



**HAL**  
open science

“ **La musique de l’homme. Harmoniques de l’âme et du corps au XIIè siècle** ”

Jérôme Baschet

► **To cite this version:**

Jérôme Baschet. “ La musique de l’homme. Harmoniques de l’âme et du corps au XIIè siècle ”. Les représentations de la musique au Moyen Age, pp.76-83, 2005. halshs-03104516

**HAL Id: halshs-03104516**

**<https://shs.hal.science/halshs-03104516>**

Submitted on 22 Feb 2021

**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.

Paru dans *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 76-83.

Jérôme Baschet (EHESS)

## LA MUSIQUE DE L'HOMME.

### Harmoniques de l'âme et du corps au XII<sup>e</sup> siècle

On s'intéressera ici à ce que le Moyen Âge a appelé, à la suite de Boèce, la musique de l'homme. Non pas la musique produite *par* l'homme, mais la musique qui est *dans* l'homme. Parler de « *musica humana* » signifie que l'homme lui-même est musical, par la nature de son corps et de son âme. Une telle notion relève bien de ce qui était conçu, au Moyen Âge, comme *musica* – c'est-à-dire une pensée de l'ordre cosmique dont l'homme est partie intégrante –, mais elle nous oblige à nous défaire de nos propres catégories, puisqu'elle est sans rapport avec ce que nous entendons aujourd'hui sous le terme de « musique ». Elle nous invite en fait à une réflexion *anthropologique*, relative aux conceptions médiévales de la personne humaine. Brièvement dit, celles-ci peuvent être considérées comme *duelles mais non dualistes*<sup>1</sup>. Elles sont duelles parce que l'homme est fait de la conjonction de deux essences distinctes, l'âme et le corps. En même temps, le christianisme a toujours cherché à se démarquer du véritable dualisme (manichéisme ou catharisme) qui vise à dissocier l'âme et le corps, abandonne ce dernier au mal et ne voit de salut que dans un spirituel entièrement pur et libéré du charnel. On peut certes repérer dans la chrétienté médiévale les manifestations d'une pesanteur dualiste ; mais on y observe bien plus encore une dynamique anti-dualiste qui pousse à penser de manière toujours plus positive la relation de l'âme et du corps et à insister sur l'unité psychosomatique de la personne humaine, tendue corps et âme vers l'espérance de la béatitude des élus ressuscités.

L'anthropologie musicale dont relève la notion de *musica humana* est l'une des formes de cette dynamique anti-dualiste, de cette pensée positive des rapports entre le spirituel et le corporel. En esquisser l'histoire fera apparaître, à partir du legs de Boèce, le relatif effacement de la « musique de l'homme » durant plusieurs siècles, puis son efflorescence au XII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans l'œuvre de Hugues de Saint-Victor. On se demandera ensuite ce que peut être, en image, une évocation de la musique de l'homme : quelques miniatures

<sup>1</sup> Pour un exposé plus complet (et pour l'intégration des conceptions ternaires à la logique duelle dominante), cf. Jérôme Baschet, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, 2004.

exceptionnelles du XII<sup>e</sup> siècle viendront témoigner de la force nouvelle acquise alors par l'idée d'une unité musicale de la personne humaine.

*LA « MUSICA HUMANA », DE BOECE A HUGUES DE SAINT-VICTOR*

Il est inutile de revenir ici sur le sens de la distinction entre trois sortes de musique, établie par Boèce dans son *De institutione musica* (I,2) : la musique du monde, la musique de l'homme et la musique instrumentale<sup>2</sup>. Bien qu'elles forment ensemble un système de relations mutuelles, on concentrera l'attention sur la seconde d'entre elles. Boèce l'évoque en trois phrases : l'une se réfère à l'harmonie du corps, manifestée par l'équilibre de ses parties et par la conjonction des quatre éléments ; l'autre suggère une musique propre à l'âme, capable de conjoindre en elle une part rationnelle et une part non-rationnelle ; la dernière compare la conjonction du corps et de l'âme (désignée comme « *vivacitas incorporea rationis* ») à l'accord des sons graves et aigus. Ce texte fondateur pose une conception musicale de l'homme, qui insiste sur les caractères opposés des principes que la musique est capable de tenir ensemble, à commencer par l'âme et le corps. Mais cette idée fait l'objet d'un développement bref, nettement plus sommaire que celui qui concerne la *musica mundana*.

On considère généralement que la typologie boécienne des trois musiques est reprise tout au long du Moyen Âge et constitue un *topos* inlassablement ressassé dans l'abondante production des traités consacrés à la musique<sup>3</sup>. Pourtant, l'influence de nombreux auteurs qui l'ignorent joue à rebours : c'est le cas d'Augustin (et de son *De Musica*), de Cassiodore (dont la distinction entre la *musica naturalis* – qui réunit la musique du monde et le chant – et la *musica artificialis* – celle des instruments – reprend les éléments présents chez Boèce, à l'exception de la musique constitutive de l'être humain), ou encore d'Isidore de Séville et de Raban Maur. Comme c'est le cas chez ce dernier, la typologie de Cassiodore s'impose souvent, ce qui explique l'absence de la tripartition boécienne dans de nombreux traités musicaux postérieurs, par exemple chez Régino de Prüm ou, deux siècles plus tard, chez Jean d'Afflighem<sup>4</sup>. Par ailleurs, lorsqu'elles sont mentionnées, les trois musiques de Boèce ne font souvent l'objet que d'une simple énumération, sans le moindre développement, en

<sup>2</sup> PL, 63, c. 1171-1172. Sur Boèce et la théorie musicale au Moyen Âge, cf. les communications de ce colloque.

<sup>3</sup> L'abondant recensement de Gerhard Pietzsch (*Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Uergolino von Orvieto*, rééd. Darmstadt, 1968) ne doit pas faire illusion et n'exclut nullement un examen attentif aux inflexions historiques. On s'y est livré en prenant en compte l'ensemble des traités musicaux disponibles sur support électronique. Les remarques présentées ici se fondent sur les mentions explicites de la notion de *musica humana* (dans la postérité du *De institutione Musica*, I, 2). Suivre d'autres filières textuelles, et notamment les commentaires du *De Consolatio Philosophiae* – où Boèce évoque aussi les consonances de l'âme et du corps – conduirait sans doute à des conclusions plus nuancées.

<sup>4</sup> Raban Maur, *De Universo* (XVIII, IV : *De musica*), PL 111, c. 495 ; Régino de Prüm, *De Harmonica Institutione*, PL 132, c. 487-490 ; Jean d'Afflighem, *De Musica*, PL 150, c. 1395.

particulier en ce qui concerne la *musica humana*<sup>5</sup>. Cette expression peut du reste être détournée de son sens boécien, pour désigner la voix et le travail du chant, selon un emploi inspiré par la typologie de Cassiodore.

Les textes qui explicitent la notion de *musica humana* dans son acception boécienne sont donc nettement plus rares qu'on ne pourrait le penser, du moins avant le XII<sup>e</sup> siècle. On ne peut guère en citer que trois : la *Musica Disciplina* d'Aurélien de Réomé (840-849), qui reproduit presque littéralement le passage de Boèce concernant la musique de l'homme ; puis, au XI<sup>e</sup> siècle, le *Prologus in tonarium* de Bernon de Reichenau et une *Lectio de Musica* anonyme qui, ne reprenant qu'un seul aspect de la *musica humana*, évoque la « concorde de l'âme et du corps » en un vocabulaire simplifié, qui est aussi le signe d'une réappropriation de la thématique boécienne<sup>6</sup>. Au total : bien peu de choses sur la *musica humana* entre Boèce et le début du XII<sup>e</sup> siècle. Durant cette période, un aspect majeur de la culture monastique consiste à jouer des consonances entre l'ordre cosmique créé par Dieu et un mode de vie musicalisé par l'omniprésence de la liturgie ; mais la référence à la musique des sphères peut s'opérer hors du cadre boécien, par l'intermédiaire d'auteurs comme Augustin ou Cassiodore. Et s'il est vrai que la pratique du chant est toujours associée à la recherche d'une harmonie intérieure, cette préoccupation ne débouche pas nécessairement sur une formulation anthropologique explicite associée à la notion de *musica humana*. Coïncée entre la musique des sphères et la discipline du chant liturgique, celle-ci apparaît alors comme le parent pauvre du legs de Boèce. Sans disparaître totalement, l'idée d'une constitution musicale de l'homme ne se fait entendre que de manière assourdie dans le concert des discours de la musique théorique.

Hugues de Saint-Victor semble être le premier à inverser significativement la tendance. Tout à la fois « carte du savoir » et programme d'étude et d'enseignement, son *Didascalicon*, écrit avant 1130 (et peut-être avant 1125), fait une place notable au *quadrivium*. Le chapitre qu'il consacre à la musique est entièrement fondé sur la trilogie de Boèce, mais celle-ci y est reformulée, rééquilibrée et restructurée selon un schéma qui aboutit (avec quelques irrégularités significatives) à une triple division ternaire<sup>7</sup>. Tandis que les musiques mondaine et instrumentale sont traitées sous forme d'énumérations assez sèches, la *musica*

<sup>5</sup> Parmi d'autres exemples, voir le Commentaire du *Timée* par Guillaume de Conches (PL 172, c. 247).

<sup>6</sup> *Musica disciplina*, éd. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 1784 (réimpr. Hildesheim, 1963), I, p. 32-34; *Prologus in tonarium*, PL 142, c. 1099-1102; *Lectio de musica*, éd. J.M. Smits Van Waesberghe, dans *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, 1, 1936, p. 320. On ne fait pas mention des nombreux traités postérieurs au XII<sup>e</sup> siècle qui reprennent la tripartition boécienne.

<sup>7</sup> *Didascalicon*, II, XIII, PL 176, c. 756-757 (à corriger grâce à l'édition critique en cours d'élaboration sous la direction de R. Berndt, que donne le CD-Rom du Corpus Christianorum). On se réfère à Patrice Sicard, *Hugues de Saint-Victor et son école*, Turnout, 1991 (avec les renvois aux travaux antérieurs).

*humana* fait l'objet d'un développement fourni, qui occupe près des deux-tiers du chapitre. Ses trois aspects sont mis en évidence en toute clarté : « quant à la musique de l'homme, il y en a une dans le corps, une dans l'âme, une dans le lien entre eux ». Si la musique du corps fait l'objet d'un riche développement (qui l'emporte sur les brèves mentions réservées à l'âme), on insistera ici sur le troisième aspect, dont l'importance conduit l'auteur à se libérer du carcan de ses subdivisions ternaires : « la musique entre le corps et l'âme (*inter corpus et animam*), c'est l'amitié naturelle par laquelle l'âme est reliée au corps, non par des entraves matérielles mais par des affects afin de donner au corps mouvement et sensibilité ; une amitié selon laquelle personne ne peut haïr sa propre chair. Cette musique, c'est d'aimer la chair, mais plus encore l'esprit, afin de protéger le corps sans détruire la vertu ». Dans ce texte magnifique, le maître victorin rejette toute idée dualiste d'un lien forcé, subi par l'âme (le *topos* du corps-prison), et fait valoir un rapport généreux, voulu par une âme heureuse de faire des dons au corps. Jouant Paul contre Paul, il écarte la vision d'une lutte hostile entre l'âme et le corps, au profit d'un lien pensé comme *amor* et *amicitia*. Par la mise en regard de la concorde de l'amitié et de la concordance de la musique, il souligne l'harmonie qui doit prévaloir entre l'âme et le corps – non sans rappeler la nécessaire hiérarchie qui s'impose entre eux. Ainsi, le texte de Hugues de Saint-Victor témoigne d'un épanouissement considérable de la notion de *musica humana*. Au lieu de se situer, sur ce point, en retrait de Boèce, il déploie avec bonheur les potentialités de son legs. Il est sans doute même le premier à accorder à la musique de l'homme plus d'importance qu'à la musique du monde (à l'inverse de Boèce lui-même). Surtout, il donne du rapport entre l'âme et le corps une formulation remarquablement positive, fondée sur la double idée d'harmonie musicale et de concorde amicale (deux notions qui renvoient à la fois à l'ordre de l'univers et à la cohésion de la société, fondée sur le lien de *caritas*).

Au-delà des formules connues sur le retour à Boèce, on ne peut comprendre un tel retournement de tendance sans voir que la question de la conjonction de l'âme et du corps – ou plus largement du spirituel et du matériel – est omniprésente dans le *Didascalicon*. La réflexion anthropologique traverse de part en part ce programme dans l'ordre de la connaissance, dont l'ambition n'est rien d'autre que de restituer à l'homme sa pleine relation d'image avec Dieu. Réflexion sur les savoirs et pensée de l'homme s'entrelacent en un unique projet anthropo-gnoséologique. S'y articulent la quête spirituelle de Dieu et le souci des nécessités matérielles de l'existence terrestre (d'où l'insistance souvent commentée sur les « arts mécaniques »), en écho avec la conjonction des savoirs théoriques et pratiques, l'équilibre des sens littéral et allégorique de l'Écriture et, finalement, l'harmonie musicale de

l'âme et du corps. Plus généralement, on peut souligner que les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle ouvrent une phase importante dans l'histoire des conceptions médiévales de la personne, c'est-à-dire dans la mise en œuvre de la dynamique anti-dualiste qui les caractérise depuis longtemps, mais qui acquiert alors une force nouvelle. De fait, il est remarquable de constater que, si l'idée de l'homme musical est énoncée par Boèce, ses potentialités ont longtemps été sous-exploitées. Au contraire, dans un monde transformé (tant sur le plan général de l'organisation sociale que sur le plan particulier de l'exercice théologique), Hugues de Saint-Victor fait jouer pleinement la richesse du concept étendu de *musica*, pour amplifier la dynamique anti-dualiste à l'œuvre dans les représentations médiévales de la personne. Il fait résonner la notion de *musica humana* et donne toute son ampleur à une conception musicale de l'homme – ou plutôt à une anthropologie traversée par l'ordre musical du monde<sup>8</sup>.

#### UNE MUSIQUE DE L'HOMME EN IMAGE ?

Que peut-il en être de la *musica humana* en image ? Une représentation iconographique explicite de cette notion est certes possible : elle reste discutée dans le cas des chapiteaux de Cluny<sup>9</sup> ; elle est évidente dans le frontispice du *Magnus liber organi* de Notre-Dame de Paris, au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Mais on voudrait plutôt, à la suite de Jean-Claude Bonne et d'Isabelle Marchesin, réfléchir au fait que les images médiévales sont capables de nous donner à voir la *musica*, non pas seulement par leur iconographie, mais aussi par leur rythmicité ornementale ou encore par les rapports numériques inscrits dans leur géométrie<sup>11</sup>. Il peut en effet exister des formes d'expression plastique des rapports de proportion, mais aussi des consonances formelles susceptibles d'intégrer des différences hiérarchisables dans un

---

<sup>8</sup> Le maître victorin n'est pas seul en son siècle. Outre la reprise synthétique dans le *Liber exceptionum* (I, I, 10) de son disciple Richard de Saint-Victor (éd. J. Châtillon, Paris, 1958, p. 108), on peut citer des auteurs représentatifs des courants néoplatoniciens du XII<sup>e</sup> siècle : Honorius Augustodunensis (son *Liber XII quaestionum* – de datation délicate – indique que Dieu a créé le monde comme une grande cithare et mentionne, parmi les accords qui y résonnent, celui de l'esprit et du corps, PL 172, c. 1179), ou encore Bernard Sylvestre (*De mundi universitate*) et Alain de Lille (*Anticlaudianus*) ; sur ces deux derniers textes, voir Moufida Amri-Kilani, « Musique ternaire et *quadrivium* », dans *I cinque sensi, Micrologus*, X, 2002, p. 477-493.

<sup>9</sup> Charles Scillia, « Meaning and the Cluny Capitals : Music as Metaphor », *Gesta*, XXVII, 1988, p. 133-148 et, ici même, la communication d'Isabelle Marchesin.

<sup>10</sup> Voir Martine Clouzot, « Musica », *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Rome, 1997, p. 615-619.

<sup>11</sup> Pour la notion d'ornemental et ses rapports avec la *musica*, voir Jean-Claude Bonne, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle). Le modèle insulaire », dans Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (éds.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval, Cahiers du Léopard d'Or*, 5, Paris, 1996, p. 207-249, ainsi que « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », dans Christian Descamps (éd.), *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, 1994, p. 13-50, qui montre que la démarche de Suger intègre, en écho à celle de Hugues de Saint-Victor, la recherche d'une conjonction musicale de l'âme et du corps, du spirituel et du matériel. Sur la « géométrie musicale » et la « *numerositas* » des images, voir Isabelle Marchesin, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux. 800-1200*, Turnout, 2000.

ordre harmonieux – toutes choses qui répondent à la notion même de *musica* (dont on rappelle volontiers avec Macrobe que ses manifestations ne sont pas seulement perceptibles par l’ouïe, mais aussi par la vue ou par le toucher).

S’agissant des représentations de l’âme et du corps, rares sont les images qui ne s’en tiennent pas aux aspects accidentels de leur relation, en particulier lors de leur séparation au moment de la mort. C’est donc de manière exceptionnelle que les manuscrits du *Speculum virginum* proposent une véritable mise en image de la question anthropologique, qui prend pour objet la constitution même de la personne humaine et tout particulièrement le rapport essentiel entre l’âme et le corps. Ce traité de spiritualité monastique, composé en Rhénanie et diffusé assez amplement à partir de 1140, est remarquable à plus d’un titre, ne serait-ce que par ses illustrations, conçues en rapport étroit avec le texte<sup>12</sup>. Le chapitre VIII s’ouvre par une série de questions relatives à l’âme et au corps et se réfère d’emblée à la « figure » qui y est représentée (fig. 1). Le texte témoigne d’un corps à corps intense entre des accents dualistes et une dynamique de dépassement du dualisme. L’image est à la fois une croix et une échelle céleste<sup>13</sup> : l’instrument du sacrifice du Christ est le moyen de la rédemption qui permet de s’élever de la terre au ciel, du Péché originel (le dragon) jusqu’à la Loi (tenant l’épée et le livre rappelant l’un des commandements) et à la Grâce divine. Au centre de la croix, deux personnages symbolisent les deux composantes de la personne humaine : la chair et l’esprit. Conformément au texte qui établit cette gradation ternaire, la première est qualifiée de « bien » (*caro bonum*), le second de « mieux » (*spiritus melius*), tandis que Dieu atteint le superlatif (*Deus optimus*). Ce dispositif remarquable, à l’évidence non dualiste, illustre en outre un aspect décisif de l’anthropologie chrétienne médiévale : la dualité corps/âme ne saurait fonctionner qu’en s’adossant à la ternarité corps/âme/Dieu.

La conjonction de l’âme et de la chair est soulignée d’une double manière : les allégories de *Ratio* et de *Sapientia* établissent entre elles un lien (de modération, précise le texte) en les tenant toutes deux par les bras ; la chair agrippe fermement les pans du manteau de l’esprit. Une telle image est bien faite pour jouer d’ambiguïté : on peut percevoir, entre l’âme et le corps, une force de dissociation et un antagonisme qui ferait par exemple de la chair un obstacle, un poids dont l’esprit chercherait à se libérer. Que la configuration du corps et de l’âme puisse être ascendante ou descendante, c’est le sens même de ce « *liberum arbitrium* » que l’inscription place précisément entre les deux figures. Toutefois, l’image

---

<sup>12</sup> On renvoie seulement à l’édition récente du traité par Jutta Seyfarth, CC, CM, 5, Turnout, 1990 (avec la bibliographie antérieure), ainsi qu’à Einar M. Jónsson, *Le miroir. Naissance d’un genre littéraire*, Paris, 1995.

<sup>13</sup> Sur ce thème, voir Christian Heck, *L’échelle céleste dans l’art du Moyen Âge*, Paris, 1997, en part. p. 70-73. On ne donne ici qu’une analyse sommaire de l’image.

semble bien mettre l'accent sur une dynamique d'élévation qui entraîne la chair (bonne) vers le haut et permet à l'esprit d'atteindre le Créateur, comme l'exprime le geste par lequel ces derniers s'attrapent mutuellement par les poignets. Malgré les pesanteurs et les risques de retournement, l'image suggère surtout une disposition idéale de l'âme et du corps qui leur permet, en prenant appui sur le sacrifice de la croix, de rejoindre ensemble Dieu.

Cette mise en image de la question anthropologique a fait l'objet d'une reprise plus exceptionnelle encore, dans un traité anonyme intitulé *De laudibus sanctae crucis*. Copié vers 1170-1175 dans l'important *scriptorium* du monastère de Prüfening (près de Ratisbonne), le manuscrit comporte une série de pleines pages à la gloire de la croix, dans laquelle notre image trouve judicieusement sa place (fig. 2)<sup>14</sup>. L'iconographie en est entièrement reprise du *Speculum Virginum* (ainsi que le texte, toutefois adapté à son nouveau contexte) : le dragon tentateur, la Loi, Raison et Sagesse (qui tiennent ici seulement l'esprit), le corps bon, l'esprit très bon et Dieu, bien suprême (qui saisit l'esprit, en un geste cette fois dissymétrique). Au-delà des variations de gestes et de postures, on soulignera trois inflexions majeures : une dimension cosmologique plus marquée, une géométrisation appuyée, une numérologie plus explicite. Sur le premier point, on observe l'ajout des quatre dimensions de la croix (*latitudo, longitudo, sublimitas, profunditas*), mises en rapport avec des vertus (*caritas, perseverentia, spes, timor et fides*). Inscrivant la croix dans l'ample gamme des quaternités qui définissent l'ordre du monde, ce thème renvoie aux dimensions de l'univers et souligne la valeur de la croix comme symbole cosmique<sup>15</sup>. Dans le même esprit, les quatre lettres du nom d'Adam (placées sur le cou des figures centrales) vient signifier, selon une correspondance établie depuis Augustin au moins, les quatre points cardinaux<sup>16</sup>.

La différence principale avec la miniature du *Speculum Virginum* tient à une reconfiguration générale de la page, selon une géométrie fort rigoureuse. Celle-ci est immédiatement sensible, ne serait-ce que dans la mesure où la croix se cale sur la bordure de l'image, établie selon un rapport classique largeur/hauteur de deux pour trois. On ne détaillera pas ici l'ensemble des proportions et des rapports modulaires mis en œuvre dans cette composition. Il suffira d'en faire valoir l'ajout décisif : un cercle tracé au compas, qui

---

<sup>14</sup> Munich, Staatsbibliothek, Clm. 14159, f. 6 ; Elisabeth Klemm, *Die Romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, 1980-1988, n. 35, p. 34-37 et *Regensburger Buchmalerei* (catalogue d'exposition), Munich, 1987, p. 52-53. On reviendra avec plus de précision dans un travail ultérieur sur ce manuscrit, sur la construction géométrique de l'image et ses relations avec les autres miniatures réalisées à Prüfening.

<sup>15</sup> Cf. Anna C. Esmeijer, *Divina Quaternitas. A Preliminary Study in Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, 1978, en part. p. 62-70 (pour notre manuscrit et son rapport avec le *Speculum Virginum*) et p. 119-120 (pour le thème des quatre dimensions de la croix cosmique).

<sup>16</sup> *Ibid.* (chaque lettre est l'initiale de l'un des termes grecs renvoyant aux points cardinaux).



s'entrelace à la croisée des montants de la croix, et dans lequel s'inscrivent, selon une symétrie réglée, les têtes des quatre figures allégoriques<sup>17</sup>. Par les ressources à la fois rationnelles et sensibles de la géométrie, ce cercle donne à voir, avec plus de force encore que dans le *Speculum Virginum*, l'unité de la personne humaine. C'est ce que confirme l'ajout de l'inscription « *TOTUS HOMO* », remarquable par son sens comme par la taille et la savante disposition de ses lettres. Car l'homme n'est pas une âme emprisonnée dans un corps. Il est ce *totus homo* qui doit s'élever vers Dieu tout entier – corps et âme plus solidaires que jamais, littéralement soudés par la formule mathématique d'un cercle<sup>18</sup>. De fait, c'est bien un cercle qui permet ici d'accentuer l'effort pour penser l'unité de la personne humaine, parce qu'il est la forme géométrique parfaite capable de manifester visuellement le rapport harmonieux de l'âme et du corps.

Ce cercle n'est pas isolé. Il s'inscrit dans une *numerositas*, certes élémentaire et peu originale, mais efficacement mise en œuvre. L'homme est à la fois une dualité (âme et corps) et une unité (*totus homo*). Le cercle qu'il forme s'entrelace avec les quaternités qui caractérisent le monde (la croix) et qui, du reste, pénètrent en son sein. En même temps, la dualité de l'homme se décline, dans son rapport à Dieu, en une ternarité. Son cercle consonne avec le cercle plus parfait de l'Unité véritable, celle de Dieu, à l'image duquel il a été créé et vers lequel il tend (littéralement, à la tangence duquel il s'inscrit). Au total, l'image constitue une exposition d'une rare rigueur de la question anthropologique dans toutes ses dimensions, c'est-à-dire tout à la fois de la constitution interne de la personne et de son double rapport avec le Créateur et avec l'univers. Un dispositif d'une telle puissance pourrait bien être considéré – non pas certes comme une illustration – mais comme une transcription, ou plutôt comme une *transfiguration* visuelle de l'idée de *musica humana* : une transfiguration de la musique de l'homme, sous les espèces d'une géométrie par laquelle un cercle peut être la forme sensible de l'harmonie qui fonde l'unité de la personne et que Hugues de Saint-Victor nommait la « *musica inter corpus et animam* ».

Un détour par les représentations de l'homme-microcosme devrait permettre de donner plus de force à cette hypothèse. D'origine antique, l'idée selon laquelle des correspondances peuvent être repérées entre l'univers (macrocosme) et l'homme (microcosme) trouve dès le VIII<sup>e</sup> siècle une expression sous forme de diagrammes (*rotae*), dans les manuscrits des œuvres

---

<sup>17</sup> Le déséquilibre apparent (par rapport à la version du *Speculum*) entre les figures de l'esprit et du corps est lié à cette recherche de symétrie qui repousse les têtes des figures hors de la partie centrale du cercle. Le centre du cercle, mais aussi de l'intersection des montants de la croix correspond au nombril de l'esprit.

<sup>18</sup> On se surprendra peut-être de l'intensité de la réflexion sur l'homme dans ce manuscrit. Elle est cependant indéniable, comme en témoigne la présence, au folio 46 v., d'un schéma définissant les rapports du corps, de l'âme et de Dieu (on en livrera ailleurs l'étude).

encyclopédiques d'Isidore de Séville, Bède le Vénérable ou Raban Maur<sup>19</sup>. A l'exception éventuelle des peintures de la crypte d'Anagni (de datation controversée), ce n'est guère que dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle que de telles correspondances se nouent autour d'une représentation de la figure humaine. L'une de ses toutes premières manifestations – sinon la première – apparaît dans un manuscrit copié à Prüfening en 1165 (fig. 3)<sup>20</sup>. La figure de l'homme y fait l'objet d'une ostentation remarquable : disposée axialement et selon une stricte frontalité, elle est entièrement exhibée (à la réserve près d'une pudique inscription) et s'étale sur toute la hauteur de l'image, joignant ainsi la terre et le ciel. Une valorisation aussi extrême ne se retrouve dans aucune autre représentation de l'homme-microcosme<sup>21</sup>. Quant aux inscriptions, empruntées à l'*Elucidarium* d'Honorius Augustodunensis, elles détaillent les correspondances entre la rotondité de la tête et la sphère céleste, entre les sept ouvertures du visage et les sept planètes, entre les quatre éléments et les parties du corps, ainsi qu'entre les quatre éléments et les cinq sens<sup>22</sup>. Par leur disposition calculée, ces écritures abondantes inscrivent la figure humaine dans un réseau de lignes horizontales et verticales, diagonales et circulaires, qui manifestent visuellement sa participation à un ordre plus vaste, qui est celui du macrocosme (ainsi, le cercle qui entoure la tête de l'homme ne se contente pas de supporter l'énoncé verbal d'une conformité avec la sphère céleste, il la fait exister plastiquement).

S'agissant de l'homme-microcosme, deux remarques s'imposent. Comme c'est le cas dans le texte d'Honorius, les correspondances établies ne concernent pas la totalité de la personne humaine, mais seulement le *corps*. De fait, les auteurs chrétiens ne peuvent assumer entièrement l'idée antique du microcosme et il leur faut rappeler que l'âme humaine ne saurait être conçue qu'à l'image du Créateur lui-même : « Dieu a formé l'âme à l'image de la divinité mais son corps à l'image de l'univers »<sup>23</sup>. Surtout, il convient d'insister ici sur le fait que la notion de l'homme-microcosme est en rapport étroit avec la conception musicale de

---

<sup>19</sup> Voir Fritz Saxl, « Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures », *Lectures*, Londres, 1957, I, p. 58-72; Léon Pressouyre, « Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 78, 1966, p. 551-593 ; Marie-Thérèse d'Alverny, « L'homme comme symbole : le microcosme », dans *Simboli e simbologia nell'alto medioevo (Settimana di Spoleto, 23)*, Spolète, 1976, p. 123-183 ; Barbara Obrist, « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », *Mélanges de l'École française de Rome-Moyen Âge*, 108, 1996, p. 95-164.

<sup>20</sup> Munich, Staatsbibliothek, Clm 13002, f. 7 v. (E. Klemm, *op. cit.*, n. 87, p. 60-64). Parmi la remarquable série de pages illustrées qui ouvrent ce manuscrit, figure un inventaire de la bibliothèque du monastère (notons, sans en tirer argument, la présence des œuvres de Hugues de Saint-Victor, dont le *Didascalicon*). Outre les études déjà citées, voir Carl Nordenfalk, « Les cinq sens dans l'art du Moyen Âge », *Revue de l'art*, 34, 1976, p. 17-28.

<sup>21</sup> La plupart sont également d'origine germanique (pour les miniatures de l'*Hortus deliciarum*, du *Liber divinorum operum* de Hildegarde de Bingen ou du ms. Vienne, B.N., cod. 12600, f. 29, voir *supra*, note 19).

<sup>22</sup> Cf. M.Th. d'Alverny, *op. cit.*, E. Klemm, *op. cit.*, C. Nordenfalk, *op. cit.* et *I cinque sensi, op. cit.*

<sup>23</sup> « *formavit [animam] ad imaginem deitatis sed corpus ad imaginem universitatem* », Adalbold d'Utrecht, *Ars musica*, éd. J.M. Smits Van Waesberghe, dans *Festgabe für H. Husman*, 1970, p. 16 (disponible sur le Cd-Rom du Corpus Christianorum). L'idée est déjà présente chez Ambroise, *Hexaemeron*, VI, 9-10.

l'homme : Aurélien de Réomé indique que la *musica humana* abonde dans le microcosme; Adalbold d'Utrecht précise, dans son *Ars musica*, que Dieu a usé des mêmes nombres pour créer les deux mondes, le petit (l'homme) et le grand (l'univers), tandis qu'Honorius Augustodunensis confirme que l'homme-microcosme partage « le nombre harmonieux de la musique céleste »<sup>24</sup>. Le lien entre le microcosme et le macrocosme relève bien d'une consonance musicale, puisque les mêmes rapports musicaux sous-tendent la nature de l'univers et celle de l'homme (du moins en son corps). Il est donc légitime de faire de l'image du microcosme une lecture musicale : elle montre que les deux mondes, l'homme et l'univers, sont régis par une même musique manifestée par les nombres (ceux que les inscriptions et l'iconographie rendent explicites, mais sans doute aussi ceux, plus cachés, de sa construction géométrique)<sup>25</sup>. Au reste, Boèce déjà voyait dans l'harmonie musicale la seule force capable de conjoindre en un seul corps les « différences et les pouvoirs contraires des quatre éléments »<sup>26</sup>. Ici, l'enlumineur nous rend sensible cette conjonction des éléments en une seule figure, faite à la semblance de l'univers : dans le tressage de l'image de l'homme et des bandes surchargées de lettres, se nouent tout ensemble la *musica mundana* et la *musica humana*.

Il est alors possible de mettre en rapport l'image de l'homme-microcosme et celle de la croix-échelle céleste du *De laudibus sanctae crucis*, réalisées toutes deux dans le *scriptorium* de Prüfening, à quelques années d'écart seulement. Les similitudes sont frappantes et il n'est pas interdit de supposer un schème formel sous-jacent, en partie commun aux deux œuvres. L'image du microcosme fait certes intervenir des lignes diagonales, étrangères à la seconde composition ; mais elle se caractérise aussi par deux bandes horizontales qui esquissent une croix virtuelle<sup>27</sup>. De manière plus évidente, les deux images partagent la même axialité verticale, entre terre et ciel. On y retrouve un cercle comparable,

<sup>24</sup> « *Humana denique musica in microcosmo, id est in minori mundo qui homo a philosophis nominatur, plenissime abundat* », *Musica Disciplina*, op. cit., p. 32 ; « *...eisdem numeris exemplaribus usus est artifex summus in creatione mundi maioris et mundi minoris* », *Ars Musica*, op. cit., p. 16 ; « *Unde et homo microcosmus, id est minor mundus dicitur, dum sic consono numero coelesti musicae par cognoscitur* », *De imagine mundi*, I, 82, PL, 172, c. 140.

<sup>25</sup> A l'appui de cette lecture musicale de l'image du microcosme, il faut citer un folio manquant de la série d'illustrations du ms. Clm 13002, que l'on peut restituer grâce à une copie : il s'agit d'une page entièrement consacrée à la musique et incluant des allégories des trois musiques boéciennes (Munich, Staatsbibl., Clm. 17403, f. 5 v. ; abbaye de Scheyern, 1241).

<sup>26</sup> « *jam vero quatuor elementorum diversitates contrariasque potentias, nisi quaedam harmonica conjungeret, qui fieri posset, ut in unum corpus ac machinam convenirent ?* », op. cit. (il s'agit ici de la *musica mundana*, mais la conjonction des quatre éléments est aussi un aspect de la musique de l'homme).

<sup>27</sup> On retrouve un schéma comparable dans un autre manuscrit proche dans le temps et l'espace : le psalterion tenu devant lui par David fonctionne comme une annonce de la croix, cette fois explicitée par les inscriptions (où sont mentionnées les dimensions de la croix associées aux vertus) ; Stuttgart, Landesbibl., Cod. Theol., 2° 341, f. 1, Psautier glosé, troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle ; *Moyen Âge entre ordre et désordre*, Paris, 2004, n. 9, p. 77.

où s'inscrit la tête de l'homme, dans un cas, le buste de Dieu, dans l'autre (leurs visages surtout sont remarquablement proches<sup>28</sup>). Dès lors, il importe moins d'identifier dans l'homme-microcosme une figure christique, que de reconnaître en lui l'*homme* sous la forme de sa plus haute dignité, que le Christ a assumée par son Incarnation. De même que dans la croix-échelle céleste, le sacrifice du Sauveur est le support nécessaire d'une configuration idéale de l'âme et du corps, il y a dans notre image de l'homme-microcosme un arrière-fond christologique, référent indispensable à toute pensée chrétienne de la perfection humaine.

*Conclusion.* Tout en reprenant fidèlement l'iconographie du *Speculum Virginum* (fig. 1), la croix-échelle céleste du *De laudibus sanctae crucis* fait l'objet d'une mise en œuvre puissamment retravaillée qui, par le recours à la géométrie, amplifie encore la portée anthropologique de l'image (fig. 2). On fera ici l'hypothèse que ce *retravail* a pour support une représentation telle que celle de l'homme-microcosme (fig. 3). Il ne s'agit nullement de rechercher un modèle au sens banal du terme, mais de suggérer que la réflexion en image que suppose l'élaboration de la figure du microcosme – peut-être la première du genre – a été prolongée pour reformuler la miniature du *Speculum* et en produire une version plus remarquable encore. Par ailleurs, si l'on veut bien admettre que l'homme-microcosme suppose un lien fort avec la *musica* et peut se lire comme une explicitation visuelle de la musique de l'homme (pour le moins en son corps), alors il n'est pas interdit de penser que la miniature du *De laudibus*, dont on suppose qu'elle intègre la réflexion du manuscrit 13002, entretient elle aussi quelque relation avec l'idée de la *musica humana*. La géométrisation qui préside à son élaboration est une manière de rendre sensible l'harmonie musicale qui régit la personne chrétienne, tout à la fois dans son rapport aux quaternités de l'univers et dans son ascension vers Dieu. Mais cette fois, il ne s'agit pas seulement de la musique du corps, créé à l'image de l'univers ; il s'agit de la musique *totale* de la personne humaine, de la musique qui consonne dans l'homme tout entier (*totus homo*), et en particulier dans les rapports de l'âme et du corps.

En repensant l'image du *Speculum virginum* sur la base de la correspondance musicale entre le corps humain et l'univers exprimée par l'image du microcosme, l'enlumineur du *De laudibus* a réalisé une transfiguration exceptionnellement puissante de la *musica humana* et en particulier de ce que Hugues de Saint-Victor avait nommé, quelques décennies plus tôt, la « *musica inter corpus et animam* ». Dans des milieux cléricaux aussi divers que créatifs, textes et images témoignent ainsi, dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle, d'un moment important de la

---

<sup>28</sup> On peut établir plus précisément un rapprochement entre le buste divin qui figure en haut de l'inventaire du ms. Clm. 13002, f. 5 v. et celui de notre figure 2 (qui est toutefois un peu moins soigné dans son tracé).

réflexion anthropologique médiévale. On y repère la recherche d'expressions fortes de l'unité de la personne humaine et de la relation harmonieuse de l'âme et du corps, tant sous l'espèce conceptuelle de la *musica humana* qui s'épanouit alors, que sous les espèces visuelles d'une rigoureuse géométrie anthropo-cosmologique.



Fig. 1 : *Speculum virginum*, Londres, British Library, Arundel 44, f. 83v (vers 1140-1145)

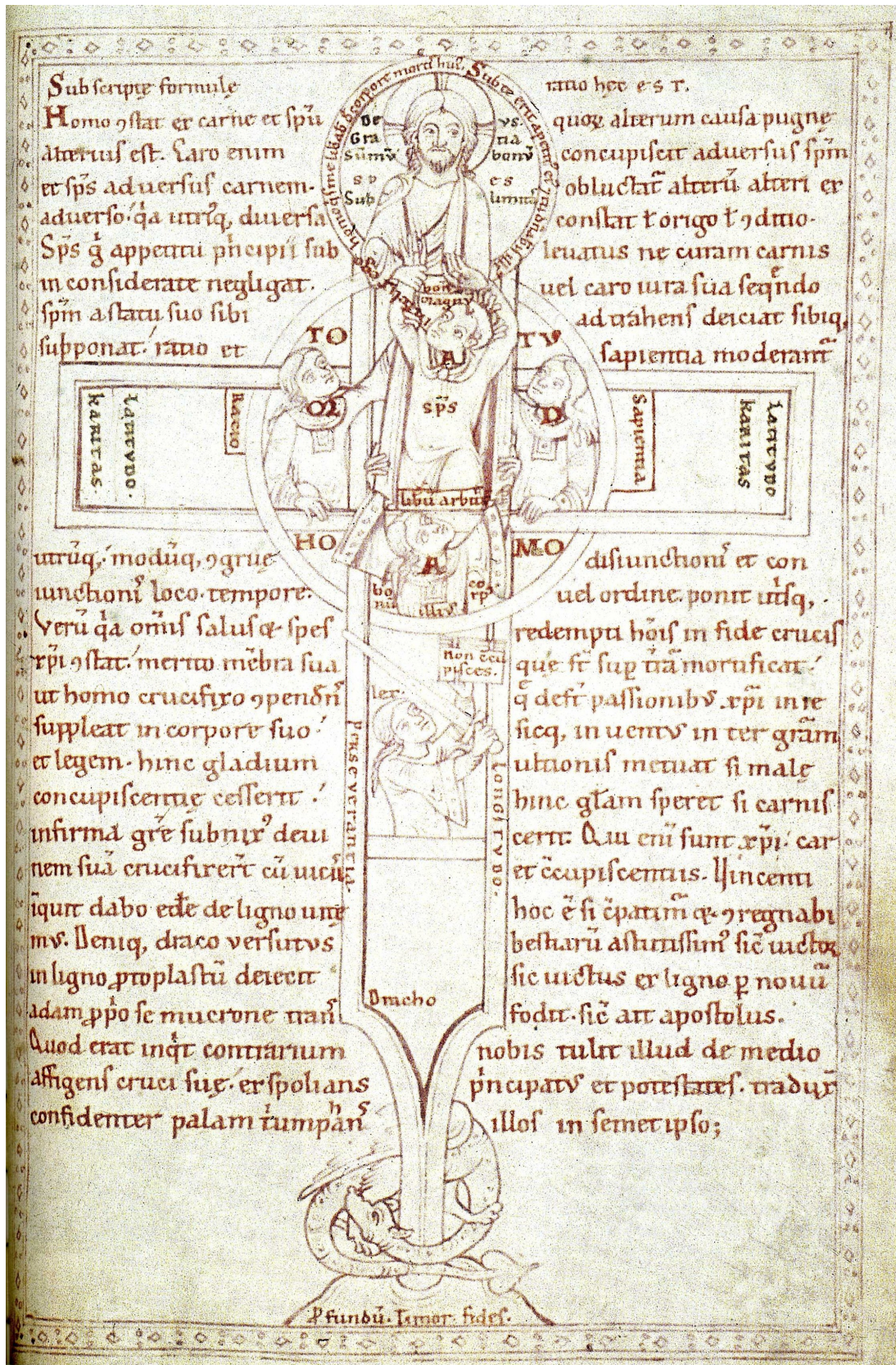


Fig. 2 : De laudibus sanctae crucis, Munich, Staatsbibliothek, Clm 14159, f. 6 (1170-1175)

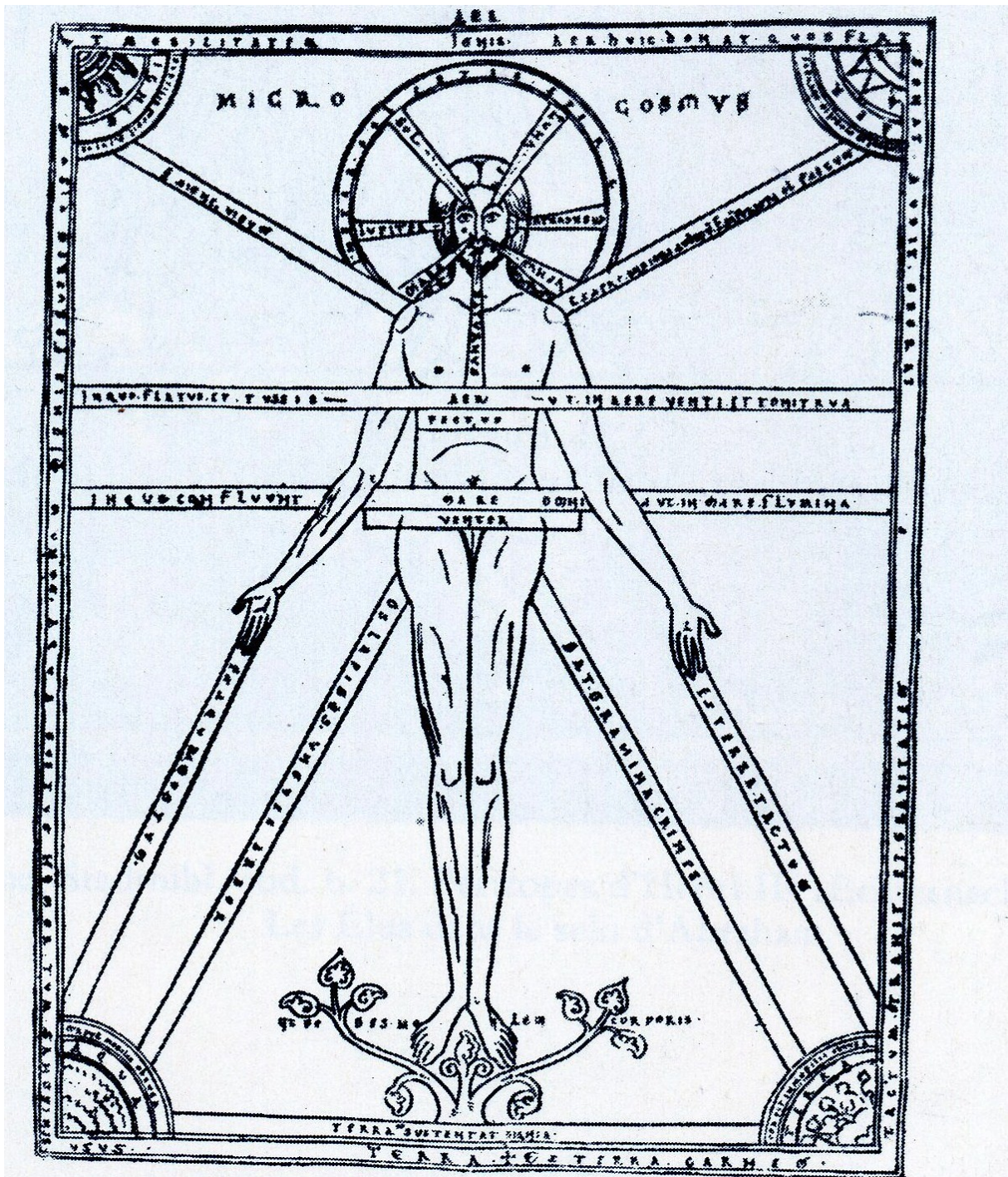


Fig. 3 : L'homme-microcosme, Munich, Staatsbibliothek, Clm 13002, f. 7v (1165)