il entend par méditation introspective. Il retient en fait cet exemple, la dernière phrase du chapitre dix-sept¹⁰, dans le but de faire une démonstration par la négative et par comparaison. En effet, le passage en question, en omettant de justifier de façon affirmative le caractère obligatoire de la pratique organale, fait preuve d'une rigidité typiquement carolingienne.

Mais Reckow va encore plus loin dans son interprétation. Selon lui, l'absence de mentions explicites d'alternatives à la règle imposée ou d'explications logiques, pratiques ou esthétiques pour la justifier ne signifie pas que l'auteur ne se soit pas penché sur ces problèmes. Ce dernier a peut-être sciemment eu recours à ce type de formulation abstraite et négative ("incipere non potest") dans un but didactique et même politique précis (c'est-à-dire au nom de la "karolingischen Einheitsbestrebung" ou, aspiration carolingienne à l'unité). L'auteur aurait voulu garantir à la polyphonie le même genre de stricte unité et de continuité que celles qui avaient toujours été (du moins, depuis Charlemagne) favorisées par le plain-chant. Reckow croit même que le succès du *Musica enchiriadis* à travers le Moyen Âge tient justement dans le fait qu'il traita les chanteurs d'organum non pas comme des participants actifs, mais des exécutants passifs de règles abstraites telles que prescrites ici (1984: 285-286).

¹⁰ "Ad hanc descriptionem canendo facile sentitur, quomodo in descriptis duobus membris sicut subtus tetrardum sonum organalis vox responsum incipere non potest, ita subtus eundem non valet positione progredi et ob hoc in finalitate positionum a voce principali occupetur, ut ambae in unum convenient" (l'édition de Schmid citée par Reckow, 1984: 285). (Nous réalisons, en chantant, à partir de cet exemple, comment, dans les deux membres [de phrase] cités, la voix organale ne peut commencer sa réponse sous le *tetrardus*. Elle ne peut non plus descendre sous le même son en position finale et, à cause de cela, elle est rattrapée à la fin par la voix principale lorsque toutes deux se rejoignent pour faire un).

Cette interprétation généreuse d'un passage d'apparence peu problématique (de prime abord, il semble simplement s'agir d'évitement du triton) illustre non seulement une des facettes de ce que Reckow entend par méditation introspective mais aussi, ce qu'il défend dès les premières phrases du texte, c'est-à-dire une véritable lecture (dans le sens d'interprétation) des textes médiévaux,

une lecture qui fait tout son possible pour mettre en relief la multitude des facettes des textes médiévaux sur la musique, de manière à ce qu'une étude de ces textes soit profitable mais aussi, peut-être, palpitante¹¹ (1984: 281).

Cet aspect palpitant est apparent dès un premier contact avec le chapitre dix-neuf du *Musica enchiriadis*.

4.2 Les traités *enchiriadis*

Avant de passer à l'étude proprement dite du dix-neuvième chapitre du *Musica enchiriadis*, suivant les balises fournies par le concept méditatif de Reckow, il faut brièvement en présenter le contexte plus global, c'est-à-dire parler de la forme et du contenu de ces traités connus sous le nom de "*Musica et Scolica enchiriadis*"¹². Il s'agit de deux textes probablement rédigés (ou colligés) aux environs de Liège dans la seconde

¹¹ [...] eine Lektüre, die sich darum bemüht, mittelalterliche Texte über Musik möglichst aspektreich zum Sprechen zu bringen -so aspektreich, daß die Beschäftigung mit ihnen lohnend, ja vielleicht sogar spannend werden kann.

¹² D'abord édités par Gerbert, ces textes ont connu récemment une réédition définitive qui remplacera l'ancienne. Il s'agit de celle de Hans Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission III, 1981. Lorsque cette édition sera citée ici, on fera simplement référence à Schmid, 1981.

moitié du IX^e siècle et transmis ensemble, l'un (le *Scolica*) à la suite de l'autre depuis le Xe siècle. Ils sont très connus des historiens de la théorie musicale sans doute parce qu'ils sont les premiers traités théoriques occidentaux à parler de polyphonie, et, avec les traités de Guido et de Boèce, les plus copiés et recopiés de tous les traités médiévaux.

Le *Musica enchiriadis* et le *Scolica enchiriadis* contiennent pourtant beaucoup plus que les premières mentions de l'organum. On y trouve aussi (et, selon la perspective à partir de laquelle on les étudie, cela peut s'avérer encore plus important)¹³ :

a novel teaching on modality found in no other source, a teaching overlooked today because of the greater interest scholars have had in the material on organum. In addition, the *Enchiriadis* treatises introduce a new notation which precisely defines the position of the tones and semitones, thus providing our earliest access to the pitch content of the chant repertory; no other diastematic notation would be used to notate complete chants for another two hundred years. Antiphons and other traditional chants, as well as an excerpt from a representative of a new genre -the versus *Rex caeli*- are among the musical illustrations. There are examples of ornamentation of chants by rhythm and by organum, references to instruments, pipe and string measurements -in summary, a wealth of information on ninth-century practice (Phillips, 1984: 2).

Ce qui est paradoxal, considérant l'importance et la richesse de ces traités, c'est le peu de certitudes concernant leurs origines (dans le sens de

¹³ Une remarque s'impose ici: les idées les plus "importantes" des traités *enchiriadis* le sont historiquement, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une projection historique et non d'un compte rendu plus "neutre" de la matière ayant le plus préoccupé les auteurs des traités. Lawrence Gushee, qui a signé l'article "*Musica enchiriadis*" du *New Grove*, y rend bien compte du problème:

"*Musica enchiriadis* is best known for its instructions for parallel or mostly parallel organum (also called "cantilena diaphonia") and its odd ideographic diastematic notation called Daseian. Careful reading shows these to be secondary to the work's central concern, a theory of the tetrachord as an organizing principle for song in general, and for general pitches. It is therefore, a prescriptive theory of tonal order with didactic applications. [...] The tendency to treat the topics of parallel organum and the Daseian notation as primary is a projection of music historians' concern with causation and evolution on to the past; greatest significance is naturally attributed to things useful in establishing a chain of events between past and present" (1980, XII: 820).

provenance). Il s'agit là d'un problème fascinant auquel la thèse de doctorat de Nancy Phillips, citée précédemment, donne quelques pistes de réponses. Il existe, parmi les spécialistes de ce corpus, une controverse au sujet de la datation de tous les traités musicaux qualifiés, depuis le début de cette thèse, de "carolingiens" et l'ordre dans lequel ils furent composés. Si on s'entend pour faire du *Musica disciplina* d'Aurélien le premier des textes du IX^e siècle, il n'en va pas de même en ce qui a trait aux autres textes¹⁴ et la manière dont ils s'influencèrent (et même, dans quelle mesure il y eut vraiment influence). Ce sont des problèmes qui ne seront pas abordés ici au-delà des quelques commentaires suivants sur la thèse de Nancy Phillips. La musicologue scrute à la loupe les sources littéraires, théoriques et musicales des deux traités *enchiriadis* et, même si son intention principale est de présenter et comprendre exclusivement ces deux sources, elle arrive à établir des liens de filiation difficiles à réfuter, grâce à sa maîtrise des méandres de la transmission des sources antiques auprès des intellectuels de ce qu'on appelle la "seconde Renaissance carolingienne". Sa conclusion quant à la datation des *enchiriadis* est la suivante: "The analysis of the contents of the treatises and their sources suggests that either or both of the treatises could have been written in the

¹⁴ Principalement, il s'agit de Régino de Prüm (*Epistola de harmonica institutione*), de l'anonyme *Commemoratio brevis*, d'Hucbald de Saint Amand (*De harmonica institutione* ou simplement, titre retenu par un traducteur récent, *De Musica*) et du multipartite et anonyme *Alia musica* en plus des deux *enchiriadis*. Les lecteurs peu familiers avec tout ce corpus théorique sont invités à consulter, pour des mises en contexte mais surtout des références aux plus récentes éditions et traductions de ces textes latins, le troisième volume de la série *Geschichte der Musiktheorie*, intitulé *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, plus particulièrement le texte de Michael Bernhard "Das musikalische Fachschriftum im lateinischen Mittelalter" (1990: 37-103). Un texte plus personnel, déjà mentionné au deuxième chapitre, offre un tour d'horizon réussi à partir de la thématique du concept de genre: Lawrence Gushee, "Questions of Genre in Medieval Treatises on Music" (1973).

middle of the century or even slightly earlier" (1984: 516). C'est quarante ans plus tôt que la date généralement proposée.

Il y a deux autres énigmes reliées au thème des origines de *Musica enchiriadis* et *Scolica enchiriadis*: l'énigme des titres et celle des auteurs. À la première, Phillips consacre un chapitre entier et, malgré ces longues excursions, le problème n'est pas encore réglé à la satisfaction de tous. Raymond Erickson (1995), dans l'introduction précédant sa récente traduction anglaise des deux textes, critique certaines idées défendues par Phillips (voir p.XXIII, note 14). Le titre du *Scolica enchiriadis* est moins problématique que celui du *Musica enchiriadis* car le titre de "*Scolica enchiriadis de musica*" fait partie de la tradition manuscrite depuis presque ses tout débuts¹⁵. En revanche,

[t]he commonly used title *Musica Enchiriadis* for the first of the two treatises (...) actually has little historical justification. In fact, the evidence suggests that the work bore no title in its earlier stage. The title that Schmid uses at the head of his edition, *Liber enchiriadis de musica*, does occur in several sources, although *enchiriadis* presents other problems, being an apparent corruption of some form of *encheiridion*, the Greek word for manual or handbook, or possibly the medieval form of that word (1995: XXIII).

Nous aborderons plus loin le problème des auteurs lorsqu'il sera question plus spécifiquement du dix-neuvième chapitre et de ses diverses interprétations. Ici encore, les thèses de Phillips seront retenues -et même, exposées en détail- car elles ont un rapport direct avec l'essence du propos de ce chapitre. En effet, les deux traités, contrairement à une

¹⁵ Erickson note dans son introduction:

"The title *Scolica enchiriadis de musica* [...] appears quite consistently in the MS tradition[...]. The plural term *scolica*, again of Greek derivation, carries the connotation "excerpts", and, indeed, it has already been noted that *Scolica enchiriadis* contains many direct quotations and close paraphrases of other sources. However, another explanation for the title is that there was a direct model for it: in one of its MS traditions the *Rhetoric* of Fortunatianus has the title *Scolica enchiriadis*" (1995: XXIV).

opinion généralement acceptée (avant la thèse de Phillips), ne furent sans doute pas rédigés par la même personne. Il s'agirait en fait peut-être même de plus de deux personnes, qui, jusqu'à aujourd'hui, demeurent anonymes, impossibles à identifier à la lumière des sources dont nous disposons¹⁶.

De la forme générale des traités et leur contenu, on ne retiendra ici que les caractéristiques les plus générales. Le *Musica enchiridis* se divise en dix-neuf chapitres; le *Scolica enchiridis*, en trois grandes parties, la dernière (incomplète) se terminant assez abruptement. Les deux textes s'adressent aux praticiens de la musique et sont des guides pratiques qui n'ont rien à voir, en tant que genre (pour reprendre le concept de Gushee (1973)) avec le *De Musica* de Boèce dont ils s'inspirent pourtant. Les autres sources antiques des traités sont diverses et multiples (et différentes pour les deux traités, ce qui confirmerait d'ailleurs la thèse d'auteurs pluriels plutôt que d'un auteur unique). Les inspirations (antiques) principales (que les auteurs citent directement ou paraphrasent mais en prenant rarement la peine de nommer les auteurs originaux) sont: Censorinus, Calcidius, Augustin, Fulgentius, Boèce et Cassiodore. Une certaine présence, dans les traités, de la pensée du grand philosophe du IX^e siècle Jean Scot (dont on a mentionné le nom au deuxième chapitre) est un

¹⁶ Il faut aussi noter que le chapitre dix-neuf n'est probablement pas la conclusion du *Musica enchiridis* mais bien plutôt, un prologue au *Scolica enchiridis*. Jacques Handschin avait déjà suggéré il y a plusieurs décennies que ce fameux chapitre, par le ton et l'esprit, semblait être une addition au *Musica enchiridis* plutôt qu'une de ses parties intégrantes (lire Handschin, 1927). Cette idée est maintenant acceptée même si tous les spécialistes ne sont pas prêts à voir dans ce chapitre l'introduction du traité suivant. Pour des raisons de clarté et parce que la tradition continue à éditer le chapitre dix-neuf comme la fin du *Musica enchiridis*, il sera ici encore question du "chapitre dix-neuf du *Musica enchiridis*," un peu comme on parle encore de "chant grégorien" même en sachant que les deux appellations ne sont que des conventions.

sujet débattu depuis des décennies mais on est maintenant plutôt porté à la rejeter.

Outre ce qui est incontournable en tant que nouveauté dans les traités -la question de l'organum et la très astucieuse et unique notation dasiane- il faut aussi noter le recours à une technique pédagogique absente de tous les autres traités carolingiens: des chants, des exemples musicaux qui résonnent pour vrai. Cela se produit surtout dans le *Scolica enchiriadis* où il est parfois noté que "le maître chante" (par exemple, lorsque les modes sont présentés). Au tout début de ce même traité, le disciple demande explicitement au maître de chanter le tétracorde descendant qu'il vient de lui expliquer. Tout le *Scolica*, malgré l'aridité et la complexité de certaines théories mentionnées, baigne dans la pratique, dans la réalité d'un sonore concret et accessible. Il en va de même pour le *Musica enchiriadis* qui, au dixième chapitre, par exemple, explique les "symphonies" en suggérant aux lecteurs, s'ils n'ont pas d'instruments à leur disposition, d'utiliser leurs voix pour mettre en pratique ce qui vient d'être enseigné¹⁷.

Les deux ouvrages se préoccupent de transmission efficace de savoirs concrets et les exhortations à chanter et à jouer ne sont qu'une facette de cette pédagogie "multi média". L'abondance des illustrations

¹⁷ Il faut noter au passage l'importance de cette équivalence conceptuelle entre la voix et l'instrument. On se souviendra qu'au deuxième chapitre de notre thèse, le fait que l'Antiquité chrétienne ne fasse pas de liens entre les mélodies à chanter et les (mêmes) mélodies à jouer, avait été retenu comme une des preuves de l'absence, dans la Basse Antiquité, d'un concept de musique en tant qu'objet indépendant du langage, ayant une existence propre et des moyens multiples de se manifester. Ce passage du *Musica enchiriadis* rend évident qu'on se situe maintenant ailleurs conceptuellement; il existe, dans ce Moyen Âge carolingien, un concept unifié (même si pas encore clairement expliqué) de l'objet musique: les mélodies ou les "symphonies", qu'elles soient jouées ou chantées, sont, ontologiquement, les mêmes.

graphiques, des diagrammes et cette brillante et unique représentation visuelle des mélodies (une représentation sur "cordes", parfaitement diastématique dans un système qui restera inutilisé jusqu'à Guido d'Arezzo et qui est pourtant la pierre de touche de tout notre concept de notation sur portée), tout cela contribue à l'originalité et l'efficacité des traités *enchiriadis*. Certes, Hucbald et, avant lui, Boèce proposent aussi des diagrammes et utilisent une notation précise (une notation alphabétique) mais le *Musica enchiriadis* et le *Scolica enchiriadis* sont les seuls traités carolingiens à la fois de l'oeil, de l'oreille et de la voix.

Une autre particularité à noter est la forme du *Scolica enchiriadis*: s'inspirant d'une idée qui date au moins de Platon, ce texte est rédigé sous la forme d'un dialogue entre maître et disciple. Fait significatif ici, c'est le disciple qui pose les questions et le maître qui donne toutes les réponses.

Ces deux traités méritent d'être lus et relus attentivement car leur logique interne n'est pas évidente. Pour la saisir, il est nécessaire d'orienter la lecture en fonction de l'intrigue à laquelle on veut les rattacher. La prochaine section en propose justement deux mais applicables de façon restreinte, c'est-à-dire s'appuyant exclusivement sur le fameux chapitre dix-neuf.

4.3 Le chapitre dix-neuf dans quelques intrigues

4.3.1 L'intrigue de Dronke, histoire d'un genre et datation

L'intrigue du latiniste Peter Dronke est développée dans un texte qui fut publié en 1965, intitulé "The Beginnings of the Sequence". Il s'agit d'un article qui cherche à démontrer la possibilité d'origines antiques tardives et profanes plutôt que carolingiennes et religieuses pour la séquence médiévale. Il n'y mentionne le *Musica enchiriadis* qu'une seule fois mais ajoute, à la fin de son étude, un appendice de trois pages qui explique pourquoi le *Musica enchiriadis* "can scarcely be later than the middle of the ninth century" (1965: 44). C'est cet ajout-là qui nous intéresse.

Toute la preuve de Dronke repose sur une interprétation du chapitre dix-neuf, et même, plus exactement, sur le premier paragraphe de ce chapitre. Sans discuter la justesse des conclusions chronologiques du latiniste, il importe de comprendre ici sa lecture du passage et le rôle qu'il fait jouer à ce dernier au cœur d'une intrigue de filiation et de datation des sources.

La pierre de touche de la démonstration est la suivante: il rejette l'opinion acceptée (en 1965) selon laquelle le *Musica enchiriadis* dut être directement influencé par celui que Dronke nomme "Scotus Eriugena". Jacques Handschin, dans une étude que nous mentionnions à la note 16, avait d'ailleurs le premier suggéré une filiation entre le célèbre Irlandais (et plus exactement entre son grand œuvre, *De divisione naturae*,

souvent désigné aussi sous son titre grec de *Periphyseon*) et le traité de musique. Cependant, il s'agissait chez Handschin d'une filiation faisant du *Musica enchiriadis* une source de l'œuvre philosophique de Jean Scot plutôt que l'inverse. L'argumentation de Handschin prenait principalement appui sur des études terminologiques comparatives et des réflexions sur le fameux "organicum melos", c'est-à-dire la question de la polyphonie¹⁸.

D'autres auteurs ont poursuivi les pistes suggérées par Handschin mais les ont inversées. Ils ont fait de Scot l'"influenceur" plutôt que l'influencé, octroyant *de facto* une date de composition ultérieure au *Musica enchiriadis*. Ces auteurs ont affirmé que le *Musica enchiriadis* n'avait pu connaître la légende d'Orphée que par l'entremise de Jean Scot. Selon Dronke, qui retourne donc ici à la suggestion de Handschin, cela s'avère faux lorsqu'on compare entre elles trois versions de cette allégorie: celle de Fulgentius, la source probable du *Musica enchiriadis*, celle du *Musica enchiriadis* et celle de Scot, telle qu'elle est rendue dans ses commentaires sur le *De Nuptiis* de Martianus Capella¹⁹. Selon Dronke, il apparaît clairement, après analyse, qu'Handschin avait raison et que "Scotus was the debtor" (1965: 72). Cela aura donc des conséquences pour le *Musica enchiriadis* dont on ne possède pas de manuscrits "originaux" et qui doit donc absolument être plus ancien que les plus anciennes copies manuscrites des commentaires sur Martianus Capella de Scot. Dronke termine son appendice sur ces mots:

¹⁸ L'étude définitive sur ce sujet est celle d'Ernst Waeltner (1977) qui rejette une fois pour toutes que Jean Scot, en recourant à cette expression, parlait de polyphonie, d'organum au sens technique présenté par le *Musica enchiriadis* et le *Scolica enchiriadis*.

¹⁹ Notons au passage que le jeu des influences que Handschin tente de démontrer s'appuie non pas sur ces commentaires mais sur le *Divisione naturae*, une œuvre de Scot "produced in late 850 or early 851" (O'Meara, 1987: 13).

While the Paris and Oxford MSS. do not offer complete text of Scotus's commentary on Martianus Capella for Books II-IX, the extant glosses to these later books can be dated 859/860. This at the same time establishes a terminus ante quem for the *Musica Enchiriadis* (1965: 73).

La version de Fulgentius²⁰ est la plus longue et la plus détaillée des trois présentées par Dronke. Elle comporte trois personnages: Orphée, Eurydice et Aristée tout comme la version du *Musica enchiriadis*. Jean Scot, pour sa part, ne parle que d'Orphée et Eurydice. On connaît bien la trame de la légende: Orphée aimait la nymphe Eurydice mais elle mourut, mordue par un serpent alors qu'elle était poursuivie par Aristée qui l'aimait aussi (dans deux des trois versions). Chacune des versions retenues par Dronke raconte, brièvement et avec quelques différences, le triste destin d'Orphée qui réussit à sauver sa bien-aimée des enfers pour, hélas, la reperdre aussitôt. Mais les détails de l'histoire et les variantes qu'offrent les trois versions comptent moins ici que les différences d'interprétation qu'elles contiennent aussi. Chaque présentation médiévale de la légende est en effet suivie d'une explication de sa signification que Dronke analyse de près.

Un aspect récurrent dans les trois présentations du mythe est la présence d'une périphrase à saveur étymologique pour expliquer le sens du nom de chacun des personnages. Fulgentius écrit: "Orpheus [enim] dicitur oreafone, id est optima vox, Euridice vero profunda diiudicato" (cité selon Dronke, 1965: 70). Dans le *Musica enchiriadis*, l'explication étymologique reste la même: "Orpheum, cuius nomen Oreophone, id est, optima vox [...], cuius Euridicen, id est, profundam diiudicationem" (1965: 71) (Orphée dont le nom "Oreophone" signifie la plus belle voix...

²⁰ Elle est tirée de ses *Mythologies*, citées par Dronke selon l'édition de Rudolph Helm.

Eurydice, c'est-à-dire jugement profond). Quant à Aristée, il est qualifié chez Fulgentius de "ariston enim Grece optimum dicitur" (1965: 70) alors que le *Musica enchiriadis* en fait non plus le meilleur homme mais un homme bon, "vir bonus" (1965: 71). Ce personnage d'Aristée est absent du compte rendu de Scot et, dans cette version, "Euridice dicitur profunda intentio" (donc, effort profond ou intention profonde) tandis qu'Orphée devient simplement "pulchra vox" (belle voix) (1965: 71).

Cette explication des noms des personnages est importante car toute la légende est interprétée par les auteurs en termes antinomiques dont Orphée et Eurydice sont les pôles extrêmes que la présence d'Aristée, le cas échéant, vient nuancer. Selon Dronke, c'est Jean Scot qui donne l'explication la plus riche et la plus profonde de la légende alors que l'auteur du *Musica enchiriadis*, (l'interprétation des noms d'Orphée et d'Eurydice le rend clair) ne fait que suivre la version de Fulgentius

and shows no sign of acquaintance with Scotus's rendering (*profunda intentio, pulchra vox*), that his knowledge of Fulgentius here is not "mediated" by Scotus. Moreover, Scotus gives a more intelligent and significant point to the allegory than either Fulgentius or the musical theorist [c'est-à-dire l'auteur du *Musica enchiriadis*]. For Fulgentius the point of the allegory is the trivial one that the performer, Orpheus, cannot descend deep enough into the rationale of music to explain why his song should sound [sic], and beautiful. If the practitioner of music looks too closely at the theory, his power of understanding, his Eurydice, fades away (1965: 71-72).

Le *Musica enchiriadis*, pour sa part, christianise la légende, mais conserve les prémisses suggérées par l'interprétation de Fulgentius. Dronke écrit:

In the *Musica Enchiriadis* [...] the essence of music is divinely destined to be beyond human understanding. However much we are prompted to penetrate its secrets, in this life we can do so only in part, *in*

aenigmate. To attempt to "embody" this more than human knowledge on earth, in human song is to lose it (1965: 72).

Dronke trouve pourtant cette version problématique à cause, surtout, de la présence d'Aristée qui vient brouiller les cartes. C'est lui, le "meilleur homme", qui est d'abord en quête de la "ratio" de la musique; ensuite seulement intervient l'interprète (Orphée) qui cherche à saisir, par ses chants, cette raison, ce savoir mais qui ne peut réussir cet exploit sur la terre des hommes. Dronke est déçu par ce qu'il considère être une version confuse de l'allégorie sous la plume du théoricien de la musique.

La raison pour laquelle, selon Dronke, la version de Scotus dépasse les deux autres, est que ce dernier a interprété l'allégorie à travers un prisme platonico-chrétien, un prisme qui convient d'ailleurs bien à la légende dans ses versions originales (les enfers rappelant, sans trop d'effort d'ailleurs, le mythe de la caverne de Platon).

This Christian-Platonic tension between a profound *ratio* and its necessarily imperfect embodiment on earth appears to be what attracted Scotus to the allegory. But he improves on the version in the *Musica Enchiriadis*, and makes it more consistent, by dropping Aristeus altogether, using the Boethian version of the story, not the Vergilian, as his point of departure. He sees that the artist is always in a sense an Orpheus trying to recapture his Eurydice, trying to give a new physical (or vocal) embodiment to an intelligible reality which, just because it is intelligible, "profound", can never become fully incarnate in "physical and transitory sounds". No artist whose concern is with these can fix upon the "ideas" of his music with absolute singlemindedness, yet even the slightest falling off from this means that some of the *virtus* of his art is lost (1965: 72).

Dronke est profondément satisfait par l'interprétation des faits à la manière érigénienne et, à cause de cela, fait du philosophe le dernier venu dans une chaîne de transmission où le *Musica enchiriadis* devient un simple et servile intermédiaire. Conséquemment, selon la logique de

Dronke, le *Musica enchiriadis* se doit d'être un texte plus ancien que les commentaires de Scot sur le *De nuptiis* de Martianus Capella. Ainsi, le philologue croit-il prouver que la séquence (ou le versus) *Rex caeli* présenté à quelques reprises au cours du *Musica enchiriadis* (un chant par ailleurs inconnu de la tradition²¹) date d'avant 859/860 et est un exemple de ce qu'il désigne comme une "séquence archaïque". C'est là où toute cette démonstration voulait en venir; cette comparaison des trois versions de la légende, prenant comme point de départ des commentaires sur les personnages et les périphrases pour les désigner n'avait qu'un dessein, n'appartenait qu'à une seule intrigue: une intrigue de datation et de filiation dans le but de supporter la thèse de l'auteur sur les lointaines origines de la séquence médiévale.

4.3.2 Une intrigue de datation et d'attribution selon Nancy Phillips

Contrairement à celui de Dronke, le propos principal de Phillips s'appuie exclusivement sur une étude du *Musica enchiriadis* et du *Scolica enchiriadis* en tant que tels. Si elle isole pendant un moment le chapitre dix-neuf et observe de près le compte rendu de la légende d'Orphée qu'on y propose, c'est pour mieux comprendre la place de ce chapitre au cœur de ces textes afin de pouvoir déterminer s'ils émanent tous (le chapitre dix-neuf, le *Musica enchiriadis* et le *Scolica enchiriadis*) de la même plume. Sa preuve de la pluralité des voix et son rattachement du chapitre dix-neuf non plus au *Musica enchiriadis* mais bien plutôt au *Scolica enchiriadis* ne repose pas seulement sur les particularités du chapitre en

²¹ Voir le deuxième chapitre de la présente thèse (figure 1) pour une reproduction de ce chant tiré d'un manuscrit du dixième siècle.

question; d'autres facteurs d'une grande diversité contribuent à soutenir la thèse des auteurs multiples. La contribution du chapitre orphique à l'élaboration de cette preuve philologique n'en demeure pas moins un des éléments les plus importants et les plus convaincants.

Phillips considère, comme Dronke, que le sens de la légende, telle que présentée par le *Musica enchiriadis* est simplement "the importance of theoretical knowledge to the practicing musician" (1984: 384)²². Mais là s'arrête le terrain d'entente entre elle et Dronke. D'abord, elle remet en question la logique derrière les certitudes de son collègue quant à la chaîne de transmission.

He is assuming that an author would always base his exposition of such a fable on the work of an immediate predecessor rather than the ultimate source. A given author might, however, have been unaware of - or even intentionally disregard - the version of a predecessor. *Musica enchiriadis* cannot, therefore, be assigned a date earlier than Scot's commentary solely on the evidence provided by this version of the myth (1984: 386).

Mais d'autres conclusions de Phillips s'avèrent encore plus dévastatrices pour la thèse de Dronke: principalement, la longue démonstration de la musicologue au sujet de l'appartenance du chapitre dix-neuf, non pas au *Musica enchiriadis* mais bien au *Scolica enchiriadis*. Le *Rex caeli*, on l'a dit plus haut, se retrouve dans le *Musica enchiriadis*. Conséquemment, des hypothèses de datation s'appuyant sur une interprétation d'une légende faisant partie du *Scolica enchiriadis* -écrit par

²² Phillips cite plus loin un commentaire de Jacqueline Beaumont où la fable, telle que présentée chez Jean Scot et chez Remigius, est interprétée ainsi:

"In the context of Martianus, Euridice is interpreted as musical theory and Orpheus as musical performance. When he lost Euridice, Orpheus lost the principles upon which his art depended and became a mere musical sound, without meaning; he lacked the support of the discipline that underlies a meaningful performance. It is not enough to have technical brilliance; a true artist must also have a sound grasp of the theory if he is to attain the true purpose of his art" (Beaumont citée par Phillips, 1984: 387).

un auteur différent et, peut-être aussi à une époque différente- ne peuvent donc en rien corroborer ou discréditer des thèses sur les origines du *Rex caeli*. La démonstration de Dronke perd ainsi toute sa raison d'être, pour autant qu'on accepte les conclusions de Philipps dont on retrace ici les grandes lignes.

Restant fidèle aux buts de sa thèse, Phillips poursuit son étude scrupuleuse des sources littéraires du *Musica enchiriadis* et du *Scolica enchiriadis*. Elle repense donc la place du chapitre dix-neuf mais aussi, et c'est ce qui retiendra davantage l'attention ici, de la légende elle-même. Chez Phillips comme chez Dronke, l'étude des personnages du mythe et la manière dont le texte les décrit détiennent la clé de quelques mystères.

Phillips réexamine surtout le rôle d'Aristée et ouvre ainsi la voie à de nouvelles interprétations. Contrairement à ce qu'affirme Dronke, Aristée n'est pas un élément de confusion dans la légende telle que la présente le chapitre dix-neuf mais bien plutôt, un fil conducteur nous menant du propos musical vers ses origines (ou ses inspirations) rhétoriques.

C'est d'ailleurs d'abord et avant tout le ton même du chapitre qui, selon Phillips, attirera les lecteurs vers les sphères de la rhétorique classique. Ce texte (une fable suivie d'un questionnement abstrait, plus philosophique) diffère profondément, par l'esprit et la lettre, de tout le propos de théorie pratique qui caractérise à la fois le *Musica enchiriadis* et le *Scolica enchiriadis* (cela saute aux yeux dès une première lecture du chapitre, même quand les allusions à une terminologie rhétorique nous échappent). Certes, il n'y a pas de brisure conceptuelle abrupte entre la fin

du chapitre dix-huit et le début du chapitre dix-neuf. Cependant, pour revenir à la problématique des auteurs multiples et des éléments de preuve de cette théorie, cela peut bien avoir été simplement l'œuvre d'un nouvel auteur, soucieux des transitions réussies. Phillips suggère de considérer ce chapitre inusité comme une figure de rhétorique, une "ornatio" au sens de Cicéron ou d'Augustin, c'est-à-dire un embellissement, un ornement. Et de la considération de ce chapitre entier comme figure de rhétorique, Phillips passe à un autre lien entre le *Scolica enchiridis* et le chapitre dix-neuf qui nous ramène vers Aristée:

The use of a rhetorical device recalls to mind the presence of the title *Scolica enchiridis* in the ninth-century Trier manuscript of Fortunatianus *Rhetorica*. Now this dialogue on rhetoric begins:

Quid est rhetorica? bene dicendi scientia.

Quid est orator? vir bonus dicendi peritus.

One might wish to argue that the similar opening of the *Scolica* is coincidental: "Musica quid est? bene modulandi scientia". But in the second sentence of the Fortunatianus *Rhetorica*, the human being, the orator who is practicing this art, is identified as "vir bonus ... peritus". [...] the terms "vir bonus" and "peritus" do not describe Aristeus in Fulgentius, and "vir bonus" does not appear elsewhere in the *Enchiridis* treatises. This phrase, "vir bonus dicendi peritus", is the standard definition of orator, and it is found in almost every treatise on rhetoric (1984: 390-391).

Chez Fulgentius, Aristée était le meilleur homme; dans le chapitre dix-neuf, il devient "vir bonus". C'est une terminologie qui rappelle des passages du *Scolica enchiridis* et qui continue à démontrer le lien entre ce texte, ou, du moins, certaines parties de ce texte et la tradition rhétorique. En variant quelque peu du modèle de Fulgentius, l'auteur du chapitre dix-neuf se rapproche de Fortunatianus.

Le but recherché par Phillips²³ est d'établir avec certitude les similarités de style et de terminologie entre le chapitre dix-neuf et le *Scolica enchiriadis* et d'opposer ces caractéristiques au style, au contenu et à la terminologie du *Musica enchiriadis*, afin d'expliquer pourquoi elle finira par conclure qu'il y eut au moins deux auteurs à l'œuvre.

Cependant, ce qui compte dans le présent contexte, c'est cette prise de position générale contre Dronke concernant le rôle d'Aristée. Il est vrai que tout le ton du chapitre dix-neuf pointe en direction de la tradition rhétorique. Il est vrai que cette présence de la rhétorique (ainsi que d'autres facteurs ayant trait au contenu, aux sources citées et leur traitement particulier, à la terminologie utilisée, etc.) contribue à unir le chapitre dix-neuf au *Scolica enchiriadis* contre le *Musica enchiriadis*. Cependant, "l'erreur" de Dronke quant au rôle Aristée a d'autres types de conséquences. Aristée en tant que "vir bonus" place l'humain au cœur de la légende d'Orphée et Eurydice. Phillips ébauche une interprétation mythographique à trois temps remplaçant les plus simples interprétations bipolaires lorsqu'elle écrit:

Aristeus does have a function in this version despite Dronke's belief that he was superfluous. The new phrase depicting Aristeus is "vir bonus" [...]. Euridice and Orpheus remain the personification of knowledge and performance, "profunda diiudicatio", and "optima vox". Aristeus, the good man, "vir bonus" becomes the human factor, the lover and seeker of knowledge who wishes to be not only skilled in the practice "cantore perito", but also learned in its theoretical foundations [...] (1984: 387-388).

L'interprétation à trois temps place donc la légende, telle que racontée au cœur de traités musicaux du IXe siècle, dans une intrigue qui

²³ Il faut noter que tous les passages cités ici sont extraits d'un chapitre de sa thèse intitulé "The titles and the authors".

ne se préoccupe ni de datation, ni de filiation ni d'attribution. L'intrigue qui se dessine autour d'Orphée, d'Eurydice, d'Aristée et ce qu'en dit l'auteur de ce chapitre dix-neuf, se préoccupe de musique, de connaissance et d'un pont allant de l'une à l'autre. Elle se préoccupe aussi et surtout, de la perception que pouvait avoir un penseur du IXe siècle de toute cette configuration.

4.4 Une intrigue "esthétique"

4.4.1 Aristée l'humain

Dans la légende antique (telle que racontée par Virgile à la fin du quatrième *Géorgique*), une des choses qui différencie Orphée d'Aristée, c'est leur destinée: Orphée sera déchiqueté par les Nymphes, alors qu'Aristée, sous les bons conseils de sa mère, réussit son passage de la mort à la vie. Chez Virgile, Orphée est un personnage trop passionné, trop obsédé même par l'objet de son amour. Aristée est plus tempéré, plus obéissant des règles du jeu; c'est sans doute pour cela que son échec est moins grand.

L'auteur du chapitre dix-neuf (re)place le personnage d'Aristée au cœur de la légende et cela aura de multiples conséquences. L'intuition de Phillips est tout à fait juste en ce qui concerne l'essence de ce texte (qui a l'apparence manuscrite d'une conclusion mais qui est en fait un prologue): par le ton et l'esprit, il s'agit d'une figure de rhétorique. La réflexion peut cependant être poussée encore plus loin: cette "ornatio" est

constituée, à un niveau plus macroscopique, d'oppositions, de litotes et de sous-entendus, bref, c'est un grand morceau de méditation introspective. Tout cela, cette nouvelle interprétation du mythe à trois personnages ainsi que divers procédés stylistiques participent au même dessein, celui qui consiste à dire clairement une conception de la musique.

L'auteur du chapitre, dès le moment où il réintroduit le personnage d'Aristée, se débarrasse de la simple dualité qui avait marqué d'autres interprétations du mythe. On ne peut plus simplement interpréter la légende comme la continuation de la dichotomie *musicus/cantor* proposée par Boèce ni comme un précurseur du "*isti dicunt, illi sciunt...*"²⁴ de Guido. Avec l'apparition d'Aristée, toute la thématique change. Ce sont des changements sur lesquels l'auteur insiste, par exemple, lorsqu'il ajoute, à la suite du nom des trois personnages, une périphrase pseudo-étymologique expliquant le sens de ces noms.

D'abord, Eurydice n'est plus la théorie musicale ou le contenu en tant qu'opposition à la pratique et l'interprétation musicales, c'est-à-dire le contenant. L'auteur du chapitre dix-neuf, reprenant la terminologie de Fulgentius, écrit qu'Euridyce signifie "connaissance profonde" ou "jugement profond". De prime abord, il peut sembler que cela ressemble à la "connaissance théorique" mais le rôle des deux autres personnages éclaire les différences symboliques entre l'Eurydice qui est "savoir musical théorique" et celle qui est "connaissance profonde".

Orphée demeure la plus belle voix de toutes. En fait, la légende, telle que la rend l'auteur carolingien, insiste peu sur Orphée, comme s'il

²⁴ C'est-à-dire une opposition entre ceux qui ont la connaissance des choses et ceux qui ne font que servilement interpréter la musique sans la comprendre.

était entendu qu'il conservait ici ses caractéristiques habituelles, et donc, qu'il ne demandait pas à être expliqué autant que les deux autres. Pourtant, il faut comprendre que, dans une interprétation à trois éléments plutôt qu'à deux, la belle voix ne peut plus simplement signifier le contraire de la connaissance théorique. Et c'est Aristée qui détient la clé des énigmes que pose la signification symbolique d'Orphée et d'Eurydice dans la version "revue et corrigée" de la légende.

Aristée est un "homme bon". Ce "vir bonus" dans le présent contexte (et cela est confirmé par d'autres moments rhétoriques dans la suite du *Scolica enchiriadis*) est un code, pour désigner le rhéteur, c'est-à-dire l'homme doué dans l'art du langage. Aristée, malgré ses origines semi-divines (sa mère est la nymphe Cyrène, mais ce n'est pas un détail mentionné par le texte carolingien), est présenté d'abord et avant tout comme un humain, un humain dont la caractéristique principale est d'être doué pour le plus humain des arts, celui du langage. Non seulement cela, mais l'auteur du présent texte, dans une phrase problématique dont il sera à nouveau question de manière détaillée plus bas, prend la peine de spécifier que, c'est par amour qu'il poursuit Eurydice. L'amour, dans la mythologie, n'est certes pas exclusivement l'affaire des humains mais cela participe ici à la spécificité d'Aristée, humain amoureux et doué dans l'art des mots.

Voyons, de façon préliminaire, comment se présentent maintenant les faits. "Profunda diiudicatio" est poursuivie par la plus belle voix du monde et par un homme doué pour le langage. En fait, tous les deux essaient de la sortir des profondeurs sombres et inaccessibles où la morsure d'un serpent l'envoya. Tous les deux échouent et cet échec

commun unit Orphée et Aristée. En échouant tous les deux, ils se retrouvent, conceptuellement, au même niveau. En fait, s'il y a des gagnants ici, ce sont le serpent et Dieu (l'interprétation du mythe est ici christianisée), tous deux capables, semble-il, de posséder Eurydice²⁵.

Le mythe raconte donc, en apparence, l'histoire d'un double échec: celui de la mélodie pure et celui du langage. Tous les deux essaient de saisir la plus profonde essence de la musique, de s'unir à elle, sans pouvoir y arriver. C'est en effet la toute première explication que donne l'auteur du chapitre après avoir terminé sa courte présentation de l'allégorie. La musique ne peut être expliquée dans cette vie; il en va ici comme dans d'autres domaines où on ne peut comprendre les choses qu'en partie ou bien vaguement²⁶. Il se produit pourtant, tout de suite après ce passage admettant les limites de l'entendement humain et terrestre, un revirement des choses, le premier mais non pas le seul au cours du chapitre. C'est ce revirement qui viendra continuer à éclairer le rôle d'Aristée et à donner son sens à la légende telle qu'elle est présentée ici.

Car, dès le moment où il a avoué son incapacité de saisir, ici-bas, l'essence musicale, l'auteur se met paradoxalement à énumérer ce qui lui (nous) est, en fait, accessible. On peut juger des mélodies, de la qualité des sons et des modes. On peut calculer, grâce aux nombres, les "distances" ou les "symphonies" des sons (c'est-à-dire les intervalles successifs ou

²⁵ Nous reviendrons à la prochaine section à cette question de la possession véritable.

²⁶ "[...] scilicet quia inter cetera, quae adhuc ex parte et in enigmatibus cernimus, haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem" (Schmid, 1981: 57). ("Ainsi, tout comme ces choses que, jusqu'à maintenant, nous comprenons en partie ou [en tant qu']énigme, de même cette discipline ne possède pas d'explication complètement accessible dans la vie d'ici".)

simultanés) et donc expliquer les consonances et les dissonances²⁷. Cette succession d'un constat d'échec et de l'énumération des forces de l'entendement musical fonctionne comme un signal. Certes, l'auteur ne choisit pas de mentir délibérément; les limites sont réelles et les possibilités théoriques ne réussissent pas à éclairer complètement ces zones énigmatiques et inaccessibles (que nous nommerons simplement l'essence musicale). Mais il y a ici, sans contredit, méditation introspective à l'œuvre. L'affirmation positive des pouvoirs de la théorie (la courte liste que fait ici l'auteur fonctionne d'ailleurs comme un avant-goût des sujets à venir dans le *Scolica enchiridiadis*) crée une espèce de choc contradictoire par rapport à la phrase précédente qui insistait sur l'absence, dans cette vie, de la possibilité d'explication.

Et cela ramène Aristée au cœur des choses car, en tant que maître du langage, de la communication et des explications réussies, il est le symbole même des capacités d'explications théoriques. Ainsi, il n'est pas le perdant que l'on croit. Le reste du chapitre dix-neuf continue de faire alterner les aveux d'impuissance face à l'inaccessibilité du savoir avec une énumération des domaines théoriques où la réflexion est possible et donne lieu à des explications réussies. Si, de prime abord, ce sont deux phrases d'hommage à Dieu et à sa puissance qui semblent dominer le chapitre, ce retour incessant aux talents d'Aristée transforme ultimement ce texte en hommage au rhéteur, en hommage aux forces du discours sur

²⁷ "Siquidem diiudicare possumus, sitne rata factura meli, dinoscere qualitates sonorum atque modorum et reliqua huius artis; item possumus musicorum sonorum spatia vel vocum symphonias ad numerorum adducere, consonantiae atque discrepantia quasdam rationes reddere" (Schmid, 1981: 57-58). ("Certes, nous pouvons juger que la facture d'une mélodie est bien proportionnée; [nous pouvons] reconnaître les qualités des sons et aussi des modes et du reste de cet art. Pareillement, nous pouvons déterminer, à partir de la rationalité numérique, la distance des sons (*sonus*) musicaux [c'est-à-dire des intervalles] ou les symphonies des sons (*vox*)".

la musique, c'est-à-dire la théorie musicale. Un hommage tout à fait approprié puisqu'il constitue le prologue d'un traité de théorie musicale.

La fin de ce qu'on pourrait nommer la première partie du chapitre, celle où l'auteur résume la légende d'Orphée, suggère que l'échec d'Aristée est plus cuisant que celui d'Orphée. Ce dernier, grâce à ses talents d'interprète, semble en effet réussir un moment à faire émerger Eurydice des enfers. L'échec d'Orphée a d'abord les allures d'un succès (dans la légende originale, les Carolingiens le savaient autant que nous, Orphée réussit à sauver Eurydice. Ce n'est qu'en se retournant qu'il la perd à nouveau et irréversiblement). Et d'ailleurs, Orphée avait été l'époux d'Eurydice alors qu'Aristée ne put jamais que l'aimer de loin. Il la poursuit mais ne peut la rattraper, même un seul instant. Paradoxalement, Aristée qui ne l'a jamais possédée, demeure présent à l'esprit de l'auteur tout au long du chapitre. C'est une présence positive, une inspiration. Car l'acte même de rédiger un traité de théorie musicale est un moment de lumière qui défie les ténèbres de l'ignorance. En rendant subtilement hommage à Aristée, c'est le théoricien et donc, indirectement, c'est lui-même que l'auteur salue. (Orphée, bien que son nom ne soit plus mentionné directement au cours du chapitre, refait tout de même surface, de façon aussi subtile qu'importante; il s'agit de la conclusion du chapitre dont on traitera plus bas).

Aristée semble donc représenter ici la théorie musicale mais on ne pourrait cependant parler d'un transfert symbolique d'Eurydice vers Aristée. Aristée ne devient pas, dans l'interprétation tripartite du mythe, ce qu'Eurydice était dans les interprétations binaires. Eurydice, dans ces interprétations plus simples, ne représentait que le versant théorique

d'une conception musicale remontant au moins à Platon, c'est-à-dire d'une conception qui condamnait le sonore pur et faisait de l'harmonie et du Nombre l'essence et le sens de la musique. Jacqueline Beaumont, citée plus haut, le rappelait bien: "When he lost Euridice, Orpheus lost the principles upon which his art depended and became a mere musical sound, without meaning" (voir note 22). Aristée, dans l'interprétation à trois temps proposée par l'auteur du *Scolica enchiriadis*, ne représente pas simplement les principes dont l'*ars musica* dépend; il est le principe de la musique, l'harmonie, les Nombres, etc. **transformé en langage**. Eurydice en tant que théorie était virtuelle plutôt que réelle. Le savoir théorique tel qu'Aristée l'incarne est celui qui est contenu dans le langage, celui de l'enseignement oral ou celui, plus figé, des traités écrits. Il faut d'ailleurs noter que l'importance de l'aspect communication, langage, rhétorique se retrouve dans la forme dialoguée que l'auteur du *Scolica enchiriadis* a choisie pour son traité. Encore plus que le simple texte continu, le dialogue entre le maître et l'élève met en scène, non seulement le savoir abstrait mais aussi, le véhicule par lequel ce savoir passe.

L'interprétation musicale ne réussit pas à saisir l'essence de la musique; le sonore pur n'est pas la musique (conséquence: échec d'Orphée). La théorie musicale sous forme d'un discours qui dit la musique n'en capture pas non plus l'essence (conséquence: échec d'Aristée). Pourtant, après avoir attiré l'attention des lecteurs sur une certaine symétrie de leurs échecs respectifs, l'auteur du *Scolica enchiriadis* revient sans cesse aux qualités de médiation du langage, c'est-à-dire de la théorie musicale sous forme de discours. Aristée incarne la persévérance humaine, cet entêtement à aller jusqu'au bout des possibilités qu'offre le

langage, même si d'avance, on sait que l'essence des choses n'est pas accessible ici-bas. Malgré tout, le "vir bonus" persiste et signe. Cette persistance, que l'on voit à l'œuvre dans ce court chapitre d'introduction mais aussi, et surtout, dans tout le propos théorique qui précède et qui suit ce fameux chapitre dix-neuf, nie, en quelque sorte, la validité des affirmations les plus prégnantes du texte.

Le maître du langage, alter ego de l'auteur lui-même, tient, malgré son échec apparent, une place de choix au cœur de ce petit exercice rhétorique en forme d'ornement. Il faut donc se demander quelle importance accorder à ces moments d'évidente méditation introspective où il (l'auteur ou Aristée) dit: "... nous ne sommes pas en mesure de le formuler clairement (Schmid, 1981: 58)²⁸". Ces actes d'humilité -il y en a plus d'un au cours du chapitre- viennent, plus ou moins directement, rendre hommage à la supériorité de l'entendement divin. Christianisation oblige. Cependant, il est loin d'être évident qu'on puisse, au-delà d'une certaine surface du texte, opposer clairement le succès divin aux échecs d'Orphée et d'Aristée.

4.4.2 De la possession divine et de serpents

"[Cuius Euridicem, id est profundam diiudicationem,] si quis vir bonus, quod Aristeus interpretatur, amando sequitur, ne penitus teneri possit, quasi per serpentem divina intercipitur prudentia" (Schmid, 1981: 57). Cette phrase du texte carolingien résumant un volet de la légende ne peut se traduire que si on a une conception arrêtée de tout le sens du

²⁸ [...] edicere ad liquidum non valemus .

chapitre ainsi que, cela en est directement tributaire, de l'interprétation de l'allégorie. Cette phrase nous pose donc un problème herméneutique classique. Comment en effet établir une vision claire du sens du chapitre si on ne connaît pas la signification de chacune des phrases et, inversement, comment arriver à traduire cette phrase ambiguë, si on ne sait pas déjà quelle interprétation donner aux événements? Il n'y a pas de recette miracle à part la méthode des tâtonnements successifs. En fait, c'est seulement la toute fin de la phrase qui cause problème, le rapport comparatif à établir entre la sagesse divine, le serpent et Aristée.

La plus récente traduction du texte (en anglais) propose de rendre ainsi le passage, mais cette interprétation ne résout pas les ambiguïtés: "If any "good man", as Aristeus may be translated, pursues [Orpheus's] Eurydice -that is, "profound understanding"- out of love, he is hindered by divine wisdom, lest she be entirely possessed, as if by the snake"²⁹ (Erickson, 1994: 31).

Lisons de près Erickson et posons-nous la question suivante: pourquoi la sagesse divine viendrait-elle entraver les efforts d'Aristée, à moins qu'il (Aristée) ne la possède complètement, comme si elle était possédée par un serpent? Qu'est-ce que cela veut vraiment dire? Quelle

²⁹ Avant la traduction d'Erickson, le *Musica enchiriadis* avait déjà été traduit au moins deux fois en anglais. La version de Leonie Rosenstiel est assez près du texte d'Erickson: "When a noble man, as we can translate Aristeus, pursues in love Orpheus' Eurydice, that is, his deep knowledge, he is obstructed by divine cleverness as though by a serpent from completely overtaking her (1976: 31). La thèse de doctorat de Richard Holladay, quant à elle, offre une autre variation sur le même thème:

"Eurydice represents divine judgement, and Aristeus represents a good man who pursues her because of love. She is taken away by the serpent, as by divine wisdom, lest she be possessed [by Aristeus] (1977: 102). Il faut noter cependant que ces deux traductions datent d'avant la publication de l'édition latine définitive de Schmid en 1981. Si on tient à lire en anglais (en attendant une traduction française) le *Musica Enchiriadis*, il faut le faire dans la version d'Erickson, la seule basée sur le texte établi par Schmid.

perception du divin a l'auteur selon Erickson? Le divin est tout-puissant et il est le seul à pouvoir pénétrer au cœur des choses, le seul à pouvoir les posséder et les maîtriser. Le texte réitère donc l'humilité chrétienne face à la puissance divine. Dieu seul connaît la raison derrière les choses et Lui seul a accès au monde des profondeurs. Une telle perception s'accorde en effet avec la piété et l'humilité médiévales. Pourtant, ce passage, ainsi traduit, n'ajoute rien à la compréhension du texte; en fait, il contribue à une certaine confusion. Il vaudrait mieux chercher à le traduire autrement afin d'arriver à un résultat herméneutique plus clair, plus riche, mais surtout, en harmonie avec le reste du propos et du ton du chapitre.

Plutôt que de suggérer que la sagesse divine entrave les efforts d'Aristée, il faudrait interpréter la comparaison comme unissant le serpent et le divin dans la **manière** d'accéder à la profondeur des choses. Ce que Dieu et le serpent ont en commun, c'est le pouvoir de posséder non seulement complètement mais aussi (et c'est ce qui compte le plus ici) sans intermédiaire. Ils se différencient des humains et des mortels (des hommes bons et de tous les autres) par l'immédiateté de leur saisie. La morsure du serpent, dans sa violence et son caractère instantané et irrémédiable, atteint les mêmes profondeurs de l'être que l'entendement divin. Ce que Dieu et le serpent possèdent, ils le possèdent de la même façon: entièrement et directement. C'est cette façon-là qui intéresse l'auteur du traité. Car il y trouve, grâce à la force suggestive de la comparaison téméraire entre Dieu et le serpent, un autre moyen de nommer la spécificité d'Aristée: il est un intermédiaire, il est le pont, un pont à construire entre les profondeurs et la surface, entre le monde

inaccessible directement et le monde réel. Cet intermédiaire, le recours à la terminologie rhétorique l'indique, c'est le langage. Les contours de cette idée ont commencé à être esquissés précédemment. Le fait que l'auteur offre, en plus, de subtils éléments construisant le caractère langagier de toute la symbolique d'Aristée, c'est-à-dire, dans le cas présent, un miroir, un revers métaphorique à ce caractère, confirme les esquisses précédentes. Cette subtile irrévérence cachée sous les apparences d'un discours qui rend les armes devant la profondeur immense de la sagesse divine, s'accorde avec tout le reste du style d'un texte où les choses ne sont pas vraiment ce qu'elles semblent être. À la lumière de ces commentaires et en accord avec la lettre du texte latin, il faudrait donc plutôt, tel que le fait notre version citée plus haut, traduire ainsi le passage en question: "si un homme bon, ainsi qu'Aristée peut être traduit, poursuit, par amour, l'Eurydice [d'Orphée], il ne peut pas la posséder profondément; la sagesse divine [elle, le peut et] se saisit d'elle [Eurydice] à la manière du serpent"³⁰. Ainsi ce passage du texte s'accorde-t-il avec le contexte plus général de tout le chapitre.

Dieu et le serpent comprennent la nature de la musique; ils peuvent pénétrer au plus profond de la connaissance profonde. Ils savent tous les secrets qui ne sont pas accessibles au monde humain; ils peuvent, instantanément, saisir l'essence de tout. C'est la seule véritable possession. Ou plutôt, c'est, en surface, ce que l'auteur choisit de nous

³⁰ L'adverbe latin "penitus" qui signifie intérieurement, de l'intérieur (et que nous rendons ici par "profondément") est, étymologiquement, voisin de "penis" qui, bien sûr, est conceptuellement indissociable du serpent. C'est une thématique que nous n'exploitons pas ici mais qui enrichit encore le sens de cette allégorie à couches sémantiques multiples. Ces rapports expliquent peut-être aussi l'embarras des traducteurs qui continuent de traiter le passage avec, semble-t-il, une certaine pudeur. (Nous remercions chaleureusement Jeremy Yudkin d'avoir attiré notre attention sur ces parentés étymologiques éloquentes).

laisser croire un moment. Orphée et Aristée échouent, le serpent et Dieu réussissent et pourtant, là ne se termine pas le texte. Si l'auteur avait voulu se limiter à poser un acte d'humilité ou s'il avait voulu, à la manière de Jean Scot³¹ présenter les contrastes entre le monde des Idées et celui, déchu et imparfait, de la vie terrestre, il aurait pu -il aurait dû- s'arrêter là. Mais ce passage sur la légende et son interprétation ne compte que pour à peine un tiers du chapitre qui s'attarde plutôt à d'autres problèmes. La toute-puissance divine y tient un rôle de second plan alors qu'Aristée et Orphée continuent de tenir le haut du pavé, bien après que ne se soit terminé le compte rendu de leurs échecs. Ainsi l'essence du texte, par son optimisme et son caractère affirmatif, dément les doutes de l'auteur. Il dit: "je ne sais trop comment dire..." mais il y a ici une fausse humilité à l'oeuvre. Sa révérence pour l'entendement divin (ressemblant, dans la manière, à une morsure/pénétration de serpent) est aussi nuancée et subtile que ces constats des limites de l'entendement humain. On ne saurait trouver plus bel exemple de ce qui fut nommé plus haut "disjonction" ou "non-congruence", créant une espèce de méta-réflexion sur le texte à même la fibre du texte. Il s'agit là sans contredit d'un beau moment de méditation introspective.

4.4.3 Des échecs qui unissent

La troisième partie du chapitre vient après la légende et après ce contraste entre, d'une part, l'inaccessibilité terrestre d'un certain savoir et, d'autre part, les possibilités de la réflexion théorique. Cette troisième et

³¹ Relire, plus haut, l'analyse néo-platonicienne de Dronke.

dernière section du texte carolingien tente de dire comment l'esprit humain est lié à la musique. La manière dont l'auteur annonce cette thématique peut laisser croire qu'il s'agira d'une réflexion un peu mystique sur la musique étant donné les affinités profondes entre elle et l'âme humaine, des affinités dont le texte annonce explicitement l'existence³². La suite immédiate montrera qu'il s'agit, non pas de mysticisme mais, de la théorie des modes -sur un ton précurseur de l'"Affektenlehre". Il faut noter ici encore la fausse humilité à l'œuvre sous la forme d'un aveu d'impuissance précédant pourtant une explication réussie. Cette alternance des doutes et de l'exposition des capacités d'expliquer caractérise le chapitre dix-neuf dans sa totalité.

Ce qui suit donc cette phrase prudente est une étonnante et unique réflexion sur les modes, leurs liens aux mots et leurs effets sur les émotions. Elle étonne car certains détails des conclusions de l'auteur n'apparaîtront nulle part ailleurs dans le *Scolica enchiridis*. Nancy Phillips avait déjà remarqué cet aspect inédit de la présentation:

But after the explanation of the fable, the author introduces a discussion on the relationship of word and tone, and then on the emotive qualities of musica, even touching upon the affects of the modes [...]. This is altogether unexpected, for when the modes are discussed in both *Musica* and *Scolica*, the affects are never mentioned or even implied (Phillips, 1984: 388).

À deux reprises au cours de cette section l'auteur reviendra sur la "difficulté" du sujet et réitérera les limites de l'entendement humain.

³² "Quomodo vero tantam cum animis nostris musica communicationem et societatem habeat, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus" (Schmid, 1981: 58). (Mais de quelle façon la musique a tant de correspondance et d'affinité avec nos âmes, nous ne sommes pas en mesure de le formuler clairement, bien que nous sachions qu'une certaine similitude nous unit à elle).

Outre la présentation de la doctrine même qui est esquissée ici, cette troisième partie a au moins deux autres fonctions. La première est de remettre Orphée au cœur des choses. Certes, la théorie des modes que l'auteur a en tête est tout à fait chrétienne et les mélodies qu'il mentionne ne sont autre chose que les mélodies du plain-chant. Mais cette excursion du côté de l'"affectus" et de l'"effectus" ne peut que rappeler le maître incontesté de ces pouvoirs: Orphée. L'auteur termine d'ailleurs ce passage en rappelant que "l'on dit que les animaux sauvages et les oiseaux se réjouissent plus de certains modes que d'autres"³³ (Schmid, 1981: 59). Ce passage a donc pour fonction subsidiaire de redire (sans pourtant le nommer) les fabuleux pouvoirs d'Orphée.

La seconde fonction cachée du passage est de mettre encore une fois en relief à la fois le double échec d'Aristée et d'Orphée mais aussi, sa symétrie. Comme le reste du chapitre, cette section voit alterner et se rencontrer à nouveau les talents (et même, pouvoirs) concrets, réels de l'interprète et un méta-discours sur le savoir musical. Ceci prend la forme, ici comme ailleurs, de constants rappels aux lecteurs de la difficulté de dire et d'expliquer les caractéristiques et les fonctionnements du sonore à l'intérieur même d'un texte de théorie musicale³⁴.

³³ *Dicuntur ferae atque aves modis quibusdam delectari magis quam aliis.*

C'est un passage au sujet duquel Phillips propose quelques commentaires. Le traitement de tout ce passage sur les modes diffère de ce qu'on trouve chez d'autres auteurs ayant traité de ce sujet et, ce que Phillips nomme la "négativité" du chapitre, influence aussi le passage sur les animaux. L'"Affektenlehre" de notre auteur n'est pas aussi puissante que celle des Pythagoriciens, par exemple. Selon les Pythagoriciens (et Platon avec eux) certains modes peuvent carrément rendre fou. Ici, les oiseaux préfèrent certains à d'autres mais "there is no suggestion that their actions can be altered" (Phillips, 1984: 389). Les modes sont traités ici selon une conception orphique plutôt que pythagoricienne.

³⁴ La phrase qui clôt cette section du chapitre commençait par le commentaire sur les oiseaux et les animaux sauvages mais se termine sur ces mots: "[...] sed quare et quomodo haec aliave sint, non facile investigatur" (Schmid, 1981: 59). (Mais il n'est pas facile d'investiguer pourquoi et comment cela arrive).

Le passage rappelle donc les échecs des deux personnages mais met aussi en relief la symétrie de ces échecs. C'est-à-dire que ces échecs sont semblables dans la forme qu'ils prennent: un balancement entre une affirmation solide, une réussite apparente (les chants existent, le discours théorique existe) et son insuffisance (les chants ne sont pas l'essence de la musique, le discours théorique ne l'est pas non plus).

Le troisième passage participe à la préparation d'une conclusion qui ne surprendra pas et qui était anticipée depuis la réintroduction d'Aristée au cœur de la légende d'Orphée et Eurydice: c'est en conjugant leurs efforts qu'Aristée et Orphée arriveront à posséder Eurydice. Certes, ce ne sera jamais la possession divine totale et immédiate; celle-là, il faudra attendre de passer dans l'autre monde pour l'atteindre. Mais en attendant, Aristée, l'humain entêté, persiste et signe en invitant Orphée à se joindre à lui.

L'auteur du traité transforme cette rencontre en célébration en l'honneur de Dieu qu'il remercie et loue. Il remercie Dieu pour les aspects de l'*ars musica* qu'Il a rendus accessibles à l'entendement humain et encourage les lecteurs à accueillir le savoir musical par des jubilations, des célébrations et des chants³⁵. Ces louanges, selon l'auteur, non seulement devront prendre cette triple forme expressive mais elles devront aussi se souvenir du travail laborieux des Anciens ("*laboriosa veterum*"), et plus particulièrement, du grand Boèce. On ne pourrait plus clairement unir, dans un même souffle, l'aspect sonore, matériel de la musique et son

³⁵ "Igitur quae in hac arte Deo donante sapimus, utamur eis tantum in laudibus Dei, et ea, quae laboriosa veterum indigatione nobis inventa sunt, assumamus in iubilando, celebrando, canendo [...]" (Schmid, 1981: 59). (En un mot, [les choses] de cet art que, grâce à Dieu nous connaissons, utilisons-les à la gloire de Dieu; et en jubilant, en célébrant [et] en chantant).

aspect théorique. Chanter en respectant les règles: voici ce qu'en toute fin de parcours, l'auteur carolingien enjoint ses lecteurs de faire. Cette rencontre finale entre la jubilation musicale et son revers mathématique donne la clé de tous les mystères³⁶ et nous ramène vers ce que nous avons nommé précédemment, la deuxième devise. Le discours théorique carolingien confirme ce que livraient les objets périphériques de la même époque: la musique est un jeu organisé. Eurydice est une dialectique qui ne peut se résoudre que dans la synthèse des deux éléments qui la composent. En des mots plus poétiques, Eurydice a deux amants.

La légende, telle que la présente l'auteur du traité, a une morale positive, contrairement à la morale de ces légendes bipartites qui faisaient disparaître Eurydice à tout jamais au moment de l'échec de son bien-aimé. Cette morale-là annonçait que l'interprétation musicale n'avait pas de sens sans le savoir théorique. Ici, le sens profond qui se dégage est marqué par la simplicité de l'affirmation qui le résume: l'essence musicale est double, elle se compose d'une matière sonore et d'une réflexion sur cette matière. Les interprétations plus classiques, à deux personnages, faisaient de l'interprétation et de la réflexion deux entités contradictoires, antinomiques. La rencontre de ces contraires est souhaitable, certes, et Orphée et Eurydice la réalisent par leur union. Mais elle est fragile et de courte durée. Les forces qui opposent ces deux entités surpassent les forces qui les poussent l'une vers l'autre. L'échec d'Orphée, dans la légende à

³⁶ "[...] quae in prioribus generationibus non sunt agnita filiis hominum, sed nunc revelata sunt sanctis eius. Pandit multa musicae rationis miracula praestantissimus auctor Boetius magisterio numerorum enucleatim cuncta comprobans" (Schmid, 1981: 59). (... accueillons [ces choses] qui furent découvertes pour nous par le travail laborieux des Anciens, [ces choses] qui, dans les générations précédentes n'étaient pas connues des fils des hommes mais [qui] maintenant sont révélées à ses saints. Boèce, le plus remarquable auteur, a percé le mystère de plusieurs miracles de la raison (c'est-à-dire des principes) de la musique, les démontrant tous clairement à partir de son enseignement sur les nombres).

deux personnages, engendre le néant; ces yeux qui se retournent pour voir encore Eurydice la font disparaître et Orphée lui-même est, peu après, physiquement anéanti.

L'interprétation présentée ici n'implique jamais le néant car elle incite à la persévérance et ainsi, suggère que l'essence musicale n'est pas menacée de disparition. L'auteur du neuvième siècle donne une saveur platonicienne à Eurydice, qui devient une Idée immortelle ou un idéal (plutôt qu'une fragile présence) au moment même où il apparaît qu'Aristée, alias le théoricien, n'abandonne pas la partie. C'est la quête qui prend toute la place ici, une quête dont le fondement même est la certitude de l'existence de l'objet convoité. Certes, les échecs préliminaires sont reconnus pour ce qu'ils sont: de véritables échecs. L'auteur prend aussi la peine de tracer les limites de l'entendement humain. Mais jamais il n'abandonne, jamais il ne cède la place au silence. Lorsque Eurydice est perdue à la fin de son résumé de la légende, elle ne cesse pas pour autant d'exister. La question qui se pose pour l'auteur cesse d'être celle de son existence pour devenir plutôt celle de l'accès, du passage vers elle.

Les dernières lignes du texte livrent donc l'ultime certitude d'un optimiste, d'un humain qui accepte ses limites mais qui aussi nous invite, ici, maintenant et humainement, à célébrer sa réussite conceptuelle. Eurydice existe; Orphée et Aristée, ensemble, nous conduisent vers elle.

4.5 Nouvelle pensée sur la musique

4.5.1 Le chapitre dix-neuf comme témoignage et changement de paradigme

On l'a mentionné brièvement à la fin du deuxième chapitre, les textes de la Basse Antiquité chrétienne traitant de musique n'en avaient pas la vision unifiée qui caractérise notre perception du phénomène ainsi que celle de l'auteur du *Scolica enchiridis*. Penser une théorie des consonances et louer Dieu par des prières chantées n'appartenaient pas au même domaine conceptuel. Le premier était une mathématique et le second, prière, donc, langage. L'auteur du *Scolica enchiridis* construit ce pont qui échappait (ou plutôt qui n'était pas nécessaire) aux penseurs antiques.

La théorie musicale carolingienne est la première à être explicitement liée à une pratique³⁷. C'est-à-dire qu'elle est la première à unir le propos sur la musique à un répertoire vivant, quotidien. Il se produit ici, pour reprendre la formule de Thomas Kuhn, un changement de paradigme. Le lien entre la théorie et la pratique musicales est complètement transformé, non pas parce qu'on pense, pour la première fois, à élaborer des règles de la pratique musicale mais bien parce qu'on unit la science quadriviale de la musique aux chants de la liturgie chrétienne.

³⁷ L'affirmation inverse, pourtant, est fausse; la pratique carolingienne n'est pas la première à être liée à une théorie. Il n'y a pas de pratique sans théorie, qu'elle soit implicite ou explicite.

Car il faut bien nuancer les affirmations précédentes: un type d'enseignement musical a toujours existé oralement. Les Carolingiens n'ont pas inventé cela. Le métier de musicien était dépendant de la transmission de certaines connaissances et compétences. Le changement de paradigme se produit au moment où ce discours concret sur la musique (bien que, il faut l'admettre, les traités théoriques carolingiens n'ont rien de la transmission d'un métier) vient s'installer au cœur de la tradition écrite, scientifique. Il se produit au moment où le ton oral, concret et quotidien de l'apprentissage du métier de musicien rencontre, dans l'écrit, le style, les raisonnements et les préoccupations de la théorie plus "sèche", plus abstraite. C'est là un changement dont les origines sont profondément et exclusivement carolingiennes.

Le témoignage de l'auteur du chapitre dix-neuf est important car il traite de la rencontre du faire et du penser plutôt que du faire et du savoir-faire. Cela ne signifie pas que les spéculations mathématiques soient absentes du discours théorique; il ne s'agit pas ici de la transformation des règles orales du métier en règles écrites. Dans ce cas, on ne parlerait pas d'un changement de paradigme mais d'un changement de "medium". Il s'agit plutôt de l'entrée de la musique, telle qu'elle résonne au quotidien, dans le propos scientifique sur la musique, l'*ars musica*. Ce propos-là, issu d'une tradition plusieurs fois millénaire (malgré d'importantes discontinuités) conserve ses assises, son style et qui le fréquente pour la première fois remarquera sans doute plus les similitudes avec l'enseignement d'un Nichomaque ou d'un Boèce qu'une certaine parenté avec ... Schenker. Il n'en reste pas moins que, même si elle est

solidement rattachée à des prémisses fondamentales arithmétiques, cette théorie-là est aussi la nôtre.

Bien sûr, quelques nuances s'imposent. Tout le *Musica enchiriadis* et tout le *Scolica enchiriadis*, même quand ils mettent en relief (de manière tout à fait implicite, sauf au chapitre dix-neuf) cette nouvelle dualité du phénomène musical en tant que matière sonore et réflexion sur cette matière, présentent un rapport à sens unique de la théorie à la pratique. La théorie est prescription plutôt que description. Il faudra attendre plusieurs siècles pour que la Renaissance (la vraie (!)) vienne enfin mettre au cœur de ce rapport l'idée de réciprocité pratique/théorie, c'est-à-dire les germes de l'idée de liberté individuelle dans la composition. Au moment où les auteurs des traités carolingiens rendent compte du nouveau paradigme musical, les règles musicales sont des entités immuables qui n'ont pas la faculté d'évoluer. La théorie dicte, la pratique exécute selon ces règles et ainsi, l'ordre naturel des choses est préservé. Bien sûr, les grands organa du répertoire Notre-Dame n'auraient pu voir le jour sans que, sous l'influence de la pratique musicale, la théorie change. Mais tout cela est un jeu caché, discret dont on ne reconnaît pas explicitement l'existence.

Lorsque Aristée, celui qui pense, qui dit, qui dicte, rencontre Orphée, qui exécute (dans les deux sens du terme), ils témoignent ensemble de la nouvelle conscience musicale, d'une nouvelle "Musikanschauung" pour reprendre le vocable retenu par Hermann Abert dans le titre de son célèbre (mais triste) ouvrage³⁸. La musique

³⁸ Il s'agit d'une étude importante (et très citée) de 1905 intitulée *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Abert y pleure la perte des idéaux esthétiques de la

carolingienne, objet unifié et bipolaire, est le lieu de rencontre de la matière sonore et d'un discours à la fois spéculatif et concret (véritable théorie) sur cette matière.

Dans un texte auquel le premier chapitre de la thèse faisait allusion, Eggebrecht se penche un moment sur cette essence du phénomène musical dans sa version occidentale et en vient à cette simple formule: "Musik im europäischen Sinne ist mathematisierte Emotion oder emotionalisierte Mathesis" (Dahlhaus et Eggebrecht, 1985: 41), c'est-à-dire: la musique au sens européen du terme, est émotion "mathématisée" (raisonnée) ou *Mathesis* émotive. La dichotomie matière/esprit devient, dans le propos d'Eggebrecht, ce rapport complémentaire qu'entretiennent (selon lui, depuis les Grecs) les deux aspects fondamentaux de la musique: l'émotion et la *Mathesis* (qui signifie en grec, connaissance, science, enseignement). Si ces deux composantes complémentaires du phénomène, peu importe la manière dont on les désigne, caractérisent le phénomène musical depuis les Grecs, ce n'est que l'Europe médiévale qui les rendra inséparables et indivisibles. L'union d'Orphée et Eurydice était caractérisée par sa fragilité; les efforts conjugués d'Aristée et d'Orphée établissent avec elle un lien jusqu'aujourd'hui indéfectible.

4.5.2 Premier document d'esthétique musicale occidentale

Le changement de paradigme dont le chapitre dix-neuf témoigne, cette conjonction nouvelle du faire et du penser comme caractéristique

théorie grecque et montre peu de sympathie (et de compréhension) pour la pensée musicale médiévale.

fondamentale de la conception carolingienne de la musique, livre un aspect important de ce qui fut désigné à l'instant comme la "Musikanschauung" médiévale. Ce chapitre n'est pourtant pas unique en ce sens, car la conception musicale d'une époque se reconstruit à partir d'une quantité de traces dont nous avons parlé aux deux derniers chapitres: les notes, les objets périphériques et, comme c'est le cas ici, les discours. La quête de la conception musicale d'une époque, sa manière de comprendre la musique, son utilité, ses pouvoirs, sa raison et ses modes d'être s'inscrit au cœur d'une intrigue descriptive qui interprète des traces. Le chapitre dix-neuf, ce discours qui a redit et confirmé des devises élaborées plus haut à partir d'autres types de traces, tient cependant une place importante dans une autre intrigue. Il ne dit pas seulement la conception carolingienne de la musique, il marque un moment-clé de l'histoire musicale de l'Occident.

En terminant cette quatrième et dernière partie de la thèse, il semble en effet approprié de suggérer quelques pistes de réflexion dépassant le cadre historique du présent débat herméneutique. Les pistes à retenir sont d'ordre épistémologique et concernent un mot polysémique que cette thèse, pourtant pensée sous son égide, a néanmoins peu thématiqué: esthétique.

Ce mot n'est pas (ou ne devrait pas être) simplement synonyme de conception musicale. Un tel emploi entraîne des distortions anachroniques dont certains s'accommodent mais qui, en général, agacent plutôt. On peut parler d'une conception du beau, d'une conception de l'art, d'une conception de la musique au Moyen Âge mais il est préférable de ne pas parler d'esthétique. À moins de mettre le mot entre guillemets

et le faire précéder d'une explication élaborée. Ou, à moins de le comprendre et de l'utiliser au sens où le reste de la présente démonstration l'entend.

L'esthétique (quand le mot est précédé de l'article défini plutôt que de l'article indéfini) est une activité philosophique dont un des préceptes fondamentaux est un détachement conscient face à l'objet observé. L'esthétique est, avant tout, une herméneutique née de la conscience du regard qui se pose à la fois sur lui-même et sur une certaine chose (dans le cas présent: la musique carolingienne) et qui prend la forme d'un discours de second ou de troisième degré.

Exceptionnellement, la réflexion esthétique se produit au cœur même de documents qui ont l'apparence de commentaires, de critiques, de jugements, d'explications³⁹. Il s'y produit dans ce cas une "disjonction", comme si une autre voix s'ajoutait à celle du narrateur réel et jouait à refaire d'autres règles du jeu discursif par-dessus les règles apparemment à l'œuvre. Quand cette voix livre, par méta-discours, un commentaire "disjonctif" sur l'art (pensé plutôt comme discipline au Moyen Âge) ou le beau, alors seulement peut-on parler d'une réflexion esthétique.

Au chapitre dix-neuf du *Musica enchiridis*, c'est-à-dire, en fait, au prologue du *Scolica enchiridis*, se produit donc une véritable réflexion esthétique. Un auteur livre plus que son opinion sur la musique: il parle

³⁹ Car l'esthétique, contrairement à ce qu'on croit souvent, n'est pas un commentaire ou une critique; elle est peu concernée par des questions de goût ou de jugement. Tout cela, les commentaires, la critique, le jugement, participe à la définition d'une conception de l'art ou du beau. Mais ce n'est pas de l'esthétique au sens où nous l'entendons; il ne faut pas confondre "Musikanschauung" et esthétique.

de musique ontologiquement, c'est-à-dire en tant qu'objet, présence, être. Son intention est du domaine ontologique et son propos est, non seulement langagier mais distancié. C'est un moment de réflexion esthétique, aussi rare que précieux.

En général, les volumes d'histoire de l'esthétique musicale (pré-classique) ne sont en fait que des comptes rendus d'une suite de "Musikanschauungen" tirées de documents originaux. On y juxtapose chronologiquement ces commentaires qu'on résume afin de faire ressortir, comme une moyenne arithmétique, "l'esthétique" musicale, unifiée, stable (et, le plus souvent aussi étrange, étrangère à la nôtre) du Moyen Âge ou de la Renaissance, en entier ou en partie. Une véritable histoire de l'esthétique musicale médiévale (une époque souvent d'ailleurs absente de ces comptes rendus généraux, comme si le Moyen Âge, en plus de ne pas avoir possédé d'esthétique véritable, n'avait pas exprimé non plus de "Musikanschauung"⁴⁰) n'a pas encore été écrite. La véritable histoire de cette esthétique donnerait à voir un tout autre type d'intrigue; il ne s'agirait plus du déroulement chronologique de commentaires et d'explications sur la musique médiévale par des contemporains mais plutôt d'une suite de questionnements, réflexions, affirmations marqués à la fois par les réalités musicales médiévales (notes, discours et objets périphériques) et les herméneutiques modernes qui auraient lu et "entendu" ces voix. Cette interprétation complexe de divers types de traces dessinerait les contours d'un objet musique effervescent

⁴⁰ Notons en guise d'exemple paradigmatique un récent ouvrage d'Edward Lippman qui ne consacre pas une seule de ses 500 pages au Moyen Âge et qui passe directement de quelques généralités à saveur grecque à ... l'opéra du dix-septième siècle. Le livre s'appelle pourtant *A History of Western Musical Aesthetics* (1992) et on s'attendrait à y lire quelques comptes rendus de ce qu'on pensa de la musique entre Platon et Nicolas Listenius.

mais plus vrai, plus vivant que l'objet musique fixé par une conception musicale explicite, rigide et définie pour toute une époque, toute une culture. Ce regard esthétique se rapproche peut-être plus de la psychanalyse que de l'histoire mais il cherche surtout à mettre en lumière la liberté vivace d'un objet, qu'au moins depuis Abert, on prétend être absent à lui-même.

Cette quête ontologique guidée par les prémisses de la méditation introspective de Reckow aurait comme fondement chronologique, historique, le chapitre dix-neuf du *Musica enchiriadis*: premier document d'une esthétique ontologique de la musique occidentale.

Un mouvement de balancier a mené la présente réflexion de Reckow à Reckow. Dans un texte datant d'une dizaine d'années, Albrecht Riethmüller commentait rapidement le concept de "Nachdenklichkeit", tel que présenté par Reckow, et en faisait simplement une manière de désigner une réflexion (théorique) orientée vers une pratique⁴¹. Si tel était le cas, tout le corpus théorique médiéval, d'Aurélien de Réôme à la fin du quinzième siècle, serait profondément et entièrement méditatif. Riethmüller se trompe: la méditation dont Reckow explique les rouages

⁴¹ "Die meisten Musiktraktate des Mittelalters, beispielsweise schon die *Musica disciplina* von Aurelianus Reomensis oder die *Musica enchiriadis* im 9. Jahrhundert, sind als Lehrschriften zur Praxis bzw. zur Reflexion auf (oder, mit einem Ausdruck von Fritz Reckow, zur "Nachdenklichkeit" über) diese Praxis hin angelegt" (Riethmüller, 1990: 194). (La plupart des traités musicaux du Moyen Âge, par exemple déjà le *Musica disciplina* d'Aurélien ou le *Musica enchiriadis* au neuvième siècle, sont ancrés en tant qu'écrits pédagogiques dans une pratique, ou plutôt, dans une réflexion sur (ou, pour reprendre l'expression de Fritz Reckow, dans une méditation introspective sur) cette pratique).

est un moment d'exception. Cependant, Riethmüller a raison d'insister sur le fait que les traités médiévaux aient été ancrés dans une pratique: c'est un des traits les plus fondamentaux de cette nouvelle manière de penser la musique.

Avant de conclure notre thèse d'esthétique musicale médiévale, nous tenons à redire combien le texte étudié au présent chapitre est significatif et éloquent: non seulement s'agit-il là d'une réflexion fourmillante de possibilités herméneutiques diverses mais, au-delà de la nouvelle interprétation du mythe d'Orphée qu'il offre, ce chapitre dix-neuf confirme aussi, explicitement, quelques devises conceptuelles fondamentales qu'on a "lues" ailleurs dans la réalité musicale carolingienne. Ainsi, il est facile de se laisser convaincre par les arguments de Nancy Phillips au sujet de l'importance d'Aristée, le rhétoricien, quand on a déjà observé quelques visages de l'analogie entre la musique et le langage à l'époque carolingienne. De même, ce mariage idéal entre celui qui fait, qui joue la musique (Orphée) et celui qui la pense, qui la dit (Aristée) n'a rien de surprenant: la notation et la polyphonie nous avaient déjà montré les rouages de cette dichotomie entre l'ordre et le jeu.

Le chapitre dix-neuf est un document d'esthétique, le mot étant pris ici dans un sens encore à l'état d'ébauche, où l'esthétique et l'ontologie deviennent synonymes. C'est le détachement, la méditation introspective sur l'objet musique, encore plus que le "contenu" même du propos, qui rend compte de ces intentions-là. L'esthétique, en tant qu'ontologie des arts, n'a donc pas eu besoin d'attendre Baumgarten et le XVIII^e siècle pour exister.

L'époque carolingienne nous livre, dans les notes, les discours et les objets périphériques, une (ou des) conception(s) de sa propre musique; elle fait aussi, de manière explicite (malgré la forme allégorique) de l'esthétique musicale. C'est une forme de réflexion que, depuis cette lointaine Renaissance carolingienne, on continue de pratiquer en Occident, dans les départements de musicologie et de philosophie mais aussi, dans des lieux moins académiques, plus libres et poétiques.

Pour clore, nous posons, par pur plaisir, une petite question aux esthéticiens d'aujourd'hui qui ont bien voulu nous suivre jusqu'ici: où se pratique encore, aujourd'hui, une ontologie musicale allégorique? Ne la lit-on pas dans l'œuvre de Milan Kundera et chez d'autres écrivains amoureux de musique?

Conclusion

En quatre essais et un prologue, on a cherché ici à aborder une époque généralement négligée par l'esthétique musicale: le Moyen Âge carolingien. À cette époque lointaine, nous avons voulu poser la simple et vénérable question du "quid est" musical. Nous avons emprunté un chemin qui nous a amenés d'une réflexion abstraite sur les définitions et les conceptions de la musique jusqu'à une nouvelle interprétation du mythe d'Orphée et d'Eurydice, compris ici comme l'expression allégorique de la conception de la musique à l'époque carolingienne. Nous retraçons ici brièvement les étapes de ce parcours.

En plaçant notre étude sous l'égide du "qu'est-ce que la musique", on a voulu tout à la fois poser une question existentielle, métaphysique, celle de l'"être" et éviter les abstractions sans fondements historiques. À notre avis, cette question ne peut avoir de sens que si on lui appose ceci: "qu'est-ce que la musique pour x (une personne, une époque, une culture)". Le point de départ de ce travail a donc pris la forme d'une démonstration de l'adéquation entre le "quid est" musical et une certaine conception de la musique. Nous avons d'autre part aussi cherché à faire un rapport entre les conceptions de la musique et quelque chose de plus global qui puisse expliquer que, dans nos dialogues avec des époques, des cultures ou des personnes qui semblent avoir (eu) des conceptions musicales profondément différentes de la nôtre, l'utilisation du terme "musique" demeure tout à fait praticable. Nous avons nommé ce lieu, où peuvent se produire ces rencontres entre les conceptions, "concept de musique". Et nous avons indiqué qu'il pouvait y avoir une multitude de concepts de musique.

Après la réflexion abstraite, nous avons fait la présentation de deux textes relativement récents qui, dans leur titre, annoncent qu'ils traitent du concept de musique. Le premier prend cependant la forme d'une définition, c'est-à-dire qu'il fait l'exercice du "quid est" musical sans vraiment lui apposer de "pour nous" ou de "pour eux". Il nous a donné l'impression de n'avoir pas pu s'approcher de quelque chose d'essentiel. Le résultat final de l'analyse de l'auteur a la forme d'une étiquette dont nous comprenons mal l'utilité. En revanche, le second texte étudié prend bien soin de mentionner que c'est le concept de musique dans la tradition européenne qui l'intéresse. Le type de réflexion à la fois ontologique et historique pratiquée par ce texte nous a semblé un modèle à suivre. Cependant, le concept occidental de musique présenté par l'auteur n'a pas tenu compte des réalités musicales du Haut Moyen Âge. Nous avons interprété cette absence comme une invitation: une invitation à faire un travail préliminaire sur les réalités musicales carolingiennes afin d'en extraire la conception de la musique à cette époque.

Sachant à quel point le matériau théorique haut médiéval est difficile d'accès, nous avons fait un détour ethnomusicologique, c'est-à-dire du côté de la discipline qui a l'habitude des cultures musicales "autres". En lisant des textes à saveur épistémologique où l'ethnomusicologue Bruno Nettl cherche justement à expliquer comment et où il est possible de cerner la pensée musicale de cultures qui ont peu ou pas "théorisé" cette pensée, nous avons élaboré quelques outils méthodologiques de base. Les Carolingiens ont certes écrit sur la musique mais, rien qui, de prime abord, ne semble livrer une conception de la musique originale, vivante. On a donc suggéré d'observer d'abord des traces musicologiques d'un autre type que les mélodies grégoriennes et les

traités théoriques. À l'instar de Nettl, on a voulu jeter un regard de Martien (ou d'ethnomusicologue) sur des faits de la pratique musicale carolingienne qui, d'instinct, nous ont toujours semblé particulièrement éloquents mais auxquels on ne pose généralement pas ce genre de questions. Ces deux faits sont: la présence de nouvelles notations au cœur de la pratique et de la théorie musicales, plus particulièrement, ces fameux neumes dont sont issues nos notes (dans le sens de signes graphiques) et la mise en place de règles pratiques de la polyphonie, c'est-à-dire un discours sur les consonances s'appliquant à la pratique du plain-chant plutôt qu'à des entités mathématiques abstraites, comme c'était le cas dans l'Antiquité. Que nous a dit la présence des neumes et celle de l'organum, en tant qu'objets périphériques, de la pratique musicale carolingienne?

Cette lecture de second degré, inspirée des commentaires de Nettl, a commencé à nous livrer la conception musicale carolingienne. On a vu d'abord émerger, à la lumière de ces objets, ce que nous nommons le "trope" langagier. La musique entretient un certain lien au langage. Les Carolingiens ont traité explicitement de ce thème et ont aussi fait en sorte que leurs "compositions", c'est-à-dire leur traitement musical des mots des prières, reflètent cette conviction. Cependant, les neumes et la polyphonie nous livrent un autre versant de cette conception de la musique comme langage. La spécificité des neumes, cette notation des inflexions de la voix plutôt que des intervalles et des rythmes précis, met en scène la dimension purement interprétative et sonore de la musique carolingienne. De même, la polyphonie et l'usage du mot "organum" pour la désigner est la preuve de la conscience carolingienne d'une entité spécifique qui porte le langage mais qui a aussi la faculté de nier le sens et donc, de s'opposer conceptuellement au langage.

On n'a certes pas tout dit du "trope" langagier dans la pensée musicale carolingienne mais on a tenté d'insister sur ce que sa présence et sa prégnance mêmes nous livraient de la conception de la musique: le fait que la musique fut considérée, par les Carolingiens, comme un objet indépendant du langage, un objet à part entière, justifie qu'on s'intéresse de près à leur conception de la musique ou, à tout le moins, qu'on considère non-problématique notre usage du mot "musique" pour désigner cette conception.

À ce volet négatif de la conception carolingienne, notre interprétation de la notation et de la polyphonie en tant qu'objets périphériques a ajouté un volet positif. Si les Carolingiens ont conçu la musique comme du non-langage, ils l'ont aussi conçue comme un jeu, un jeu de sonorités à la fois libres et ordonnées par des règles. Ici encore, c'est une conjonction conceptuelle de la notation et de la polyphonie, autant que de l'idée de notation et de l'idée de la polyphonie qui a fait apparaître cet aspect de la conception carolingienne de la musique. Les neumes, en tant que notation, suggèrent la pétrification de la matière sonore qui devient texte, c'est-à-dire objet figé et impérissable; cependant, les neumes ne cherchent pas à fixer précisément la hauteur précise des sons et on peut dire ainsi que, rendant compte de paramètres musicaux liés à l'interprétation, ils sont une notation qui suggère la liberté plutôt que la fixité. La polyphonie, quant à elle, suggère aussi l'idée de cette liberté sonore, de la sonorité naturelle qui résonne par pur plaisir (ou par nécessité). Cependant, les Carolingiens qui rédigent, pour la première fois, les règles de la polyphonie pratique, de la polyphonie qu'on chante et pas seulement de la polyphonie qu'on pense et qu'on calcule, prennent soin de la poser dans les limites strictes d'un cadre arithmétique. La

polyphonie est organisée selon les règles arithmétiques héritées de l'Antiquité par l'intermédiaire de Boèce où, grosso modo, seulement les intervalles de quarte, de quinte et d'octave sont considérés acceptables.

Ces deux dichotomies (cette organisation de la liberté sonore et cette musique comme et contre le langage) en ont appelé une troisième. C'est du moins ce qu'on a conclu après la lecture d'un chapitre énigmatique d'un célèbre traité théorique carolingien. Ce court chapitre qui clôt le *Musica enchiriadis* ou, plus exactement, qui ouvre le *Scolica enchiriadis*, met en scène une musique, Eurydice, qui est conçue comme la rencontre de deux forces opposées mais complémentaires: la première, Orphée, est une force vitale, sensible. C'est celle de la sonorité musicale réelle, celle de l'interprète. L'autre force, Aristée, est intellectuelle. C'est celle du rhéteur qui, non seulement comprend les choses, mais qui fait part, par le langage, de cette compréhension. L'auteur du traité carolingien se rend ainsi hommage à lui-même tout en incorporant, au cœur de sa variation sur le thème orphique, les thèmes principaux de la conception carolingienne de la musique: le jeu et la mise en ordre, pensés contre le langage mais aussi, dans le langage.

On a donc condensé, dans des devises simples et très concises, un matériau musical qui, par sa richesse, sa complexité mais aussi, par son éloignement, aurait pu s'avérer récalcitrant à ce genre d'exercice. Évidemment, nous n'avons pas tout dit de la conception carolingienne de la musique et chacune des devises aurait pu, à elle seule, occuper toute la réflexion. Nous avons aussi choisi de ne pas faire l'exercice historique plus complet qui aurait consisté à comparer cette conception à celles qui l'ont suivie. Comment changent les conceptions musicales est une question dont l'élaboration même demanderait une longue étude

préliminaire. Nous préférons laisser les lecteurs familiers avec d'autres époques de l'histoire de la musique occidentale, avec d'autres conceptions de la musique, élaborer, pour eux-mêmes, quelques comparaisons avec le monde carolingien.

Cependant, il nous apparaît important, en finissant cette thèse, d'attirer l'attention des lecteurs intéressés à poursuivre l'étude du matériau musicologique carolingien, sur un objet périphérique dont nous avons peu traité. Il s'agit de la présence de citations musicales dans le corpus théorique carolingien, qu'elles soient exactement notées comme cette séquence *Rex caeli domine* de notre figure 1 ou qu'elles soient simplement invoquées par l'incipit d'un chant, comme c'est souvent le cas dans le traité d'Hucbald. Ce fait semble banal car, quand on rédige des réflexions théoriques sur la musique, il faut bien de temps en temps référer clairement à cette musique. Cependant, cette présence du véritable répertoire musical, le répertoire grégorien du quotidien, au cœur de l'*ars musica* des auteurs de la Renaissance carolingienne, est un fait tout à fait nouveau dans la réflexion quadriviale sur la musique. En poursuivant dans l'esprit de la présente démarche, on pourrait réfléchir de près à ce que la présence de citations musicales, dans les traités de l'époque, nous livre de sa conception de la musique. L'aspect embryonnaire de la devise qu'on peut tirer de ce fait (dont il faudrait aussi expliquer toute la portée) est simplement ceci: la musique est un type d'objet "citable", c'est-à-dire un objet qui se prête à la citation.

Mais il y a plus: en installant dans le discours sur la musique les chants du répertoire, les Carolingiens ont, non seulement donné naissance à une nouvelle façon de penser la musique, mais la banalité même de ce fait, quand on l'observe selon une perspective occidentale de

la fin du XXe siècle, prouve que, à certains égards, nous sommes encore dans un paradigme carolingien. La musique "savante" d'Occident est un objet "théorisable" dans un discours spécifique, celui des compositeurs et des théoriciens ("theorists" serait sans doute plus exact), un objet qu'on observe, scrute, décompose et cite de la même manière que le faisaient les Carolingiens. Cette présence de la réalité d'une pratique sonore dans un discours écrit qui en est la grammaire, mais aussi, le laboratoire, nous semble le point de départ idéal d'une autre étude sur le concept occidental de musique à partir de la spécificité carolingienne. À la "Geschichtlichkeit" que Dahlhaus nous présentait dans son étude sur le concept de musique dans la tradition européenne, nous suggérons d'adjoindre, parce qu'ils rendent possible cette historicité, le passage et la transformation des réalités de la pratique musicale dans et par un discours. Cet autre composante d'un concept occidental de musique nous vient aussi de la Renaissance carolingienne. C'est un fait qui, à cette étape de notre parcours, ne devrait pas surprendre nos lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- ABERT, Hermann, 1964 (c1905): *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Tutzing, Hans Schneider.
- ANONYME, 1964: *Alia Musica, (Traité de musique du IXe siècle)*, édition critique commentée avec une introduction sur la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen Age de Jacques Chailley, Paris, Centre de documentation universitaire.
- APEL, Willi, 1958: *Gregorian Chant*, Bloomington, Indiana University Press.
- APPLEBY, Joyce, Lynn HUNT et Margaret JACOB, 1994: *Telling the Truth About History*, New York, Norton.
- ARLT, Wulf, Ernst LICHTENHAHN et Hans OESCH (éds), 1973: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Erste Folge*, Bern, Francke Verlag.
- ASSUNTO, Rosario, 1987 (c1963): *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, traduit de l'italien et du latin par Christa Baumgarth, Cologne, DuMont Buchverlag.
- ATKINSON, Charles M., 1995: "De Accentibus Toni Oritur Nota Quae Dicitur Neuma: Prosodic Accents, the Accent Theory and the Paleofrankish Script", In: Boone, Graeme (éd.), 1995: 17-42.
- AUDI, Robert, (éd.), 1995: *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge University Press.
- AUGUSTIN (SAINT AUGUSTIN), 1964: *Les Confessions*, traduction, préface et notes par Joseph Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion.
- AUGUSTINUS, Aurelius, 1955: *Confessiones Bekenntnisse, Lateinisch-Deutsch*, Munich, Kösel-Verlag.
- AURÉLIEN DE RÉÔME, 1975: *Musica disciplina*, édité par Lawrence Gushee, American Institute of Musicology.
- BABB, Warren, 1978: *Hucbald, John, and Guido on Music. Three Medieval Treatises*, édité avec des introductions de Claude V. Palisca, index des chants par Alejandro Enrique Planchart, New Haven, Yale University Press.
- BARKER, Andrew, 1984: *Greek Musical Writings: I: The Musician and his Art*, Cambridge University Press.

- BARKER, A., 1989: *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press.
- BAUTIER-REGNIER, Anne-Marie, 1964: "A propos du sens de *neuma* et de *nota* en latin médiéval", *Revue belge de musicologie*, 18: 1-9.
- BAYERISCHE Akademie der Wissenschaften et Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (éds), 1969-: *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, München, Beck.
- BENT, Ian, 1981: "The Terminology of Silence", In: Heartz, Daniel et Bonnie Wade (éds), 1981: 792-794.
- BERGERON, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: *Disciplining Music. Musicology and its Canon*, Chicago University Press.
- BERGERON, K., 1992a: "A lifetime of Chants", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 182-196.
- BERGERON, K., 1992b: "Prologue: Disciplining Music", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 1-9.
- BERNHARD, Michael, 1990: "Das musikalische Fachschriftum im Mittelalter", In: Zaminer, Frieder (éd.), 1990: 37-103.
- BESSELER, Heinrich, 1966: "Das Renaissanceproblem in der Musik," *Archiv für Musikwissenschaft*, 32: 1-10.
- BIELITZ, Mathias, 1977: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, Munich, Musikverlag Emil Katznbichler.
- BISCHOFF, Bernard, 1989: *Latin Paleography: Antiquity and the Middle Ages*, traduit de l'allemand par Dáibhí Crofnin et David Ganz, Cambridge University Press.
- BLOCH, Marc, 1993: *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, édition critique préparée par Etienne Bloch, Paris, Armand Colin.
- BLUME, Friedrich (éd.), 1949-: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 volumes, Kassel, Bärenreiter Verlag.
- BOECE, Anicius Manlius Severinus, 1989: *De institutione musica*, traduit avec une introduction et des notes de Calvin M. Bower, édité par Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press..

- BOHLMAN, Philip V., 1992a, "Epilogue: Musics and Canons", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 197-210.
- BOHLMAN, P. V., 1992b: "Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 116-136.
- BOONE, Graeme M., 1995: *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, Isham Library Papers 4, Cambridge, Harvard University Department of Music.
- BOURDE, Guy et Hervé MARTIN, 1983: *Les écoles historiques*, Paris, Seuil.
- BOUVERESSE, Jacques, 1994: "Wittgenstein et les problèmes de la philosophie", In: Meyer, Michel (éd.), 1994: 261-318.
- BOYLE, Leonard E., 1984: *Medieval Latin Paleography: A Bibliographical Introduction*, Toronto Medieval Bibliographies 8, Toronto University Press.
- BROWN, Giles, 1994: "The Carolingian Renaissance", In: McKitterick, Rosamond (éd.), 1994a: 1-51.
- BROWNLEE, Marina S., Kevin BROWNLEE et Stephen G. NICHOLS (éds.), 1991: *The New Medievalism*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- BURCKHARDT, Jacob, 1990 (c 1868/1873): "Über das Studium der Geschichte", In: Hardtwig, Wolfgang (éd.), 1990: 120-152.
- BUTCHAROV, Panayot, 1995: "Metaphysics", In: Audi, Robert (éd.), 1995: 489-491.
- CARDINE, Eugène, 1970: *Sémiologie grégorienne*, Solesmes (Extrait des *Études grégoriennes*, Tome XI).
- CAVELL, Stanley, 1994: *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercices*, Cambridge, Harvard University Press.
- CHAILLEY, Jacques, 1960: *L'imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc.
- CHAILLEY, J. (éd.), 1964: *Alia Musica (Traité de musique du IXe siècle)*, édition critique commentée avec une introduction sur la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen Age, Paris, Centre de documentation universitaire.

- CHAILLEY, J., 1985 (c1967): *La musique et le signe*, Paris, Editions d'aujourd'hui.
- CHARLES, Daniel, 1973: "La musique et l'écriture", *Musique en jeu*, 13: 3-13.
- CHARTIER, Yves, 1995: *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin.
- CLANCHY, M. T., 1993 (c1979): *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Oxford, Blackwell.
- COLE, Hugo, 1974: *Sounds and Signs. Aspects of Musical Notation*, Oxford University Press.
- COLK BROWNE, Alma, 1979: *Medieval Letter Notations: A Survey of the Sources*, thèse de doctorat, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- COLLINGWOOD, Robin George, 1974 (c1946): *The Idea of History*, Oxford University Press.
- COMBE, Pierre, 1969: *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, Abbaye de Solesmes.
- CORBIN, Solange, 1954: "La représentation des neumes dans les livres peints au neuvième siècle", *Études grégoriennes*, 1: 169-171.
- CORBIN, S., 1960: *L'Eglise à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard.
- CORBIN, S., 1977: *Die Neumen*, Cologne, Arno Volk Verlag.
- CROCKER, Richard L. et David HILEY, (éds.), 1989: *New Oxford History of Music, II. The Early Middle Ages to 1300*, 2e édition, Oxford University Press.
- CROCKER, R. 1995: "Gregorian Studies in the Twenty-First Century", *Plainsong and Medieval Music*, 4: 33-86.
- CROCKER, R., 1996: "Chant for the Masses", In: Smith, Huston (éd.), 1996: 100-119.
- DAHLHAUS, Carl, 1969: "Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik", *Neue Zeitschrift für Musik*, 130: 18-22.

- DAHLHAUS, C., 1977: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Cologne, Musikverlag Hans Gering.
- DAHLHAUS, C. et Klaus-Jürgen SACHS, 1980: "Counterpoint", In: Sadie, Stanley (éd.), 1980: IV, 833-852.
- DAHLHAUS, C. et Helga de la MOTTE-HABER, 1982: *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 10*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- DAHLHAUS, C. et Hans-Heinrich EGGBRECHT, 1985: *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher.
- DAHLHAUS, C., 1985: "Was Heisst "Geschichte der Musiktheorie"?", In: Zaminer, Frieder, (éd.), 8-39.
- DAHLHAUS, C., 1986: *Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag.
- DAHLHAUS, C. (éd.), 1988: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber-Verlag.
- DAHLHAUS, C., 1998 (c1985): "Music - or Musics" (traduit de l'allemand par Stephen Hinton), In: Treitler, Leo (éd.), 1998: 1509-1514.
- DANTO, Arthur C., 1985: *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press.
- DANUSER, Hermann, (éd), 1988: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber, Laaber-Verlag.
- DAVIES, Stephen, 1994: *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, Cornell University Press.
- DILTHEY, Wilhelm, 1992: *Critique de la raison historique. Introduction aux sciences de l'esprit et autres textes, présentation, traduction et notes par Sylvie Mesure*, Paris, Les Editions du Cerf.
- DOUGLAS, Mary et David HULL (éds), 1992: *How Classification Works. Nelson Goodman among the Social Sciences*, Edinburgh University Press.
- DRONKE, Peter, 1965: "The Beginnings of the Sequence", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 37: 43-73.
- DROYSEN, Johann Gustav, 1990 (c1856/57 et 1882): "Grundriß der Historik", In: Hardtwig, Wolfgang (éd.), 1990: 85-117.

- DUCHEZ, Marie-Elizabeth, 1979: "La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la hauteur de son dans la conscience occidentale", *Acta musicologica*, 51: 54-73.
- DUCHEZ, M.-E., 1981: "Description grammaticale et arithmétique des phénomènes musicaux. Le tournant du IXe siècle", *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter, Miscellanea medievalia*, 13,2: 561-579.
- DUCHEZ, M.-E., 1983: "Des neumes à la portée. Elaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale", *Revue de Musique des Universités Canadiennes-Canadian University Music Review*, 4: 22-65.
- ECO, Umberto, 1965 (c1962): *L'oeuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil.
- ECO, U., 1997 (c1987): *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduit de l'italien par Maurice Javon, Paris, Grasset.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, 1959: "Musik", In: Gurlitt, Willibald (éd.), 1959: 601-604.
- EGGEBRECHT, H. H., 1971: "Vorwort", In: Eggebrecht, Hans Heinrich (éd.), 1972: 1-7
- EGGEBRECHT, H. H., (éd). 1972-: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, Franz Steiner.
- EGGEBRECHT, H. H., 1981: "Zur Wissenschaft der auf Musik gerichteten Wörter", In: Hertz, Daniel et Bonnie Wade (éds), 1981: 776-778.
- EMERSON, John A., 1980: "Wagner, Peter (Josef)", In: Sadie, Stanley (éd.), 1980: XX, 149-150.
- ERICKSON, Raymond, 1995: *Musica enchiridis and scolica enchiridis*, traduit avec introduction et notes par Raymond Erickson et édité par Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press.
- ERIUGENA, 1987: *Periphyseon, (The Division of Nature)*, traduit par I.P. Sheldon-Williams et révisé par John O'Meara, Montréal, Bellarmin (Cahiers d'études médiévales, cahier spécial #3).
- FASSLER, Margot, 1987: "Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises "De rithmis"", *Journal of Musicology*, 5: 164-90.

- FERNANDEZ-ARMESTO, Felipe, 1999: "Tagalog Hamlets", *The Times Literary Supplement*, January 8 1999: 25.
- FERRETTI, Paolo, 1938: *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, traduit de l'italien par Dom. A. Agaësse, Tournai, Desclée.
- FISCHER, Ludwig et Christoph-Hellmut MAHLING (éds), 1967: *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, Kassel, Bärenreiter.
- FLASCH, Kurt, 1986: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart, Phillip Reclam.
- FLASCH, K. 1989 (c1987): *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- FLOROS, Constantin, 1970: *Universale Neumenkunde*, 3 vols., Kassel, Bärenreiter-Antiquariat.
- FLOROS, C., 1980: *Einführung in die Neumenkunde*, Wilhelmshafen, Heinrichshofen's Verlag.
- FROBENIUS, Wolf, 1972: "Longa-brevis", In: Eggebrecht, Hans Heinrich (éd.), 1972-.
- FROBENIUS, W., 1983: "Isotonos/unisonus/unisono/Einklang", In: Eggebrecht, Hans Heinrich, (éd.), 1972-.
- FROBENIUS, W., 1990: "Methoden und Hilfsmittel mittelalterlicher Musiktheorie und ihr Vokabular", In: Weijers, Olga (éd.), 1990: 121-136.
- FULLER, Sarah, 1981: "Theoretical Foundations of Early Organum Theory", *Acta Musicologica*, 53: 52-84.
- FULLER, S., 1985-86. "A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The *Ars Nova*", *Journal of Musicology*, 4: 23-50.
- FULLER, S., 1990: "Early Polyphony", In: Crocker, Richard et David Hiley (éds), 1990: 485-556.
- GALLO, F. ALBERTO, 1981: "Beziehungen zwischen grammatischer, rhetorischer und musikalischer Terminologie im Mittelalter", In: Hertz, Daniel et Bonnie Wade (éds), 1981: 787-790.
- GELB, Ignace Jay, 1952: *A Study of Writing. Foundations of Grammatology*, Chicago University Press.

- GENDLER, Tamar Szabó, 1998: "Exceptional Persons: On the Limits of Imaginary Cases", *Journal of Consciousness Studies*, 5: 592-610.
- GEORGLADES, Thrasybulos, 1977: *Kleine Schriften*, Tutzing, Hans Schneider.
- GEORGLADES, T., 1982: *Music and Language. The Rise of Western Music as Exemplified in Setting of the Mass*, traduit de l'allemand par Marie Louise Göllner, Cambridge University Press.
- GERSON-KIWI, Edith, 1980. "Cheironomy", In: Sadie, Stanley (éd.), 1980: IV, 191-196.
- GOEHR, Lydia, 1989: "Being true to the Work", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47: 55-67.
- GOEHR, L., 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press.
- GOODY, Jack, 1977: *The Domestication of the Savage Mind. Themes in Social Sciences*, Cambridge University Press.
- GOODY, Jack, 1986: *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin.
- GOSSETT, Philip, 1992: "History and Works That Have No History: Reviving Rossini's Neapolitan Operas", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 95-115.
- GURLITT, Willibald (éd.), 1959: *Riemann Musik Lexikon*, 3 volumes, 12e édition revue, Mainz, B. Schott's Söhne.
- GUSHEE, Lawrence A., 1973: "Questions of Genre in Medieval Treatises on Music", In: Arlt, Wulf, Ernst Lichtenhahn et Hans Oesch (éds), 1973: 365-433.
- GUSHEE, L., 1980: "Aurelian of Réôme", In: Sadie, Stanley (éd.), 1980: I, 702-704.
- GUSHEE, L., 1980: "Musica enchiriadis", In: Sadie, Stanley (éd.), 1980: XII, 800-802.
- HAAS, Max, 1975: "Probleme einer "Universale Neumenkunde", *Forum Musicologicum*, 1: 305-322.
- HANDSCHIN, Jacques, 1927: "Die Musikanschauung des Johannes Scottus (Eriugena)", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 5 : 316-341.

- HANDSCHIN, J., 1950: "Eine alte Neumenschrift", *Acta musicologica*, 22: 69-97.
- HANDSCHIN, J., 1953: "Zu "Eine alte Neumenschrift"", *Acta musicologica*, 25: 87-88.
- HARDTWIG, Wolfgang, (éd.), 1990: *Über das Studium der Geschichte*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- HAVELOCK, Eric A., 1963: *Preface to Plato*, Oxford, Basil Blackwell.
- HAVELOCK, E. A., 1986: *The Muse learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press.
- HAVERKAMP, Anselm et Renate LACHMANN, 1991: *Gedächtnis-kunst. Raum- Bild- Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HEARTZ, Daniel et Bonnie WADE, (éds), 1981: *International Musicological Society, Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Basel, Bärenreiter.
- HEGEL, G. W. Friedrich., 1988: *The Philosophy of History*, traduit de l'allemand par Leo Rauch, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- HEGEL, G. W. F., 1940: *Principes de la philosophie du droit*, traduit de l'allemand par André Kaan et préfacé par Jean Hyppolite, Paris, Gallimard.
- HILEY, David, 1988: "Recent Research on the Origins of Western Chant", *Early Music*, 16: 202-213.
- HILEY, D., 1993: *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon Press.
- HOLLADAY, Richard L., 1977: *The Musica and Scholia enchiriadis: A Translation and Commentary*, thèse de doctorat, Ohio State University.
- HOPPIN, Richard, 1978: *Medieval Music*, New York, W.W. Norton.
- HUCKE, Helmut, 1980: "Toward a New Historical View of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society*, 33: 437-67.
- HUCKE, H., 1987: "Gregorianische Paläographie als Überlieferungsforschung", In: Huglo, Michel (éd.), 1987: 61-65.

- HUCKE, H., 1988a: "Choralforschung und Musikwissenschaft" In: Danuser, H. (éd.), 1988: 131-141.
- HUCKE, H., 1988b: "Gregorianische Fragen", *Die Musikforschung*, 41: 304-330.
- HUGHES, Andrew, 1980: *Medieval Music: The Sixth Liberal Art*, Toronto Medieval Bibliographies 4, Toronto, University of Toronto Press.
- HUGHES, David G., 1987: "Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society*, 40: 377-404.
- HUGLO, Michel, 1954: "Le nom des neumes et leur origine", *Etudes grégoriennes*, 1: 53-67.
- HUGLO, M., 1963: "La chironomie médiévale", *Revue de musicologie*, 49: 155-171.
- HUGLO, M., 1971: *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris, Société française de musicologie.
- HUGLO, M., 1975: "Le développement du vocabulaire de l'*Ars Musica* à l'époque carolingienne", *Latomus*, 4: 131-151.
- HUGLO, M., 1980-81: "De Francon de Cologne à Jacques de Liège", *Revue Belge de musicologie*, 34-35: 44-60.
- HUGLO, M. (éd.), 1987: *Musicologie médiévale. Notations et séquences*, Actes de la table ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982, Paris, Librairie Honoré Champion Editeur.
- HUGLO, M., 1988: "Bibliographie des éditions et des études relatives à la théorie musicale du Moyen Age (1972-1987)", *Acta Musicologica*, 60: 229-272.
- HUGLO, M., 1990: "Bilan de 50 années de recherches (1939-1989) sur les notations musicales de 850 à 1300", *Acta Musicologica*, 62: 224-259.
- HUGLO, M. et Nancy PHILLIPS, 1985: "Le *De Musica* de saint Augustin et l'organisation de la durée du IXe au XIIe siècles", *Recherches augustiniennes*, 20: 117-131.
- HUIZINGA, Johan, 1955: *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, Boston, Beacon Press.

- HÜSCHEN, Heinrich, 1949: "Musik", In: Blume, Friedrich, (éd.), 1949: IX, 970-1000.
- HYER, Brian, 1998: "Review", *Journal of the American Musicological Society*, 51: 409-424.
- INGARDEN, Roman, 1989: *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, présentation et traduction de l'allemand par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois.
- JAMMERS, Ewald, 1967: "Gedanken und Beobachtungen zur Geschichte der Notenschriften", In: Fischer, Ludwig et Christoph-Hellmut Mahling (éds), 1967: 196-204.
- JEAUNEAU, Édouard, 1978: *Quatre thèmes érigéniens (Conférence Albert-le-Grand 1974)*, Montréal, Institut d'études médiévales.
- JEFFERY, Peter, 1983: "The oldest Sources of the Graduale: A Preliminary Checklist of MSS Copied before about 900", *Journal of Musicology*, 2: 316-321.
- JEFFERY, P., 1987: "Werner's The Sacred Bridge, Volume 2. A Review Essay", *Jewish Quaterly Review*, 77: 283-98.
- JEFFERY, P., 1991: "The New Chantbooks from Solesmes", *Notes. The Quarterly Journal of the Music Library Association*, 48: 1039-1063.
- JEFFERY, P., 1992: *Re-envisioning past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, The University of Chicago Press.
- JEFFERY, P., 1999: "Review", *Speculum*, 74: 122-124.
- JENKINS, Keith, 1991: *Re-thinking History*, London, Routledge.
- JIMENEZ, Marc, 1997: *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard.
- JONSSON, Ritva et TREITLER, Leo, 1983: "Medieval Music and Language: A Reconsideration of the Relationship", *Studies in the History of Music 1: Music and Language*: 1-23, New York, Broude Brothers.
- KATZ, Ruth, 1992: "History as "Compliance": The Development of Western Musical Notation in the Light of Goodman's Requirement", In: Douglas, Mary et David Hull (éds), 1992: 99-128.
- KEMP, Martin, 1991: "Intellectual Ornaments : Style, Function and Society in Some Instruments of Art", In: Pittock, Joan H. et Andrew Waer, (éds), 1991: 135-152.

- KERMANN, Joseph, 1985: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press.
- KIMBALL, Roger, 1999: "Against vulgar pragmatism", *Times Literary Supplement*, February 26 1999: 26.
- KIVY, Peter, 1993: *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press.
- KIVY, P., 1995: *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press.
- KIVY, P., 1997: *Philosophies of Art. An Essay in Differences*, Cambridge University Press.
- LACH, Robert, 1926: "Gregorianische Choral- und vergleichene Musikwissenschaft", In: Weinmann, Karl (éd.), 1926: 133-145.
- LADEN, Anthony S., 1996: *Constructing Shared Wills. Deliberative Liberalism and the Politics of Identity*, thèse de doctorat, Harvard University.
- LAISTNER, M. L. W., 1976 (c1931): *Thoughts and Letters in Western Europe A.D. 500 to 900*, Ithaca, Cornell University Press.
- LANDWEHR VON PRAGENAU, Margaretha, 1986: *Schriften zur Ars Musica. Auschnitte aus Traktaten des 5.-11. Jahrhunderts, lateinisch und deutsch*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Florian Noetzel Verlag.
- LARUE, Jan, 1966: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York, W.W. Norton.
- LEBECQ, Stéphane, 1990: *Nouvelle Histoire de la France médiévale I. Les origines franques, Ve-IXe siècle*, Paris, Seuil.
- LE GOFF, Jacques, 1988: *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.
- LEVARIE, Sigmund et LEVY, Ernst, 1983: *Musical Morphology. A History and a Discourse*, Kent, The Kent State University Press.
- LEVINSON, Jerrold, 1990: *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press.
- LEVY, Kenneth, 1987a: "Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society*, 40: 1-31.

- LEVY, K., 1987b: "On the Origins of Neumes", *Early Music History*, 4: 59-90.
- LEVY, K., 1990a: "Latin Chant Outside the Roman Tradition", In: Crocker, Richard et David Hiley (éds), 1990: 70-110.
- LEVY, K., 1990b: "On Gregorian Orality", *Journal of the American Musicological Society*, 43: 185-227.
- LEVY, K., 1995a "Abbot Helisachar's Antiphoner", *Journal of the American Musicological Society*, 48: 171-186.
- LEVY, K., 1995b: "Gregorian Chant and Oral Transmission", In: Boone, Graeme M. (éd), 1995: 277-286.
- LEVY, K., 1998: *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press.
- LIBERA, Alain de, 1991: *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil.
- LIPPMAN, Edward A., 1966: "The Place of Music in the System of Liberal Arts", In: LaRue, Jan (éd.), 1966: 545-559.
- LIPPMAN, E.A., 1992: *A History of Musical Aesthetics*, Lincoln, Nebraska University Press.
- LOSSEFF, Nicky, 1997: "Review", *Journal of the American Musicological Society*, 50: 181-191.
- MARENBOON, John, 1981: *From the Circle of Alcuin to the School of Auxerre. Logic, Theology and Philosophy in the Early Middle Ages*, Cambridge University Press.
- MARROU, Henri-Irénée, 1954: *La connaissance historique*, Paris, Seuil.
- MCGRADIE, Michael, 1996: "Gottschalk of Aachen, the Investiture Controversy, and Music for the Feast of the *Divisio Apostolorum*", *Journal of the American Musicological Society*, 49: 351-408.
- MCKINNON, James, 1987: *Music in Early Christian Literature*, Cambridge University Press.
- MCKITTERICK, Rosamond, 1989: *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge University Press.
- MCKITTERICK, R., (éd.), 1990: *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*, Cambridge University Press.

- MCKITTERICK, R., (éd.), 1994a: *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, Cambridge University Press.
- MCKITTERICK, R., 1994b: "Knowledge of Plato's *Timaeus* in the Ninth Century: the Implications of Valenciennes Bibliothèque Municipale MS 293", *Books, Scribes and Learning in the Frankish Kingdoms, 6th-9th Centuries*, Aldershot (Hampshire), Variorum: 85-95.
- MCKITTERICK, R., 1994c: "Script and book production", In: McKitterick, Rosamond (éd.), 1994a: 221-247.
- MCCLARY, Susan, 1991: *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MEYER, Michel (éd.), 1994: *La philosophie anglo-saxonne*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MÖLLER, Hartmut et Rudolf STEPHAN, 1991: *Die Musik des Mittelalters. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. II*, Laaber, Laaber-Verlag.
- MONK, Ray, 1990: *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, New York, Penguins.
- MORGAN, Robert P., 1992: "Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 44-63.
- MÜNXELHAUS, Barbara, 1976: *Pythagoras musicus. Zu Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivialer Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*, Bonn-Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- NAGEL, Thomas, 1986: *The View From Nowhere*, Oxford University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1987: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- NELSON, Janet, 1992: *Charles the Bald*, London, Longman.
- NETTL, Bruno, 1983: *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press.
- NETTL, B., 1992: "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture; An Essay in Four Movements", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 137-155.

- NETTL, B., 1994: "'Musical Thinking' and 'Thinking about Music' in Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52; 139-148.
- NORTON, Richard, 1984: *Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- ONG, Walter J., 1982: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen.
- PALISCA, Claude, 1958: "Kontrapunkt", In: Blume, Friedrich, 1949-: VII, 1521-1556.
- PANOFSKY, Erwin, 1989 (c1951): *Gothische architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*, traduit de l'américain par Helga Willinghöfer, Cologne, DuMont.
- PHILLIPS, Nancy, 1984: *Musica et Scolica enchiridis: Its Literary, Theoretical, and Musical Sources*, thèse de doctorat, New York University, UMI 85-05525.
- PHILLIPS, N., 1987: "The Dasia Notation and its Manuscript Tradition", In: Huglo, Michel (éd.), 1987: 157-173.
- PINKER, Stephen, 1994: *The Language Instinct*, New York, HarperCollins.
- PITTOCK, Joan H. et Andrew WEAR (éds), 1991: *Interpretation and Cultural History*, New York, St Martin's Press.
- PLATON, 1964: *Le banquet, Phèdre*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, Garnier Flammarion.
- PLATON, 1969: *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, Garnier Flammarion.
- PONTE, Joseph, 1968: *Aurelian of Réome, the Discipline of Music (Musica Disciplina)*, traduit par Joseph Ponte, Colorado Springs, Colorado College Music Press.
- POWERS, Harold, 1980: "Mode", In: Sadie, Stanley (éd.), 1980: XII, 725-781.
- RANDEL, Don Michael, 1987: "Defining Music", *Notes*, 43: 751-756.
- RANDEL, D. M., 1992: "The Canons in the Musicological Toolbox", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 10-22.

- RANKE, Leopold, 1990 (c1824): "Vorrede zu den *Geschichten des romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*", In: Hardtwig, Wolfgang, (éd.), 1990: 42-46.
- RANKE, L., 1990 (c1836): "Über die Verwandtschaft und der Unterschied der Historie und der Politik", In: Hardtwig, Wolfgang, (éd.), 1990: 47-60.
- RANKIN, Susan, 1994: "Carolingian Music", In: McKitterick, Rosamond (éd.), 1994a: 274-316.
- RECKOW, Fritz, 1967: *Der Musiktraktat des Anonymus 4: Edition und Interpretation des organum purum Lehre*, Wiesbaden, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol.4 et 5.
- RECKOW, F., 1975: "Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des "Instrumentalen" in der spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie", *Forum musicologicum, Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, 1: 31-167.
- RECKOW, F., 1984: "Ratio potest esse, quia... Über die Nachdenklichkeit mittelalterlicher Musik", *Die Musikforschung*, 37: 281-288.
- RECKOW, F., 1986: "Processus und Structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter", *Musiktheorie*, 1: 5-29.
- REIMER, Erich, 1978: "Musicus-cantor", In: Eggebrecht, Hans Heinrich, (éd.), 1972-.
- RICHE, Pierre, 1983: *Les Carolingiens. Une famille qui fit l'Europe*, Paris, Hachette.
- RICHE, P., 1989: *Ecoles et enseignement dans le Haut Moyen Age*, Paris, Picard Editeur.
- RIETHMÜLLER, Albrecht, 1974: "Phtongos", In: Eggebrecht, Hans Heinrich, 1972-.
- RIETHMÜLLER, A., 1981: "Zum Anfang der musikalischen Terminologie", In: Hertz, Daniel et Bonnie Wade (éds), 1981: 782-784.
- RIETHMÜLLER, A., 1985: "Stationen des Begriffs Musik", In: Zaminer, Frieder, (éd.), 1985: 59-95.
- RIETHMÜLLER, A., 1990: "Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter", In: Zaminer, Frieder, (éd.), 1990: 163-201.

- ROSENSTIEL, Leonie, 1976: *Music Handbook*, traduction de l'anonyme *Musica enchiriadis*, Colorado Springs, Colorado College Music Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1995: *Œuvres complètes, tome V: écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard.
- ROWELL, Lewis, 1983: *Thinking About Music*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- SACHS, Curt, 1960. "Primitive and Medieval Music: A Parallel," *Journal of the American Musicological Society*, 13: 43-9.
- SACHS, Klaus-Jürgen, 1982: "Contrapunctus/Kontrapunkt", In: Eggebrecht, Hans Heinrich, 1972-.
- SADIE, Stanley, (éd.), 1980: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 volumes, 6e édition, London, MacMillan.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1967: *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Grande bibliothèque Payot.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, 1987: *Herméneutique*, Genève, Editions Tabor et Fides.
- SCHRIMPF, Gangolf, 1982: *Das Werk Johannes Scottus Eriugena im Rahmen des Wissenschaftsverständnisses seiner Zeit. Eine Einführung zu Periphyseon*, Münster, Aschendorff.
- SCHULER, Manfred, 1970: "Die Musik an den Höfen der Karolinger", *Archiv für Musikwissenschaft*, 27: 23-40.
- SCHMID, Hans (éd.), 1981: *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- SCRUTON, Roger, 1994: "Recent Books in the Philosophy of Music", *The Philosophical Quarterly*, 44: 503-518.
- SCRUTON, R., 1997: *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press.
- SMITH, Huston (éd.), 1996: *Gregorian Chant. Songs of the Spirit*, San Francisco, KQED Books.

- SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, 1951: "The Musical Notation of Guido of Arezzo", *Musica Disciplina. A Journal of the History of Music*, 5: 15-53.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J., 1952: "La place exceptionnelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens", *Revue grégorienne de chant sacré et de liturgie*, 31: 81-104.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J., 1969: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* (Musikgeschichte in Bildern III/3), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J., 1974: "Wie Wortwahl und Terminologie bei Guido von Arezzo entstanden und überliefert wurden", *Archiv für Musikwissenschaft*, 31: 73-86.
- SMOJE, Dujka, 1989: "La pensée musicale de Roman Ingarden", In: Ingarden, Roman, 1989: 7-37.
- SOLIE, Ruth A., 1992: "Sophie Drinker's History", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 23-43.
- STÄBLEIN, Bruno, 1975: *Schriftbild der einstimmigen Musik* (Musikgeschichte in Bildern III/4), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik.
- STAROBINSKI, Jean, 1987: "Avant-propos", In: Schleiermacher, Friedrich, 1987: 5-11.
- STENZL, Jürg, 1981: "Musikterminologie und "theorielose Musik-kulturen": Zum Verhältnis von musikalischen "Termini" und musikalischen "Benennungen"', In: Hertz, Daniel et Bonnie Wade (éds), 1981: 778-780.
- STOCK, Brian, 1983: *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University Press.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, 1964: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Band 2, Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, Cologne, M. DuMont Schauberg.
- STORY, Joanna, 1999: "Cathwulf, Kingship, and the Royal Abbey of Saint-Denis", *Speculum*, 74: 1-21.
- STRUNK, Oliver, 1950: *Source Readings in Music History (From Classical Antiquity through the Romantic Era)*, New York, Norton.

- SUBOTNIK, Rose Rosengard, 1991: *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SUBOTNIK, R. R., 1996: *Deconstructing Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SUÑOL, Grégoire, 1935: *Introduction à la paléographie grégorienne*, Tournai, Desclée.
- SZÖVÉRFY, Joseph, (éd.), 1983: *Mittelalterliche Komponenten des europäischen Bewusstseins. Mittelalterliches Colloquium im Wissenschaftskolleg zu Berlin am 27. Januar 1983*, Berlin, Classical Folia Editions.
- TOKUMARU, Yoshihiko and Osamu YAMAGUTI (éds), 1986: *The Oral and the Literate in Music*, Tokyo, Academia Music.
- TOMLINSON, Gary, 1992: "Cultural Dialogics and Jazz", In: Bergeron, Katherine et Philip V. Bohlman (éds), 1992: 64-94.
- TOMLINSON, G., 1993: *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Other*, Chicago University Press.
- TRAUB, Andreas, 1983: "Die mittelalterlichen Grundlagen der europäischen Musik", In: Szövérfy, Joseph, (éd.), 1983: 130-140.
- TRAUB, A. (éd.), 1989: "Hucbald von Saint-Amand, *De harmonica institutione*", *Beiträge zu Gregorianik 7*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag.
- TREITLER, Leo, 1974: "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", *Musical Quaterly*, 60: 333-72.
- TREITLER, L., 1975: "Centonate Chant: *Übles Flickwerk* or *E pluribus Unus* ?", *Journal of the American Musicological Society*, 28: 1-23.
- TREITLER, L., 1979: "Regarding Meter and Rhythm in the *Ars Antiqua*", *Musical Quaterly*, 65: 524-58.
- TREITLER, L., 1981: "Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music", *Speculum*, 56: 471-491.
- TREITLER, L., 1982: "The Early History of Music Writing in the West", *Journal of the American Musicological Society*, 35: 237-79.
- TREITLER, L., 1984: "Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music Writing", *Early Music History*, 4: 135-208.

- TREITLER, L., 1986: "Orality and Literacy in the Music of the European Middle Ages", In: Tokumaru, Yoshihiko et Osamu Yamaguti, (éds) 1986: 38-56.
- TREITLER, L., 1987: "Paleography and Semiotics", In: Huglo, Michel (éd), 1987: 17-27.
- TREITLER, L., 1989: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Harvard University Press.
- TREITLER, L., 1991: "Mündliche und schriftliche Überlieferung. Anfänge der musikalischen Notation", In: Möller, Hartmut et Rudolf Stephan (éds), 1991: 54-93.
- TREITLER, L., 1992: "The "Unwritten" and "Written Tradition" of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation", *Journal of Musicology*, 10: 131-191.
- TREITLER, L., 1993a: "History and the Ontology of the Musical Work", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51: 483-497.
- TREITLER, L., 1993b: "Review", *The World of Music*, 35: 111-114.
- TREITLER, L., 1994: "Sinners and Singers: A Morality Tale:", *Journal of the American Musicological Association*, 47: 137-171.
- TREITLER, L., 1995: "Once More, Music and Language in Medieval Song", In: Boone, Graeme M., (éd.), 1995: 441-469.
- TREITLER, L., 1998 (éd.): *Strunk's Sources Readings in Music History*, New York, Norton.
- VAN KHÊ, Tràn, 1981: "Généralités sur la terminologie musicale au Viet-Nam et dans quelques pays asiatiques", In: Heartz, Daniel et Bonnie Wade (éds), 1981: 780-782.
- VETTER, Walther, 1966: "Fleischer, Oskar", In: Blume, Friedrich, 1949-: IV, 300-303.
- VEYNE, Paul, 1971: *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.
- VEYNE, P., 1983: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Seuil.
- VIRGILE, 1966: *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. Saint-Denis, Paris, Société d'édition les Belles Lettres.
- VIRGILE, 1990: *Georgics*, édité avec un commentaire par R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press.

- WAELTNER, Ernst Ludwig, 1977: *Organicum Melos. Zur Musikanschauung des Iohannes Scottus (Eriugena)*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaft.
- WAGNER, Peter 1970 (c 1895 à 1921): *Einführung in die gregorianischen melodien*, 3 vols, Hildesheim, Georg Olms et Wiesbaden, Breitkopf und Härtel:
- WAGNER, P., 1911: *Erster Teil: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, zweiter unveränderter reprographischer Nachdruck der 3. Auflage.
- WAGNER, P., 1905: *Zweiter Teil: Neumenkunde. Paläographie des gregorianischen Gesanges*, Freiburg, Kommission der Universitäts-Buchhandlung.
- WAGNER, P., 1912: *Zweiter Teil: Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges*, zweiter unveränderter reprographischer Nachdruck der 2. Auflage.
- WAGNER, P., 1921: *Dritter Teil: Gregorianische Formenlehre. Eine Choralische Stilkunde*, zweiter unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe.
- WALTER, Michael, 1994: *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift, Zeit, Raum*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag.
- WEAKLAND, Rembert, 1956: "Hucbald as Musician and Theorist", *Musical Quaterly*, 42: 66-84.
- WEIJERS, Olga (éd.), 1990: *Etudes sur le vocabulaire intellectuel au Moyen Age III. Méthodes et instrument de travail intellectuel au moyen âge. Etudes sur le vocabulaire*, Turnhout (Belgique), Brepols.
- WEINMANN, Karl (éd.), 1926: *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- WELLER, Philip, 1997: "Frames and Images: Locating Music in Cultural Histories of the Middle Ages", *Journal of the American Musicological Society*, 50: 7-54.
- WHITE, Hayden, 1973: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- WINCKEL, Fritz, 1949: "Musik", In: Blume, Friedrich, 1949-: IX, 959-970.

- WIORA, Walter, 1971: "Das vermeintliche Zeugnis des Johannes Eriugena für die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit", *Acta Musicologica*, 43: 33-43.
- WIORA, W., 1981: "Die Reichweite musikwissenschaftlicher Grundbegriffe über Europa hinaus", In: Hertz, Daniel et Bonnie Wade (éds), 1981: 795-796.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1958: *Philosophical Investigations*, traduit de l'allemand par G.E.M. Anscombe, Oxford, Blackwell.
- WOLF, Johannes, 1931: "Zum Tode Peter Wagners", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 14: 5-6.
- WRIGHT, Craig, 1989: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge University Press.
- YATES, Frances, 1960: "Ramon Lull and John Scotus Eriugena", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1-2: 1-44.
- YUDKIN, Jeremy, 1983: "The Rhythm of Organum Purum", *The Journal of Musicology*, 2: 355-376.
- YUDKIN, J., 1989: *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall.
- ZAMINER, Frieder (éd.), 1985: *Geschichte der Musiktheorie Bd.I. Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ZAMINER, F. (éd.), 1990: *Geschichte der Musiktheorie Bd. III. Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Annexe

Texte complet du chapitre dix-neuf du
***Musica enchiridis*; version originale latine**
et traduction anglaise selon Raymond Erickson

QUOD IN ALIQUIBIS RATIONIS
 HUIUS PROFUNDITAS MINUS
 SIT PENETRABILIS

Fictum est ab antiquis Aristeum Euridicem nympham Orphei coniugem adamasse. Quemque dum illa se sequentem fugeret, a serpente extincta sit. Orpheum, cuius nomen oreo phone, id est optima vox sonat, in cantore perito seu dulcisono cantu intellegimus. Cuius Euridicem, id est profundam diiudicationem, si quis vir bonus, quod Aristeus interpretatur, amando sequitur, ne penitus teneri possit, quasi per serpentem divina intercipitur prudentia. Sed dum rursus per Orpheum, id est per optimum cantilenae sonum, a secretis suis acsi ab inferis evocatur, imaginarie perducitur usque in auras huius vitae dumque videri videtur, amittitur, scilicet quia inter cetera, quae adhuc ex parte et in enigmate cernimus, haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem. Siquidem diiudicare possumus, sitne rata factura meli, dinoscere

WHY THE PROFUNDITY OF THIS
 PRINCIPLE MAY BE LESS
 PENETRABLE IN SOME THINGS

The ancients tell that Aristeus was in love with the nymph Eurydice, spouse of Orpheus. While fleeing her pursuer (Aristeus), she was killed by a snake. We perceive an Orpheus whose name signifies *oreo phone*—"the best voice"—in a skilled singer (*cantor peritus*) or in a sweet-sounding melody. If any "good man," as *Aristeus* may be translated, pursues [Orpheus's] Eurydice—that is, "profound understanding"—out of love, he is hindered by divine wisdom, lest she be entirely possessed, as if by the snake. But while she in turn is called forth from her hidden places and from the underworld by Orpheus, that is, by the most noble sound of song, she is seemingly led up into the atmosphere of this life and, as soon as she seems to be seen, is lost. So, as in other things that we discern only partly and dimly, this discipline does not at all have a full, comprehensible explanation in this life. To be sure, we can judge whether the construction of a melody is

qualitates sonorum atque modorum et reliqua huius artis; item possumus musicorum sonorum spatia vel vocum symphonias ad numerorum rationem adducere, consonantiae atque discrepantiae quasdam rationes reddere. Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus. Nec solum diiudicare melos possumus ex propria naturalitate sonorum, sed etiam rerum. Nam affectus rerum, quae canuntur, oportet, ut imitetur cantionis effectus: ut in tranquillis rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iocundis, merentes in tristibus; quae dura sint dicta vel facta, duris neumis exprimi; subitis, clamosis, incitatis et ad ceteras qualitates affectuum et eventuum deformatis; item ut in unum terminentur particulae neumarum atque verborum. In talibus cum iudicatio nostra esse possit, plura sunt tamen, quae nos sub causis occultioribus lateant. Sunt interdum res, quae et hoc tono et illo tono aequè congruenter recipiuntur, ut cantari possint. Sunt interdum res, quae minime suum sensum aequè huic et illi tono attribuant, ita ut, si

proper and distinguish the qualities of tones and modes and the other things of this art.

Likewise, we can adduce, on the basis of numbers, the musical intervals or the symphonies of pitches and give some explanations of consonance and dissonance. But in what way music has so great an affinity and union (*commutatio et societas*) with our souls—for we know that we are bound to it by a certain likeness—we cannot easily express in words.

We can judge melody not only by the inherent naturalness of the tones but also [by that] of the subjects (*res*). For it is necessary to the expression (*effectus*) of the song, so that melodies (*neumae*) are peaceful in tranquil subjects, joyful in happy matters, somber in sad [ones], [and] harsh things are said or made to be expressed by harsh melodies. Similarly, let melodies be misshapen, sudden, noisy, excited, and designed for other qualities of affections and events. Furthermore, let phrases of melodies and of words end simultaneously. Although our judgment can be exercised in such matters, there are many [things] the explanations of which are hidden in secrecy from us. Sometimes there are subjects that can be admitted for singing equally in one mode (*tonus*) or another. But sometimes there are subjects that simply do not express their content (*sensus*) through just any mode, so that

transponantur, aut priorem dulcedinem non servant aut ad sensum indecentes fiant. Dicuntur ferae atque aves modis quibusdam delectari magis quam aliis, sed quare et quomodo haec aliave sint, non facile investigatur.

Igitur quae in hac arte Deo donante sapimus, utamur eis tantum in laudibus Dei, et ea, quae laboriosa vetrum indagatione nobis inventa sunt, assumamus in iubilando, celebrando, canendo, quae in prioribus generationibus non sunt agnita filiis hominum, sed nunc revelata sunt sanctis eius. Pandit multa musicae rationis miracula praestantissimus auctor Boetius magisterio numerorum enucleatim cuncta comprobans. Cuius, is Deus annuerit, sequens opusculum aliquod continebit excerptum. Huiusce oratiunculae ponamus hic finem.
(Schmid, 1981: 57-59).

[melodies], if put in another mode, either do not preserve their earlier sweetness or else they offend the senses. Wild animals and birds are said to be attracted by certain modes more than others, but it is not easily investigated how and why such things are.

Therefore, those aspects of this art which, thanks to God, we understand, let us use in praise of celebrating, [and] singing, let us adopt those things which have been discovered for us by the ancients—things which in prior generations were not known to the sons of men but now have been revealed to his saints. That most eminent author Boethius relates many marvelous things about the principles of music, proving all of them simply by the authority of numbers. Of this, if God grant it, the little work following [the *Scolica enchiriadis*] will contain some portion. Let us, then, put an end to this little discourse.
(Erickson, 1995: 31-32)