

6827

REBOTIER, J.

1972

Persee

Jacques Rebotier

L'art de musique chez Michel Maier

In: Revue de l'histoire des religions, tome 182 n°1, 1972, pp. 29-51.

Résumé

On a pu appeler l'alchimie art de musique ; l'œuvre de M. Maier (1568-1622), d'une grande richesse symbolique, et dont les gravures sont célèbres, illustre parfois cet aspect. Après avoir passé en revue les motivations qui peuvent pousser un alchimiste à se pencher sur l'art des sons, nous situons Maier dans son temps, en nous attardant plus particulièrement sur les contacts musicaux qu'il a pu nouer. L'intérêt que Maier porte à la musique gravite autour du concept d'harmonie, qui va être exprimé symboliquement de deux façons : a) La première, d'ordre cosmologique, fait appel à des spéculations numériques dans la lignée pythagoricienne, ainsi qu'à des correspondances entre les sons, les planètes, les éléments. b) La seconde, d'ordre mythologique, postulant que les mythes sont des codages d'arcanes hermétiques, est un décryptage en termes d'alchimie de certains d'entre eux. c) Enfin, à côté de cet intérêt tout spéculatif pour la musique, Maier s'est également placé sur un plan plus « opératif », en insérant dans un de ses traités des pièces musicales.

Citer ce document / Cite this document :

Rebotier Jacques. L'art de musique chez Michel Maier. In: Revue de l'histoire des religions, tome 182 n°1, 1972. pp. 29-51.

doi : 10.3406/rhr.1972.9879

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1972_num_182_1_9879



L'art de musique chez Michel Maier

In: Revue de l'histoire des religions, tome 182 n°1, 1972. pp. 29-51.

Résumé

On a pu appeler l'alchimie art de musique ; l'œuvre de M. Maier (1568-1622), d'une grande richesse symbolique, et dont les gravures sont célèbres, illustre parfois cet aspect. Après avoir passé en revue les motivations qui peuvent pousser un alchimiste à se pencher sur l'art des sons, nous situons Maier dans son temps, en nous attardant plus particulièrement sur les contacts musicaux qu'il a pu nouer. L'intérêt que Maier porte à la musique gravite autour du concept d'harmonie, qui va être exprimé symboliquement de deux façons : a) La première, d'ordre cosmologique, fait appel à des spéculations numériques dans la lignée pythagoricienne, ainsi qu'à des correspondances entre les sons, les planètes, les éléments. b) La seconde, d'ordre mythologique, postulant que les mythes sont des codages d'arcanes hermétiques, est un décryptage en termes d'alchimie de certains d'entre eux. c) Enfin, à côté de cet intérêt tout spéculatif pour la musique, Maier s'est également placé sur un plan plus « opératif », en insérant dans un de ses traités des pièces musicales.

Citer ce document / Cite this document :

Rebotier Jacques. L'art de musique chez Michel Maier. In: Revue de l'histoire des religions, tome 182 n°1, 1972. pp. 29-51.

doi : 10.3406/rhr.1972.9879

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1972_num_182_1_9879

L'art de musique chez Michel Maier

On a pu appeler l'alchimie art de musique ; l'œuvre de M. Maier (1568-1622), d'une grande richesse symbolique, et dont les gravures sont célèbres, illustre parfois cet aspect.

Après avoir passé en revue les motivations qui peuvent pousser un alchimiste à se pencher sur l'art des sons, nous situons Maier dans son temps, en nous attardant plus particulièrement sur les contacts musicaux qu'il a pu nouer.

L'intérêt que Maier porte à la musique gravite autour du concept d'harmonie, qui va être exprimé symboliquement de deux façons :

a) La première, d'ordre cosmologique, fait appel à des spéculations numériques dans la lignée pythagoricienne, ainsi qu'à des correspondances entre les sons, les planètes, les éléments.

b) La seconde, d'ordre mythologique, postulant que les mythes sont des codages d'arcanes hermétiques, est un décryptage en termes d'alchimie de certains d'entre eux.

c) Enfin, à côté de cet intérêt tout spéculatif pour la musique, Maier s'est également placé sur un plan plus « opératif », en insérant dans un de ses traités des pièces musicales.

A première vue, il n'y a aucun lien entre l'alchimie et la musique ; ce sont là deux disciplines requérant des techniques bien particulières, qui semblent les condamner, chacune de leur côté, à être le monopole de quelques spécialistes. Pourtant, des alchimistes tels que Zosime, Avicenne, R. Lulle, N. Flamel, G. Ripley, Th. Norton, B. Valentin, H. Khunrath, M. Maier et d'autres encore, se sont, à des titres divers, intéressés à la musique. On est en droit de se demander pourquoi.

A cette question on peut tout d'abord répondre par une autre question : pourquoi les alchimistes ne se seraient-ils pas intéressés à la musique, puisqu'ils se sont intéressés à tous les domaines de l'activité humaine ? En effet, la recherche alchimique, à partir d'une vision unitaire de la matière, a

pour objet une synthèse de l'univers ; toutes les connaissances de l'homme sont donc susceptibles d'être intégrées dans cette quête de l'harmonie universelle et, à ce titre, la musique. De ce courant « encyclopédique », dont l'âge d'or se situe au xvi^e et au début du xvii^e siècle, l'œuvre de Fludd, que connaissait bien Maier, est un exemple des plus représentatifs.

Mais la musique exerce un attrait tout particulier sur l'alchimiste, et ceci pour plusieurs raisons :

a) La première est que, dans son esprit, la musique est dotée d'une valeur cosmogonique. En effet, dans la plupart des traditions qui ont nourri l'alchimie, le son est symboliquement associé à la création du monde ; il est le Λόγος, le Souffle, le Verbe. Il est cet esprit de vie, cet « agent secret » qui relie dans un échange permanent Dieu au monde et le monde à Dieu. Cette idée d'involution et d'évolution par le canal du son se trouve illustrée dans le frontispice du *Mutus liber*¹ : sur l'échelle de Jacob, deux anges, l'un descendant et l'autre montant, dirigent le son de leur trompette vers un alchimiste endormi sur le sol. L'opération essentielle de l'alchimie consiste à recueillir et à mettre en action cet esprit de vie qui circule à travers les mondes en les animant, le « feu secret », encore appelé « sel d'harmonie ». Et la musique est loin d'être étrangère à cette démarche puisque, si l'on en croit Aristide Quintilien, elle désigne « ce qui régit et coordonne tout ce que la nature enferme dans son sein »².

b) La deuxième raison est que la musique présente également un caractère cosmologique ; en effet, si le son est symboliquement à l'origine du cosmos, l'art des sons est pour sa part, dans sa nature même, un reflet de l'ordre du cosmos. Car la musique obéit dans ses fondements à des relations

1) *Mutus liber, in quo tamen tota philosophia hermetica figuris hieroglyphicis depingitur, ter optimo maximo Deo misericordie consecratus, solisque filiis artis dedicatus auctore cuius nomen est Allus*, La Rochelle, 1677.

2) Cité par R. ALLEAU, in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1968, vol. I, p. 597. Aristide Quintilien est un théoricien de la musique grecque qui vivait au II^e siècle.

numérales simples, qui font d'elle une incarnation privilégiée de l'ordonnance harmonieuse des choses. Se référer à la musique, c'est donc se référer à l'ordre universel, et étudier les lois des sons, c'est étudier les lois du cosmos. C'est pourquoi des systèmes comme l'harmonie des sphères et les correspondances des sons avec les planètes ou les éléments sont souvent présents à l'esprit de l'alchimiste.

c) Outre ces raisons d'ordre essentiellement spéculatif, il en existe d'autres — enfin susceptibles de recevoir une application pratique — fondées sur le fait que la musique est perçue ; elle peut donc être utilisée en tant que langage, d'une part, et l'alchimiste toujours en peine d'exprimer une réalité essentiellement mystérieuse pourra en faire un nouveau véhicule du message symbolique ; d'autre part, elle a une action directe sur les sens, elle met l'homme dans un certain état émotif, elle est porteuse d'un pouvoir magique.

Remarquons que, par référence à une conception traditionnelle, la musique concerne les trois plans de l'homme ; l'aspect cosmogonique et cosmologique du son s'adresse à l'esprit, son aspect sémantique à l'intellect et son aspect magique aux sens.

Le seul alchimiste qui ait abordé la musique sous un angle à la fois opératif et spéculatif, c'est M. Maier. Mais cette tentative était vouée à l'arbitraire, parce que la théorie musicale dont Maier était imprégné n'avait aucun point de contact avec ce qu'il pouvait entendre en fait à son époque. En effet, la théorie musicale du Moyen Age, dont le traité de Boèce, au ^{vi}^e siècle, est la pierre d'angle, reposait sur la tradition de spéculations numérales des pythagoriciens, et n'avait donc aucun rapport avec le répertoire musical qui, de façon empirique, s'était peu à peu constitué : le chant liturgique, que l'on a abusivement groupé sous le nom de grégorien, et aussi le chant profane, la danse, etc. Plus tard, pendant la naissance et l'épanouissement de la polyphonie vocale (^{ix}^e-^{xvi}^e siècle), et même jusqu'à l'avènement de la musique instrumentale (^{xvi}^e-^{xvii}^e siècle), le courant pytha-

goricien de la théorie musicale se perpétua parallèlement, en se contentant parfois de quelques aménagements ; l'abstraction toute baroque des traités de Fludd en est le chant du cygne. Certes, s'était peu à peu fait jour un nouveau courant de théorie musicale, soucieux de s'adapter aux récentes acquisitions de la musique vivante et de s'en remettre davantage au jugement de l'oreille qu'à des déductions cérébrales et à la foi de dogmes périmés. Cet esprit résolument réaliste, dont Aristoxène de Tarente (iv^e siècle av. J.-C.) avait été jadis le pionnier et qui avait fini par définitivement s'imposer, grâce à un Zarlino par exemple (xvi^e siècle), n'avait pu se constituer qu'en se gardant des antiques spéculations numérales et cosmologiques. Mais, n'accordant plus qu'avec réticence à la musique son statut divin et son caractère ésotérique, ces nouvelles théories perdaient tout attrait aux yeux de l'alchimiste.

Celui-ci, au xvii^e siècle, se trouvait donc placé devant un dilemme : ou bien il se référait au courant pythagoricien, auquel cas il pouvait étayer ses développements hermétiques de spéculations sur le concept d'harmonie, mais se coupait de la possibilité de leur donner une quelconque assise pratique ; ou bien il s'appuyait sur la musique de son temps et les théories qui en rendaient compte, auquel cas il pouvait créer effectivement de la musique, mais une musique dont la nature n'avait plus rien d'ésotérique.

Les alchimistes qui se sont, avant Maier, intéressés à la musique semblent avoir prudemment adopté la première attitude ; seul Maier a choisi de se placer sur un plan opératif aussi bien que sur un plan spéculatif, celui-là se traduisant par les pièces de musique éditées dans l'*Atalanta fugiens*, et celui-ci par des allusions cosmologiques ou mythologiques disséminées dans quelques-uns de ses traités. Quant à marier réellement les deux démarches, une telle entreprise était évidemment vouée à l'échec, même pour un homme dont la conjonction de l'eau et du feu ou la quadrature du cercle constituaient le pain quotidien...

I. — Biographie de M. Maier

La position particulière de Michel Maier en matière de musique — une musique qu'il est un des rares alchimistes à ne pas placer sur un plan exclusivement spéculatif — peut s'expliquer par les nombreux contacts qu'il eut avec le milieu musical de son temps. C'est ce que nous allons maintenant nous attacher à montrer, en traçant les grandes lignes de la vie de notre auteur¹.

Maier est né en 1568 à Rendsburg, dans l'Etat protestant du Holstein, d'une famille qui vivait au contact des grands du pays². En 1596, il obtient le diplôme de docteur en médecine à l'université de Bâle, ville qui par ailleurs a toujours été un centre musical d'importance. « Huit ans avant lui, Henri Khunrath, le futur auteur de l'*Amphilheatrum Sapientiae Aeternae* — (qui contient une splendide gravure alchimique comprenant des instruments de musique) —, avait conquis ce titre dans la même université. Il est vraisemblable que Maier reçut dès ce moment ses premières leçons d'hermétisme dans une ville encore remplie du souvenir de Paracelse »³. Un an après, il devient docteur en philosophie à l'université de Rostock.

En 1608, comme Maier le note lui-même⁴, l'empereur d'Allemagne Rodolphe II le fait venir à la cour de Prague, grand centre hermétique de l'époque⁵, où travaillèrent de nombreux alchimistes comme John Dee, Edouard Kelley,

1) Pour cette esquisse biographique nous nous sommes essentiellement servi, en plus des divers dictionnaires, de : J. B. CRAVEN, *Count Michael Maier, Doctor of Philosophy and of Medicine, Alchemist, Rosicrucian, Mystic...*, Kirkwall, Peace, 1910 ; P. CHACORNAC, Un disciple des Rose-Croix, Michel Maier, médecin, philosophe hermétiste, in *Le voile d'Isis*, Paris, 1932, p. 378 à 396 et 448 à 466 ; E. PERROT, Préface, in *Atalante fugitive*, Paris, Librairie de Médicis, 1969.

2) Cf. M. MAIER, *Cantilenae intellectuales*, Rostock, 1622, dédicace.

3) PERROT, *op. cit.*, p. 24-25. Pour Chacornac les débuts de Maier dans l'art d'Hermès datent de son arrivée à la cour de Prague.

4) Dédicace des *Cantilenae intellectuales*.

5) Cf. L. FIGUIER, *l'Alchimie et les alchimistes*, rééd. Denoël, 1970, p. 159 à 161 ; CRAVEN, *op. cit.*, p. 2 ; CHACORNAC, *op. cit.*, p. 381-382 ; G. von SCHWARZENFELD, Prag als Esoterikerzentrum von Rudolf II bis Kafka, in *Antaios*, E. Klett Verlag, 1962, Band IV, n° 4, p. 341 s., et Magica aus der Zeit Rudolfs II, in *Antaios*, 1963, Band IV, n° 5, p. 478 s.

Martin Ruland, Nicolas Barnaud, Henri Khunrath, Sebald Schwaertzer, Michel Sendivogius, Michel Helvétius ; le château de Prague accueillait également des médecins comme Anselme Boèce de Boodt, Martin Ruland et Michel Maier lui-même, ou des astronomes aussi célèbres que Tycho-Brahé et Kepler. Tous pratiquaient les sciences occultes, qu'il s'agisse de magie, de kabbale, d'alchimie ou d'astrologie, l'ésotérisme constituant le domaine privilégié vers lequel convergeaient les différentes activités des chercheurs de la cour. C'est ainsi que les arts plastiques étaient également à l'honneur, car ils permettaient d'exprimer allégoriquement ce qui ne pouvait se dire ouvertement¹. De son côté, la musique vivait un véritable âge d'or, et « Prague devint alors le centre musical de l'Europe centrale² ; c'est sous Rodolphe II que la musique renoue avec l'Occident un contact que la réforme hussite avait rompu en proscrivant la musique profane, et que la musique de cour revint à l'honneur »³. Un *Collegium musicum* fut créé, et la chapelle impériale, tenant un rôle prépondérant dans l'expansion de la musique instrumentale tout en perpétuant la tradition polyphonique de l'écriture vocale, acquit un grand renom grâce à des musiciens tels que le vice-maître de chapelle Jacques Regnart, le maître de chapelle Philippe de Monte (1521-1603) — dont des parents travaillaient également à la cour de Prague, mais dans le domaine des arts plastiques —⁴, et l'organiste Charles Luython (1557-1621). Parmi les compositeurs que Maier a certainement côtoyés à la cour de Prague, citons, outre ce Luython, L. Zanchi, C. Raickenroy, et le fameux Hans Leo Hassler (1564-1612) qui partageait avec Rodolphe une passion pour les automates musicaux⁵.

1) Cf. SCHWARZENFELD, *Prag als Esoterikerzentrum...*, p. 342.

2) Zdenek VYBORNÝ, La musique tchécoslovaque, in *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, vol. III, p. 993.

3) Cf. Franz ZAGIBA, Prague, in *Larousse de la musique*, vol. II, p. 217.

4) Cf. Karl CHYTIL, *Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolf II*, Prag, 1904, p. 15.

5) Cf. Jaroslav BUZGA, Prag, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. X, p. 1577.

Durant cette période, Maier est baigné dans une atmosphère propice à ses recherches et à la maturation de son œuvre, et c'est aussi une période où il se voit comblé d'honneurs : Rodolphe II fait de lui son secrétaire particulier, l'introduit dans son conseil privé, et l'élève à la dignité de comte palatin.

C'est à cette époque, en 1611, qu'il effectue un voyage à Amsterdam, sur lequel on connaît peu de chose. Sur le plan musical, cette ville tenait un rôle de premier plan, grâce au célèbre Jan Pieterszonn Sweelinck (1562-1621), organiste de la *Oude Kerke* durant une quarantaine d'années. Il est possible que le style de ce compositeur, essentiellement fondé sur l'imitation et la variation, ait exercé une influence sur les canons contenus dans l'*Atalanta fugiens*, qui font précisément appel à ces deux procédés d'écriture ; notons aussi que Sweelinck fut, comme Maier, l'auteur de canons vocaux sur textes latins¹.

Mais Rodolphe décline : son pouvoir politique s'affaiblit au point qu'il doit abdiquer (1611), et sa santé de plus en plus chancelante le conduit à la mort, en 1612.

Maier décide alors de partir pour l'Angleterre ; là, il noue des relations avec Sir Thomas Smith, gouverneur de la *East India Company* et trésorier de la *Virginia Company*, Francis Anthony, médecin spagyriste et chimiste réputé², et surtout Robert Fludd, savant à l'esprit curieux, fait d'un mélange de rigueur et de mysticisme, et passionné de musique, qu'il incita à publier ses premiers traités³ et qu'il gagna à la Fraternité des Rose-Croix⁴. Maier fut en effet un des premiers

1) Cf. Charles Van den BORREN, Sweelinck, in *Lar. d. l. mus.*, II, p. 388.

2) Cf. CRAVEN, *op. cit.*, p. 3, 5 et 6.

3) Les traités de Fludd seront le plus souvent édités à Oppenheim ou à Francfort, tout comme la plupart de ceux de Maier, et chez les mêmes éditeurs, Jean-Théodore de Bry et Lucas Jennis ; ainsi paraissent en même temps chez de Bry, à Oppenheim, illustrés par des gravures du même Matthieu Mérian, l'*Atalanta fugiens* de Maier et le *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, ouvrage dont le livre 3 du premier traité est intitulé *De musica mundana* et dont le deuxième traité comprend également des cosmologies musicales (1^{re} partie, liv. 6) ainsi que tout un exposé théorique de la musique (2^e partie dans son entier).

4) Cf. L. THORNDIKE, *A history of magic and experimental science*, New York, 1923-1960, vol. VII, p. 173.

et des illustres défenseurs de la Rose-Croix qui, à partir de la publication de la *Fana Fraternitatis* en 1614, mit l'*intelligentsia* européenne en effervescence pour une dizaine d'années ; bien qu'il n'aie jamais prétendu appartenir à la société des Rose-Croix, dont l'existence en tant que telle est d'ailleurs aujourd'hui clairement infirmée¹, il consacrera plusieurs de ses ouvrages à en faire l'apologie². Une autre des personnalités anglaises dont Maier fit la connaissance fut le président du Collège des physiciens de Londres et médecin de Jacques I^{er} d'Angleterre, Sir William Paddy. C'est à lui qu'il dédia son premier ouvrage, *Arcana arcanissima*³, qui ouvre une série d'une vingtaine de livres publiés en l'espace de six ans, de 1616 jusqu'à sa mort⁴. Qu'en est-il de la musique en Angleterre

1) Cf. à ce sujet P. ARNOLD, *La Rose-Croix et ses rapports avec la Franc-Maçonnerie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1970, p. 193-214.

2) *Silentium post clamores, hoc est Tractatus apologeticus quo causae non solum clamorum sed revelationum fraternitatis germanicae de R.C., sed et silentii seu non redditae ad singulorum vota responsionis una cum malevolorum refutatione traduntur et demonstrantur scriptus*, Francfort, Lucas Jennis, 1617 ; *Themis aurea, hoc est de legibus Fraternitatis R.C. tractatus, quo earum cum rei veritate convenientia, utilitas publica et privata, non causa necessaria, evolvuntur et demonstrantur*, Francfort, Lucas Jennis, 1618 ; *Verum inventum, hoc est, munera Germaniae, ab ipsa primitus reperta (non ex vino, ut calumniator quidam scoprice invehit, sed vi animi et corporis) et reliquo orbi communicata, quae tanta sunt, ut pleraque eorum mutationem Mundo singularem attulerint, universa longe utilissima extiterint, tractatu peculiari evoluta et tradita*, Francfort, Lucas Jennis, 1619.

3) *Arcana arcanissima, hoc est hieroglyphica aegyptio-graeca vulgo necdum cognita*, sans lieu ni date ; CRAVEN (op. cit., p. 4) signale qu'il en existe une version de la main de l'auteur à l'Université de Leipzig, sous le titre *Tractatus de Theosophia Aegyptiorum...* ; c'est le seul manuscrit conservé de Maier.

4) En plus de ceux que nous venons de citer, en voici quelques-uns parmi les plus célèbres : *De circulo physico, quadrato : hoc est, auro eiusque virtute medicinali, sub duro cortice instar nuclei latente ; an et qualis inde petenda sit, tractatus haud inutilis*, Oppenheim, L. Jennis, 1616, dédié à Maurice de Hesse ; *Lusus serius, quo Hermes sive Mercurius, rex mundanorum omnium sub homine extentum, post longam disceptationem in Concilio Octovirali habitam, homine rationali arbitro, judicatus et constitutus est*, Oppenheim, Lucas Jennis, 1616 ; *Jocus severus, hoc est Tribunal aequum, quo Noctua regia avium, phoenice arbitro, post varias disceptationes et querelas volucrum eam infestantium, pronuntiatur, et ob sapientiam singularem, Palladi sacra agnoscitur*, Francfort, J.-Th. de Bry, 1617 ; *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica, accomodata partim oculis et intellectui, figuris cupre incis, adjectisque sententiis, epigrammatis et notis, partim auribus et recreationi animi plus minus 50 fugis musicalibus trium vocum, quarum duae ad unam simplicem melodiam distichis canendis peraptam, correspondeant, non absque singulari jucunditate vivenda, legenda, meditanda, intelligenda, dijudicanda, canenda et audienda*, Oppenheim, J.-Th. de Bry, 1617 (2^e éd. en 1618) ; *Symbola aurea mensae duodecim nationum, hoc est Hermaea seu Mercurii festa ab heroibus duodenis selectis, artis chymicae*

à cette époque ? Elle vit un des plus hauts sommets de son histoire, la période que l'on a appelé élisabéthaine, qu'illustrèrent une pléiade de compositeurs parmi lesquels William Byrd, John Dowland, Thomas Morley, Peter Philips, Orlando Gibbons, John Wilbye. Deux domaines y sont en gestation, celui du théâtre, où la musique peut assurer les intermèdes, et surtout le domaine instrumental, qu'il s'agisse de la musique de clavier, essentiellement le virginal, comme dans les pièces de John Bull, ou du *consort*, groupe d'instruments le plus souvent de même famille, comme dans les *Fantaisies pour violes* de Gibbons. Mais le terrain d'élection reste la voix, traitée sous différentes formes : le chœur polyphonique dans le style du motet hérité du xvi^e siècle (Byrd), l'*anthem*, forme chorale de musique religieuse qui accueille peu à peu les instruments et les solos vocaux, le madrigal (Wilbye), la chanson accompagnée au luth (Dowland). Signalons enfin le début de la grande vogue du *catch*, pièce à trois voix fondée sur le procédé du canon (c'est là le contenu musical de l'*Atlantida fugiens*), dont « les plus anciens spécimens sont recueillis dans *Pammelia* et *Deuteromelia* de Th. Ravenscroft (1609) »¹.

Revenant d'Angleterre en 1616, comme il le note lui-même dans la dédicace du *Lusus serius*, il trouve à Prague une atmosphère moins accueillante envers les alchimistes ; aussi accepte-t-il volontiers de quitter Matthias, qui avait succédé

usu, sapientia et autoritate paribus celebrata, ad Pyrgopolynicen seu adversarium illum tot annis jaclabundum, virgini Chemiae injuriam argumentis tam viliosis, quam convitiis argulis inferentem, confundendum et exarmandum, artifices vero optime de ea meritis suo honori et famae restituendum..., Francfort, L. Jennis, 1617 ; *Tripus aureus, hoc est tractatus chimici selectissimi...*, Francfort, L. Jennis, 1618 ; *Septimana philosophica qua aenigmata aureola de omni naturae genere a Salomone Israelitarum sapientissimo rege, et Arabiae regina Saba, nec non Hyramo, Tyri principe, sibi invicem in modum colloquii proponuntur et ennodantur...*, Francfort, L. Jennis, 1620 ; *Cantilenae intellectuales de phoenice redivivo*, Rostock, 1622. Réédité et traduit par M. L. Le MASCRIER sous le titre *Chansons intellectuelles sur la résurrection du Phénix*, Paris, Debure, 1758 ; *Tractatus posthumus sive Ulysses, hoc est Sapientia seu Intelligenti a tamquam coelestis scintilla beatitudinis, quod si in fortunae et corporis bonis naufragium faciat, ad portum meditationis et patientiae remigio feliciter se expediat*, Francfort, L. Jennis, 1624.

1) Cf. *Larousse de la musique*, vol. I, p. 167. Pour la musique élisabéthaine on peut se référer à R. de CANDÉ, *Petite histoire de la musique anglaise*, Larousse, 1952, p. 41 à 69.

à son frère Rodolphe, pour se mettre au service du Landgrave Maurice de Hesse-Cassel¹. Celui que l'on surnommait « Maurice le Lettré » était un véritable mécène de la musique, qui avait ainsi découvert et protégé Heinrich Schütz (1585-1672), un des plus grands musiciens allemands², et qui était de plus lui-même compositeur, à qui l'on doit de nombreuses pages de musique instrumentale et vocale (*Psalmen David, Magnificat*)³. Il est probable que c'est à la petite cour de Cassel, qui connaissait alors son apogée musical, que Maier conçut la musique de l'*Atalanta fugiens*.

Mais, en 1620, il va quitter ce havre de paix pour aller humblement exercer la médecine dans la ville de Magdebourg⁴. C'est là qu'il mourra pieusement, à l'été de 1622, dictant à ses amis son dernier ouvrage, *Ulysses*⁵.

La vie et l'œuvre de Michel Maier nous offre l'image d'un homme profondément religieux⁶ et moral⁷, à l'esprit curieux et d'une grande érudition, aussi avide de connaissances qu'habile à les mettre en valeur : c'est un écrivain prolixe, au style vivant et personnel, foisonnant d'exemples et d'images. L'alchimie, sur laquelle il centre son œuvre, représente à ses yeux la Science des sciences, connaissance intellectuelle supérieure à partir de laquelle on peut opérer la synthèse de tous les savoirs⁸ : dans un esprit *encyclique*, pour

1) Cf. CHACORNAC, *op. cit.*, p. 386.

2) Cf. A. A. ABERT, Schütz, in *Histoire de la musique*, La Pléiade, 1960, p. 1772-1773.

3) Cf. l'article sur Maurice de Hesse de C. ENGELBRECHT, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. IX, p. 584-586, comportant une liste de ses œuvres et une notice bibliographique.

4) Cf. CHACORNAC, *op. cit.*, p. 459.

5) Cf. CRAVEN, *op. cit.*, p. 8.

6) Sur ce point, nous tombons d'accord avec Craven à qui il donne l'impression d'être un pieux luthérien (*op. cit.*, p. 10) ; la place de choix que Maier réserve aux dogmes de la foi dans les *Cantilenae intellectuales* est symptomatique à cet égard.

7) Dans la préface de l'*Atalanta fugiens* (p. 6) il expose qu'il existe deux catégories d'hommes : ceux qui sont proches de la nature divine s'adonnent aux arts et aux sciences, attachant leur intelligence à découvrir les secrets de l'univers, et ceux qui, penchant vers la nature animale, sont prisonniers de leurs sens et s'adonnent aux plaisirs.

8) Cf. *ibid.*, p. 6 et 7, où il développe dans ce sens une hiérarchie des connaissances : la connaissance des choses divines, la connaissance des arcanes alchi-

employer l'expression de G. Lefèvre de La Boderie, il rapproche de l'art d'Hermès des domaines aussi différents que la géographie (6^e jour de *Septimana philosophica*), la géologie et la minéralogie (3^e jour de *Septimana*)¹, la conchyliologie (32^e discours de *Atalanta fugiens*)², l'ornithologie (*Tractatus de volucris arborea*)³, la médecine (*Civitas corporis humani*⁴, *Viatorium*), l'astronomie (45^e discours de *Atalanta*, 1^{er} et 2^e jours de *Septimana*), l'astrologie (2^e jour de *Septimana*, *Viatorium*), la politique (ch. 2 de *Civitas corporis*), l'agriculture (6^e discours de *Atalanta*), la mythologie (*Arcana arcanissima*, *Ulysses*)⁵, l'histoire (*Verum inventum*), la biographie (*Symbola aureae*), et bien sûr, la musique (*Atalanta*, *Cantilenae intellectuales*, ainsi que quelques passages de *Arcana*, *Tripus aureus*, *Septimana*...).

L'intérêt particulier de Maier pour la musique n'est pas étonnant, puisqu'il obéit à l'ensemble des motivations que nous avons définies en commençant : a) Maier est un esprit encyclopédique, soucieux de ne laisser de côté aucune activité humaine, y compris donc la musique ; il possède des éléments de théorie musicale, peut-être par le truchement de Boèce et certainement par celui de Fludd.

b) Sur le plan cosmogonique et cosmologique, il est très

miques, qui vient au premier rang des sciences intellectuelles, puis les sciences qui se fondent sur la vue ou l'ouïe, comme la peinture et la musique.

1) Anselme BOËCE DE BOODT qui, comme Maier, était médecin et hermétiste à la cour de Prague, est l'auteur d'une *Gemmarum et lapidum historia* (Hanau, 1609 ; cf. *Biographie Didot*, s. v. Boodt), dans laquelle, selon Perrot (*op. cit.*, p. 27), MAIER a puisé, notamment pour l'*Atalanta fugiens*.

2) CHACORNAC (*op. cit.*, p. 383) signale qu'en 1611, au cours de son séjour à Amsterdam, Maier eut accès à une splendide collection de coquillages, celle de Pierre Carpentier.

3) *Tractatus de volucris arborea absque patre et matre in insulis Ordacum forma anserculorum proveniente*, Francfort, L. Jennis, 1619.

4) *Civitas corporis humani a tyrannide arthritica vindicata*, Francfort, L. Jennis, 1621.

5) L'érudition considérable de Maier en ce domaine porte principalement sur la Grèce, mais aussi sur l'Égypte, d'une façon remarquable pour l'époque. Son ouvrage *Arcana arcanissima* a même été démarqué plus d'un siècle et demi plus tard par une autorité en matière d'interprétation alchimique de la mythologie, DOM PERNÉTY, dans *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au même principe* (Paris, Delalain, 1786, 2 vol.), ce que ce dernier reconnaît d'ailleurs lui-même (*ibid.*, vol. I, p. 243).

au fait des traditions antiques, et possède une vaste culture symbolique ; par exemple, il connaît à coup sûr les systèmes de correspondance rapportés par Georges de Venise et Agrippa et les théories cosmologiques de Fludd ; de plus, sa grande connaissance de la littérature alchimique l'a mis en contact avec des auteurs qui se sont intéressés à la musique comme Zosime, Avicenne et Lulle ou encore Thomas Norton et Basile Valentin¹, ainsi qu'avec des traités aux titres suggestifs tels que le *Clangor buccinae*², ou des gravures comme celle de l'*Amphitheatrum* de Khunrath³.

c) Sur le plan pratique, il considère la musique comme un véritable langage symbolique⁴ ; au sujet de ce plan « opératif »,

1) Pour l'influence de ces deux auteurs sur Maier, cf. *infra*.

2) Le *Clangor buccinae* a notamment été édité dans le *Artis auriferae, quam chemiam vocant...* (Bâle, 1593, 1610), recueil qui contient aussi des traités attribués à Zosime, Avicenne et Raymond Lulle ; Maier connaissait fort bien ce recueil, puisqu'il se réfère souvent à des traités qu'il contient, comme l'a montré de Jong à propos de l'*Atalanta fugiens* (cf. H. M. de JONG, *Michael Maier's « Atalanta fugiens » bronnen van eel alchemistisch emblemenboek*, Utrecht, Schotanus & Jens, 1965). Une autre source importante de Maier est le *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum... tractatus... continens* (Ursel, Strasbourg, 1602, 1613, 1622, 1659, 1661). Ce recueil de six volumes contient aussi des traités de Avicenne et de Lulle, ainsi qu'un texte dont le titre se réfère à la musique, le *Extractum ex cimbalo aureo, antiquissimo libro manuscripto, ad rem nostram faciens* (vol. III, p. 825-827), et le *Liber duodecim portarum nequaquam mutilus, sed integer* (vol. III, p. 843-869) de RIPLEY que Maier cite souvent, et dont le texte a des résonances musicales.

3) H. KHUNRATH, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae, christano Kabbalisticum, divino magicum, nec non physico chymicum, tertrunum, catholicum*, Hanau, G. Antonius, 1609.

4) Cf. la préface de l'*Atalanta fugiens*, p. 8-9 :

« C'est pourquoi, afin d'embrasser pour ainsi dire d'un seul coup d'œil ces trois objets s'adressant aux sens les plus spirituels que sont la vue, l'ouïe et l'intellect lui-même, et de faire pénétrer dans les esprits en une seule et même fois ce qu'il est essentiel de comprendre, eh bien ! nous avons unis l'Optique à la Musique, et les sens à l'intellect, c'est-à-dire ce qui est précieux pour la vue et l'ouïe à des emblèmes chymiques propres à cette science (le mot emblème a ici le sens de symbole). En effet, si tous les autres arts présentaient des emblèmes concernant les mœurs ou des sujets autres que les secrets de la nature, cela semblerait étranger à leur but et à leur fin, puisqu'ils veulent et doivent être compris par tous ; il n'en va pas de même pour la Chymie qui, telle une chaste vierge, doit être vue à travers un treillage et qui, comme Diane, ne doit pas être vue dans son vêtement multicolore, pour des motifs exposés ailleurs. Reçois donc, te dis-je, en une seule et même fois, dans cet unique livre, ces quatre compositions, œuvres nées de l'imagination, poétiques et allégoriques, œuvres dessinées, emblématiques, gravées dans Vénus ou le cuivre, non sans Vénus, c'est-à-dire élégamment, œuvres chymiques très secrètes qu'il faut investiguer au moyen de l'intellect, et enfin, œuvres musicales des plus recherchées. Applique à ton usage ces œuvres qui te sont dédiées, usage qui te sera un jour d'autant

il est curieux de constater que la plupart des lieux de séjour de Maier (Prague, Amsterdam, Londres, Cassel) étaient des centres musicaux de première importance qui, chacun de leur côté, vivaient l'âge d'or de leur histoire musicale ; baigné en permanence dans des milieux où la musique était regardée comme une activité essentielle, et opérative avant tout, il était naturellement incliné à s'y intéresser d'une façon autre que purement théorique.

Maier ne place jamais la pratique et la théorie sur un pied d'égalité ; sa formation philosophique l'amène en effet à accorder à celle-ci la prééminence dans la recherche hermétique : « (les arcanes sont) très subtils, augustes, sacrés et obscurs ; il faut donc les appréhender par l'intellect avant de le faire par les sens, et plutôt par une contemplation profonde à partir de la lecture des auteurs, de la comparaison des uns avec les autres et avec les œuvres de la nature, que par une opération sensible ou une expérimentation manuelle, qui est aveugle si elle ne suit la théorie¹ ». En cela, Maier se montre le descendant des penseurs médiévaux et en particulier des théoriciens de la musique ; ceux-ci professaient un superbe dédain à l'égard des tenants d'une démarche empirique, qui prétendaient plier la Musique, cette science sacrée des nombres, à la vulgaire oreille humaine, et aussi à l'égard des simples praticiens. Comme le disait Boèce : « Il faut garder

plus utile et agréable qu'il aura été plus intellectuel que sensuel. Et si les sens les prennent en charge, nul doute qu'il ne s'opère un passage, comme par une porte, des sens jusqu'à l'intellect ; on dit en effet qu'il n'y a rien dans l'intellect qui ne soit entré par un sens quelconque, puisque l'on tient l'intellect de l'homme nouveau-né pour une table rase, encore vierge de toute inscription, mais sur laquelle on peut tout écrire par le truchement des sens, comme avec un stylet (l'empiriste Locke utilisera plus tard la même image). »

1) *Ibid.*, p. 7 : « (arcanæ sunt) valde subtilia, augusta, sacra, rara et abstrusa, ideoque intellectu comprehendenda prius, quam sensu, potius per contemplationem profundam ex lectione authorum, eorumque inter se et cum naturæ operibus comparationem, quam operationem sensitivam, seu manulem experimentationem, quæ cœca est sine Theorica praevia. »

Cette déclaration ne contredit qu'en apparence le passage précédemment cité : Maier affirme que la démarche alchimique doit être fondée sur une connaissance d'ordre spirituel, et non sur des observations dues aux sens ou des manipulations empiriques ; mais ceci n'exclut nullement que les sens puissent concourir à cette connaissance, pourvu que l'objet de leur perception, « optique » ou musique, soit porteur d'un message symbolique.

présent à l'esprit que tout art et même toute science possèdent par nature un caractère plus digne d'estime que la connaissance technique exercée par la main et le travail de l'artiste. Car il est plus grand et plus haut de savoir ce que chacun sait que de faire ce que l'on sait »¹.

Les incursions de Michel Maier dans le domaine de la musique revêtent plusieurs formes : une forme purement musicale, avec les cinquante canons sur *cantus firmus* unique de l'*Atalanta fugiens*, une forme iconographique, avec les quelques rares gravures qui empruntent à des éléments musicaux² ou para-musicaux³, et une forme littéraire, avec certains passages de ses traités ; cette dernière forme d'expression présente des aspects divers : considérations sur la nature et la fonction de la musique⁴, interprétations alchimiques et musicales de mythes grecs comme celui d'Hermione ou Harmonie⁵, celui d'Apollon musagète⁶, celui d'Atalante⁷ ou celui de Philomèle⁸, allusions allégoriques à des animaux « musiciens » comme le cygne⁹, le rossignol et la chouette, ou les moutons, les oies et les abeilles¹⁰, et enfin, considérations sur l'harmonie universelle et les correspondances cosmologiques qui en découlent¹¹.

C'est ce dernier aspect qui retiendra maintenant notre attention, parce qu'il nous semble en fait déterminer tous les autres ; le concept d'harmonie constitue en effet une clef

1) BOËCE, *De musica*, liv. I, chap. 23 (p. 1393 dans l'édition de Venise, 1547) : « Nunc illud est intuendum, quod omnis ars, omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim est maius atque altius scire quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere, quod sciat. »

2) Cf. *Atalanta fugiens*, emblème 27.

3) Cf. *ibid.*, embl. 21.

4) Cf. *ibid.*, *Praefatio ad lectorem*.

5) Cf. *Arcana arcanissima*, p. 117-118 ; *Symbola aurea*, p. 34 et *Septimana philosophica*, p. 19 et 89.

6) Cf. *De circulo physico*, p. 33.

7) Cf. *Atalanta fugiens*, p. 2 et 9-10.

8) Cf. *Jocus severus*, p. 28-35.

9) Cf. *Septimana philosophica*, p. 171.

10) Cf. *Lusus serius*, p. 17-18, 22 et 28.

11) Cf. *Atalanta fugiens*, p. 14, 35 et 191, et *Cantilenae intellectuales* (1758), p. 7-13.

de la pensée hermétique, et c'est pour le développer que l'alchimiste, poussé par des motivations que nous croyons d'ordre essentiellement symbolique, se tourne vers l'art des sons.

II. — L'harmonie alchimique

Le concept d'harmonie repose sur l'idée, héritée de Pythagore et de Platon, que le monde trouve son fondement dans le nombre ; et comme le fondement de la musique est lui-même d'essence numérique, le monde tout entier sera donc le théâtre d'un vaste concert : « Les Anges chantent (comme l'attestent les écrits sacrés), les cieux chantent, ainsi que Pythagore l'a établi, et ils content en détails la gloire de Dieu, comme l'a dit le Psalmiste, les Muses et Apollon chantent, selon les poètes, les hommes, avant même de savoir parler, chantent, les oiseaux chantent¹, les moutons et les oies chantent sur les instruments de musique²... »³.

La plupart des ésotéristes aimaient se référer aux Ecritures pour donner plus d'autorité à certaines de leurs idées et pour en garantir l'orthodoxie ; c'est ainsi que les alchimistes ont parfois sollicité, à l'appui du concept d'harmonie universelle, cet extrait du *Livre de la Sagesse* : « *omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* »⁴. « Dieu a créé toutes choses, et assurément les a disposées en nombres,

1) Les p. 28 à 35 du *Jocus severus* sont consacrées à Philomèle, qui fut changée en rossignol après avoir été violée par son beau-frère Térée ; à ce propos, Maier fait l'apologie de la voix mélodieuse du rossignol, et saisit l'occasion qui lui est offerte de s'étendre sur la musique. Ce qu'il dit à ce sujet n'est pas seulement le fait d'une connaissance étroitement théorique, mais révèle qu'il a été mis en contact avec des aspects pratiques de l'écriture musicale, comme l'équilibre polyphonique et les intervalles harmoniques.

2) Il ne faut pas comprendre ici que ce sont les moutons et les oies qui sont les instrumentistes, mais que des éléments de leur corps — les boyaux pour le mouton et les plumes pour l'oie — sont indispensables au jeu de certains instruments de musique ; c'est ce qu'il explique dans une autre de ses œuvres, le *Lusus serius* (p. 18 et 22).

3) *Atalanta fugiens*, p. 35 : « Canunt Angeli (ut sacrae testantur literae) canunt caeli, ut Pythagoras statuit, et enarrant gloriam Dei, ut Psalmista ait, canunt Musae et Apollo, ut poetae, canunt homines etiam infantes, canunt volucres, canunt oves et anseres in instrumentis musicis... »

4) *Sap.*, XI, 21. Cf. aussi *Sap.*, VIII, I : « Suaviterque disponens omnia. »

poids et mesures, et si tu changes ces nombres, tu fais violence à la nature »¹, paraphrase Norton ; et Maier s'inspire de cette citation de l'*Ordinall* — dont il a lui-même publié la traduction latine —, dans la préface de ses *Cantilenae intellectuales* : « Les natures visibles de l'univers et tous les corps du ciel et de la Terre sont vraiment assemblés en nombre, poids et mesure, c'est-à-dire qu'ils sont accordés entre eux et agréablement proportionnés dans leurs parties, leurs énergies, leurs qualités, leurs quantités et leurs effets ; ils jouissent ainsi d'un réel accord, semblable à celui d'une harmonie musicale : ainsi les créatures spirituelles, parmi lesquelles on compte notre Esprit, c'est-à-dire l'intellect, sont également menées par des intervalles mélodiques et symphoniques² »³. Ce postulat d'harmonie ainsi posé, Maier va esquisser une cosmologie, en grande partie personnelle, où il met notamment en correspondance harmonie des sons et harmonie de l'Œuvre : « Dans cet immense système de l'univers, il y a, à partir de la base terrestre, un Diton jusqu'à la région de la Lune, un Diapente jusqu'au Soleil, le cœur du monde, et un Dia-

1) Th. NORTON, *Ordinall*, in M. MAIER, *Tripus aureus, hoc est tres tractatus selectissimi...*, Francfort, Lucas Jennis, 1618, p. 134 :

*Nam Deus fecit omnia et disposuit certe
In numeris, ponderibus et mensuris,
Quos numeros si mutaveritis,
Naturae injuriam facitis...*

2) Lorsque Maier emploie des mots comme *harmonia*, *concentus*, *melodius*, *symphoniacus*, *intervallus*, il ne tient généralement pas compte des sens parfois très précis qu'ils peuvent avoir en musique ; pour lui, ces termes ne sont qu'autant de moyens d'évoquer, d'une manière assez vague, l'idée d'harmonie, en dehors de toute référence à une technique musicale.

Pour ce qui est de l'idée platonicienne des mouvements musicaux de l'âme, Maier a sans doute connu le cantique III (ton 1) du *De harmonia mundi* de Georges de VENISE (1525), le chap. XXVIII du *De occulta philosophia* de H. C. AGRIPPA (1533) et le chap. VII du *Istitutione harmoniche* de ZARLINO, où celui-ci cite quelques correspondances précises et renvoie au système établi par Tolomeo.

3) *Chansons intellectuelles sur la résurrection du Phénix*, Paris, Debure, 1758, p. 6 et 8 : « Universae rerum naturae visibiles, omniaque tam caelestia, quam terrestria, corpora constant certo NUMERO, PONDERE et MENSURA, hoc est, conveniente inter se, delectabilique partium, virium, qualitatum, quantitatum et effectum proportionem, atque sic reali quasi Musicae harmoniae concentu gaudent : ita quoque spirituales creaturae, inter quas Mens nostra seu intellectus numeratur, suis ducuntur melodiis et symphoniis intervallis. »

pason jusqu'au dernier Ciel¹ ; la première distance comprend 18 commas, la deuxième 35 et la troisième 61². Dans le microcosme, c'est-à-dire dans la structure de l'Homme, la même proportion est observée entre les principales parties, qui sont le foie, le cœur et le cerveau, en comptant depuis la plante des pieds, à la façon, non pas des Arithméticiens ou des Géomètres, mais des Physiciens³. Il en va de même du sujet occulte des Philosophes Hermétiques, c'est-à-dire que dans le très petit monde philosophique, il se divise proportionnellement en trois natures homogènes, dont l'une exprime la voix grave, l'autre la voix médiane, et la troisième la voix aiguë, de la même manière que les marteaux de forgerons de Pythagore, en raison de leurs poids proportionnellement

1) Il y a de nombreuses traditions de l'harmonie des sphères, avec des correspondances différentes entre les planètes et les sons. L'intervalle d'octave (diapason) entre la Terre et le ciel des étoiles est classique, de même que l'intervalle de quinte (diapente) entre la Terre et le Soleil. Mais, alors que les auteurs qui attribuent une correspondance musicale à la distance Terre-Lune parlent tous d'un ton (Pline, Martianus Capella, Censorinus, puis Agrippa, Zarlino, Cerone...), Maier est le seul à notre connaissance qui aie cité l'intervalle de tierce majeure (*ditonus*). La raison en est sans doute qu'il voulait obtenir trois intervalles consonants et constituer l'accord parfait, fondement du système musical de son époque. Maier montre là encore son souci d'adapter les spéculations à la pratique : les intervalles de l'harmonie des sphères qu'il propose sont les seuls qui puissent réellement être entendus simultanément sans qu'il en résulte un effet discordant. Il est vrai qu'il a prudemment limité son système aux quatre sphères principales.

2) Le *comma* dont il est ici question ne peut être que le *comma parve* ou *diaschisma*, qui représente 4,905 savarts, c'est-à-dire la moitié du *comma magne* ou diesis ; seul cet intervalle, dont se sert Zarlino, permet de trouver des valeurs approchées de celles que donne Maier :

$$\begin{aligned}\text{Tierce majeure zarlinienne} &= 96,910 \text{ savarts, c'est-à-dire } \frac{96,910}{4,905} \\ &= 19,75 \text{ commas parves.}\end{aligned}$$

$$\begin{aligned}\text{Quinte zarlinienne} &= 176,091 \text{ savarts, c'est-à-dire } \frac{176,091}{4,905} \\ &= 35,90 \text{ commas parves.}\end{aligned}$$

$$\begin{aligned}\text{Octave zarlinienne} &= 301,03 \text{ savarts, c'est-à-dire } \frac{301,03}{4,905} \\ &= 61,37 \text{ commas parves.}\end{aligned}$$

Le *comma parve* ne se trouvant pas dans le système pythagoricien mais dans celui de Aristoxène-Zarlino, Maier ne se réfère donc pas ici au courant « spéculatif » de la théorie musicale mais au courant « expérimentaliste ».

3) La gamme de Zarlino est encore appelée « gamme des physiciens ».

différents, rendaient une harmonie non sans grâce¹. Lorsque l'intellect des hommes doués de raison contemple tout cela, et compare le supérieur avec l'inférieur, le tout avec ses parties et les causes avec leurs effets, il en résulte une espèce d'écho musical à trois voix, qui n'affecte et ne charme pas tant les oreilles par le son que l'esprit par un sens interne, comme Aspendius qui, dit-on, chantait intérieurement² »³.

La dernière partie de cette citation concerne le rôle joué par le nombre 3 dans l'alchimie et dans la musique. La division de la tessiture vocale en grave, moyen et aigu que propose Maier est à rapprocher de ce que Platon dit dans le *Philèbe* : « Il y a deux sons, le grave et l'aigu, et un troisième, intermédiaire (ὁμότονον) »⁴. Plus tard, Pernéty invoquera Mercure, à qui l'on a attribué l'invention de la musique, et qui « détermina le premier les trois tons de la musique, le grave, le moyen et l'aigu »⁵. La structure même des *Cantilenae intellectuales* est d'ailleurs placée sous le signe harmo-

1) L'histoire de Pythagore découvrant les consonances en entendant un forgeron frapper son enclume de différents marteaux a constitué durant tout le Moyen Âge l'inévitable introduction de la plupart des théories musicales. Sur le plan acoustique, cette histoire est d'ailleurs fautive, et c'est le P. Mersenne qui s'en apercevait (cf. J. CHAILLEY, *Mythologie et civilisations musicales dans la Grèce antique*, in *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, Labergerie, 1968, p. 331).

2) Aspendius jouait la lyre de la main gauche seule, si doucement qu'il pouvait seul s'entendre (cf. MORERI, *Grand dict. hist.*, 1724, s. v. *Aspendius*).

3) *Chansons intellectuelles*, p. 8 et 10 : « In majore illo universi systemate, respectu basis terrenae, Ditonus est ad regionem Lunarem usque, Diapente ad cor Mundi Solem, Diapason ad extremum Caeli ; ut ita prior distantia 18 commatibus, secunda 35, tertia 61 absolvatur. In microcosmo vero, seu Hominis fabrica, eadem proportio observatur inter partes principales, epar, cor et cerebrum, ab imo pede numerando, non tam Arithmetice aut Geometrice, quam Physice. Similiter se res habet in occulto Philosophico mundo, sese in ternas homogeneas naturas proportionaliter distinguat, quarum una gravem, altera mediam, tertia acutam vocem edat ; eodem modo ut Pythagorae mallei fabriles, ob diversa et symetrica pondera, non inconcinnam reddidere harmoniam. Quae omnia dum intellectus rationabilium hominum contemplatur, et summa cum imis, totum cum partibus, causasque cum effectibus comparat, echo quaedam musicalis trivoca in eo resultat, non tam sono aures, quam sensu mentem interne afficiens et mulcens, ASPENDII MORE, qui intus cecinisse dicitur. »

L'édition de 1758 contient, en regard du texte latin auquel nous nous référons ici, une traduction française assez libre et souvent fautive de M. L. LE MASCRER.

4) *Philèbe*, 17 b-c, trad. de CHAMBRY, Garnier, 1969.

5) Dom PERNÉTY, *Fables égyptiennes et grecques*, t. II, p. 172.

nique de la ternarité : l'ouvrage se compose de trois groupes de trois triades¹, chaque triade obéissant elle-même à cette division en trois « voix », aiguë, moyenne et grave² ; cet emprunt au vocabulaire musical de termes tels que *vox* pour constituer l'ossature d'un livre est dans la lignée directe de l'*Harmonia mundi* de George de Venise, qui adopte des divisions comme *canticus*, *modus* ou *modulus*. Et cette « espèce d'écho musical à trois voix » auquel font allusion les *Cantilenae intellectuales*, cette « belle et consonante musique à trois voix » qu'évoque le *Jocus severus*³, c'est au fond cela dont Maier a tenté la mise en pratique dans l'*Atalanta fugiens* ; les pièces musicales que contient ce recueil sont précisément à trois voix, symbolisant les trois principes de l'Œuvre, Mercure, Soufre et Sel, qui constituent en alchimie l'expression privilégiée de la ternarité.

Les façons dont l'alchimiste et le théoricien de la musique conçoivent le nombre 3 présentent de fortes analogies⁴. Le

1) « Toute perfection repose sur la triade, c'est-à-dire sur la mesure, le nombre et le poids », affirme le *Aurora consurgens* (cité par JUNG, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 1970, p. 495). Ce texte a pu être connu de Maier, car il figure dans un célèbre recueil d'alchimie, le *Artis auriferae*.

2) A propos de cette division de chaque triade en trois voix, Maier précise que l'aiguë correspond à Vénus, l'intermédiaire au Cancer et la grave au Lion :

— *Harmoniae certo respondent ordine ternae* ;
 — *Semper Acuta dabit Veneris modulamina nostrae* ;
 — *At intermedio concurret tramite piscis*
 — *Retrogradus ; manet ima loco gravis ira Leonis*.

(*Cantilenae intellectuales*, p. 21.)

Cette citation des *Cantilenae intellectuales*, obscure à première vue, est à rapprocher d'une gravure parue dans un ouvrage publié la même année, en 1622 (Francfort), la *Philosophia reformata* de MYLIUS ; elle représente les sept divinités planétaires à l'intérieur de la terre, parmi lesquelles trois sont particulièrement mises en valeur, au premier plan : le Soleil, jouant de la harpe, devant son signe zodiacal, le Lion, flanqué de la Lune, avec une écrevisse représentant le Cancer — le *piscis retrogradus* de Maier —, et de Vénus, avec le taureau de son signe principal.

3) *Huic ad nutum metra, septimanque*
Ac tonos turpes reliquos canere :
Inde nascetur bona consonansque

Musica triplex (op. cit., p. 33).

4) Lors du classicisme et du romantisme, à une époque où le pythagorisme n'exerçait plus guère d'influence, le nombre 3 a conservé un rôle prépondérant, mais sur le plan de la structure d'une œuvre : succession de trois mouvements (vif-lent-vif), surtout dans la sonate et le concerto, et structure ternaire du mouvement lui-même (exposition-développement-réexposition).

premier point commun est de nature structurelle : en alchimie comme en musique, les différents termes de la ternarité ne se situent pas sur le même plan, puisque l'un d'eux joue toujours le rôle de moyen terme ; qu'il s'agisse du sel alchimique ou de la médiété musicale, ce troisième terme est à la fois le produit et la cause de l'union des deux autres¹. Le second point commun est de nature sémantique. L'essence symbolique du nombre 3 peut en effet être mise en parallèle dans les deux disciplines ; dans l'une et dans l'autre, il se situe sur un plan principiel, préexistant au monde des formes, tout en exprimant l'idée d'un dynamisme créateur, qui permet précisément la manifestation de ces formes.

Ce plan manifesté, engendré par le principe ternaire, est symbolisé par le nombre 4. En alchimie, ce seront les quatre éléments, expression des différents états de la matière ; dans la cosmologie musicale issue de Pythagore, les quatre premiers nombres, investis de l'autorité de la Tétractys, seront appliqués à des longueurs de cordes vibrantes, déterminant ainsi à eux seuls les consonances parfaites, qui fondent le système musical. Et lorsque les alchimistes se mettent à spéculer sur les nombres, on est en droit d'invoquer une influence des conceptions pythagoriciennes et platoniciennes en matière de musique, puisqu'ils font presque toujours appel à la sacrosainte Tétrade. C'est le cas de la *Turba philosophorum*, puis d'un pseudo-Lulle ou d'un Arnaud de Villeneuve. C'est aussi le cas de nombreux textes faisant état de proportions à respecter dans le dosage des substances, comme l'*Allégorie de Merlin*², le *Rosarium*³, le *Liber duodecim portarum* de Ripley⁴, le *Introitus apertus ad occlusum Regis Palatium* de Philalèthe⁵

1) Pour plus de précisions en ce qui concerne les conceptions numériques en alchimie et en musique, cf. notre Mémoire de maîtrise de musicologie intitulé *Les alchimistes et la musique dans la première moitié du dix-septième siècle*, Paris, 1971, p. 79 à 94.

2) Ce texte est facilement accessible dans L. FIGUIER, *L'alchimie et les alchimistes*, Paris, rééd. Denoël, 1970, p. 73.

3) In *Artis auriferae*, Bâle, 1593, vol. II, p. 317.

4) In *Theatrum chemicum*, Strasbourg, Zetner, 1613, vol. III, p. 847.

5) PHILALÈTHE, *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*, Paris, rééd. Denoël, 1970, p. 106.

ou le *Practica cum duodecim clavibus* de Basile Valentin¹. Ce dernier traité fut publié par Maier dans son *Tripus aureus*, en compagnie de l'*Ordinall* de Norton qui, plus précisément encore, conseille d'unir les éléments de manière musicale au moyen des intervalles d'octave, de quinte et de quarte².

Pour sa part, Maier affirme que ce que le vent a porté dans son ventre, c'est-à-dire, selon Lulle, le soufre qui est gesté par l'argent-vif, correspond dans le domaine de la musique à la double octave³. Cet intervalle, qui est formé du rapport 4 à 1, constitue dans la musique grecque le *diagramma*⁴, dont l'étendue embrasse toute la tessiture vocale, c'est-à-dire « ce que la voix peut faire sans danger et sans encombre »⁵. Cette distance de deux octaves délimitait ce que les Grecs appelaient le « système parfait »⁶, ce qui permettra à un Jean Scott d'identifier la double octave à la perfection⁷.

Il faut toutefois se garder de prendre au pied de la lettre les spéculations numériques et musicales en matière de poids et de proportions. En réalité, dans l'esprit de l'alchimiste, les proportions ne sont pas tant le fait de la volonté humaine que de l'harmonie même de la nature ; c'est l'opinion de praticiens comme Planis Campy, qui se réfère à Kalid et à

1) In MAIER, *Tripus aureus*, p. 42.

2) In *Tripus aureus*, p. 136. Ce sont là les trois consonances parfaites de la théorie grecque et médiévale ; elles sont respectivement constituées des rapports 1-2, 2-3 et 3-4.

3) MAIER, *Atalanta fugiens*, 1618, disc. 1, p. 14 : « quis ille sit, qui a vento portari debeat ? Respondeo, *chymice*, est sulphur, quod portatur in argento vivo ut Lull. Codicill. cap. 32 taestatur, caeterique omnes ; *Physice*, est foetus, qui mox in lucem nasci debet : Dico et *Arithmetice*, quod sit radix Cubi ; *Musice*, quod sit Disdiapason ; *Geometrice*, quod sit punctum lineae fluentis principium, *Astronomie*, centrum Saturni, Jovis et Martis, planetarum ».

4) Sur ce terme, cité par Agrippa dans ce sens (*De occulta philosophia*, s. I., 1529, p. 109), cf. l'étude de M. EMMANUEL sur la musique grecque, in *Encyclopédie Lavignac, Hist. d. l. mus.*, t. I, p. 385.

5) Nicomaque de GÉRASE, *Manuel d'harmonique*, chap. XI, in Ch.-E. RUELLE, *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, Paris, 1871-1895, vol. II, p. 31. Cf. également à ce propos A. AUDA, *Les gammes musicales*, Ixelles, E.N.B., p. 16.

6) Ou plutôt le « système complet », comme le propose J. CHAILLEY (*L'imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1960, p. II) pour traduire « σύστημα τέλειον ».

7) Cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, in *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, V. E. B. Deutscher Verlag für Musik, 1969, vol. III, p. 152 et 154.

Augurel¹, et comme Basile Valentin², et de commentateurs avertis comme Salmon³, Pernéty⁴, Fulcanelli⁵, et Canseliet⁶. Dans la réalisation du Grand Œuvre, l'alchimiste doit souvent procéder par approximations successives, et sa démarche procède d'un mélange d'intuition et d'empirisme. C'est assez dire qu'il n'est pas possible à l'opérateur de déterminer *a priori* de rigoureuses proportions des substances qu'il manipule, substances dont nombre de paramètres lui échappent, comme la qualité de la matière, son degré de concentration, son pouvoir dissolvant ou son taux d'impureté. Les proportions « musicales » ne doivent pas être considérées comme un moyen, que l'on impose de l'extérieur, de réaliser la pierre philosophale, mais bien plutôt comme une conséquence et un signe de cette réalisation ; ce n'est pas la musique qui produit l'Œuvre, c'est l'Œuvre qui produit la musique. C'est d'ailleurs bien la conception de Maier, lorsqu'il écrit que de l'union de Mars et de Vénus — planètes qui symbolisent deux des dernières phases de l'Œuvre — est issue Harmonie⁷. Il ne faut donc pas concevoir l'« art de musique » comme une opération pratique permettant d'accomplir la transmutation, que cette soi-disant technique recouvre l'idée de proportions précises à respecter ou qu'elle renvoie à une pratique musicale d'ordre magique⁸. Ce n'est pas parce que l'alchimiste produit une certaine harmonie que l'Œuvre s'accomplit, c'est parce

1) Cf. D. de PLANIS CAMPY, *Les œuvres*, Paris, Moreau, 1646, p. 706.

2) Cf. *Practica cum duodecim clavibus*, 6^e clef.

3) Cf. G. SALMON, *Dictionnaire hermétique*, Paris, Laurent d'Houry, 1695, p. 153-154.

4) Cf. son *Dictionnaire mytho-hermétique*, p. 392-393.

5) Cf. *Le mystère des cathédrales*, Paris, Pauvert, 1964 (rééd.), p. 125, et *Les demeures philosophales*, Paris, Pauvert, 1964, vol. II, p. 200.

6) Cf. E. CANSELIET, in B. VALENTIN, *Les douze clefs de la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 1956, p. 154-155.

7) Cf. *Arcana arcanissima*, p. 117-118 : « Si Venus nostra cum hoc Marte concumbat in apto cubili, et a Vulcano reti aërio vel chalubeo vinciat, nascetur, inde pulcherrima filia Harmonia dicta ; hoc est harmonice composita et omnibus numeris absoluta... »

8) Cette hypothèse d'une magie musicale est d'autant plus gratuite que l'auteur de l'*Atalanta fugiens* lui-même s'explique longuement, dans la préface de cet ouvrage, sur le rôle qu'il attribue à la musique en général et à la sienne en particulier, et qu'il ne fait pas la moindre allusion à une utilisation de cet ordre.

que l'Œuvre elle-même obéit à une harmonie « de nature » qu'elle s'accomplit, et cet accomplissement rend manifeste une harmonie qui n'était que virtuelle.

L'opérateur ne peut définir ces lois d'harmonie qui président à l'Œuvre, mais il en pressent l'existence, et son rôle consiste précisément à se mettre à l'unisson de l'harmonie « de nature » que recèle ce microcosme qu'est l'Œuvre, et à s'identifier ainsi à l'harmonie cosmique elle-même.

La position que nous avons défendue ici, si elle réfute l'existence d'une pratique magique à base de musique dans l'alchimie de Maier ou de tout autre auteur du ^{xvii}e siècle, permet d'éclairer d'un jour nouveau le sens de cette spiritualité particulière dont on parle si souvent à propos d'alchimie.

Jacques REBOTIER.