



HAL
open science

Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (xiii e-xiv e siècles)

Martine Clouzot

► To cite this version:

Martine Clouzot. Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (xiii e-xiv e siècles). *Revue de l'histoire des religions*, 2016, Fides ex auditu. Théologie et audition dans le christianisme médiéval en Occident, 233, pp.557-595. hal-02468072

HAL Id: hal-02468072

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02468072>

Submitted on 5 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VOIR ET ENTENDRE LA FOI DE DAVID. LE ROI MUSICIEN DANS LES PSAUTIERS ET LES LIVRES D'HEURES (XIII^E-XIV^E SIÈCLES)

Martine Clouzot

Armand Colin | « [Revue de l'histoire des religions](#) »

2016/4 Tome 233 | pages 557 à 595

ISSN 0035-1423

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-de-l-histoire-des-religions-2016-4-page-557.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIII^e-XIV^e siècles)

Seeing and hearing the faith of David. The King as a musician in the psalters and books of hours (13th-14th c.)

Martine Clouzot



Édition électronique

URL : <http://rhr.revues.org/8641>
ISSN : 2105-2573

Éditeur

Armand Colin

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2016
Pagination : 557-595
ISBN : 978-2-200-93062-2
ISSN : 0035-1423

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Martine Clouzot, « Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIII^e-XIV^e siècles) », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 06 janvier 2017. URL : <http://rhr.revues.org/8641>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

MARTINE CLOUZOT

Université de Bourgogne – Franche Comté

Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIII^e-XIV^e siècles)

Très répandue dans les psautiers et les livres d'heures (XIII^e et XIV^e siècles), la figure de David auditeur, musicien et locuteur, est contemporaine de la formation de l'université et de la prédication séculière et mendicante. Elle fait partie des formes de communication visuelles et verbales utilisées par les clercs pour l'édification morale des élites cultivées. En illustration des psaumes, les enlumineurs l'ont associée à des instruments, des gestes et d'autres figures – le jongleur et l'insipiens (le fou) – rendant perceptibles son audition divine, son harmonie et sa foi. Se fondant sur la culture du Verbe de la société médiévale et sur les innovations scientifiques de l'époque, sur le son, le mouvement, les sens, ils ont fait de cette Præfigura Christi une image exemplaire et performative.

Seeing and hearing the faith of David. The King as a musician in the psalters and books of hours (13th-14th c.)

The figure of King David as listener, musician and speaker, which appears very frequently in psalters and books of hours (13th-14th c.), is contemporaneous with the foundation of the university and with secular and mendicant preaching. This is a part of the visual and verbal communication used by scholars for the moral edification of the educated elites. As illustrations of the psalms, the illuminators have associated this figure with musical instruments, gestures and others figures – the juggler and the insipiens (madman) –, and have made perceptible his divine hearing, his harmony and faith. Based on the culture of the Word of God specific to medieval society and on scientific innovations of the time involving sound, movement and the senses, they have created an exemplary and performative image of this Præfigura Christi.

INTRODUCTION

Dans le christianisme médiéval, la sensorialité auditive est un agent subtil de l'élévation spirituelle du croyant vers Dieu. Le propos de cet article n'est pas de le démontrer, mais d'en analyser les modes de figuration à partir du cas particulier des images du roi David musicien peintes aux XIII^e et XIV^e siècles. La grande diffusion de cette figure dans les nombreux psautiers et livres d'heures s'explique par son statut de *Præfigura Christi*, faisant de lui la figure d'autorité – « l'hyperthème »¹ – de l'harmonie de la Création, mais aussi de la perception auditive de la Parole divine dans le cœur et l'âme des chrétiens. Dans les images, ce modèle prophétique fut associé au sens de l'ouïe, à la musique, à la prière et au livre. Cette association est motivée par des raisons culturelles et spirituelles qu'il convient d'analyser dans la société de l'époque.

Le contexte intellectuel aide à mieux en comprendre les procédés et les raisons. L'essor important des manuscrits peints aux XIII^e et XIV^e siècles est contemporain de la formation de l'université et du développement de la prédication séculière et mendicante. Il participe également des transferts des savoirs et des pratiques culturelles, jusque-là réservés aux clercs, vers les élites lettrées des cours et des villes². Dans ce cadre général, et concernant le sujet de cet article, la parole, les images, la musique, ainsi que leurs effets sur les « lecteurs-auditeurs-spectateurs », sont devenus des moyens de communication sociale et religieuse efficaces auprès des clercs et des laïcs cultivés. Les livres enluminés font partie des différents « médias », parallèlement aux sermons, à la poésie et aux autres arts visuels.

1. Voir Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Images médiévales*, dir. Jean-Claude Schmitt, Jean-Claude Bonne, Daniel Barbu, Jérôme Baschet, *Annales HSS*, janvier-février 1996, n° 1, p. 93-133.

2. Voir Jacques Verger, *Les gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1997 et « Culture universitaire, culture de cour à Paris au XIV^e siècle », *Erziehung und Bildung bei Hofe*, dir. Werner Paravicini et Jörg Wettlaufer, Stuttgart, Jan Thorbecke Verlag, 2002, p. 167-176.

La figure de David appartient à ces réseaux de communication et de conversion morale. Afin de ne pas l'en isoler, il faut essayer d'avoir à l'esprit leurs points de départ – la conception et la production – et d'arrivée – la réception visuelle et spirituelle. En amont de la conception et de la réalisation des images se trouve l'étude des sciences naturelles, de la philosophie aristotélicienne et de la théologie par les clercs, les théologiens et les prédicateurs mendiants aux universités de Paris, d'Oxford, de Cambridge, entre autres.³ Il faut ajouter la figure exemplaire du *joculator Dei* incarnée par François d'Assise et érigée en modèle moral par les franciscains pour leurs frères, mais aussi pour les laïcs⁴. En aval, les récepteurs des livres enluminés, à savoir les clercs toujours, mais aussi les élites laïques, éduquées par ceux-là, pieuses, soucieuses du salut de leur âme sont de plus en plus nombreuses au cours de la période.

L'image du roi musicien est influencée par les mutations sociales, les nouvelles pratiques culturelles et religieuses et les innovations intellectuelles de l'époque. Mais dans le même temps, elle s'inscrit dans la continuité, représentative des fondements de « tout l'édifice social et mental de l'Occident médiéval »⁵ : l'expression et la signification du Verbe divin par la Révélation et l'Incarnation⁶ – le Verbe s'est fait chair (Jn 1, 14). Cette culture de la Parole révélée et incarnée justifie la formation cléricale et les fonctions ecclésiastiques dans la société. La prédication est essentielle à cette mission apostolique et edificatrice⁷. Les images et la musique

3. Voir J. Verger, *Les universités au Moyen Âge* [1973], Paris, PUF, 1999 ; Olga Weijers, *Études sur la Faculté des arts dans les universités médiévales*, Turnhout, Brepols, 2011.

4. Parmi les très nombreuses études, citons Ivan Gobry, *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain* [1957], Paris, Le Seuil, 2001 ; Chiara Frugoni, *Saint François d'Assise, la vie d'un homme*, Paris, Hachette, 1999 ; Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999 ; Jacques Dalarun, *Gouverner c'est servir. Essai de démocratie médiévale*, Paris, Alma, 2012 ; et plus récemment Peter V. Loewen, *Music in Early Franciscan Thought*, Leyde, Brill, 2013.

5. Gilbert Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècle*, Paris, Le Cerf, 1999, p. 91-108.

6. Anita Guerreau-Jalabert, « La culture ecclésiastique », *Histoire culturelle de la France. Le Moyen Âge*, dir. Michel Sot, Jean-Patrice Boudet, A. Guerreau-Jalabert, t. 1, Paris, Le Seuil, 1997, p. 143-179, à la p. 146.

7. Voir Jean Longère, *La prédication médiévale*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1983 ; *Prêcher d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Âge*, dir. Jean-Claude Schmitt, Paris, Stock, 1985 ; Nicole Bériou, *L'avènement des*

également. Lilian Randall avait suggéré que les marges des manuscrits enluminés aux XIII^e et XIV^e siècles étaient à rapprocher des *exempla* des sermons des prédicateurs séculiers⁸, et plus encore des franciscains et dominicains⁹ : ornés des figures d'autorité, tel que le roi David, mais aussi de scènes parodiques, de jongleurs, de bêtes, etc., les décors marginaux pourraient correspondre en effet aux exemples, aux proverbes, aux fables, utilisés par les prédicateurs pour illustrer leurs discours en s'adaptant aux différents auditoires. Cet article peut prolonger cette idée vers une autre hypothèse : le feuillet, voire le livre enluminé, pourrait être une « représentation » du sermon pris au sens de discours rhétorique – « corpus » – organisé, argumenté, coloré et d'outil de communication morale ; comme « image du sermon », il s'en ferait également la voix articulée, vocalisée, rythmée, modulée, s'adressant aux sens, à la mémoire et à l'âme des auditeurs ; il en représenterait les effets cognitifs et émotifs sur les auditeurs¹⁰. Ainsi, il mettrait en application l'essentiel des techniques oratoires romaines exposées dans la *Rhetorica ad Herennium*, le *De oratore* de Cicéron, l'*Institutio oratoria* de Quintilien, que les prédicateurs ont repris en vue d'instruire (*docere*), plaire (*delectare*) et émouvoir (*movere*) leur auditoire¹¹. De plus, la rhétorique cicéronienne fut défendue par Augustin dans le *De doctrina christiana*. D'une part, elle est selon lui le moyen le plus efficace pour convaincre les hommes de se convertir à la religion chrétienne ; d'autre part, la *memoria*, partie de la rhétorique, est utile à la connaissance du divin dans l'âme, comme il l'a aussi rappelé dans les *Confessions* et le *De musica*.

mâtres de la parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1998.

8. Lilian Randall, *Images in the margins of the gothic manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966.

9. Voir *Les exempla médiévaux. Nouvelles perspectives, Actes du colloque de Saint-Cloud, 29-30 septembre 1994*, dir. Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Champion, 1994 ; Jean Wirth, Isabelle Engammare, Andreas Bräm, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.

10. Voir P. V. Loewen, *Music in Early Franciscan Thought*.

11. Cicéron, *De oratore*, II, 115, 128 ; Quintilien, *Institutio oratoria*, III, 5, 2 ; Laurent Pernot, *La rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 283-284 ; Marie Formarier, « Rythme et persuasion chez Cicéron. Qu'est-ce que le rythme latin ? », Revue *Rhuthmos*, mise en ligne janvier 2011 : www.rhuthmos.eu/spip.php?article251.

Les concepteurs d'images ont attaché à la figure de David des instruments (la harpe, l'orgue, le jeu de cloches), des gestes (l'accord) et des détails faisant voir et sentir l'invisible et l'inaudible, c'est-à-dire la perfection de son audition, de sa musique et de sa locution. Afin de donner la mesure de sa foi et de son ouïe particulières, ils lui ont également associé deux autres musiciens qui lui sont paradoxalement semblables et dissemblables : le jongleur et l'*insipiens* psalmique. En lien avec les lectures aristotéliennes, augustinienes et boéciennes de l'époque, nos analyses vont progresser du figuratif vers le métaphorique en trois étapes : David instrumentiste et auditeur en ouverture des psaumes du *Beatus vir* et de l'*Exultate Deo* ; David producteur de son musical, mais aussi locuteur face à l'*insipiens* blasphémateur du psaume *Dixit insipiens* ; David, les psaumes et le livre de louange, métaphores de la joie spirituelle et de la foi exemplaires à l'époque de la prédication mendicante.

FIGURER LA PAROLE DE DIEU ET L'AUDITION DE DAVID

Sur le plan visuel tout d'abord, l'image de David musicien a la particularité de manifester simultanément toute la chaîne de communication spirituelle, à savoir la source du son, Dieu ; la Parole divine, les psaumes et leur chant ; sa réception auditive et son expression, l'instrument, la musique et les psaumes. La spécificité de cette communication réside dans la fusion des deux phénomènes du son et de l'ouïe. De fait sensorielle, elle est rendue visible par la figure de David. Culturelle, sa représentation émane de la synthèse des savoirs antiques, bibliques et patristiques propres aux lettrés, clercs, universitaires ou laïcs. Cette caractéristique trouve ses fondements dans l'histoire biblique de David, ainsi que dans le principe arithmétique de la *musica* : la *proportio*. Elle va être observée à partir des instruments de musique attribués à « l'auteur » des psaumes.

David, figure hyperthématique du musicien et de la *proportio* musicale

La relation de David à Dieu passe par le sens de l'ouïe et la mémoire en son âme¹². Cependant, dans l'absolu, de la Parole divine à l'oreille, la communication divine reste intangible aux sens. Les concepteurs d'images ont su faire preuve d'inventivité pour la rendre perceptible, en la manifestant dans les images soit de façon très visible – la main de Dieu émerge des nuées ; la colombe du Saint-Esprit parle à l'oreille de David ; la tête de Dieu est tournée vers David en prière –, soit ils ont eu recours au fond or des lettrines et des miniatures, signifiant ainsi le Verbe divin perçu par l'ouïe de David. Pour parachever la manifestation et la réception de la Parole, certains instruments de musique ont été choisis pour figurer dans les images en rapport avec le texte écrit et chanté des psaumes. Ainsi représentés ensemble, David et la musique transmettent l'expression de la foi en la Parole au lecteur, orant soucieux du salut de son âme et prenant modèle sur David musicien. La justification du choix de ce modèle tient au statut du roi de l'Ancien Testament, Préfigure du roi du Nouveau Testament, le Christ, comme on le voit dans l'initiale B du *Beatus vir* du *Psautier Evesham*¹³ : dans la boucle inférieure de la lettre, David tient sa harpe, tandis que dans la boucle supérieure, le Christ bénissant tient le Livre. Ensuite, la musique jalonne la vie de David, comme le rapporte le livre de Samuel. Leurs relations musicales ont commencé avec le roi Saül¹⁴ : alors que David n'était encore qu'un jeune berger, il apaisa la folie furieuse de Saül grâce aux mélodies de sa harpe. Ce *topos* biblique a traversé tout le Moyen Âge. Enfin, devenu roi, David s'est comporté en histrion : ceint d'un « éphod de lin », il dansa, sauta et tourna sur lui-même devant l'Arche, sous le regard méprisant de Mical, la

12. Nancy van Deusen, *The Place of the Psalms in the Intellectual Culture of the Middle Ages*, New York, State University of New York Press, 1999.

13. Londres, BL, ms. Add. 44874, f. 7v, 1250-1260, Angleterre. Voir Janet Backhouse, *The Illuminated Page. Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*, Londres, The British Library, 1997, p. 78. www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_44874

14. 1 S 16 : « il advint que dès que l'esprit de Dieu était sur Saül, David prenait sa cithare et en jouait de sa main. Alors Saül était soulagé et se trouvait mieux : l'esprit mauvais se retirait de lui ».

filles de Saül¹⁵. Mais surtout, David est l'auteur des cent cinquante psaumes, « signés » en quelque sorte par sa figuration dans les lettrines historiées des psaumes. À partir de l'histoire de David et de la louange psalmique, nous verrons que ses instruments n'ont pas été choisis au hasard et que chacun d'eux porte les indices de la *proportio* caractéristique de l'harmonie divine.

Depuis Pythagore, Platon, Aristote, Cicéron, puis Augustin, la *proportio* est en effet la notion esthétique la plus répandue au Moyen Âge et fut appliquée à tous les domaines (la physique, la médecine, la morale, l'éthique, la politique et la métaphysique)¹⁶. Elle a été reprise aussi bien par Boèce sous les termes de *numerus*, *pondus* et *mensura*, que par Thomas d'Aquin avec *modus* et *ordo*¹⁷. La *proportio* est le principe pythagoricien du *numerus*, le rythme, dont il sera question plus loin, structurant le monde créé et l'harmonie universelle. Loin de se réduire à l'affirmation simpliste que « le monde est nombre », ce principe conçoit l'univers comme un « dispositif de rapports » ordonnés, en mouvement et traduisible par les nombres¹⁸. Sur le plan musical, il prend sa source dans la légende de la forge pythagoricienne, selon laquelle la consonance commandant toute « modulation » musicale – au sens de rythme mesuré – ne peut exister indépendamment du son¹⁹. Dans ce processus numérique se réalise une concordance entre le son et la perception, entre l'âme et le corps. Au Moyen Âge, l'une des justifications chrétiennes de la *proportio* se trouve notamment dans le livre de la Sagesse 11, 20 : « Tu as tout ordonné avec mesure, nombre et poids, car toujours il t'est possible de montrer ton immense puissance ». Par analogie, elle est devenue l'agent médiateur des relations entre l'homme et l'univers : le microcosme et le macrocosme sont idéalement pensés en termes de consonances proportionnées et analogues. Boèce, le premier, évoque la dimension esthétique de la *proportio*

15. 2 S 6, 13-17.

16. Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin* [1970], Paris, PUF, 1993, p. 88-89 et « Les esthétiques de la proportion », *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997, p. 55-75.

17. U. Eco, *Le Problème esthétique*, p. 88-113.

18. Rémi Brague, « L'arithmos », *Du temps chez Platon et Aristote. Quatre études* [1982], Paris, PUF, 2003, p. 134-144.

19. Jamblique, *Vie de Pythagore*, 115-121, cité par Séline Gülgönen, *Des lyres et cithares. Musiques et musiciens de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 45-48.

pythagoricienne²⁰. Selon lui, la consonance musicale est un rapport intelligible qui, toutefois, n'est perceptible que dans la matière de la vibration acoustique : le rapport abstrait est physique, mais aussi rythmique dans le sens où il permet de mesurer l'écoulement du temps. Ses qualités physiques et rythmiques sont perceptibles dans l'accord harmonieux entre une puissance, la Parole divine par exemple, et l'acte qui la manifeste : la pratique instrumentale de David.

La harpe de David et le rythme

Aux XIII^e et XIV^e siècles, l'instrument principal de David dans les images est la harpe. La vièle lui est très rarement attribuée (elle l'était surtout au XII^e siècle) et parfois le psaltérion. Les psautiers ornés du roi harpiste dans la lettrine B du premier psaume, le *Beatus Vir*, sont très nombreux²¹. Ils présentent des constantes dans la figure du roi qui souvent accorde sa harpe avec une clé, inspiré par la colombe du Saint-Esprit, comme dans le *Psautier Luttrell*²². Les constantes se lisent aussi dans la structure de la lettre, à savoir deux boucles superposées et enserrées dans un rectangle vertical. Le roi David musicien siège dans l'une des boucles, tandis qu'il est représenté dans l'autre en jeune berger tirant avec sa fronde sur le géant Goliath. C'est le cas par exemple dans la lettre B d'un psautier dit de Paris²³, datant des années 1200-1225. La lettre occupe la totalité du feuillet *recto* du *Beatus Vir*. Dans la boucle

20. Voir Christian Meyer, « Lectures et lecteurs du *De institutione Musica* de Boèce au XIII^e siècle », *Boèce ou la chaîne des savoirs*, dir. Alain Galonnier, Louvain/Paris, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, Peeters, 2003, p. 665-678.

21. Voir Howard Helsing, « Images on the *Beatus* Page of Some Medieval Psalters », *The Art Bulletin*, t. 53, n° 2, 1971, p. 161-176 ; Robert Branner, *Manuscripts Painting in Paris during the Reign of Saint Louis : a Study of Styles*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1977 ; Isabelle Marchesin, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.

22. Londres, BL, ms. Add. 42130, f. 13, provient d'Angleterre, v. 1325. Voir Michael Camille, *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the making of medieval England*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 ; Michelle P. Brown, *The Luttrell Psalter, a Facsimile*, Londres, British Library, 2006. www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130

23. Paris, BnF, ms. nal 1392, f. 20, psautier de Paris, v. 1200-1225. Visible sur mandragore.bnf.fr.

supérieure, David couronné et barbu est assis de trois quarts, il tient une harpe dont le cadre est de couleur claire et sur lequel sont tendues des cordes – le détail peut surprendre, mais elle n’en a pas toujours dans certaines images. Elles sont blanches, tendues sur les vis de la partie supérieure du cadre²⁴. Le fond or transparait derrière elles. David les pince, faisant sonner son instrument dont la caisse de résonance laisse passer le son grâce aux deux ouïes. Les détails organologiques, et donc acoustiques, de l’instrument permettent de visualiser le processus d’émission sonore : figurer les cordes, les pincer, faire résonner le son dans la caisse et le laisser s’échapper par les ouïes. Ils dessinent le parcours du son depuis les gestes du roi jusqu’aux ouvertures de la caisse. Les « séquences » de la pratique et du son tracent ainsi le flux du temps, c’est-à-dire le « rythme »²⁵ (le *numerus* latin) considéré conjointement comme « durée des temps » et « mouvement du corps » d’après les définitions antiques de Quintilien²⁶. Ces différents mouvements corporels, temporels et vibratoires rendent la musique de David perceptible à l’œil et à l’ouïe. En quelque sorte, cette image ainsi que la plupart figurant David et/ou des musiciens exprimeraient la conception de « temps sensibles » donnée par Martianus Capella pour reconnaître le rythme grâce à la vue, à l’ouïe et au toucher²⁷. Enfin, pour compléter les expressions

24. Voir David Munrow, *Les instruments de musique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Oxford/Paris, Hier/Demain, 1979 ; Yves d’Arcizas, « Roi des instruments et instrument des rois, la harpe. Approche organologique de la harpe entre les XII^e et XV^e siècles », *Revue de musique ancienne*, t. 22, 1987, p. 43-50 et « Harpe, architecture harmonique », *Instruments à cordes du Moyen Âge*, dir. Christian Rault, Royaumont, Créaphis, 1999, p. 77-94.

25. Voir Marie Formarier, « Rythme, plaisir de l’écoute et conversion chez Augustin », *Revue Rhuthmos*, mise en ligne janvier 2013 : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article715> et *Entre rhétorique et musique. Essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015.

26. Quintilien, *Institutio oratoria*, livre IX, 4, 46 : « les rythmes sont faits d’une durée temporelle [...], le flux des rythmes qui reste constant du commencement jusqu’à la *métabolè*, c’est-à-dire jusqu’au passage à un autre genre de rythme ; [...] le rythme aussi [est fait] du mouvement du corps », cité par Francesco Stella, « Les premières définitions de “rythme” en latin médiéval et les poèmes sur les rythmes du temps », *Rythmes et Croyances au Moyen Âge*, dir. M. Formarier et J.-Cl. Schmitt, Bordeaux, Ausonius, 2014, p. 27-45, à la p. 31.

27. Martianus Capella, *Mariage de Philologie et de Mercure*, livre IX, § 967-977 : « Le rythme est une composition faite de temps sensibles qui se connectent à une certaine structure et à un certain ordre. On peut le définir

musicales, rythmiques et sensorielles de David dans cette lettrine, face à lui, un jongleur joue de la vièle à archet. La symbiose entre les deux figures est signifiée par le croisement de leurs pieds au centre de la boucle. Certes, le roi n'accorde pas les cordes de sa harpe avec une clé, comme c'est le cas dans beaucoup d'autres lettrines, mais sa proximité avec le viéliste peut suggérer l'accord entre leurs instruments.

Une autre image du roi David harpiste peut être choisie. Il s'agit de la lettre en pleine page du *Beatus vir* figurée au feuillet 8v du *Psautier Rutland*²⁸ datant des années 1250-1260. La composition de l'image comprend l'initiale avec les figures de David et Salomon, ainsi que des médaillons contenant la Genèse (la création du ciel, de la terre et de l'eau, des arbres, du soleil et de la lune, des animaux, d'Adam, la tentation d'Adam et Ève). Outre le fait qu'elle soit visible par l'intermédiaire de la harpe de David, la musique structure la totalité de l'image. Dans la boucle supérieure du B à fond or, David couronné et assis sur le trône royal tient une grande harpe sur laquelle sont tendues quinze fines cordes blanches serrées sur des clés (dont le nombre est de dix-neuf). Avec le pouce droit, il touche la huitième corde en partant des plus aiguës vers son corps, située au centre de la harpe ; avec sa main gauche, à la place d'une clé d'accord, au niveau de la huitième corde (l'octave), il tient une branche fleur-de-lysée semblable au « *surgeon* » de Jessé. Indice rare²⁹, sa bouche est grande ouverte, formant un orifice noir : il chante tout en pinçant une corde de la

ainsi : le rythme (*numerus*) est une connexion ordonnée de différentes mesures dépendant du temps [...]. Chaque rythme (*numerus*) se distingue donc selon trois paramètres : la vue, l'ouïe et le toucher. Par la vue, parce qu'ils sont liés ensemble par le mouvement du corps ; par l'ouïe, parce que nous entendons le mesurage selon le jugement des oreilles ; par le toucher, parce que nous touchons du doigt leur présence dans les veines. Mais nous les distinguons surtout par l'ouïe et la vue », cité par Fr. Stella, « Les premières définitions », p. 33.

28. Londres, BL, ms. Add. 62925, f. 8v, v. 1260, à l'usage de Sarum, Angleterre (Londres ou Salisbury). Citation de M. Camille, *Mirror in Parchment*, p. 61. www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_62925 ; Nigel Morgan, « The Artists of the Rutland Psalter », *British Library Journal*, t. 13, 1987, p. 159-185 et *Early Gothic Manuscripts (II) 1250-1285. Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, 4, Londres, Harvey Miller, 1988 ; *The Cambridge Illuminations: Ten Centuries of Book Production in the Medieval West*, éd. Paul Binski et Stella Panayotova, Londres, Harvey Miller, 2005, p. 112.

29. Indice est ici entendu au sens de « petit élément constitutif d'un ensemble », d'après la définition du *Dictionnaire Larousse*.

harpe et en mimant le geste symbolique de l'harmonie divine et universelle.

De façon peu visible et plus visuelle, la musique est évoquée au moyen d'un détail mnésique, détail au sens de « signe révélateur et producteur de sens » (*Dictionnaire Larousse*) : la balance à deux plateaux tenue par Dieu créant la terre et les quatre éléments dans les médaillons jouxtant le B. L'objet de mesure est une référence à Sg 11, 20-22, passage selon lequel Dieu a créé le monde « avec mesure, nombre et poids. [...] Le monde entier est comme un rien qui fait pencher la balance ». La balance indique le lien essentiel unissant la musique à la Création, à savoir Dieu. La force de ce signe visuel est de donner à voir le fondement musical du monde créé. Cette image pourrait rappeler à la mémoire du lecteur que la musique est à l'origine du monde et de son histoire, scandant les moments historiques et généalogiques de l'humanité jusqu'à l'Incarnation et la fin des temps.

L'orgue du roi David et le souffle

Le roi de l'Ancien Testament n'est pas seulement harpiste. Dans la lettre du *Beatus*, il lui arrive parfois de jouer de l'orgue « positif », selon la terminologie moderne, c'est-à-dire « posé » sur le sol, par rapport à l'orgue portatif qui est « porté » par le musicien³⁰. Il est figuré avec cet instrument dans la magnifique lettre bleue et rouge à fond or du *Beatus* du *Psautier-Livre d'heures de Yolande de Soissons* datant de l'extrême fin du XIII^e siècle³¹. Dans la partie supérieure de la boucle, David est assis de dos, joue au clavier de l'orgue. Posé sur deux pieds, l'instrument à vent comprend environ vingt-quatre tuyaux de taille croissante, maintenus verticalement par deux barres latérales. Par la géométrie de l'instrument, l'enlumineur a établi un rapport avec les proportions musicales. Toutefois, il n'a pas rendu visibles les éléments indispensables à la production sonore : les soufflets à air. Techniquement, ceux-ci doivent être actionnés

30. Voir *Les orgues gothiques*, dir. Marcel Pérès, 1995, Royaumont, Creaphis, 2001 ; Edmund A. Bowles, « The organ in the medieval liturgical service », *Revue belge de musicologie*, t. 16, 1962, p. 13-29.

31. New York, PML, ms. M729, f. 16, v. 1275-1299. Voir Roland Recht, *L'image médiévale. Le livre enluminé*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2010, p. 95, fig. 18. <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/21/128492>

afin de permettre l'insufflation de ce grand instrument à vent : par leur mouvement, ils en sont les poumons insufflant l'air dans les tuyaux. Métaphoriquement, ils font circuler le souffle, divin quand l'instrument est joué par David. Musicalement, ils rendent l'orgue sonore en faisant résonner ses tuyaux. Par cette subtile absence, leur présence est suggérée par le jeune homme de taille presque plus imposante que celle de David, assis derrière les tuyaux. L'échange de regard entre David, âgé, et le jeune homme donne l'impression d'en intensifier l'inspiration et l'audition. Car, de surcroît, David chante, sa bouche est ouverte, indice rare, assurant ainsi une communication spirituelle entre l'instrument et le jeune musicien. La musique sonore et inspirée est ainsi fortement concentrée dans cette partie supérieure de la boucle. La lettre met en image les métaphores patristiques sur le souffle et la voix de l'orgue, propices à l'allégorèse de l'Église et de la prédication, comme l'ont écrit Origène³² et Grégoire le Grand³³.

Le jeu de cloches et la consonance

Après la harpe et, dans une moindre mesure, l'orgue positif, les cloches sont le troisième type d'instrument associé au roi David dans les psautiers et les livres d'heures au XIII^e siècle, puis surtout au XIV^e siècle. David jouant des cloches illustre la lettrine E du dernier psaume, l'*Exultate Deo*. Depuis la harpe du *Beatus vir*, les enlumineurs achèvent ainsi le parcours visuel et musical du psautier par les cloches. Les figurations des cloches au XIII^e siècle sont assez peu répandues, et moins qu'au XII^e siècle. Par leur matière métallique et leurs formes croissantes, elles permettent aux enlumineurs de représenter idéalement le *numerus* rythmique et la *proportio* pythagoriciens. De surcroît, ils rappellent l'appartenance de la *musica* au *quadrivium* et font

32. Origène, *Commentaire sur le psaume 50* (« Patrologia latina », t. 12) : « L'orgue est l'Église de Dieu composée des âmes actives et contemplatives », cité par Théodore Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*, Genève, Minkoff, 1973, p. 132.

33. Grégoire le Grand, *Moralia in Job* : « Comme le son de l'orgue est produit par des tuyaux et celui de la cithare par des cordes, on peut désigner les bonnes actions par cithare, par orgue la sainte prédication. Par les tuyaux de l'orgue nous entendons la voix des prédicateurs », cité par T. Gérold, *Les Pères de l'Église*, p. 133.

écho aux citations instrumentales des psaumes. Autrement dit, la figure de David jouant des cloches correspond typiquement à la représentation du clerc formé aux arts du *trivium* et du *quadrivium*, et théologien.

Dans le *Psautier de Blanche de Castille*³⁴ (voir fig. 1), par exemple, l'ensemble musical de la lettre représente la classification des instruments de musique reprise de Cassiodore par Boèce, en trois modes de production sonore, par la percussion (*percussio*), les cordes (*intentio*) et le souffle (*spiritus*). La lettre E rouge sur fond or est traversée par la barre centrale du E. Quatre cloches de taille croissante sont fixées dans l'arrondi. Au centre, le roi David, barbu et âgé tel un sage, assis sur son trône, tient un marteau dans chaque main. Il lève les bras en direction de la première, la plus grande, et la seconde, légèrement plus petite. La lettrine est également occupée par deux musiciens : à droite, un joueur de flûte souffle sur la nuque royale ; face à David, à gauche, un autre joueur, vêtu d'une robe bleue, la chevelure ornée d'un lacet blanc à la manière d'un jongleur, souffle dans une longue trompe ; son pied gauche est posé sur le pied droit de David³⁵, comme on l'a déjà observé précédemment à propos de la lettre du *Beatus vir* du psautier de Paris³⁶. L'image semble synthétiser les expressions et les perceptions du rythme selon Martianus Capella, en condensant la vue, l'ouïe et le toucher à travers chacun des joueurs et de leurs instruments. Et la référence aux arts libéraux paraît être explicite : l'arithmétique et les rapports numériques sont exprimés par la taille croissante des cloches et des musiciens ; la géométrie commande les courbes des lettres, des corps, des vêtements et la rectitude angulaire des barres, y compris celle du jeu de cloches. Le *quadrivium* est mis au service des arts du langage, en l'occurrence du chant harmonieux, rythmé et versifié du psaume ; il est enseigné par David qui transmet sa connaissance des lois mathématiques de la musique et de l'univers grâce à sa communion auditive avec Dieu.

34. Arsenal, ms. 1186, f. 105v, *Psautier de Blanche de Castille*, v. 1200-1225.

35. Le jeu entre les pieds du roi, du musicien et du trône est intéressant : géométrique et rythmée, leur disposition suit à intervalles réguliers la ligne courbe d'un compas et joue sur le débordement de la lettre, l'intérieur du cadre, ainsi que l'espace situé entre la lettre et le cadre.

36. Paris, BnF, ms. nal 1392, f. 20, psautier de Paris, v. 1200-1225. Voir sur mandragore.bnf.fr.



Fig. 1. *Le roi David et deux joueurs d'instruments (trompe et flûte)*

©Bibliothèque nationale de France, Arsenal, Ms. 1186, Psautier de Blanche de Castille, vers 1250, f. 105v.

Ce type de disposition et de représentation instrumentale se retrouve dans les images du XIV^e siècle, plus nombreuses. Toutefois, certains détails visuels apparaissent dans les figurations des cloches, suggérant des formes nouvelles d'objectivation du son par différentes mises en pratique, ou plutôt en acte, de la théorie numérique des intervalles. Le nombre des cloches varie selon les images. Très rarement de trois³⁷ au cours de la période, il est plutôt de quatre³⁸ et surtout cinq, ce dernier étant le plus répandu³⁹. Généralement de tailles différentes, en mouvement, les cloches métalliques rappellent la forge pythagoricienne⁴⁰.

37. Londres, BL, ms. Yates Thompson 18, f. 104v, psautier du nord de la France, dit *Psautier de Henry VIII*, v. 1300.

38. Verdun, BM, ms. 107, f. 40v, *Bréviaire de Renaud de Bar*, v. 1302-1305 ; New York, PML, ms. M88, f. 84, psautier livre d'heures à l'usage de Metz, v. 1370-1380.

39. Londres, BL, ms. Arundel 83, f. 55v, *Psautier de Robert de Lisle*, v. 1310 ; Oxford, Bod. Lib., ms. Douce 366, f. 109, *Psautier Ormesby*, v. 1300-1310, East Anglia ; Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 306, f. 27, livre d'heures, v. 1320-1330 ; Paris, BnF, ms. fr. 13091, f. 153, *Psautier du duc de Berry*, v. 1380.

40. Voir Daniel Heller-Roazen, *Le cinquième marteau. Pythagore et la dysharmonie du monde*, Paris, Seuil, 2014. Mes remerciements à Michel Jeanneret, professeur

Plus exactement, elles traduisent visuellement la découverte de Pythagore, c'est-à-dire le processus d'émission sonore basé sur les rapports entre la taille, le poids des marteaux, leur percussion sur l'enclume *versus* la robe métallique de la cloche, la hauteur des sons produits, et leur réception parfaite par l'ouïe grâce à la simplicité et l'ordre rythmique de ces rapports.

Sur le plan musical, le nombre des cloches peut renvoyer aux principaux intervalles consonants de quarte, de quinte, de l'octave et de l'unisson, et de tierce (considéré comme dissonant). Sur le plan visuel, les cloches permettent aux concepteurs d'exprimer les rapports numériques de la musique en montrant la consonance harmonique et rythmique de deux cloches frappées simultanément. Cette consonance peut être perçue comme une manifestation de l'harmonie céleste, de la Parole divine et de l'audition parfaite de David.

FIGURER ET ENTENDRE LA MUSIQUE DE DAVID : HARMONIE DU MONDE ET DISCORDANCE MORALE

De façon littérale, à la surface de la représentation, la musique divine de David est visible. Mais est-elle audible ? Ou plus exactement comment son caractère « extraordinaire », inaccessible aux humains, est-il exprimé visuellement et donc rendu tangible par les sens et l'intelligence ?⁴¹ Conciliant le platonisme, l'aristotélisme et l'augustinisme, les enlumineurs ont su structurer les références, en combinant les discours traditionnels sur l'harmonie universelle, les instruments de musique des psaumes et la parole impie, avec les conceptions contemporaines sur la physique acoustique, la perception et le langage. Par les images de David musicien et auditeur, ils ont décrit la *musica* dans ses dimensions cosmologiques, acoustiques, allégoriques et moralisatrices. Ces différents aspects de la musique inciteraient à utiliser le mot « musicalité », peut-être plus approprié à la diversité sonore et polysémique de la *musica*. Car, étymologiquement, la musicalité correspond à la qualité de ce qui est musical, y compris du silence, ou à la ressemblance avec la musique. De plus, ce

de littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles à l'université de Genève, qui m'a fait connaître cet ouvrage.

41. Voir Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

caractère musical s'inscrit dans la sensorialité du corps et du langage⁴².

Voir David et l'harmonie universelle

La cosmologie musicale de Platon, connue sous l'appellation d'« harmonie des sphères » fait partie des savoirs classiques des clercs. Par l'intermédiaire de la figure de David, les enlumineurs l'ont traduite en images. Car, peinte dans les psautiers, elle contribue à étayer la nature divine de la musique de David et de son audition spirituelle. Modèle attendu parmi les milieux lettrés, la cosmologie platonicienne est au fondement des définitions de la *musica* du *quadrivium*. Faisant référence à la musique des sphères du *Timée* (47c-d), la notion correspond aux vibrations de l'ordre universel incarné par les muses accompagnant l'ascension céleste des âmes. Héritées des mythographies grecques, les muses tirent leur nom de deux termes grecs, difficiles à traduire, liés à la musique⁴³ : d'une part, le mot *mousa*, traduit par « musie », c'est-à-dire « chose de Muse », a donné « muse » dans le sens de « science », « art », « chant », ou « parole persuasive » ; d'autre part, toujours d'après Platon, l'adjectif grec *mousikè* désigne littéralement la « musique des muses » qui est une partie de la poésie⁴⁴. Si bien que, d'après le sens antique, la « musique » comme *mousikos akousma*, c'est-à-dire « l'art musical qu'on entend », est fondée sur les mots, les sons, les rythmes et les modes ou *harmoniai*⁴⁵. Les muses sont devenues une allégorie de l'harmonie des sphères décrite dans le *Mythe d'Er* de la *République*⁴⁶ et le *Timée*⁴⁷. Dans un sens plus large, Platon définit la *musica* comme toute forme d'art capable d'engendrer l'ordre et

42. Voir *Temps, geste et musicalité*, dir. Michel Imberty et Maya Gratier, Paris, L'Harmattan, 2007.

43. Voir Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000, p. 102-107.

44. Platon, *Phèdre* 245a et *République* II. Voir Evanghèlos Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, PUF, 1959 et « Platon, promoteur d'une psychologie musicale (*République* III, 398c-405d) », *Études sur la République de Platon*, dir. Monique Dixsaut, Paris, Vrin, 2005, p. 107-120.

45. *Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, dir. Florence Malhomme et Anne-Gabrielle Wersinger, Paris, Vrin, 2007, p. 8.

46. Platon, *La République*, X, 616 b-617 dl.

47. Platon, *Timée*, 47 c-e.

l'harmonie, comme le chant, la danse et la poésie⁴⁸. Déterminant un ordre du monde fondé sur le mouvement, la « musique » décrit une cosmologie que Boèce (vers 480-524) a théorisée dans son *De institutione musica*⁴⁹ en reliant, par analogie, la *musica mundana* à la *musica humana* harmonisant le corps et l'âme de l'homme⁵⁰, et à la *musica instrumentalis* pratiquée sur les instruments de musique et audible par l'ouïe.

Cette harmonie universelle revêt une dimension acoustique. Ses lois mathématiques régissent les mouvements des sphères célestes qui, dans leur révolution orbitale, émettent chacune un son différent, c'est-à-dire une note, proportionnel à leur vitesse de rotation, leur taille et leur poids. Perpétuée par Aristote dans le *De Anima* et le *Traité du ciel*, transmise au Moyen Âge par Cicéron dans le *Somnium Scipionis*, elle correspond à la *musica mundana* de Boèce⁵¹. Toutefois, se rangeant soit derrière la conception platonicienne, soit aristotélicienne, les médiévaux ont diversement interprété la perception de la musique des sphères par l'ouïe humaine. Pour Aristote, si sonorité il y a, la symphonie cosmique ne peut pas être perçue par les hommes sur terre, car si les astres produisaient des sons, ils seraient entendus et leur intensité serait tellement puissante qu'elle détruirait la terre et les hommes. Aussi le son ne se distingue que par rapport à son contraire, le silence⁵². Relatant le songe de Scipion, Cicéron considère aussi que « c'est parce qu'elles étaient continuellement remplies de ce bruit que les oreilles humaines y sont devenues sourdes »⁵³. En revanche, selon le néoplatonicien Macrobe, par exemple, la musique des sphères ne parvient pas jusqu'à l'oreille humaine car celle-ci est trop imparfaite.

48. Platon, *République*, III 396c-405d.

49. Boèce, *De Institutione musica*, I, 2, *Traité de la musique*, introduction, traduction et notes par Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, p. 31-35 : « Il y a trois sortes de musiques : la première est la musique du monde, la deuxième est la musique de l'homme, la troisième est celle qui est réalisée sur certains instruments, comme la cithare ou l'*aulos* et tous les autres qui sont au service de la cantilène ».

50. Voir Gilles Rico, « *Auctoritas cereum habet nasum*. Boethius, Aristotle and the music of the spheres in the thirteenth and the early fourteenth centuries », *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture : learning from the Learned*, dir. Suzanne Clark et Elizabeth Eva Leach, Rochester (NY), Woodbridge, 2005, p. 20-28.

51. Boèce, *De Institutione musica*, I, 2, p. 31-35.

52. Aristote, *Traité du Ciel*, II, 9.

53. Cicéron, « Le Songe de Scipion », *La République*, XVIII, 19, Paris, Gallimard, 1994, p. 140.

Au tournant du XIV^e siècle, les théoriciens de la musique aux facultés des arts de Paris et d'Oxford ont cherché à concilier les théories platoniciennes, boécienne et aristotéliennes de la *musica mundana*⁵⁴. Certains glossateurs d'Aristote à Oxford considèrent que les corps célestes ne produisent pas de sons dans leur révolution car ils ne sont pas des corps sonores, le principe de mouvement et de changement, par compression, dilatation ou condensation ne s'applique pas à eux. D'autres, comme Jacques de Liège qui privilégie la thèse aristotélienne d'une harmonie céleste « silencieuse », utilisent la théorie boécienne comme une métaphore de la *musica mundana*⁵⁵.

Dans le *Timée*, pour donner forme à l'harmonie universelle, Platon a repris l'allégorie pythagoricienne de la lyre-*tetractys*⁵⁶. Celle-ci tire son nom du nombre trente-six correspondant à la somme des nombres de l'âme du monde⁵⁷. Elle matérialise la structure mathématique et musicale de l'univers, ainsi que les mouvements de l'âme universelle⁵⁸. Elle consiste en quatre nombres dont les rapports, les *proportiones*, produisent les accords mathématiques et fondamentaux de la musique⁵⁹. Ceux-ci sont réglés sur les proportions définies par les marteaux de la forge pythagoricienne⁶⁰, dont les intervalles doivent être simples pour être mieux saisis par l'oreille et l'intelligence. La beauté et la pureté des sonorités de la

54. G. Rico, « *Auctoritas cereum* », p. 27.

55. G. Rico, « *Auctoritas cereum* », p. 27.

56. Platon, *Timée* 35-36.

57. Les intervalles musicaux sont les suivants : en partant de 6, la quarte correspond à 8, la quinte à 9, l'octave à 12 ; en ajoutant la somme de ces nombres, l'unité de ton est 36. Voir Barbara Münxelhaus, *Pythagoras musicus : zur Rezeption der pythagoreischen Musik-Theorie als quadrivieraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*, Bonn/Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1976.

58. Voir Heinrich Schueller, *The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1988, p. 16 ; Christian Meyer, « Mathématique et musique au Moyen Âge », *Quadrivium. Musiques et Sciences*, dir. Dan Lustgarten, Claude-Henry Joubert, Serge Pahaut et Marcos Salazar, Paris, IPMC, 1992, p. 107-121.

59. Le système musical des Pythagoriciens est une harmonie formée par quatre notes de la gamme (ut, fa, sol, ut) correspondant à quatre nombres (6, 8, 9, 12 d'après la *tetractys* ou 1, 2, 3, 4) et engendrant les trois consonances de la quarte, la quinte et l'octave.

60. Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, De Tempel, 1946, vol. 1, p. 21 ; Jamblique, *Vie de Pythagore*, 115-121, cité par S. Gülgönen, *Des lyres et cithares*, p. 45-48.

lyre résulteraient de la justesse et de la perfection de ses proportions numériques, accordées sur celles de l'univers⁶¹. Le statut particulier de la lyre-*tetractys* expliquerait en partie l'importance des instruments à cordes dans les figurations de David, mais aussi dans la lyrique courtoise de l'époque. Par analogie, l'univers étant une lyre, l'homme la reproduit en miniature⁶². Ce modèle macrocosmique et microcosmique a été repris dans les textes, par exemple par Honorius Augustodunensis⁶³ et d'autres auteurs médiévaux⁶⁴. Mais ce sont les images qui l'ont perpétué dans les livres de prières, le rappelant de façon quasi hebdomadaire à la mémoire des croyants *via* la figure de David écoutant la colombe (*musica mundana*), l'accordant sur son âme (*musica humana*), en en transmettant les consonances par la harpe, l'orgue ou les cloches (*musica instrumentalis*).

En avançant dans la chronologie, la tradition platonicienne de la *musica* a été facilement assimilée à l'exégèse des psaumes par les Pères de l'Église. Non seulement, ce discours allégorique est lui aussi à la base de la formation cléricale, mais aussi il est propice à diverses mises en image sur le support du psautier. Conjointement à la cosmologie platonicienne et aux allégorèses instrumentales des Pères, les concepteurs des figurations de David perpétuent la tradition tout en la rendant accessible et efficiente auprès d'un plus large « public », à la manière des prédicateurs diffusant des modèles exemplaires.

Voir David et entendre la jubilation spirituelle : les commentaires psalmiques sur les instruments de musique

L'exégèse patristique sur les psaumes et leurs citations instrumentales a produit un répertoire riche en allégories musicales, qui ne seront

61. Voir Anne-Gabrielle Wersinger, *Platon et la disharmonie. Recherches sur la forme musicale*, Paris, Vrin, 2001.

62. Jamblique, 146, 147.

63. Honorius Augustodunensis, *De imagine mundi, Liber XII, quaest.*, c. 2 (« Patrologia latina », t. 172), col. 140 : « L'univers [...] est une cithare dont les cordes composent, dans la distinction des sons, un étonnant accord, dans le respect des lois propres de chaque être jusque dans l'opposition de la matière et de l'esprit », cité par Marie-Dominique Chenu, *La théologie au XI^e siècle*, Paris, Vrin, 1957, p. 23-24.

64. Voir Jérôme Baschet, « La musique de l'homme. Harmoniques de l'âme et du corps au XII^e siècle », *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, dir. M. Clouzot et Christine Laloue, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 76-83 et *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 281-297.

pas décrites dans cet article. Seuls quelques exemples tirés des *Commentaires sur les psaumes* d'Augustin vont être rappelés, afin d'analyser certaines potentialités métaphoriques et mnésiques de l'image de David. Celle-ci est prolongée par les figurations des jongleurs dans les marges des psaumes comme autant de métaphores filées. Ces différents motifs musiciens font écho à la profusion des citations instrumentales dans les psaumes, métaphores de l'amour pour les psaumes⁶⁵. Car d'après Augustin, leur chant met en vibration le corps et procure la joie spirituelle⁶⁶. Celle-ci est une sensation physiologique, émotionnelle et auditive forte rendue par la beauté des figures colorées, en mouvement, ornant les manuscrits. La métaphore du corps comme instrument de musique est répandue chez les Pères de l'Église et a été reprise par plusieurs prédicateurs⁶⁷. Non seulement le corps est un instrument de musique résonnant de joie et dévoué à la louange divine⁶⁸, mais l'âme humaine est aussi un instrument de musique, une lyre aux cordes accordées en vertu de la morale⁶⁹.

Riche en références instrumentales, l'*Exultate Deo* a suscité un grand nombre de commentaires allégoriques, notamment chez Augustin : « Louez Dieu sur les cymbales de la jubilation »⁷⁰. Avec la lyre et le psaltérion, instrument de la psalmodie, la cithare est nommée à de nombreuses reprises dans le psautier⁷¹. Et parmi les allégorèses médiévales, celle de la cithare comme corps sur lequel les cordes, fixées et tendues, résonnent en harmonie, a donné lieu aux allégories des Écritures, de l'homme, du cosmos, du Christ, et de la Création⁷². À titre d'exemple, d'un point de vue exégétique,

65. Augustin, *Confessions*, IX, 4, 8.

66. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 145, 1.

67. Voir Nicole Bériou, « Les instruments de musique dans l'imaginaire des prédicateurs », *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, p. 108-119.

68. Voir Jacques Le Goff, « Une musique de jubilation : la musique de l'Occident médiéval », *Moyen Âge. Entre ordre et désordre*, dir. Marion Challier et Bernadette Caille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Cité de la musique, 2004, p. 13-19.

69. Voir T. Gérold, *Les Pères de l'Église*, p. 61-62.

70. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 150, 5.

71. La *cithara* (harpe, lyre) est mentionnée dans les psaumes 33, 2 ; 43, 4 ; 57, 9 ; 71, 22 ; 81, 3 ; 92, 2-4 ; 98, 5 ; 108, 3 ; 147, 7 ; 150, 3-5 : « Louez-le par l'éclat du cor, / louez-le par la harpe et la cithare, / louez-le par la danse et le tambour, / louez-le par les cordes et les flûtes ; / louez-le par les cymbales sonores, / louez-le par les cymbales triomphantes ! »

72. Jean-Marie Fritz, « Cithare de la foi et harpe de la dame : allégories instrumentales dans la théologie et la littérature du Moyen Âge », *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, p. 100-107 et *Paysages sonores*, p. 297-304.

Bonaventure décrit l'ensemble de la Bible comme une grande cithare⁷³. Elle est aussi une figure du *spiritus*, de l'âme, de l'esprit et du cœur, ainsi qu'une image de la chair. À la suite de Basile, d'Origène et de Clément d'Alexandrie, Augustin a fixé les modèles du psaltérion et de la cithare en les reliant à la Parole divine et à la mortification de la créature⁷⁴. Dans une perspective également organique, Isidore de Séville, reprenant Cassiodore, compare la cithare au cœur, jouant sur l'étymologie latine de *cor*, *cordis*, le cœur qui bat comme vibrent les cordes, *cordas*, de la cithare⁷⁵. Le cœur est comparé aux cordes de la cithare vibrant dans et par la méditation, mais également mettant en vibration l'auditoire à l'écoute des paroles du prédicateur, comme le rapporte par exemple Guillaume d'Auvergne († 1249)⁷⁶. Le psaltérion, quant à lui, est l'instrument dont le nom provient des psaumes qu'il accompagnait à l'origine à la synagogue ; il est interprété dans l'exégèse comme une métaphore du psautier et de la joie suscitée par sa lecture⁷⁷. Chanter sur le psaltérion, c'est laisser monter en soi l'allégresse (*laetitia*), la joie (*gaudium*), l'exaltation (*exultatio*, de *saltare*, sauter, bondir, danser, comme David devant l'Arche), avec la

73. Bonaventure, *Collationes in Hexaëmeron sive Illuminationes ecclesiae*, XIX, 7 (*Opera omnia*, t. V, p. 421b) : « Tota Scriptura est quasi una cithara, et inferior chorda per se non facit harmoniam, sed cum aliis ; similiter unus locus Scripturae dependet ab alio, immo unum locum respiciunt mille loca » (« Toute l'Écriture est semblable à une cithare : ce n'est pas par elle-même que la corde inférieure résonne harmonieusement, mais avec les autres ; de même, chaque passage de l'Écriture dépend d'un autre, mieux, à un seul passage correspondent mille autres »), cité par J.-M. Fritz, « Cithare de la foi et harpe de la dame », p. 101.

74. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 80.

75. Isidore de Séville, *Étymologies*, III, 22, § 6 : « Chordas autem dictas a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chordae in cithara », cité par J.-M. Fritz, « Cithare de la foi et harpe de la dame », p. 102.

76. Guillaume d'Auvergne, *De universo*, I, 2, 42 : « La bouche de n'importe quel homme glorifié sera comme une cithare aux cordes innombrables et comme un instrument aux tuyaux infinis ; la sonorité produite par sa bouche sera comme une polyphonie de notes et de sons innombrables, qu'une admirable et inimaginable douceur aura rendus, en vertu de sa perfection, mutuellement consonants et audibles simultanément », cité par Brenno Boccadoro, « La musique, les passions, l'âme et le corps », *Autour de Guillaume d'Auvergne*, dir. Franco Morenzoni et Jean-Yves Tilliette, Turnhout, Brepols, 2005, p. 75-92, à la n. 18, p. 83-84.

77. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 137, 3 : « Mon psaltérion, c'est ma joie ! ». Voir James McKinnon, « Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters », *Journal of American Musicological Society*, t. 21, 1968, p. 3-20 et *Musique, chant et psalmodie. Les textes de l'Antiquité chrétienne* [1989], Turnhout, Brepols, 2006 ; N. van Deusen, « The Place of the Psalms ».

jubilation (*iubilatio*) qui est le terme qui convient le mieux à la joie de la louange divine⁷⁸.

L'énumération instrumentale est visuelle dans les psautiers enluminés. Elle peut être vue à la fois comme un commentaire allégorique du psaume et comme une expression de la foi et de la joie spirituelle de David, mais aussi de celle qu'est censé ressentir le croyant. Par exemple, le feuillet de l'*Exultate Deo* du *Psautier de Peterborough*⁷⁹ (voir fig. 2) débute par la lettrine E de David jouant d'un jeu de cinq cloches ; les pavillons des trompettes de deux jongleurs forment l'angle droit de la page ; les rinceaux des marges avec les jongleurs en train de danser convergent vers le roi musicien : deux musiciens, un ange et un jongleur, jouent respectivement du psaltérion et de l'orgue portatif sur la barre végétale inférieure ; un contorsionniste émerge d'une branche et s'agrippe à une autre feuille au-dessus de sa tête sur laquelle un jongleur (ou une jongleuse) joue de la vièle à archet en regardant le roi David ; dans la marge droite, un joueur (ou une joueuse) de claquettes, portant un cerceau dans les cheveux, semble accompagner le jongleur organiste ; un hybride porte sur sa tête un jongleur qui danse en frappant un tambourin à cymbalettes ; un vieillard hybride perché sur un rinceau feuillu porte les deux trompettistes de l'angle de la marge. Le mouvement des corps des danseurs musiciens est entraîné par les instruments à vent (l'orgue et les trompettes), à cordes (la vièle, le psaltérion) et à percussion (les claquettes, le tambourin et les cloches). Il produit un ensemble animé et musical, signifiant visuellement l'exhortation à la joie et à la prière du psaume. Les musiciens ornant l'*Exultate Deo* rendent ainsi communicative cette joie. Ils en donnent l'image visible et spirituelle et traduisent aussi les mouvements du son et de l'ouïe tels qu'ils sont commentés d'après la *Physique* et le traité *De l'âme* d'Aristote et enseignés aux facultés des arts et de théologie. Ils se situent à la croisée des savoirs classiques et de leur renouvellement scientifique à partir du XIII^e siècle.

78. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 94, 3 : « Qu'est-ce que jubiler ? C'est ne pouvoir expliquer avec des mots sa joie et pourtant témoigner avec sa voix ce qu'on ressent intérieurement et qu'on ne peut expliquer avec des mots. C'est cela jubiler [...]. *Bienheureux le peuple qui connaît la jubilation !* »

79. Bruxelles, BrB, ms. 9961-9962, f. 57, *Psautier de Peterborough*, 1299-1300, Angleterre.

Le mouvement du son et de l'ouïe : la cinétique des jongleurs dans les manuscrits enluminés d'Aristote (1280-1350)

La contemporanéité entre le développement des bordures marginales et la physique aristotélicienne, notamment le principe de mouvement, est manifeste. Selon la philosophie naturelle d'Aristote, la production du son implique trois interventions⁸⁰ : la percussion (*percutiens*), l'objet sonore (*percussum*), le milieu sonore dans lequel il se déploie (*medium*). L'air en mouvement réalise le son produit par le choc de deux solides l'un contre l'autre. Le son est contenu matériellement dans le *percussum*, à savoir l'objet et le mouvement de la percussion dans l'air. Aristote distingue respectivement le percuteur qui bat l'air (ou l'eau)⁸¹ et l'objet percuté par le transport du coup dans l'air. Une fois produit, le son prend une forme (*species*) reçue et propagée par l'air. Sa production physique, et donc acoustique, est ainsi décrite : « Donc, est susceptible de produire un son, ce qui peut ébranler une unité d'air en continu jusqu'à l'ouïe. Or, celle-ci présente la même nature que l'air. Et du fait qu'elle soit située dans l'air, le mouvement de l'air externe s'accompagne d'un mouvement de l'air interne »⁸². Le choix du jeu des cloches par les enlumineurs est, dans le contexte intellectuel de l'époque, tout à fait approprié.

Simultanément, l'air est nécessaire à la percussion : « on entend grâce au vide qui résonne »⁸³ ; il est indispensable à l'audition : « c'est l'air qui fait qu'on entend, chaque fois qu'il est ébranlé dans sa masse unique et continue »⁸⁴. Il s'abrite à l'intérieur de l'oreille, « afin de sentir avec précision toutes les variations du mouvement »⁸⁵. Aristote sépare le milieu externe et le milieu interne, c'est-à-dire l'air ambiant producteur et vecteur de son, et l'air logé dans la corne de l'oreille. Il explique que le mouvement de la dissipation de l'air, lui-

80. Aristote, *De l'âme*, II, 7-8, 419 a 20. Voir Jacques Paul, « Sur quelques textes concernant le son et l'audition », *Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle*, dir. Michel Huglo, Marcel Pérès, Christian Meyer, Royaumont, Créaphis, 1992, p. 117-143 ; *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaft im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von musica und philosophia im Mittelalter*, dir. Frank Hentschel, Leyde, Brill, 1998.

81. Aristote, *De l'âme*, II, 7-8, 419 a 20.

82. Aristote, *De l'âme*, II, 8, 420 a 10.

83. Aristote, *De l'âme*, II, 8, 420 a 10.

84. Aristote, *De l'âme*, II, 7-8, 419 a 35.

85. Aristote, *De l'âme*, II, 8, 420 a 1-5.

même vide et insonore, devient un son. Le son dégagé de toute réalité physique serait donc sans existence propre. Pour Thomas d'Aquin, le phénomène physique du son est surtout un objet de la *proportio* qu'il analyse dans un sens, certes musical, mais surtout esthétique⁸⁶.

Le son n'existerait que dans la mesure où il est audible et, de là, compréhensible. Physiquement, le son et l'ouïe ne sont qu'un seul et même objet. En effet, selon une corrélation bien connue des aristotéliens, l'organe sensoriel doit présenter les qualités sensibles de son objet de façon équivalente, sans quoi la perception sensorielle est impossible. Autrement dit, la sensation est identique et unie à son objet, c'est-à-dire que le sens est potentiellement proportionnel au sensible dont il reçoit les formes, sans la matière⁸⁷. Le sens est donc une affection de l'âme et du corps. Dans la lignée aristotélienne de Boèce, Thomas d'Aquin explique que le sens (l'ouïe) est une *ratio*, car elle est active dans une relation de convenance entre elle, organe sensoriel, et une qualité déterminée, le son⁸⁸, manifestant ainsi une aptitude à saisir et à discerner. Aristote, repris par Thomas d'Aquin, assimile la *ratio* et la *mensura* à la *proportio*, les deux termes ayant été réunis par Guillaume de Moerbeke dans le seul mot de *logos*⁸⁹. Les concepts traduisent la notion d'harmonie, celle des sons consonants et proportionnés. Sur le plan spirituel, dans la sensation, le corps et l'âme font ensemble l'expérience de l'objet sensible et perceptible⁹⁰. Cette lecture aristotélienne des images peut contribuer à rendre compte de leur raison d'être dans les livres de prières, ainsi que dans quelques rares exemplaires enluminés de la *Métaphysique* et des *Libri naturales*⁹¹.

86. U. Eco, *Le problème esthétique*, p. 100-106 et p. 147.

87. Aristote, *De l'âme*, II, 12, 424 a 17. L'immatérialité du sens et de la sensation : « De façon analogue, chaque fois que le sens perçoit, il pâtit de ce qui a une couleur, une saveur ou une sonorité ».

88. Thomas d'Aquin, *Commentaire du De anima (426 a)*, III, 2, 597 : « L'harmonie est proportion, donc il est nécessaire d'admettre que l'ouïe même est en quelque sorte raison », cité par U. Eco, *Le Problème esthétique*, p. 109.

89. Thomas d'Aquin, *Commentaire du De anima (426 a)*, III, 2, 597 : « Aristote dit que l'harmonie, ce qui veut dire des voix consonantes et proportionnées, est une certaine voix, et que de quelque manière cette voix est la même chose que l'ouïe, et que l'harmonie est une certaine proportion ; il faut admettre que l'ouïe est une proportion », cité par U. Eco, *Le Problème esthétique*, p. 109.

90. Aristote, *De la sensation*, 447 b, *Petits traités d'histoire naturelle (Parva naturalia)*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 97.

91. Voir Claire Richter Sherman, *Imaging Aristotle. Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1995.

Situés dans ces ouvrages de philosophie naturelle, les corps en mouvement des jongleurs et des acrobates donnent à voir et à sentir la vue et le son, c'est-à-dire simultanément l'ouïe, comme le montrent trois feuillets illustrés d'un manuscrit anglais de la *Métaphysique* datant des années 1325⁹². Sur le feuillet 2 (voir fig. 3), dans les bordures végétales, les six personnages musiciens et contorsionnistes ont été composés selon les principes de l'hybridation, de l'inversion et du mouvement : mi-animaux pour trois d'entre eux, ils s'activent à la vièle à archet et la petite trompe, au numéro d'adresse avec des « assiettes » tournant sur une baguette ; deux combattants à deminus s'affrontent ; tout le parcours des rinceaux est rythmé par une faune variée (un lion, un lièvre, une sorte de héron, cinq espèces d'oiseaux bien précises) et une flore faite de verdure, de fleurs et de feuilles. Le feuillet 23v présente, quant à lui, dans la marge latérale gauche, un musicien hybride entre le jongleur et le fou : ce joueur de tambour est vêtu d'une robe bipartie, bleue et rouge, il est perché sur la tête d'un hybride ; dans la marge opposée à droite, un joueur de vièle à archet porte aussi un habit biparti vert et rouge ; dans la marge supérieure, deux hérauts vêtus de rouge et bleu sonnent de la trompette et tiennent chacun un grand rinceau végétal et floral descendant sur les deux jongleurs ; et dans la bordure inférieure, trois oiseaux sont perchés sur des rinceaux végétaux, un lièvre est assis et un renard tire à l'arc. Enfin, le texte du feuillet 34 est encadré de rinceaux végétaux simples jalonnés par deux oiseaux dans la marge supérieure, un hybride oiseau jouant de la vièle à archet dans la marge inférieure devant un autre oiseau perché sur un rinceau et une danseuse de claquettes. Chacun des trois feuillets répond au même dispositif topographique, lequel est semblable aussi à ceux des bibles et des psautiers contemporains : dans la lettrine introductive, la *Bildeinsatz*, Aristote est figuré assis en train d'enseigner devant des étudiants, comme le roi David jouant avec des musiciens. Les figurations colorées des jongleurs et des hybrides sont animées par des mouvements inversés ou doubles, opposant nettement le haut et le bas, l'avant et l'arrière. Faisant voir et entendre le son et la musique, la cinétique des motifs – leurs rythmes – s'adresse ainsi aux sens de la vue et de l'ouïe.

92. Paris, BnF, ms. Lat. 6299, *Métaphysique* d'Aristote, 1^{er} quart du XIV^e siècle, Angleterre.

Enfin, à la même époque, en écho aux débats scolastiques sur le langage, les illustrations des psaumes de David ont également représenté des voix discordantes, tel le blasphème de l'*insipiens* du psaume 52. Le psautier étant le livre de chant censé agir sur la foi du lecteur, il compte parmi les moyens importants de la communication verbale par l'image et la voix utilisés par les clercs dans la société.

La discordance des voix : David face à l'insensé du psaume *Dixit insipiens*

À partir de l'*ekphrasis*⁹³ du *Beatus vir*, le croyant ayant en mémoire cette image de la foi et de l'harmonie divines peut effectuer son « chemin » de méditation en tournant les pages du psautier. Le mercredi, aux matines, le croyant (moine et éventuellement laïc) prie en chantant le psaume 53/52, en mémoire du vendredi saint de la Passion⁹⁴. Or, le premier verset du psaume est le suivant : *Dixit insipiens in corde suo non est Deus* (« l'insensé dit en son cœur, Dieu n'est pas »). Dans la lettrine D, le roi David et l'*insipiens* sont souvent figurés ensemble dans la même lettrine, placés côté à côté ou l'un en face de l'autre. Par exemple, dans le *Psautier latin aux armes de France et de Castille*⁹⁵ (voir fig. 4), dans une bible du XIII^e siècle conservée à Besançon⁹⁶ (voir fig. 5), ainsi que dans de nombreux autres livres contemporains, David et l'insensé forment un binôme d'inversion et d'opposition souvent séparé par la tête de Dieu émergeant des nuées. Les deux figures parlent, éventuellement dialoguent, et toujours font des gestes se croisant ou se faisant face au centre de la lettrine.

93. Voir Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington, Ashgate, 2009.

94. Dagmar Langenfeld et Irene Götz, « *Nos stulti nudi sumus – Wir Narren sind nackt. Die Entwicklung des Standard-Narrentyps und seiner Attribute nach Psalterillustrationen des 12. bis 15. Jahrhunderts* », *Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zur Narrenidee*, dir. Werner Mezger, Remscheid, Kierdorff Verlag, 1984, p. 37-96.

95. Paris, BnF, ms. lat. 10434, f. 65v, *Psautier de Blanche de Castille*, v. 1250.

96. Besançon, Bibl. mun., ms. 4, f. 245v, bible, XIII^e siècle.

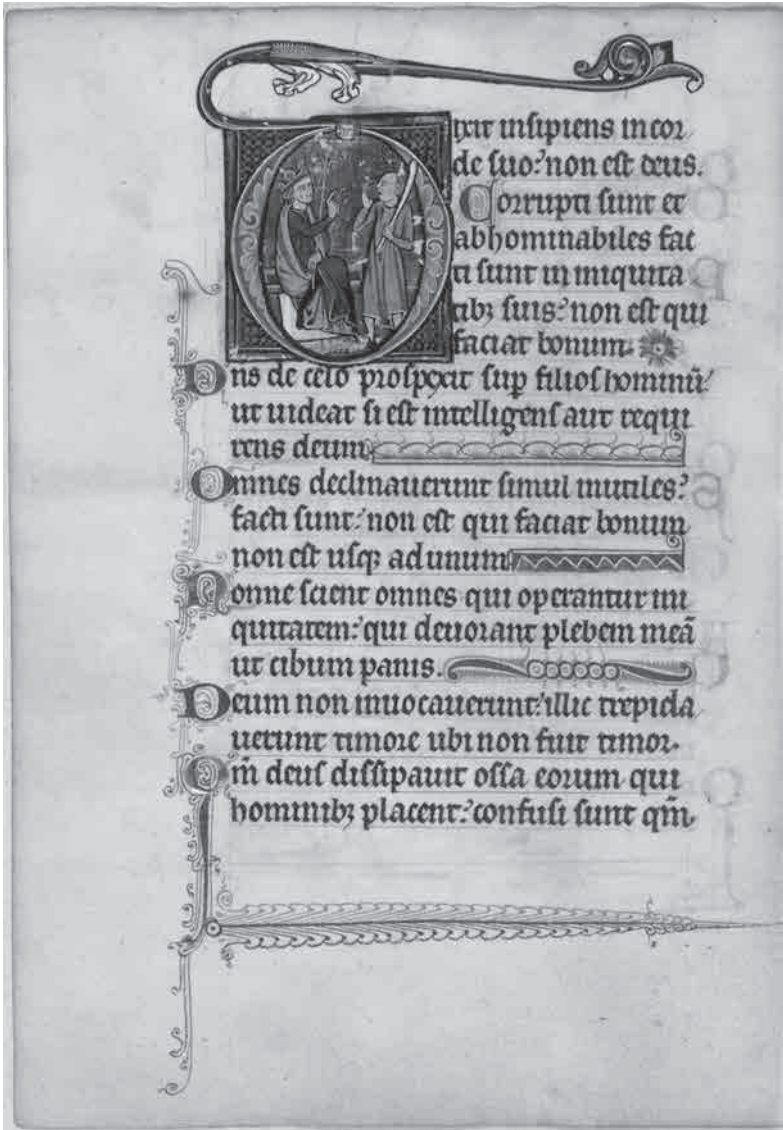


Fig. 4. *Le roi et l'insensé*

©Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux, Latin 10434, Psautier latin aux armes de France et de Castille, vers 1250, f. 65v.

composant les psaumes, y compris celui du *Dixit insipiens*. Mais au lieu de vivifier Dieu dans le cœur des créatures, ce psaume clame le néant, le vide de Dieu, l'absence de vie. Ce blasphème équivaut en quelque sorte à une répétition de la Chute originelle car, par orgueil, l'insensé désobéit au Père en le rejetant hors de son cœur. En effet, dans l'Ancien et le Nouveau Testament, la Parole divine façonne l'homme et lui révèle le monde créé par Dieu. Or, face à David, *Præfigura Christi*, la puissance de cette Parole est annihilée par les paroles de l'insensé. Dans le chant de ce psaume est inscrite la folie démesurée de l'homme : le Verbe a créé l'être humain en le dotant du langage et de la raison, exprimés par la musique ; pourtant, doué de parole et de musique, l'homme insensé ne reconnaît pas le Créateur. Les paroles impies de l'*insipiens* dans les images rejoignent le *multiloquium* condamné par Augustin, reprenant Pr 10, 19 dans le *De Trinitate* : « dans l'abondance de paroles, tu n'échapperas pas au péché ». L'évêque d'Hippone exhorte à renoncer aux bavardages inutiles afin de dialoguer avec Dieu dans le silence et avec humilité.

Sur le plan acoustique, on l'a vu, les principes aristotéliens du son exigent des équivalences entre les qualités du son émis et reçus, c'est-à-dire entre l'audition et l'intellection. Le signifié doit être conjoint au son vocal, comme Albert le Grand l'explique dans la *Summa de creaturis*, sur le son vocal : « c'est par un signe de l'instituteur [David pour ce qui nous concerne], dirigeant telle expression vers telle chose, pour lui donner sa raison de signifier telle intention du locuteur »¹⁰⁰. L'inversion entre le roi et l'*insipiens* rend ainsi significantes deux intentions morales opposées et paradoxales, que traduisent leurs paroles respectives. Cependant, on peut s'interroger sur les paroles psalmiques inspirées par Dieu à David : en tant qu'« auteur » des psaumes, le roi les a mises en musique et placées dans la bouche de l'insensé. En jouant sur le syllogisme, l'insensé adresserait les mots blasphématoires à son auteur, David. Or, les psaumes sont emplis d'interpellations et de paradoxes de ce type que le croyant éprouve, mémorise, médite jusqu'à la jubilation de l'*Exultate Deo*.

100. Albert le Grand, *Summa de creaturis, Sur le son vocal*, II, 2, solution, cité par Irène Rosier, *La parole comme acte. Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1994, p. 313.

Sous l'autorité de David, le parcours visuel et spirituel des psaumes est donc autant émotionnel que spirituel. En ce sens, et du point de vue métaphorique, il s'adresse autant au cœur qu'à l'âme, aux émotions qu'à la mémoire. C'est pourquoi la prière, le chant et l'ouïe font partie des procédés de l'édification morale. Tel le sermon d'un prédicateur, le chant des psaumes serait ainsi d'une efficacité comparable sur la conversion des mœurs¹⁰¹. David en est la figure exemplaire.

DAVID ET LE PSAUTIER : MÉTAPHORES DE L'OUÏE, DU CŒUR ET DE LA FOI

Les images de David musicien ne peuvent pas être étudiées séparément des autres figurations du roi, ni de l'ensemble des feuillets enluminés, ni des livres les contenant. Elles appartiennent à des réseaux iconographiques et topographiques rendus plus ou moins visibles par les jeux visuels des références instrumentales, historiques, bibliques, rhétoriques. L'un de leurs principaux modes de fonctionnement est la métaphore, continuée et amplifiée, censée les faire vivre dans la mémoire et l'âme des lecteurs¹⁰². Ce procédé rhétorique rend la figuration de David d'autant plus performative qu'il est répandu chez les élites cléricales et laïques. Comme l'a expliqué Hans Belting, si les images médiévales sont des médiums efficaces de la communication, c'est parce qu'elles sont produites par et dans une société qui en partage les modèles culturels¹⁰³. Et de préciser, dans une approche anthropologique, que cette efficacité est due au fait que les processus rhétoriques et mentaux mis en place par les clercs ont vocation à transiter par le corps : le corps figuré d'une image à se remémorer ; le corps du lecteur, lieu de réception et de fabrication iconiques ; le *codex*, support des images et *medium* sonore de la Parole. La figure de David peinte dans les psautiers correspond en quelque sorte à la conception de « l'image-medium » de l'historien de l'art¹⁰⁴. Car elle assume un rôle médiateur essentiel

101. Voir P. V. Loewen, *Music in Early Franciscan Thought*.

102. Voir G. Dahan, *L'exégèse chrétienne*, p. 441.

103. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 32 : « Nous pensons de manière collective ».

104. H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, p. 30 : « D'un point de vue anthropologique, la configuration triangulaire que je décris ici est

entre le corps et l'âme du croyant, le livre et le divin¹⁰⁵. Pour ce faire, les images de David musicien font écho aux métaphores psalmiques des Pères, surtout celles d'Augustin, sur l'ouïe, le cœur et l'âme.

L'ouïe du cœur et l'*intentio* de l'image de David

Les instruments de musique cités dans les psaumes, mais aussi le corps humain, ses sens et ses organes (les yeux, les oreilles et le cœur)¹⁰⁶ ont fait l'objet de nombreuses allégorèses de la part des Pères, reprises par les médiévaux. De même, environ une cinquantaine de psaumes mentionne les échanges oraux et auditifs entre Dieu et les humains¹⁰⁷. D'après l'exégèse patristique, les hommes entendent les paroles de Dieu certes avec leurs oreilles¹⁰⁸, mais surtout avec le cœur, comme l'écrit Augustin¹⁰⁹. L'évêque d'Hippone explique que le cœur est l'organe sensoriel par lequel Dieu fait entendre sa voix¹¹⁰ « grâce aux vibrations de l'air qu'elle frappe, mais du cœur qui reste silencieuse pour les hommes »¹¹¹. La Parole divine s'adressant à l'ouïe intérieure, la purifie et la vivifie dans le silence du recueillement¹¹². De même, le croyant

fondamentale de la fonction image : image-medium-spectateur ou image-dispositif visuel-corps vivant (qu'il faut à son tour entendre comme corps médium ou médiatisé) ».

105. H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, p. 32 : « La métamorphose se produit quand les images vues se transforment en images remémorées [...]. Un échange se produit ainsi entre leur *medium*-support et notre corps, lequel joue à son tour un rôle de médium naturel ».

106. Charles Burnett, « Sound and its Perception in the Middle Ages », *The Second Sense. Studies in Hearing and musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, dir. Ch. Burnett, Michael End et Penelope Gouk, Londres, The Warburg Institute, 1991, p. 43-69.

107. Elizabeth Sears, « The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages: On Psalm Illustration and Psalm Exegesis », *The Second Sense*, p. 17-42.

108. Par exemple, le psaume 43, 1 : « O Dieu, nous avons ouï de nos oreilles ».

109. Augustin, *Confessions*, VII, 10 : « Et j'ai entendu, comme on entend dans son cœur ».

110. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 81, 2 : « Dieu a un langage secret ; chez beaucoup, il s'adresse au cœur, et là, c'est une puissante rumeur dans le grand silence du cœur quand Il dit d'une voix puissante : *c'est moi qui suis ton salut* ».

111. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 141, 19.

112. Daniel Russo, « Savoir et enseignement. La transmission par le livre », *Le Moyen Age en lumière*, dir. Jacques Dalarun, Paris, Fayard, 2002, p. 235-265.

adresse sa louange par son cœur¹¹³. Cette métaphore organique (*cor, cordis*) fait écho à celle de la harpe, instrument à cordes (*cordas*) de l'exégèse patristique¹¹⁴. Le cœur est une métaphore auditive et spirituelle censée donner accès au lecteur à la fois au *verbum*, la signification sémantique, et à la source de ce langage intérieur, le *Verbum*¹¹⁵. Jérôme l'a notamment traduite par la formule « peindre en son cœur »¹¹⁶.

L'exégèse allégorique et patristique sur la Parole, les instruments de musique et les sensations a sans doute contribué à rendre l'image de David musicien et locuteur d'autant plus opérante aux yeux et à l'esprit des lecteurs qu'elle a été chargée d'*intentiones* morales¹¹⁷. L'*intentio*, visuelle et émotionnelle, doit sa puissance, d'après la rhétorique cicéronienne, à ses vertus morales. À partir de la lyre, métaphore de l'âme du monde et de l'harmonie universelle, Cicéron définit en effet l'*intentio* comme « l'accord » effectué par le geste du musicien ajustant les cordes de son instrument. De ce premier sens étymologique, il développe une métaphore, empruntée au théoricien de la musique Aristoxène de Tarente, pythagoricien et péripatéticien, qui qualifie l'âme d'*intentionem quandam*, c'est-à-dire « d'ajustement particulier » : « un *musicus* et philosophe pour qui l'âme était un ajustement particulier du corps naturel, analogue à ce que l'on nomme harmonie dans le chant et sur la lyre ; répondant à la nature et à la vocation de l'ensemble du corps, diverses vibrations sont émises, qui sont comme des sons dans la musique vocale »¹¹⁸. Dans le *De Oratore*, Cicéron reprit la comparaison entre le corps de l'orateur et la lyre dont les vibrations des cordes représentent les mouvements de l'âme : « tout le corps de l'homme, toute sa

113. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 85 : « Ta prière est une parole adressée à Dieu [...]. Quand tu lis, c'est Dieu qui te parle ; quand tu pries, c'est toi qui parles à Dieu ». Voir Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel, Bärenreiter, 2004.

114. J.-M. Fritz, « Cithare de la foi et harpe de la dame », p. 100-107.

115. Voir Michael P. Kuczynski, « The Psalms and Social Action in Late Medieval England », *The Place of the Psalms*, dir. N. van Deusen, p. 191-214, à la p. 193.

116. Jérôme, *Commentarii in Hiezechielem*, III, VIII, 7-9, 173-174, éd. Francis Glorie, Turnhout, Brepols, (« Corpus Christianorum Series Latina », t. 75), 1964, p. 95 : « depingere in corde nostro ».

117. Frances A. Yates, *L'art de la mémoire* [1966], trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, p. 95-99.

118. Cicéron, *Disputes tusculanes*, I, 10 ; II, 23 ; II, 65 et IV, 3.

physionomie, tous ses accents vibrent, comme les cordes d'une lyre, selon le mouvement de l'âme qui les met en branle (*sonant ut a motu animi quoque sunt pulsae*), [...] la voix est comme une corde tendue (*sunt intensae*), rendant sous la main qui la touche des sons aigus, graves »¹¹⁹. Cette conception anthropomorphique du corps humain-instrument de musique se retrouve dans les commentaires patristiques sur les psaumes, comme on l'a vu.

L'*intentio* antique a été perpétuée au Moyen Âge, principalement dans les milieux monastiques, où elle fut inséparable de l'idée cicéronienne d'une résonance et d'une « tension » mentale. Lorsque cette tension trouve l'accord juste pour la méditation, elle fait de l'esprit une sorte d'*organum* interne, d'instrument de musique. Ensuite, forte de cette tradition, dans le contexte aristotélien du XIII^e siècle, l'*intentio* a pris un sens plus éthique et moral devant motiver l'intention des actions du bien et de la charité¹²⁰. Dans les manuscrits enluminés, la lettrine de David harpiste en introduction du *Beatus Vir*, prolongé par les jongleurs, les oiseaux, les animaux en marge, pourrait procéder métaphoriquement de l'*intentio*, ne serait-ce que par l'accord des cordes de la harpe et la charge émotionnelle suscitée par la vue de ce modèle de la foi : guidé par l'intention de cette « image agissante », le lecteur serait censé éveiller son âme à la charité du cœur et à l'amour de Dieu. Si David, ainsi que les jongleurs musiciens sont figurés de façon si récurrente dans les psautiers, c'est très probablement en raison de la puissance de leur *intentio* morale : par leurs mouvements, ces *imagines agentes* agissent sur la vision et l'audition, mais aussi sur les âmes, en écho à la prière psalmique. Comme l'a écrit Augustin, l'*intentio* est un *affectus*, c'est-à-dire une inclination de l'âme tendue vers l'amour divin¹²¹.

Le psautier de David, la *compunctio cordis* et la mémoire

Toujours en poursuivant les analogies du cœur, le psautier en tant que *codex* enluminé est aussi une métaphore spirituelle de l'audition divine. Cette métaphore est amorcée dès la *Bildeinsatz* du *Beatus vir*

119. Cicéron, *De Oratore*, III, 57.

120. Voir Edmond Dublanchy, « Charité », *Dictionnaire de théologie catholique*, t. 2, 1923, Paris, Librairie Letouzey et Ané, col. 2217-2266.

121. Augustin, *De Doctrina christiana*, III, X, 16.

où David accorde sa harpe sous l'inspiration divine. L'espace clos du livre, l'architecture du texte et de ses ornements sur les feuillets, font en effet du livre un lieu de mémoire sacrée, un temple de contemplation divine, comme le nomme Augustin¹²². Ernst Curtius¹²³ avait bien replacé « le Livre » dans la culture médiévale¹²⁴, dont l'autorité sacrée a généré beaucoup de commentaires exégétiques, depuis Jérôme et Augustin, jusqu'aux théologiens, poètes et prédicateurs médiévaux. Ceux-ci ont trouvé parmi les *topoi* bibliques celui du « livre de la vie »¹²⁵ « écrit par le doigt de Dieu »¹²⁶. Les métaphores rapportant le Verbe au Livre sont nombreuses chez les prédicateurs du XIII^e siècle¹²⁷. Jacques de Vitry (1160/70-1240), par exemple, considère que la Parole de Dieu est « une sorte de livre intérieur, rubriqué au minium du sang du Christ et décoré des lettres d'or de sa résurrection »¹²⁸. C'est donc métaphoriquement par la contemplation du livre enluminé – illuminé – que la prière sur le psautier invite au repli sur soi et à l'écoute de Dieu en son âme. Citant Mt 6, 6¹²⁹, Augustin nomme le lieu retiré et intérieur de l'écoute et de la méditation, la chambre close, c'est-à-dire « le secret de son cœur »¹³⁰ : « Quand tu entres dans ta chambre, tu entres dans ton cœur »¹³¹. Dans la *Consolation de Philosophie*, Boèce a perpétué le *topos* du retrait en un espace clos, la chambre ou l'*hortus conclusus*,

122. Voir Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 279-342.

123. Ernst Curtius, « Le symbolisme du livre », *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 471-542.

124. Voir Peter F. Ganz, *The Role of the Book in Medieval Culture*, Turnhout, Brepols, 1986 ; Herbert L. Kessler, « Book », *Seeing Medieval Art*, Toronto, Broadview Press, 2004, p. 87-105.

125. Ex 32, 32-34.

126. Ex 31, 18.

127. Voir Louis-Jacques Bataillon, « *Similitudines* et *exempla* dans les sermons au XIII^e siècle », *The Bible in the Medieval World. Essays in memory of Beryl Smalley*, dir. Kartherine Walsh et Diana Wood, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 191-205.

128. Jacques de Vitry, *Prothema, Sermo III in Dominica infra Octavas Epiphaniae, Sermones in Epistulas*, cité par Carla Casagrande, « Ma langue est un calame », *La parole du prédicateur, v^e-xv^e siècle*, dir. Rosa Maria Dessì et Michel Lauwers, Nice, Centre d'études médiévales de Nice, 1997, p. 235-54 (p. 245).

129. Mt 6, 6 : « Prier en secret. [...] Pour toi, quand tu pries, retire-toi dans ta chambre, ferme sur toi la porte, et prie ton Père qui est là, dans le secret ; et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra ».

130. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 3,4 : « Dans ta chambre close, c'est-à-dire dans le secret de ton cœur ».

131. Augustin, *Discours sur les psaumes*, Ps 33, s. 2, 8.

repris par les poètes courtois. Comme l'a montré Mary Carruthers¹³², ce mouvement de retrait est visuellement figuré par l'espace architecturé des letrines introductives du psaume du *Beatus vir* dans lesquelles David accorde les cordes de sa harpe sur l'harmonie divine entendue en son cœur. Par emboîtement métaphorique, il est localisé matériellement dans le psaume et le livre. En ce lieu de méditation, l'exercice de la mémoire peut s'amorcer : la *figura* de David musicien et les *picturae*¹³³ des jongleurs aident à réveiller l'esprit en provoquant des émotions, indispensables à l'amorce de la contemplation, de la *compunctio cordis*. En commentaire du psaume (42/43 [41/42])¹³⁴, Augustin explique que les vers énoncés par David sont adressés par la *cithara* à l'âme : avec l'esprit et la raison spirituelle, l'âme a le pouvoir d'entendre, contrairement à l'enveloppe charnelle l'hébergeant, c'est-à-dire le corps qui lui ne peut percevoir sans elle.

Dans le retrait de la louange psalmique, l'âme et la musique sont unies par leur nature et leurs facultés identiques. Les rythmes numériques de la mémoire et du son les activent, comme Augustin l'écrit dans le livre VI du *De musica*¹³⁵ : la mémoire, la volonté et l'intelligence les composent ; elles renferment et produisent des images mentales ; l'une et l'autre sont un mouvement de l'âme et une sensation du cœur d'autant plus forts qu'ils agissent dans et par la mémoire, où « se conservent, rangées distinctement par espèces les sensations qui y ont pénétré, chacune par son accès propre : la lumière [...] par les yeux ; tous les genres de sons par les oreilles, etc. »¹³⁶ Grâce à la mémoire, *via* le son, l'ouïe et la prononciation, se réalise l'élévation spirituelle¹³⁷.

132. M. Carruthers, *Machina Memorialis*, p. 219-235.

133. M. Carruthers, *Machina Memorialis*, p. 249-260.

134. Ps 42-43 : « J'exulterai, je te rendrai grâces sur la harpe, / Dieu, mon Dieu./ Qu'as-tu, mon âme, à défaillir / et à gémir sur moi ? ».

135. Augustin, *De musica*, Livre VI, chap. VII, 22 : « Quant aux nombres de mémoire, il est bien plus évident que nous les apprécions avec les nombres de jugement, et que c'est le souvenir qui nous les représente encore [...]. Ainsi les nombres de jugement apprécient les nombres de mémoire, non isolés, mais accompagnés des nombres d'action ou de réaction, ou de tous deux ensemble [...]. Quant aux nombres sonores [...] il en est des danses et autres mouvements visibles comme des sons qui sont transmis par l'appareil de l'ouïe ».

136. Augustin, *Confessions*, X, 8.

137. Augustin, *De musica*, VI, 2, 2 : « Je veux m'élever avec toi, qui es mon ami, des choses sensibles aux choses spirituelles, en prenant la raison pour notre commun guide ; réponds-moi donc ; quand on prononce ce vers *Deus creator*

CONCLUSION

Ainsi, pour analyser l'image du roi David, le postulat a été posé que les élites de plus en plus nombreuses à être éduquées, voire cultivées, partagent des savoirs et des modèles répandus chez les lettrés de l'époque. Cette culture commune est un gage de la performativité morale des images. Destinées à faire voir, entendre et ressentir la foi de David, celles-ci auraient la capacité sensorielle d'entretenir la mémoire du roi et donc du Christ dans l'âme du croyant. Elles contribueraient, *via* le psautier et le chant, à vivifier sa foi en son cœur. À un niveau sensoriel, les pages enluminées feraient du psautier un lieu mnésique de transit, entre les sens et la mémoire, le corps et l'âme, la terre et le ciel. On peut imaginer que le feuillet orné ferait effectuer aux sens un trajet de l'extérieur vers l'intérieur : l'impact venu des images extérieures imprimerait des sensations, des objets et des choses dans la mémoire du lecteur, laquelle mémoire en fabriquerait de nouveaux. Inversement, le trajet sensoriel pourrait se faire des images intérieures *via* l'œil, l'ouïe, les émotions et la mémoire, vers la page ornée du psaume. Les feuillets peints de David musicien et de jongleurs en mouvements pourraient être des « représentations » animées de ces processus sensoriels, mentaux et spirituels entre le livre et le croyant.

Comme les prédicateurs et les théologiens, les concepteurs d'images étaient maîtres en matière de communication visuelle, vocale et auditive, car ils contribuaient eux aussi à l'édification des esprits et à la conversion des mœurs. Par l'image, ils œuvraient au salut des croyants et de la société. Pour réaliser cette entreprise morale, le modèle très connu de David fut censé en garantir l'efficacité. L'associant à la conversion spirituelle, les enlumineurs l'ont relié au jongleur car, de roi, David s'est rabaissé au rang d'histriion, humilié dans l'humilité, dansant nu devant l'Arche d'Alliance. De cette conversion physique et morale, le psaume orné et le jongleur, *alias* David, s'en sont fait la réminiscence par l'exemple. Socialement, cet *exemplum* connu de tous a revêtu une valeur collective.

omnium, où résident les quatre iambes et les douze temps qui le composent ? Est-ce dans le son qui frappe l'oreille ? Est-ce dans le sens de l'ouïe ? Est-ce dans la prononciation ? Ou enfin, comme le vers est bien connu, est-ce dans la mémoire ? »

Par la figuration de David, les concepteurs d'images ont su combiner plusieurs détails visibles (la figure, les instruments, l'histoire) avec les fondements de la société médiévale (le Verbe, la Création, la *musica*) et les innovations scientifiques de l'époque sur le son, le mouvement, les sens. Par ce « montage visuel », ils ont en quelque sorte donné une représentation de leurs propres références culturelles. Ainsi, ils conçu une « image-medium » suffisamment puissante, dotée d'intentions morales touchant le cœur des élites lettrées priant sur ces précieux livres pour le salut de leur âme.

martine.clouzot@wanadoo.fr