

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 33/1

2006

DOI: 10.11588/fr.2006.1.45282

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

THIERRY LESIEUR

NATURE, BIFORMITÉ ET MODÈLE DU DISCERNEMENT
ARIBON DE FREISING ET LES AUTEURS
DE SAINT-EMMERAN DE RATISBONNE

Dans la communication précédente, Christian Meyer a bien montré le lien étroit qui unit réforme et évolutions en matière de théorie musicale. Dans l'exposé qui suit, je voudrais approfondir cette piste de réflexion en replaçant ces évolutions théoriques que l'on observe dans le domaine musical dans un contexte intellectuel à la fois théologique et philosophique plus large.

Pour cela, j'ai choisi comme point de départ un théoricien de la musique que l'on peut considérer comme mineur, mais qui illustre bien la problématique qui nous réunit aujourd'hui: Aribon de Freising¹. C'est en effet sous le sceau de la circulation des idées que se placent à la fois la vie et l'œuvre de cet auteur. Circulation géographique qui caractérise sa biographie puisque, très probablement originaire de Bavière², Aribon se forme tout d'abord à l'univers intellectuel du Sud de l'Allemagne, dans la région de Freising et de Ratisbonne, puis quitte la Bavière pour gagner l'espace mosano-rhénan et la ville de Liège. Circulation d'un genre littéraire à l'autre à l'intérieur de son œuvre, puisque son traité de musique mêle tout à la fois références mythologiques, théories musicales et commentaire exégétique.

Le traité d'Aribon sur la musique s'inscrit dans le cadre des réflexions suscitées par l'arrivée du *Micrologus* dans le Sud de l'Allemagne³. Avant 1069 en effet, peut-être dès les années 1050, ce traité de musique bien connu composé en Italie par un moine nommé Gui d'Arezzo passe la barrière des Alpes et gagne la Bavière⁴. Dans la région de Ratisbonne, à Saint-Emmeran et à Freising, où il est reçu et commenté, certaines des conceptions de Gui sont reprises et amplifiées pour donner naissance à un modèle de rationalité où la nature joue un rôle essentiel.

1 En dehors de la thèse de Gabriela Ilnitchi (Aribo's »De musica«: Music Theory in the Cross-Current of Medieval Learning, Ph.D. dissertation, New York University, 1997), les écrits d'Aribon – qui se limitent à un traité de musique – ont en effet peu retenu l'attention des historiens, y compris parmi les historiens de la musique. Pour une bibliographie concernant Aribon de Freising, cf. l'article de Heinrich HÜSCHEN dans le *Verfasserlexikon*, vol. 1, Berlin et al. 1978, col. 430–434, que l'on pourra compléter par la thèse, malheureusement non publiée, de Gabriela Ilnitchi et l'article récent de T. J. H. MCCARTHY, *Literary Practice in Eleventh-Century Music Theory: The »Colores rhetorici« and Aribo's »De musica«*, dans: *Medium Aevum* 71/2 (2002), p. 191–208.

2 Sur la question des origines d'Aribon, cf. n. 17.

3 P. Chrysostomus GROSSMANN, *Guido von Arezzo, seine Stellung in der Musikgeschichte*, dans: *Benediktinische Monatsschrift* 9 (1927), p. 401–413; Klaus-Jürgen SACHS, *Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo*, dans: Willi ERZGRÄBER (dir.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen 1989, p. 233–244; Maria Teresa Rosa BAREZZANI, *Guido d'Arezzo fra tradizione e innovazione*, dans: Angelo RUSCONI (dir.), *Guido d'Arezzo, monaco pomposiano*, Florence 2000 (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 34), p. 133–149; Angelo MAFUCCI, *L'autografo di Guido d'Arezzo*, dans: *Rivista internazionale di musica sacra* NS 21 (2000), p. 9–16.

4 Christian MEYER, *La tradition du »Micrologus« de Guy d'Arezzo. Une contribution à l'histoire de la réception du texte*, dans: *Revue de Musicologie* 83 (1997), p. 5–31 (en particulier, concernant le Sud de l'Allemagne p. 6 et 21).

Les écrits de Gui d'Arezzo ont vite joui d'un très grand succès. Plus de quatre vingt dix manuscrits ont été copiés partout en Europe⁵. On attribue la plupart du temps ce succès à ses inventions musicales et notamment à la méthode d'improvisation et à l'invention du nom des notes que Gui propose dans son *Micrologus*⁶. Mais cette méthode d'improvisation présente un corrélatif que l'on oublie la plupart du temps de rappeler, à savoir qu'elle se fonde d'abord sur un modèle de rationalité permettant de mettre en œuvre ce que Gui nomme la «variété rationnelle» (*rationabilis varietas*)⁷. Le *Micrologus* est en quelque sorte un manuel du bon usage de la rationalité à l'intention de ceux qui veulent composer. Je crois que, si le succès de l'ouvrage de Gui est en partie dû à l'intérêt qu'il présentait d'un point de vue pratique pour l'invention de nouveaux chants, il est également – et je serais tenté de dire de façon un peu provocante avant tout – dû au fait qu'il incarne le modèle de rationalité permettant de penser l'union des contraires dont les autorités religieuses avaient besoin pour faire face à deux nécessités liées à leur projet de réforme: (1) trouver un modèle d'ordre textuel sur lequel appuyer leur révision du corpus canonique; (2) penser l'existence d'un laïcat émergent⁸. Le fait que Gui ait été invité par Jean XIX, pape de 1024 à 1033, à venir lui présenter son *Antiphonarium* à Rome prouve tout l'intérêt que les autorités religieuses portaient à ses écrits.

Je m'appuierai ici sur les écrits de trois auteurs: Aribon de Freising, Guillaume d'Hirsau et Othlon de Saint-Emmeran, chacun d'eux me permettant d'élargir peu à peu la perspective en démontrant successivement les points suivants:

1. la notion de «chèvre sauvage» (*caprea*) qu'Aribon propose dans sa *Musique* pour désigner sa méthode renvoie à une conception de la nature⁹;
2. cette conception de la nature se fonde sur la notion de «biformité» qu'Aribon emprunte au moine de Saint-Emmeran et futur abbé d'Hirsau, Guillaume, dont il connaît les travaux et avec lequel il entretient des relations d'amitié;
3. la notion de biformité s'inscrit dans le cadre plus large d'un modèle cognitif fondé sur une façon de mettre en œuvre le discernement élaboré dans le même temps à Saint-Emmeran par un moine nommé Othlon.

Afin d'envisager comment s'est élaboré un modèle du discernement naturel suite à la réception du texte de Gui d'Arezzo dans le sud de l'aire germanique de l'Empire, je vous propose une brève escapade en compagnie d'un animal qui va nous permettre de prendre un peu d'altitude et peut-être d'y trouver un peu de fraîcheur: la «chèvre sauvage», *caprea* en latin. Tel est en effet le nom qu'Aribon de Freising – parfois également dénommé «Aribon l'écolâtre» – choisit de donner à l'une de ses inventions théoriques dans son ouvrage intitulé *De musica*.

L'allusion au capridé retient d'autant plus l'attention qu'elle n'apparaît pas dans un bestiaire ou une scène de chasse comme on en trouve souvent dans les textes de l'époque, mais dans un traité de musique. Ce décalage n'est pas le fruit d'une imprécision terminologique. Il participe d'une volonté clairement affichée par Aribon de contraindre son lecteur – en l'occurrence l'évêque Ellenhard – à engager un processus de reconstruction du sens nommé

5 Ibid., p. 5–6.

6 Cf. l'introduction de Marie-Noël COLETTE et Jean-Christophe JOLIVET à leur édition du traité (*Micrologus*, Paris 1993, p. 7–10).

7 *Guidonis Aretini Micrologus*, éd. Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, Rome 1955 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 4), p. 167.

8 J'ai développé ces deux points dans mon livre: *Devenir fou pour être sage*, Turnhout 2003.

9 Le terme *caprea* se distingue en latin de *capra*, le premier désignant l'animal sauvage, femelle du chevreuil – et, par extension, le capridé sauvage en général –, et le second, l'animal domestique, femelle du bouc. Le terme «chèvre» désignant avant tout la chèvre domestique en français, j'ai préféré traduire *caprea* par «chèvre sauvage» afin de souligner l'idée d'une proximité avec l'état de nature qui joue dans le choix de l'animal par Aribon un rôle décisif.

»méditation«¹⁰. »Médite bien, cher évêque, ces quelques futilités, déclare en effet l'écolâtre de Freising au début de son traité, et soit tout entier à ce que je vais te dire«¹¹. En dehors de son aspect technique proprement musical¹², la *caprea* est donc également un construit métaphorique dont je vous propose maintenant de dégager quelques éléments.

L'animal réputé pour son caractère volage et frivole sert particulièrement bien les intentions d'Aribon qui sont, comme il le précise à l'évêque de Freising Ellenhard auquel il dédit son traité, de détendre son interlocuteur sur le mode ludique (*quasi ludi*) après les tensions du dur labeur quotidien¹³. Opposition entre *intentio* et *remissio* (*arsis* et *thesis* en grec) particulièrement bien choisie pour ouvrir un traité sur la musique, puisqu'elle renvoie aux deux mouvements de montée et de descente à la base de toute conception musicale au XI^e siècle¹⁴. Et comme bien souvent, ce qui se présente sous l'aspect d'une fable agréable (*blandientem*) va en fait bien au-delà du simple divertissement¹⁵. En particulier, et c'est ce qui me retiendra ici, le recours à la métaphore caprine permet à l'auteur d'introduire une réflexion qui n'est pas sans prolongement sur le terrain de la philosophie. À travers elle, en effet, c'est la question du discernement que l'écolâtre de Freising aborde dans sa *Musique*.

À ma connaissance les implications philosophiques des conceptions mises en avant par Aribon ont été peu étudiées¹⁶. En dehors des aspects proprement musicologiques, c'est en effet le problème de l'origine de l'auteur qui a avant tout retenu les historiens¹⁷. La question

10 Cf. Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990 (concernant la notion de *meditatio*, plus particulièrement p. 164 et suivantes) et ID., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images (400–1200)*, Cambridge, 1998.

11 *De musica*, éd. Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, Rome 1951 (*Corpus scriptorum de musica*, 2), p. 2.

12 Sur cet aspect technique et musicologique, je renvoie aux analyses de Ludwig BORNARSKI, *Die »Quadripartita Figura« in der mittelalterlichen Musiktheorie*, dans: Karl WEINMANN (dir.), *Festschrift Peter Wagner zum 60 Geburtstag*, Leipzig 1926, p. 27–43; Christian BERGER, *»Cithara«, »cribrum« und »caprea«. Wege zum Hexachord*, dans: Martin KINTZINGER, Sönke LORENZ, Michael WALTER (dir.), *Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts*, Köln, Weimar, Wien 1996 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 42), p. 89–109; ILNITCHI, *Aribo's »De musica«* (voir n. 1), p. 240–248.

13 *De musica* (voir n. 11), p. 4.

14 C'est ainsi qu'Aribon définit lui-même l'*arsis* et la *thesis* comme les deux mouvements »d'élévation et de déposition sans laquelle aucune voix ne peut devenir musicale« (*vel in bifida arsis et thesis, id est elevationis et depositionis natura, sine qua non fit aliqua vox musica*, *ibid.*, p. 36).

15 *Ibid.*, p. 4.

16 L'analyse proposée par Gabriela ILNITCHI (*Aribo's »De musica«* [voir n. 1]), bien que documentée et approfondie, n'aborde pas la question de la rationalité et la dimension cognitive du *De musica*. Des analyses plus centrées sur le domaine littéraire ont par ailleurs été proposées par Conrad H. RAWSKI (*Notes on Aribo Scholasticus*, dans: *Natalicia Musicologica*, Festschrift K. Jeppesen, Copenhague 1962, p. 19–29) et MCCARTHY (*Literary Practice* [voir n. 1]).

17 Tandis que certains auteurs soutiennent l'origine bavaroise d'Aribon (Peter WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, vol. 2, 2^e éd., Hildesheim, Wiesbaden 1912, p. 367; Otto URSPRUNG, *Freisings mittelalterliche Musikgeschichte*, dans: Joseph SCHLECHT [dir.], *Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des heiligen Korbinian*, München 1924, p. 245–278; Ludwig BRONARSKI, *Die »Quadripartita figura« in der mittelalterlichen Musiktheorie*, dans: Karl Weinmann [dir.], *Festschrift zu Peter Wagner*, Leipzig, 1926, p. 27–43; Karl Gustav FELLNER, *Beitrag zur Musikgeschichte Freisings. Von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803*, Freising 1926, p. 26–43), d'autres – tels Martin Gerbert et Joseph Smits van Waesberghe – se prononcent au contraire pour des origines françaises ou lotharingiennes (Aribon, *Musica*, éd. Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. 2, Saint Blaise 1784 [réimpr. Hildesheim 1963]), p. 197–230; Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, *De Luiksche muziekschool als centrum van het muziektheoretische onderricht in de middeleeuwen*, dans: ID., *Muziekgeschiedenis der middeleeuwen*, vol. 1, Tilburg 1936 (*Nederlandsche muziekhistorische en*

de l'origine géographique d'Aribon est certes importante, mais ce n'est pas celle qui me retiendra ici. C'est en effet du point de vue de l'histoire des idées que j'aborderai le traité d'Aribon, en laissant aux spécialistes de l'histoire de la musique le soin de la compléter et de répondre aux questions d'ordre proprement musicologique que je laisserai ici en suspens.

»J'ai donné à la nouveauté de ma théorie le nom de «chèvre sauvage», explique Aribon, en raison de la célérité de ses mesures. Et comme elle courait plus vite au devant de moi tandis que je la chassais (*cum venabar eam*), la volonté divine voulut que m'apparût rapidement ce que je cherchais. C'est cette chèvre sauvage, très cher père, que je vous offre, afin que vous la goûtiez du palais de votre cœur, et que, si vous y trouvez quelque chose qui soit à votre goût, votre âme me bénisse¹⁸.«

Selon un processus d'écriture fondé sur la polysémie, la chèvre d'Aribon se présente comme le point de cristallisation de différents niveaux de sens. Le premier de ces niveaux met en scène la face disons «séculière» de la *caprea*, à travers l'évocation de la chasse, tout d'abord, et de la pratique du don et du contre don (je vous offre cette chèvre et j'attends en retour votre bénédiction). À travers l'évocation de la littérature profane également, puisqu'il est fait mention du nom de Corydon de la deuxième *églogue* des *Bucoliques* de Virgile¹⁹. Mais la thématique de la chasse et de la nourriture présente également une face sacrée, dans la mesure où elle est directement inspirée du texte biblique. Les termes dans lesquels Aribon s'adresse à Ellenhard, notamment, sont en partie ceux que Jacob adresse à son père Isaac lorsqu'il lui offre le produit de sa chasse après avoir revêtu les habits de son frère Esaü. »J'ai fait ainsi que tu m'as demandé, déclare en effet Jacob. Lève-toi, assieds-toi et mange le produit de ma chasse afin que ton âme me bénisse²⁰.« Il n'est pas directement question de chèvre dans ce passage, mais de «gibier» (*venatio*) et c'est précisément à la chèvre sauvage et au cerf que cette notion est associée dans le Deutéronôme et le livre des Rois²¹. Mais c'est surtout dans le Cantique des cantiques que le terme *caprea* apparaît le plus fréquemment²². Ici encore, il se présente comme le point de sédimentation de plusieurs strates du sens. Il est donc important de tenir compte de la façon dont la suite de commentaires accumulés depuis les premiers Pères chrétiens contribue à orienter la signification dans des directions bien

muziekpaedagogische Studiën, sér. A), p. 23–107; ID., Some Music Treatises and their Interrelation. A School of Liège (c. 1050–1200)?, dans: *Musica disciplina* 3 (1949), p. 25–31 et 95–118; ID., *The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400*, vol. 1, Munich et al. 1961 (Répertoire international des sources musicales, sér. B, 3), p. 27, 31). Pour une remise en cause de la longue argumentation en faveur de la thèse liégeoise de J. Smits van Waesberghe dans *De Luiksche muziekschool*, cf. l'article de Joseph KREPS (Aribon de Liège, une légende, dans: *Revue belge de musicologie* 2 (1948), p. 138–143). L'étude la plus récente proposée par G. ILNITCHI sur la question plaide fortement en faveur d'une origine bavaroise (Aribo's «De musica» [voir n. 1], p. 11–19).

18 De musica (voir n. 11), p. 6.

19 ... quem propter inconsonantiam cantionem possumus alterum nominare coridonem. Sed tamen est obsequio cantilenae nonnumquam necessarius, sicut rusticus coridon dominorum sumptibus (ibid., p. 48).

20 Dixitque Iacob ego sum Esau primogenitus tuus feci sicut praecepisti mihi surge sede et comede de venatione mea ut benedicat mihi anima tua (Gn 27,19). La même mention de l'offrande de chasse se retrouve également en Gn 27,7, Gn 27, 25, Gn 27, 31 et Gn 27,33.

21 Ainsi, dans les passages suivants: Occide et comede iuxta benedictionem Domini Dei tui ... quod offerri licet sicut capream et cervum comedes (Dt 12,15). Même mention de la *caprea* dans Dt 12,22 (Sicut comeditur caprea et cervus ita vesceris eis et mundus et immundus in commune vescentur), Dt 15,22 (Sed intra portas urbis tuae comedes illud tam mundus quam immundus similiter vescentur eis quasi caprea et cervo) et 1 R 4,23 (Decem boves pingues et viginti boves pascuales et centum arietes excepta venatione cervorum caprearum atque bubalorum et avium altilium).

22 La répartition du terme *caprea* dans l'Ancien Testament est en effet la suivante: 4 occurrences dans le Deutéronôme, 1 dans les Rois, 1 dans le Paralipomenon, 7 dans le Cantique des cantiques et 2 dans l'Écclesiaste.

précises qui ne recourent pas obligatoirement celles selon lesquelles nous concevons aujourd'hui ce qu'est une chèvre, fût-elle »sauvage«.

À partir de deux corpus textuels, celui du commentaire biblique sur le Cantique des cantiques et celui de la tradition du bestiaire ou *Physiologus*, deux notions importantes ont peu à peu émergé comme caractérisant la *caprea* au sein de la tradition exégétique: d'une part celle de »discernement« associée à une acuité visuelle hors du commun et d'autre part celle de »biformité« (*biformitas*).

Dès Origène (III^e siècle) la chèvre sauvage était associée à la capacité de claire vision: »La vue de la chèvre surpasse toute forme de vision, écrit Origène dans son commentaire sur le Cantique des cantiques. [...] Il est en effet dans la nature de la chèvre, non seulement de voir et de distinguer avec une grande acuité, mais également de conférer aux autres la capacité de voir«²³. Bède le Vénérable – qui rédige également un commentaire sur le Cantique des cantiques dans les premières décennies du VIII^e siècle –, prolonge cette idée en adjoignant à la notion de vision celle de discernement. Commentant le passage cité précédemment, il écrit en effet: »Ils sont bien comme les jumeaux de la chèvre, car par les yeux non souillés de leur cœur, ils discernent entre ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire, voie par laquelle on accède à la vertu«²⁴.

Une autre source, celle du *Physiologus*, vient renforcer ce faisceau interprétatif issu du commentaire. Ainsi, par exemple, quelques années avant qu'Aribon ne rédige son traité, le réformateur Pierre Damien écrit-il dans une version du bestiaire adressée à Didier, abbé du Mont-Cassin: »La chèvre sauvage qui se dit *dorcas* en grec, et *caprea* en latin, possède non seulement le pouvoir de voir avec une grande acuité, mais également celui de discerner de façon merveilleuse.« Proposant en modèle ce mode merveilleux du discernement, Pierre Damien ajoute: »De la même façon, si nous délaissions les choses terrestres et tendons de la pointe de notre esprit vers les plus élevées, nous sommes hissés par la grâce divine de la discrétion et discernons si nous avons affaire ou non à des esprits émanant de Dieu, les uns nous conduisant, tels des voyageurs, vers notre patrie, et les autres, tels des chasseurs, dressant pour nous le filet de leurs tentations et nous poussant vers les pièges qu'ils ont tendus pour nous prendre«²⁵.

De ces deux traditions provenant l'une du commentaire biblique et l'autre du bestiaire, un trait commun émerge qui unit gémellité et biformité autour de la capacité à réunir deux formes contraires. Selon les commentateurs, ces deux formes prennent tantôt les traits de l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau testament (Alcuin²⁶, Raban Maur²⁷), entre les deux directions opposées de l'espace que sont la droite et la gauche (Paschase Radbert²⁸) ou entre les deux voies qui s'ouvrent devant chaque fidèle, celle du salut et celle de la damnation (Pierre Damien²⁹). La chèvre sauvage en vient de la sorte à incarner un modèle du discernement procédant par confrontation et union des contraires directement lié au mystère de l'Incarnation. C'est ainsi que, dans le commentaire qu'Haimon d'Auxerre propose du Cantique des cantiques à la fin du VIII^e siècle, la *caprea* symbolise le Christ lui-même et

23 Commentaire sur le Cantique des cantiques. Texte de la version latine de Rufin, trad. par Luc BRÉSARD, Henri CROUZEL, Paris 1992, p. 512.

24 *Expositio in Cantica canticorum*, dans: MIGNE PL, vol. 91, col. 1231 B. Cf. également *Allegorica in Samuhelem*, dans: Migne PL, vol. 91, col. 582 B.

25 *Die Briefe des Petrus Damiani*, éd. Kurt REINDEL, vol. 2, Munich 1988 (MGH, *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, IV/2), n° 86, p. 488, ll. 6–15.

26 Alcuin, *In canticum canticorum*, dans: MIGNE PL, vol. 100, col. 659 D.

27 Raban Maur, *De universo*, *ibid.*, vol. 111, col. 161 D et 204 BC.

28 Paschase Radbert, *Expositio in evangelium Matthaei*, *ibid.*, vol. 120, col. 94 A.

29 Cf. *supra*, n. 25.

plus particulièrement sa capacité à combiner les deux natures, l'une humaine et l'autre divine, qui le constituent³⁰.

Au fil des associations qu'Aribon tisse ainsi dans son traité s'élabore peu à peu une réflexion philosophique sur le mode symbolique. Cette réflexion est profondément marquée par la longue chaîne de commentaires et d'écrits exégétiques produits tout au long du haut Moyen Âge. Ce qui me semble important, c'est de tirer les leçons de cette réflexion philosophique quant au modèle du discernement qu'elle implique. Comme le suggèrent les termes de »biformité«, de »gémellité« ou de »gémiation«, l'acte de discernement se trouve intimement lié à un schème d'ordre formel fondé sur le dédoublement.

Le modèle du discernement n'est pas un modèle purement littéraire sans lien avec l'histoire des savoirs. Le cas de Saint-Emmeran démontre en effet que cette réflexion sur le discernement que symbolise la *caprea* d'Aribon est en lien direct avec les recherches expérimentales de la première moitié du XI^e siècle concernant la nature. C'est parce qu'elle est respectueuse de l'ordre naturel qu'Aribon recommande sa trouvaille. »Jamais ma chèvre sauvage ne dit autre chose que ce que dit la nature elle-même«, affirme-t-il dans son traité³¹. C'est ainsi sur une conception de la nature et de son ordre en grande partie inspirée des élaborations des théoriciens de la musique du Sud de l'Allemagne qu'il fonde la supériorité de son modèle. Le renouveau des sciences de la nature initié par Gerbert d'Aurillac suite à sa rencontre avec les sciences arabo-musulmanes fut en effet à l'origine d'un regain d'intérêt pour le *Quadrivium*³² qui gagna la région comprise entre le Danube et les Alpes dans la première moitié du XI^e siècle et qui donna naissance, à la Reichenau et à Ratisbonne notamment, à l'élaboration de nouveaux instruments de musique et d'astronomie³³. Si les notions de gémellité et de biformité apparaissent à plusieurs reprises dans le traité d'Aribon, c'est en effet à Guillaume, moine de l'abbaye de Saint-Emmeran de Ratisbonne et futur abbé d'Hirsau que revient la primeur d'avoir placé la notion de biformité au cœur du modèle d'ordre naturel qu'il propose dans sa théorie³⁴.

Il existe de nombreux échos entre la *Musique* d'Aribon et celle de Guillaume³⁵. Comme Aribon, Guillaume recourt à la métaphore montagnarde mettant en scène l'animal et la thématique de l'ascension. Guillaume se décrit ainsi comme une bête de somme progressant sous la conduite de son interlocuteur et ami Othlon que nous aurons l'occasion de retrouver plus loin. »Par le mors de ta charité, déclare Guillaume au cours de l'un de leurs entretiens, tu me guides d'une main ferme où que nous allions dans la montagne« (*in quae-*

30 *Commentarium in Cantica canticorum*, dans: Migne PL, vol. 117, col. 305 BC (texte faussement attribué à Haimon d'Halberstadt; cf. Dominique IOGNA-PRAT, *L'Œuvre d'Haymon d'Auxerre*, dans: ID., Colette JEUDY, Guy LOBRICHON [dir.], *L'École carolingienne d'Auxerre. De Murethach à Rémi. 830-908*, Paris 1991, p. 157-179).

31 *Numquam aliud natura, aliud mea caprea dicit* (Aribo, de Musica [voir n. 11], p. 65).

32 *Quadrivium* est le nom donné au Moyen Âge aux quatre sciences de la nature que sont l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie.

33 Sur Gerbert, cf. Gerbert l'Européen. Actes du colloque d'Aurillac 4-7 juin 1996, Aurillac 1997, p. 183-192; Michel HUGLO, Gerbert, théoricien de la musique, vu de l'an 2000, dans: *Cahiers de civilisation médiévale* 43 (2000), p. 143-160. Sur les progrès dans le domaine de l'astronomie et de la musique, cf. Arno BORST, *Astrolab und Klosterreform an der Jahrtausendwende*, Heidelberg 1989 (Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse, 1); Michael BERNHARD, *Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus*, dans: Walter PASS, Alexander RAUSCH (dir.), *Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau* (*Musica medievalis Europae occidentalis*, 8), Tutzing 2001, p. 99-126.

34 La notion de biformité mise en avant par Guillaume est elle-même très inspirée des écrits d'Hermann de Reichenau sur la musique. Je n'approfondirai cependant pas ce point ici et m'en tiendrai aux seuls écrits de Guillaume.

35 Sur ce point cf. ILNITCHI, Aribo's »De musica« (voir n. 1), notamment p. 179-210.

cumque montana duxeris)³⁶ en le priant avec humour de ne pas s'attarder à la «difficulté de l'itinéraire alpin ni aux faibles forces de sa bête de somme» (*nec alpinam itineris difficultatem, nec modicas iumentis tui vires*)³⁷. Mais cette proximité de ton n'est que l'un des exemples du lien qui unit les deux textes. Il y a plus important du point de vue de l'histoire des idées. Dans un article paru il y a déjà quelques années, Robert Bultot attirait l'attention sur la teneur philosophique des écrits de Guillaume, et notamment sur la préface à son *Astronomie*³⁸. Je ne reviendrai donc pas ici sur ses conclusions dont je rappelle simplement les grandes lignes.

Afin de justifier son intérêt pour les sciences du *Quadrivium* dont certains affirment qu'elles ne sont d'aucune utilité pour un moine, Guillaume, se fondant sur un passage des *Conférences* de Cassien, invoque la figure d'Adam, qui, avant le Chute, était doté d'une connaissance innée de la nature et de ses lois³⁹. Dans la mesure où ils descendent tous de ce premier parent, les hommes ont hérité d'une parcelle d'un savoir salutaire qu'il leur est loisible, voire même recommandé, de cultiver. S'appuyant sur ce savoir, Guillaume développe alors une conception de la nature et de son ordre fondé sur le nombre quatre qui le conduit à repenser la structure du monocorde, instrument privilégié des musiciens depuis la fin du X^e siècle⁴⁰. Je souhaiterais prolonger ici l'analyse de R. Bultot en développant un point sur lequel l'historien s'est peu attardé: le rôle dans ce processus de découverte d'une forme de sagesse nommée «intelligence naturelle» (*ingenium naturale*) que Guillaume lie directement à une façon de mettre en œuvre le discernement. C'est guidé par cette forme de sagesse et le mode du discernement qu'impose la biformité au cœur de la nature que Guillaume réussit à effectuer un pas de plus par rapport à ses prédécesseurs. Pour comprendre pourquoi Guillaume lie ainsi discernement, nature et biformité à ses innovations dans le domaine musical, il nous faut effectuer un petit rappel à la fois historique et théorique.

Le monastère de Saint-Emmeran semble avoir été le lieu d'une invention fort importante dans l'histoire de la musique en Occident, celle d'un modèle théorique – nommé «figure quadripartite» (*figura quadripartita*)⁴¹ – fondé sur une division du monocorde en quatre groupes de notes ou «tétracordes»⁴². Mais le monocorde ne comptant que sept notes distinctes (les sept notes de la gamme) et la structure de base de la musique grégorienne ayant pour fondement l'association de deux tétracordes (l'authentique et son plagal), soit $2 \times 4 = 8$ notes, la possibilité de penser le système grégorien à partir du monocorde supposait l'exis-

36 *Sed quia freno me caritatis potenti manu tenes, in quaecumque montana duxeris, facilius aestimo relabi aut retro cadere quam recalcitrare.* Willelmi Hirsaugensis Musica, éd. Denis HARBINSON, Rome 1975 (Corpus scriptorum de musica, 23), p. 13.

37 *Forsitan quia ex caritatis imperio camelina tibi adgeniculor mansuetudine, dum parvulis tuis quibus unum sufficeret, plura vis deferre munuscula, nec alpinam itineris difficultatem, nec modicas iumentis tui vires in onerando consideras* (ibid., p. 14).

38 Robert BULTOT, «Quadrivium», «natura» et «ingenium naturale» chez Guillaume d'Hirsau († 1091), dans: *Rivista di Filosofia neo-scolastica* 70 (1978), p. 11–27.

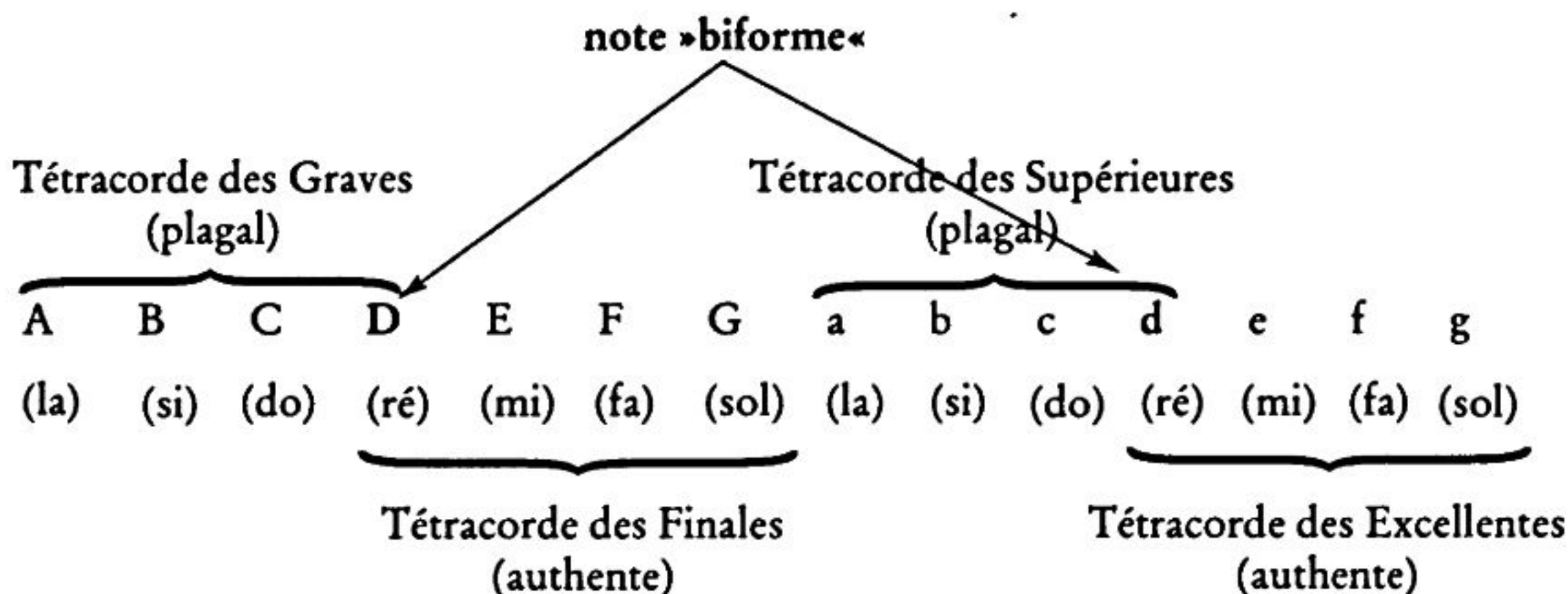
39 Thierry LESIEUR, Les gloses du manuscrit Clm 14137: Othlon et la pensée dionysienne, dans: *Francia* 31/1 (2004), p. 151–163 (en particulier ici p. 158–160).

40 Cf. Christian MEYER, «Mensura monochordi». La division du monocorde (IX^e–XV^e siècles), Paris 1996 et ici même, La Reichenau et les avants-courriers de la «réception guidonienne» dans l'espace germanique.

41 Il semble que le monastère de Saint-Emmeran ait été le lieu d'invention de la «Figure quadripartite» par un certain moine Otker dont on sait en fait très peu de choses. Pour plus détails concernant ce découpage du monocorde que représente la «Figure quadripartite», cf. l'article de BRONARSKI, Die «Quadripartita figura» (voir n. 17), p. 31–43.

42 Ces quatre tétracordes sont respectivement, du plus grave au plus aigu, celui des Graves, des Finales, des Supérieures et des Excellentes.

tence, au sein de la gamme traditionnellement figurée par les lettres A–G⁴³, d'une note commune aux deux tétracordes. C'est cette note médiane – soit la note *D* (ou son équivalent *d*), à la fois dernière note du tétracorde des Graves et première note du tétracorde des Finales, ou, à l'octave supérieure, dernière note du tétracorde des Supérieures et première note du tétracorde des Excellentes –, que Guillaume qualifie de note »biforme«, comme il apparaît dans le schéma suivant⁴⁴:



»Un fait«, écrit Guillaume, »mérite d'être souvent reconsidéré et ruminé: c'est le caractère biforme et duel de *D* et *d* (*quomodo D et d biformes fiant ac duplices*)«⁴⁵. On voit ici de nouveau poindre l'écho entre Aribon et Guillaume, le premier invitant l'abbé Ellenhard à méditer la *caprea* qu'il lui offre et sa nature biforme de la même manière que Guillaume invite son lecteur à ruminer la biformité qui caractérise *D*.

Il n'est pas besoin de revenir ici sur la parenté qui allie rumination et méditation⁴⁶. Il me semble toutefois utile de souligner au passage ce transfert au champ de la musique d'une pratique s'appliquant à l'origine au texte sacré. Pourquoi appeler ainsi son lecteur à concentrer plus particulièrement son attention sur ces deux *loci* du monocorde que sont *D* grave et *d* aigu? Parce que, je crois, ils représentent ce lieu privilégié susceptible, en raison de sa struc-

43 La gamme telle qu'elle apparaît dans les traités de l'époque se compose des 7 notes La, Si, Do, ..., Sol, figurées par les lettres de l'alphabet A, B, C, ... G.

44 J'emprunte ce schéma à L. BRONARSKI (*Die »Quadripartita figura«* [voir n. 17], p. 34). Comme je l'ai indiqué précédemment (cf. n. 34), Guillaume n'est pas le premier à proposer ce découpage du monocorde pour l'adapter au système des huit modes grégoriens – on le trouve en effet déjà chez Hermann de Reichenau –, mais il est le premier à accorder à la nature biforme de *D* et *d* une telle importance théorique.

45 *Hoc etiam pene prae omnibus et super omnia hic memorabile est, quia haec principalium chordarum distributio quae fit per initia et fines mediasque distinctiones singulorum octo troporum, illud cujus in superioribus mentionem habuimus, et quod saepius retractandum atque ruminandum esse diximus, manifeste declarat, id est quomodo D. et d. biformes fiant ac duplices* (Willehelmi Hirsaugensis *Musica* [voir n. 36], p. 40). Guillaume avait en effet signalé auparavant: *Has autem duas D. et d. biformes esse ac duplices pernecessarium est, ut saepius recogitando rumines, donec tenaci memoriae committas, quia maximus error tam scientia deviat, quam ignoratia incurritur* (ibid., p. 27).

46 Je renvoie pour cela à l'article d'Emmanuel VON SEVERUS et Aimé SOLIGNAC consacré à la notion de méditation dans le *Dictionnaire de Spiritualité* (t. 10, 1980, col. 906–914) et aux travaux de Jean LECLERCQ (notamment *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris 1957, en particulier p. 70–75; *Études sur le vocabulaire monastique du Moyen Âge*, Rome 1961 [Studia Anselmiana, 48]; »*Otia monastica*«. *Études sur le vocabulaire de la contemplation au Moyen Âge*, Rome 1963 [Studia Anselmiana, 51]).

ture formelle, de conduire l'esprit du lecteur à mettre en œuvre le mode du discernement qui convient au mystère de l'ordre chrétien attaché ici à la notion de »nature«. »Admire cette figure«, ajoute en effet Guillaume à propos de sa représentation du monocorde, »par laquelle tout l'abysse de la matière que nous avons choisi de traiter se trouve recueilli et condensé«. Commentant sa révision du monocorde, Guillaume ajoute: »Tous les intervalles ainsi ordonnés selon la proportion se révèlent, non par une poussive énigme à l'esprit hébété, mais par une illumination momentanée de la vision sensible, comme dans un face à face⁴⁷.« C'est donc à un avant-goût du face à face avec Dieu annoncé par l'apôtre Paul dans sa Première épître aux Corinthiens que Guillaume prétend mener le lecteur grâce à sa théorie⁴⁸.

Par souci de rigueur méthodologique, l'historien moderne peut éprouver le besoin de dissocier les champs, celui de la théorie musicale d'une part, celui de la pratique exégétique ou encore de la réflexion théologique ou philosophique d'autre part. Mais, appliqué à une forme de pensée qui ne fonctionnait pas sur ce mode, cette nécessité de délimiter précisément un objet d'étude en étanchéifiant les champs peut le conduire à passer à côté de certains traits importants de la pensée médiévale. En effet, le principe de structuration que Guillaume d'Hirsau propose n'est pas motivé par de simples considérations d'ordre pratique ou théorique relevant du seul domaine musical. Il s'avère directement lié à l'affirmation d'un ordre sacramentel proposé en son temps par saint Augustin dans la *Cité de Dieu* mais repris et amplifié par les réformateurs du XI^e siècle à travers une réflexion sur le sacrement qui déborde donc très largement les frontières de la musique. À négliger ce point, l'historien court le risque de ne pas comprendre que ce qu'il observe sur le terrain de la musique participe d'une logique qui se joue aussi sur un autre terrain. Il pourra alors au mieux constater et décrire ce qui se passe, mais ne pourra en comprendre réellement les motivations.

Toute innovation théorique est en effet d'abord conditionnée par les attendus de la pensée qui la produit. Guillaume n'est pas seulement un théoricien de la musique. Il est également un moine profondément nourri de culture monastique très désireux de justifier les longues heures que l'élaboration de nouveaux instruments de musique et d'astronomie lui soustraient à la *lectio divina*⁴⁹. C'est en affirmant que le mystère christique fondant la foi chrétienne est également présent dans la nature qu'il choisit de légitimer son intérêt immodéré pour les sciences du *Quadrivium*. Du coup, cherchant à théoriser l'ordre naturel dans son traité de musique, c'est l'empreinte du Christ lui-même qu'il finit par découvrir au cœur de la nature sous les traits d'une forme qui celle de la biformité et de l'opposition. En concentrant plus particulièrement sa méditation sur la note biforme *D*, celui qui contemple la théorie de Guillaume dispose alors d'un avant-goût de ce face à face avec Dieu qui l'attend dans l'au-delà.

47 Willehelmi Hirsaugensis Musica (voir n. 36), p. 37.

48 »À présent nous voyons comme dans un miroir et par énigme, mais alors, ce sera face à face« (1 Co 13,12). Guillaume n'est pas le premier à recourir à la notion d'»énigme« pour décrire la perception de la musique par la raison. Dès la fin du IX^e siècle, l'auteur de la *Musica enchiridiadis* énonçait en effet déjà cette idée que l'esprit de l'homme ne comprend que par énigme le phénomène musical (cf. l'édition de Hans SCHMID, dans: Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, vol. 3, Munich 1981, p. 57). Cette idée est également celle que Guido d'Arezzo met en avant dans son *Micrologus* (éd. Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, Rome 1955 [Corpus scriptorum de musica, 4], p. 161). Mais Guillaume est le premier à reprendre aussi extensivement le texte biblique, au point d'introduire l'idée que la théorie musicale peut conduire à un face à face avec Dieu.

49 Guillaume reconnaît dans sa *Praefatio in sua astronomica* (MIGNE PL, vol. 150, col. 1639–1640) que sa passion pour la musique et l'astronomie prend parfois le pas sur ses obligations de moines.

À cet égard, la ville de Ratisbonne – et en particulier le monastère de Saint-Emmeran – fournit un angle d'étude particulièrement intéressant, dans la mesure où il permet de montrer que cette avancée dans le domaine des théories musicales s'est accompagné de l'élaboration d'un modèle chrétien du savoir où les formes logiques jouent un rôle essentiel.

Quelques années avant que Guillaume ne rédige son traité, en effet, un moine de Saint-Emmeran nommé Othlon déjà évoqué précédemment propose dans ses écrits un modèle cognitif à la base duquel il place un schème logique, celui de la *collatio*, fondé sur la relation d'opposition. Patrice Sicard a bien montré l'importance de la collation à une époque un peu plus tardive qui est celle de Hugues de Saint-Victor⁵⁰. Mais la collation n'est pas seulement une pratique monastique. Elle est d'abord l'artifice de mise en forme permettant de révéler toute forme de consonance, qu'il s'agisse de celle des neumes, du pied constitutif du vers ou encore des éléments de la nature elle-même⁵¹.

Le texte sacré, explique Othlon, répond à une logique particulière. Pour faire apparaître cette logique et rendre ainsi le texte plus lisible, le lecteur doit procéder à une confrontation des opposés à travers cet artifice de mise en forme que constitue la collation. Une telle nécessité présente une conséquence importante, à savoir que toute activité de lecture suppose un travail de recomposition du texte sacré. Une lecture linéaire du texte ne suffit pas à en révéler tout le sens. Pour le rendre clair, il convient de procéder à une opération de remise en forme où la mémoire joue un grand rôle⁵². En ce sens, on peut donc dire que tout bon lecteur de la Bible est d'abord un bon compositeur. On entrevoit alors le parallèle entre la méthode de composition proposée par Gui d'Arezzo dans le *Micrologus* et le modèle de lecture proposé par Othlon.

Le schème formel de la collation conduit Othlon à proposer un modèle textuel mettant en jeu de façon systématique des similitudes fondées sur une opposition: d'un côté un élément de l'univers séculier, de l'autre un équivalent spirituel. L'intention évidente derrière tout ceci est de reconnaître à l'univers séculier et au pôle charnel sa place à part entière dans l'ordre voulu par Dieu. Ceci amène à revoir l'image d'Othlon, généralement présenté comme un fervent opposant au savoir séculier et à la littérature profane. Le grand apport d'Othlon est au contraire d'avoir cherché le moyen de penser le charnel et le séculier comme composante à part entière de l'ordre chrétien. Ce souci de reconnaître à la sphère séculière – y compris dans ce qu'elle a de plus négatif – sa place au sein de la société chrétienne et d'élaborer un discours visant l'ensemble des fidèles ressort bien d'une anecdote que le moine de Saint-Emmeran relate lui-même dans son récit autobiographique.

Pour des raisons politiques, Othlon se voit en effet contraint de fuir Ratisbonne en 1062 pour se réfugier à Fulda où il séjourne 4 ans, jusqu'en 1066⁵³. Sur le chemin du retour vers Ratisbonne, il est hébergé durant toute une année par l'abbé d'Amorbach avec lequel, précise-il dans son *Livre de la tentation d'un moine* (*Liber de tentatione cuiusdam monachi*), il a de fréquentes discussions⁵⁴. C'est au cours de l'un de ces entretiens que l'abbé d'Amorbach lui confie un jour: »Croyez bien que s'il m'était permis de vous demander quelque chose, ce serait sans le moindre doute de prendre la parole et de vous adresser directement au peuple à l'occasion de la prochaine fête pascale.« Othlon, que la nouveauté de la requête

50 Patrice SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle*, Turnhout 1993.

51 Cf. l'analyse que je propose dans: *Devenir fou* (voir n. 8), p. 299–329.

52 Je renvoie sur ce point aux travaux de Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory et The Craft of Thought* (voir n. 10).

53 Othlon explique dans son *Livre de ses mises à l'épreuve* que son départ fut motivé par une querelle avec l'évêque de Ratisbonne (éd. Sabine GÄBE, *Othloh von St. Emmeram »Liber de temptatione cuiusdam monachi«*. Untersuchung, kritische Edition und Übersetzung, Berne et al. 1999 [Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters, 29], p. 324).

54 Ibid., p. 332–334.

effraye tout d'abord, finit néanmoins par accepter et compose un sermon qui nous est parvenu sur le titre: »Comment lire dans les choses visibles« (*Quomodo sit legendum in rebus visibilibus*)⁵⁵. C'est également au cours de cette période, de retour à Saint-Emmeran, qu'Othlon compose un traité théologique nommé *Livre sur la course spirituelle*⁵⁶. Une préoccupation commune se dégage de ces deux textes: trouver un modèle d'édification à l'adresse des fidèles non lettrés prenant non seulement en compte l'univers séculier, mais y puisant même ses modèles⁵⁷. C'est dans cette perspective que s'inscrit le modèle rhétorique de l'argumentation »à partir des choses contraires« (*a contrariis rebus*) qu'il propose dans son *Livre sur la course spirituelle*⁵⁸. Choisisant un exemple d'autant plus fort qu'il se dit ardent partisan de la réforme, Othlon explique en effet comment une prostituée peut être utile dans une perspective d'édification à travers le raisonnement suivant: »Si seulement je pouvais plaire au Christ de la même manière que cette prostituée parée de tous ses atours cherche à plaire à ses amants⁵⁹.« »Pourtant«, conclut-il, »la prostituée est en elle-même condamnable⁶⁰.« Pour étayer cette pratique rhétorique d'un arrière-fond plus théorique, Othlon distingue alors deux modes de la démonstration. L'un, explique-t-il, se fonde sur la relation de conséquence et l'autre, sur celle d'opposition. De ces deux modes de la démonstration, poursuit-il, le second s'avère le plus efficace⁶¹. Il y a donc chez Othlon une réflexion qui me paraît constituer l'un des rares cas de théorisation de ce que l'on a appelé le mode de fonctionnement »symbolique« du signe avant les grandes élaborations du début du XII^e siècle et Hugues de Saint-Victor notamment⁶². C'est cette façon de penser le siècle sur le mode des contraires qu'Aribon reprend et amplifie. Et comme pour Othlon, c'est la femme qui joue ce rôle de pôle séculier et charnel dans son *De musica*.

C'est en effet un symbole de féminité qu'incarne la chèvre sauvage. Non seulement grammaticalement (le mot *caprea* est en effet du genre féminin en latin), mais également parce que c'est à la maternité et à la gémellité que le texte du Cantique des cantiques associe la *caprea*⁶³. Le modèle de la chèvre sauvage répond ainsi au besoin de reconnaître la sphère laïque comme part intégrante de la société chrétienne. Il contribue à revaloriser ce que la pensée monastique avait jusque-là considéré comme l'un des emblèmes du pôle charnel: la

55 Ibid., p. 334.

56 MIGNE PL, vol. 146, col. 139-242.

57 En soi, cette démarche n'a rien de radicalement nouveau au sein de la pratique exégétique. Depuis saint Augustin et, plus encore, Grégoire le Grand, les auteurs ont toujours puisé librement dans la nature la source de leurs métaphores (le moine identifié au ruminant, à l'abeille ...). Mais ce qui me semble nouveau chez Othlon, c'est son désir de fonder ses modèles sur des éléments de la sphère charnelle très négativement connotés tels que la prostituée, par exemple.

58 MIGNE PL, vol. 146, col. 208 AB.

59 *Cui nimirum exemplo simile est, si aliquis religiosus, videns meretricem omni modo ornatam amatoribus suis, ita optet dicens: Utinam ego studerem placere Christo sicut ista meretrix studet placere mundo* (MIGNE PL, vol. 146, col. 208 BC).

60 *Vel si quis spiritualis doctor discipulos suos admoneat, dicens: »Sicut multi studiosi sunt ad obtinendam prudentiam carnis, ita et vos studete ut spiritualis prudentiam obtineatis; cum perversa sit et meretrix et prudentia saecularis* (ibid).

61 Ibid., col. 182 D.

62 L'un de ceux qui a le mieux perçu cette filiation entre Othlon de Saint-Emmeran et Hugues de Saint-Victor est Johan CHYDENIUS (La théorie du symbolisme médiéval, dans: Poétique 23 [1975], p. 322-341).

63 Reprenant la thématique de la maternité et de la gémellité présente dans le texte du Cantique des cantiques pour évoquer le dédoublement entre les quatre tons principaux ou »authentiques« et les quatre tons subordonnés ou »plagaux« fondant le système musical grégorien, Aribon écrit en effet: *Imaginons une femelle féconde au point de donner successivement naissance à quatre paires de jumeaux que nous pourrions qualifier respectivement de première, deuxième, troisième et quatrième génération, sans que jamais il n'y ait de cinquième* (De musica [voir n. 11], p. 36).

femme, non pas cantonnée à un idéal de virginité, mais au contraire dans sa dimension de fécondité et de procréation⁶⁴. À travers la femme et la féminité, c'est ainsi un élément dont il savait qu'il pourrait facilement remplir le rôle du pôle charnel aux yeux de ses coreligionnaires que convoque Aribon dans son traité. Peut-être le contexte historique fournit-il une clé pour expliquer le besoin qu'il éprouve à faire ainsi jouer la négativité au sein de son *De musica*. En effet, le destinataire du traité, l'évêque Ellenhard, est connu pour avoir pris position en faveur de l'empereur dans la querelle qui opposait ce dernier au pape⁶⁵.

On mesure alors toute l'ambiguïté de la position d'Aribon qui, ami du réformateur Guillaume tout acquis à la cause papale, compose un traité mettant en scène un symbole de féminité, traité qu'il dédie à un fervent partisan du camp impérial. La métaphore chasseresse empruntée au texte biblique s'éclaire peut-être alors d'un jour nouveau? Car c'est déguisé sous les traits de son frère – et donc d'un «Autre» – et dans l'intention de le duper que Jacob, sur le conseil de sa mère Rébecca, se présente devant Isaac dans le passage de la Bible évoqué au début de cet article. C'est décidément d'un jeu sur l'ambiguïté et la dualité identitaire que procède la *Musica* d'Aribon. Cette duplicité serait-elle immorale? Non, semble répondre Aribon. Elle est au contraire le fondement d'un sens moral «naturel» que l'homme possède en commun avec les animaux.

«La musique est morale», écrit en effet Aribon, «car elle procure du plaisir aux deux sexes et ne se communique pas seulement à la nature humaine, mais également à celle des animaux sauvages». Et parmi les animaux que la musique réussit à attirer de façon naturelle, figure précisément la chèvre sauvage. «Nous apercevons en effet de façon authentique qu'en sifflant à l'aide de feuilles, les chasseurs attirent vers eux les chèvres sauvages ou n'importe quel autre animal sauvage»⁶⁶. La *caprea* place ainsi l'homme face à la part d'animalité et de dualité qui le constitue. Elle représente un modèle théorique l'invitant à prendre conscience de sa nature duelle, animale tout autant que divine, féminine tout autant que masculine, et lui fournit le moyen de penser une possible harmonie entre ces deux opposés qui fondent son identité. Le choix de la *caprea* permet ainsi à la fois d'accentuer l'ouverture à la négativité de la pensée dionysienne et érigénienne et de répondre aux visées universalistes de l'Église.

Si le traité d'Aribon semble indiquer une apparente continuité de la dramaturgie païenne des danses cosmiques à travers le schème des figures circulaires⁶⁷, c'est néanmoins un modèle de sacralité christique fondé sur la capacité à conjoindre en un même lieu deux natures contraires, l'une charnelle et l'autre spirituelle, que met en scène la *caprea*. La théorie d'Aribon démontre alors implicitement ce postulat que, à l'origine du sacré – qu'il s'agisse de celui du Christ comme de celui de la nature –, se trouve une même forme duelle fondée sur l'opposition.

64 Un autre élément du *De musica* témoigne de cette volonté de souligner la contribution du pôle féminin à l'établissement d'une harmonie sociale. Il s'agit de ce qu'Aribon nomme les «figures circulaires», qui représentent la dichotomie authentiques/plagaux du système grégorien à travers la réunion de deux cercles, l'un composé de femmes (*chorus matronalis*) et l'autre composé d'hommes (*chorus virilis*).

65 Lexikon des Mittelalters, t. 3, Munich 2002, col. 1847; Joseph SCHLECHT, Die deutsche Freisinger Bischofs-Chronik, dans: Sammelblatt des Historischen Vereins Freising 14 (1925), p. 32–36; Hubert STRZEWITZEK, Die Sippenbeziehungen der Freisinger Bischöfe im Mittelalter, Munich 1938, p. 229–230.

66 De musica (voir n. 11), p. 47.

67 Sur la *figura circularis*, cf. G. ILNITCHI (Aribo's «De musica» [voir n. 1], p. 234–262). Également James Leister MILLER, Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity, Toronto 1986.

Dans le prolongement des réflexions d'Othlon sur l'opposition comme fondement de toute connaissance, la *caprea* – ainsi que les figures circulaires – ne représentent pas seulement un modèle musical. Elles incarnent également un modèle cognitif⁶⁸.

Et c'est sur ce point que les réflexions des auteurs du Sud de l'Allemagne rejoignent celles de Gui d'Arezzo: toutes deux se déploient à l'horizon d'une conception de la rationalité où fonctionnement musical et modèle cognitif s'avèrent intimement liés. C'est de la collusion entre ces deux domaines que témoigne, me semble-t-il, le lien étroit que le modèle théorique de la *caprea* tisse entre un concept formel tiré du champ musical, celui de »biformité«, et une notion depuis longtemps identifiée par la philosophie comme l'un des fondements de l'exercice de la raison, celle de »discernement«.

68 Cf. LESIEUR, Devenir fou (voir n. 8), p. 255–350.