

# Des Camènes élégiaques à la Muse de Platon : la *musica* dans la *Consolation de Philosophie*

Jean-Baptiste Guillaumin

31 mai 2011

La *Consolation de Philosophie*, composée probablement en 524 par Boèce emprisonné après un procès expéditif et attendant la mort dans sa cellule, se présente comme un itinéraire intellectuel permettant au prisonnier d'échapper, par la raison, aux murs de son cachot. De fait, reprenant les codes du dialogue philosophique transposés au récit allégorique, Boèce met en scène la visite d'une femme qu'il ne reconnaît pas de prime abord, mais qui va lui permettre, par un processus de réminiscence et d'ascension dialectique, de parvenir à la connaissance du Bien et des lois métaphysiques qui régissent le monde. Ce personnage, c'est Philosophie, incarnant à la fois la raison de Boèce et une grande partie de la pensée antique synthétisée dans le néoplatonisme : la *Consolation* sera donc autant un dialogue intérieur qu'une discussion générale sur les vérités philosophiques dont Boèce, malgré ses projets de traduction et de commentaire d'Aristote et de Platon, n'eut pas le temps de donner une version systématique dans des traités en bonne et due forme.

Il serait pourtant réducteur de ne voir, dans la *Consolation de Philosophie*, qu'un dialogue entre deux personnages, Boèce et Philosophie; de fait, dès la scène d'ouverture, les Muses se trouvent au chevet du prisonnier et lui tiennent compagnie en lui dictant des vers élégiaques<sup>1</sup>. Malgré l'expulsion rapide des Camènes élégiaques par Philosophie, le motif des Muses restera l'un des thèmes récurrents de l'œuvre. Peut-on alors considérer les Muses comme des personnages du récit à part entière? On ne pourra répondre à cette question qu'en prenant la mesure des différentes représentations qui se succèdent dans l'œuvre et substituent aux Camènes initiales, chargées de tous les vices, une image positive régie par Philosophie. De fait, la *musica* est revendiquée par Philosophie comme moyen d'accéder de manière agréable à la vérité; au-delà des Muses comme personnages, leur art — *musica* — joue donc un rôle structurant dans l'économie de l'œuvre (prosimètre fondé sur une alternance régulière) et dans le développement du dialogue. On pourra alors se demander en quoi consiste la Muse philosophique, voire la Muse de Platon que Philosophie semble appeler de ses vœux, et chercher, au-delà du rôle de cet art dans la forme de l'œuvre, une modalité philosophique permettant de transmettre à l'interlocuteur — et au

---

<sup>1</sup>Voir les nombreuses représentations médiévales de cette scène, dont on trouve des reproductions dans l'ouvrage fondamental de P. Courcelle, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Études augustiniennes, 1967. Voir également la miniature qui illustre l'édition au programme de l'agrégation (probablement due à l'enlumineur Guillaume Hugueniot), tirée du manuscrit de Rouen, BM 3045 (Leber 817), du xv<sup>e</sup> s. (détails sur <http://www.enluminures.culture.fr>).

lecteur — des vérités que la progression dialectique n’a pas encore totalement démontrées.

## 1 Les Muses, entre personnages et abstractions

### 1.1 Mise en scène des Camènes élégiaques

La mise en scène du récit allégorique permet à Boèce (auteur) de faire apparaître, aux côtés de Boèce (personnage) d’autres personnages qui semblent lui tenir compagnie dans son cachot et lui dicter le poème qui figure en ouverture de l’œuvre : les Muses jouent ainsi un rôle prépondérant dans la scène d’ouverture, puisqu’elles sont présentées comme les inspiratrices du poème élégiaque par lequel Boèce déplore ses biens perdus et la mort qui approche.

En effet, dès le début de ce poème saturé de références littéraires<sup>2</sup>, on trouve une mention des *lacerae Camenae* (« Camènes déchirées ») qui semblent présider à la tonalité élégiaque de l’entrée en matière (explicitée au v. 4 par le terme *elegi*) puisqu’elles « dictent » (*dictant*) les vers. Reprenant et détournant le topos de l’invocation à la Muse en début de poème, Boèce place donc ce texte liminaire sous le patronage des Muses élégiaques — en insistant sur l’intertexte proprement latin par l’emploi du terme *Camenae*, utilisé par les premiers poètes épiques latins, Livius Andronicus et Naevius.

Le statut de ces Camènes inspiratrices du récit va au-delà de la simple métaphore topique de l’inspiration : dans la scène d’ouverture (1, *pr.* 1, 1), les Muses sont physiquement présentes dans le cachot de Boèce. Le vocabulaire employé par Boèce ne laisse aucune ambiguïté à ce propos : les *poeticas Musas* de 1, *pr.* 1, 7, qui se tiennent « au chevet » du prisonnier (*nostro assistentes toro*), correspondent bien aux *lacerae Camenae* de 1, *m.* 1, 3, puisque dans les deux cas elles « dictent » (emploi de *dictare*) des vers qui suscitent les pleurs (*ueris fletibus* dans le premier passage *fletibus meis* dans le second). La présence importune de ces personnages oblige donc Philosophie, dès son arrivée (et avant même que Boèce l’ait reconnue) à les expulser violemment en les insultant (*scenicas meretriculas* 1, *pr.* 1, 8), en insistant sur leur vulgarité au sens propre (elles sont censées s’adresser au *profanum*, mais pas à Boèce, qui n’est pas n’importe qui<sup>3</sup>), et surtout en martelant leur caractère mortel : elles sont ainsi assimilées à un poison (1, *pr.* 1, 8) qui accoutume l’esprit humain à la maladie, et qualifiées de « Sirènes douces jusqu’à la mort » (*Sirenes usque in exitium dulces*, 1, *pr.* 1, 11). L’utilisation péjorative du terme « Sirènes », dans un contexte lié à la mort, fait évidemment écho à la tradition homérique (*Od.* 12, 188), et non à la reprise du motif par Platon, à la fin de la *République*, pour caractériser l’harmonie des sphères (dans ce dernier cas, les Sirènes sont assimilées aux Muses, avec des connotations positives puisqu’il s’agit de décrire l’harmonie du monde<sup>4</sup>). On trouve chez Jérôme une allusion au caractère mortifère des Sirènes, qui entraînent l’âme vers l’abîme (*Sirenae... quae dulci et mortifero carmine animas pertrahunt in profundum*, *In Is.* 6, 14.). Mais, plus

<sup>2</sup>Trois échos virgiliens dans le seul premier vers (*Georg.* 4, 564 et 565, premier vers apocryphe de l’*Énéide*), puis des échos ovidiens, notamment l’adjectif *flebilis* (cf. *Trist.* 5, 1, 5 par exemple).

<sup>3</sup>Cf. 1, *pr.* 1, 10 et l’insistance, par l’apostrophe, sur son étude « des Élées et des Académiciens ».

<sup>4</sup>Sur cette distinction, voir par exemple PROCL., *In Remp.* 2, 238, 21 sq.

fondamentalement, on peut songer ici à l'exégèse allégorique de l'*Odyssée* par les néoplatoniciens : les Sirènes, de même que Circé, sont des obstacles sur la route du retour d'Ulysse<sup>5</sup>, et dans la mesure où le retour d'Ulysse est utilisé comme une image du retour de l'âme, on peut voir dans les Sirènes le symbole de ce qui empêche ce mouvement. L'expression *Sirenes dulces ad exitium* laisse donc deviner, derrière la douceur apparente du chant des Muses élégiaques, un premier obstacle à l'élévation de l'âme de Boèce.

Leur réaction ne se fait pas attendre, et le chœur des Muses, blâmé par Philosophie, « franchit tout triste le seuil », c'est-à-dire l'espace de la scène du dialogue philosophique à venir, où il ne reste donc que Boèce et son interlocutrice (1, *pr.* 1, 12). Si la description des Muses n'est pas aussi précise que celle de Philosophie (qui précède immédiatement ce passage), elle laisse toutefois apparaître des détails anthropomorphiques qui confirment leur statut de personnages à part entière de la scène d'ouverture : de fait, au moment de quitter le cachot, les Muses ont la tête baissée (*deiecit humi uultum*, 1, *pr.* 1, 12) et le front rouge de honte (*confessus rubore uerecundiam*, *ibid.*).

Cette éphémère présence scénique des Muses suffit donc à leur conférer une importance prépondérante dans le récit allégorique : elles ont un rôle central dans la première scène et leur expulsion fait apparaître rétrospectivement le poème d'ouverture comme une entrée en matière déceptive, dynamisant ainsi la suite de l'œuvre. Boèce aurait ainsi pu écrire une longue plainte élégiaque sur sa situation, si les Muses poétiques étaient restées seules à son chevet ; il ne le fera pas car cette posture est contraire au salut philosophique : Boèce sera Socrate emprisonné plutôt qu'Ovide exilé.

## 1.2 Substitution d'une abstraction

Il serait pourtant faux de croire que la présence des Muses dans le récit allégorique de la *Consolation de Philosophie* se limite à cette description ponctuelle. Les Muses ne constituent pas des figures purement négatives et certaines de leurs manifestations seulement sont critiquées. De fait, dans la même scène, Philosophie annonce une substitution puisqu'elle demande que Boèce soit soigné par « [ses] propres Muses » (*meis eum Musis curandum sanandumque relinquit*, 1, *pr.* 1, 11). Le terme reste donc le même, *Musae*, mais Boèce laisse entendre qu'il existe des Muses dont l'identité diffère. Rien n'est dit, en revanche, sur l'apparence de ces Muses de Philosophie : il ne sera pas question de descriptions anthropomorphiques, et on a l'impression qu'il s'agit désormais d'une abstraction destinée à matérialiser le travail que Philosophie va entreprendre.

On constate toutefois que dans l'évocation de ses propres Muses, Philosophie prend explicitement le contrepied de la description qu'elle vient de faire des Muses élégiaques : alors que ces dernières n'apportent aucun remède, mais au contraire empoisonnent l'esprit des hommes en l'accoutumant à la maladie (images détaillées en 1, *pr.* 1, 9), les Muses de Philosophie apparaissent comme les seules capables de rendre la santé à l'esprit du prisonnier. La substitution des Muses philosophiques aux Muses élégiaques repose donc sur la mise en place de la métaphore médicale, qui exerce une fonction structurante au sein de l'œuvre

---

<sup>5</sup>Cf. HERMIAS, *In Plat. Phaedr. scholia*, p. 213, 33 *sq.* Couvreur (à propos du *Phèdre*, 259 a). Voir également P. Courcelle, « Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédale – Ulysse et les Sirènes », *REA* 46 (1944), p. 65–93.

(Philosophie commence par des remèdes doux, essentiellement des *fomenta*, calmants, donnés dans le livre II, puis elle en vient à un remède plus amer, mais aussi plus efficace, qui correspond à la discussion dialectique du livre III). Cette substitution introduit le motif de la libération par les Muses philosophiques, qui fait écho, d'une certaine manière, à la présentation de la Philosophie comme déliaison dans le *Phédon* (83 a) : « la philosophie adresse à l'âme des paroles qui la calment, et elle entreprend de la délier. Elle lui montre que la démarche consistant à examiner une chose au moyen de la vue est toute remplie d'illusions et remplie d'illusions aussi celle qui se sert des oreilles ou de n'importe quel autre sens » (trad. M. Dixsaut). Cet avertissement platonicien est pleinement pris en compte par Boèce : là où les Muses sensibles procèdent uniquement par les sens (en l'occurrence, par l'ouïe), les Muses philosophiques auront pour tâche de « délier » l'interlocuteur, c'est-à-dire de le faire échapper à son existence matérielle.

Pour synthétiser ces conceptions sur les Muses dans la *Consolation*, on peut donc dire que les Muses en tant que personnages du récit allégorique (au même titre que Boèce et que Philosophie) disparaissent rapidement mais ont un rôle de mise en évidence de l'importance du dialogue philosophique qui émerge ainsi par contraste. De surcroît, l'effacement des Muses comme personnages laisse la place à une abstraction qui n'est pas encore précisément décrite, mais dont le lecteur sait déjà qu'elle constituera l'un des atouts de Philosophie dans le « traitement médical » de Boèce.

### 1.3 La Muse comme symbole de l'inspiration poétique

La mise en scène des Muses ne se limite toutefois pas à ce passage liminaire et il reste donc à comprendre à quoi correspond cette abstraction que Philosophie substitue aux Muses élégiaques présentes comme personnages au début du récit. Deux autres occurrences du terme permettent de mieux en comprendre la portée : en 1, *pr.* 5, 10, Philosophie fait référence à la fin du poème précédent, qui est un cri de révolte de Boèce personnage contre l'injustice du monde, en évoquant la « fin d'une Muse furieuse » (*in extremo Musae saeuientis*). Le terme *Musa* est donc utilisé, par une métonymie relativement classique, pour désigner le résultat de l'inspiration des Muses, c'est-à-dire le poème lui-même. Il n'est donc plus question de personnages, mais simplement de poésie.

La dernière occurrence du terme se trouve dans le poème 3, *m.* 11 (v. 15), consacré à la réminiscence. Dans la mesure où il est question de développements platoniciens qui n'ont pas de rapport direct avec les Muses (*Ménon*, 81 a–86 c et *Phédon*, 72 e–76 e), on pourrait être tenté d'interpréter l'expression, de nouveau, comme une simple allusion, par métonymie, à l'inspiration, voire aux travaux philosophiques, de Platon (acception qu'on trouve chez Cicéron, *Tusc.* 5, 66, où les *Musae* sont présentées comme un synonyme de *humanitas* et de *doctrina*). Mais le contexte semble inciter à chercher, au-delà de ce sens premier, une remotivation de l'expression qui permettrait de la rapprocher des Muses que Philosophie, au début de la *Consolation*, promet de substituer aux Camènes élégiaques. On aurait ainsi une justification du rôle des « bonnes » Muses dans la réflexion philosophique et on pourrait accorder le nom de « Muse de Platon » à l'ensemble des pratiques musicales utilisées par Philosophie.

Pour synthétiser ces quelques remarques sur la présence des Camènes et des Muses au sein de la *Consolation*, on peut mettre en évidence un mouvement

qui part de personnages clairement identifiés et présents dans le cadre du récit allégorique pour aller vers une utilisation plus problématique du terme : de fait, si la métonymie *Musa* permet de désigner l'inspiration poétique, voire simplement les travaux intellectuels, le contexte de la *Consolation* incite à y voir un rappel du motif lancé dans la scène liminaire. Les Muses, dans le récit, sont donc d'abord des personnages au même titre que Boèce et Philosophie, avant de devenir des entités abstraites liées à la composition poétique et philosophique. Pour ces raisons, il est intéressant d'étendre le champ de notre étude au produit de l'activité des Muses, c'est-à-dire, au sens étymologique, à la *musica*, qui tient un rôle déterminant dans le récit.

## 2 Fonctions de la *musica* dans l'économie de l'œuvre

Derrière la mise en scène des Muses comme personnages, la *musica* joue un rôle constant dans la *Consolation* et permet de donner à l'ensemble une cohérence formelle et thématique. De fait, Boèce recourt à plusieurs reprises au motif de la *musica* pour structurer le dialogue et en mettre en évidence certains mouvements, ce qui instaure un rapport problématique entre dialogue en prose et parties métriques, puisque les vers peuvent se rattacher de différentes manières à la prose qui précède et qui suit. Enfin, d'un point de vue formel, la recherche d'harmonie se répercute dans l'emploi systématique de vers entre deux parties en prose.

### 2.1 Un motif structurant

Les Muses que Philosophie veut substituer aux Camènes élégiaques pour « soigner » Boèce sont reprises ensuite par la mention de la *musica*, censée favoriser les soins prodigués par Philosophie à Boèce. L'expression, déjà relevée, *meis eum Musis curandum sanandumque relinquite* (1, *pr.* 1, 11) constitue en effet un programme qui va se manifester à partir du début du livre II, où l'on retrouve le même lien entre médecine et musique : au moment où Philosophie s'apprête à procurer à Boèce un remède « doux et agréable » (*aliquid molle atque iucundum*, 2, *pr.* 1, 7), elle annonce tout de suite qu'il s'agira de la *suadela rethoricae ducedinis* (« persuasion de la douceur rhétorique », 2, *pr.* 1, 8) couplée à la *musica laris nostri uernacula* (« la musique qui est rattachée à notre foyer », *ibid.*), et l'idée est reprise en 2, *pr.* 3, 2 avec l'expression *rethoricae ac musicae melle dulcedinis* (« avec le miel de la douceur rhétorique et musicale » — motif qui n'est pas sans rappeler la métaphore lucrétienne<sup>6</sup>). Si l'on ajoute que *musica*, en 2, *pr.* 1, 7, se trouve comme personnifiée sous les traits d'une *uernacula*, et qu'elle chante, très concrètement, des mélodies aussi bien aiguës que graves (*nunc leuiores, nunc grauiores modos*), on a donc bien une mise en scène de l'art des Muses propre à Philosophie.

Toutefois, si l'on s'en tient strictement à la lettre du texte, cette *musica* semble être rattachée avant tout à la partie du traitement médical constituée de *fomenta* (calmants) agréables. Est-ce à dire que la *musica* disparaisse complètement (comme la rhétorique) des parties consacrées au traitement plus aride de la dialectique ? Sans doute pas : au contraire, on constate dans la suite de l'œuvre de nouvelles mentions de la musique (en 3, *pr.* 1, 1, Boèce est comme

<sup>6</sup>LVCr. 1, 938 et surtout 2, 398 *sq.*

« stupéfait », *stupentem*, et « ensorcelé », connotation liée au verbe *defigo* ; en 4, *pr.* 1, 1, Boèce loue une nouvelle fois la beauté et la dignité de la musique de Philosophie). On peut penser que le paradigme de la *musica dulcedo*, utilisé dans le livre II, introduit habilement une justification de l’emploi de la musique dans l’ensemble de l’œuvre : certes Boèce consacrera un soin tout particulier à l’harmonie musicale des vers dans le livre II, mais cela n’empêche pas qu’il continue à l’utiliser par la suite. Même l’avertissement lancé en 4, *pr.* 6, 6 (« si les charmes de ma poésie et de ma musique te divertissent, il faudra différer un moment ce plaisir », *quodsi te musici carminis oblectamenta delectant, hanc oportet paulisper differas uoluptatem*) ne suffit pas à mettre un terme définitif à l’utilisation de la poésie, même si, à partir de ce passage, les poèmes se font plus rares par rapport à la prose.

L’insistance explicite sur la *musica* au livre II sert donc à mettre l’accent sur cette modalité de la communication entre Philosophie et Boèce : la musique sert d’auxiliaire à Philosophie pour transmettre ses vérités, et, bien qu’elle se manifeste surtout dans le livre II pour accompagner les « traitements doux », elle ne disparaît à aucun moment de l’argumentation, même dans les parties caractérisées par des raisonnements abstraits *ex cathedra*. La musique joue donc le rôle d’amorce du traitement philosophique, mais elle restera durant toute l’œuvre la principale auxiliaire de Philosophie.

## 2.2 Lien entre dialogue et parties métriques

On peut alors se demander quel rapport les parties métriques, « musicales », entretiennent avec les parties dialoguées qui les précèdent et les suivent. La première remarque que l’on peut formuler est que, si l’on fait abstraction du poème d’ouverture (1, *m.* 1, présenté *a posteriori* comme les pensées du narrateur) et du poème 1, *m.* 3 (remarque du narrateur sur ses yeux qui s’ouvrent), tous les autres poèmes sont présentés comme des propos tenus, dans le cadre du dialogue, par l’un des deux personnages de la fiction. Ainsi, le poème 1, *m.* 5 correspond à une plainte adressée par le prisonnier (c’est-à-dire Boèce personnage) au « créateur de la sphère stellaire » (comme le montre la phrase de transition au début de la prose qui suit, *haec ubi continuato dolore delatraui*) — cet exemple est d’autant plus intéressant qu’il est cité plus loin, comme on l’a vu, par la métonymie *Musa* ; le poème 1, *m.* 4 apparaît, à la lecture de la suite (*sentisne... haec?*) comme un morceau du discours de Philosophie ; autre exemple de ce genre, le poème 2, *m.* 2 peut être interprété, malgré la ponctuation de la plupart des éditions (qui ferment les guillemets auparavant), comme une partie de la prosopopée de Fortune, elle-même insérée dans le discours de Philosophie. D’autres poèmes, formellement rattachés au discours de Philosophie (mais de manière assez lâche) ont pour fonction d’illustrer ou de commenter le contenu du passage en prose correspondant, le rattachement aux propos de Philosophie étant alors plus lâche : c’est le cas, par exemple, de 2, *m.* 5 (sur l’âge d’or) ou de 2, *m.* 6 (sur Néron) ; dans un cas comme dans l’autre, en effet, la partie en prose prend la forme d’un traité non dialogué (attribué à Philosophie, mais l’absence de marqueurs énonciatifs fait que le lecteur perd un peu de vue cet aspect), d’abord sur la vanité des richesses (d’où l’illustration par le thème de l’âge d’or), ensuite sur la vanité du pouvoir (illustrée par le motif de la tyrannie de Néron). Enfin, un poème, dont Philosophie est explicitement l’énonciatrice (*sic modulata est*), joue un rôle particulier dans l’œuvre : il s’agit

du poème central, l’hymne *O qui perpetua...* (3, m. 9). De fait, ce poème se présente comme une prière adressée au Créateur (dans une optique néoplatonicienne, puisque l’on peut y reconnaître le Démonstrateur du *Timée*), respectant les trois temps traditionnels de l’hymne (ἐπίκλησις, ἀρεταλογία, εὐχή) ; si cette prière est prononcée par Philosophie, le dialogue qui précède indique clairement que Boèce l’assume également, comme personnage de la fiction aussi bien que comme auteur (c’est le personnage de Boèce qui annonce qu’« il faut invoquer le père de toute chose », et l’utilisation du terme *exordium* pour désigner la nouvelle partie de la discussion philosophique qui s’ouvre témoigne de la volonté de l’auteur de faire émerger ici une charnière importante de l’œuvre). Cet exemple est fondamental pour comprendre la fonction de la « Muse de Platon », puisqu’il s’appuie sur une référence au *Timée* (27 c) au moment de mettre en scène cet hymne destiné à célébrer le créateur de toutes choses avant de révéler la nature du Bien.

Malgré le caractère hétérogène des différentes parties métriques (aussi bien pour la forme que pour les sujets traités et leur rapport à la prose), on peut dégager une caractéristique qui semble matérialiser l’expulsion des Muses élégiaques et le recours aux Muses de Philosophie : on peut en effet remarquer que la première personne, qui sature le poème d’ouverture (tonalité élégiaque) n’apparaît à peu près plus dans les poèmes suivants et que le personnage de Boèce, après le livre I, n’est plus l’énonciateur que du poème 5, m. 3, de tonalité du reste tout à fait philosophique. On passe d’une poésie expressive fondée sur la première personne à une poésie philosophique qui s’intéresse au monde. Les Muses élégiaques sont ainsi définitivement remplacées.

### 2.3 La *musica* dans l’harmonie de l’œuvre

Dans l’expression du début du livre II qui introduit la fonction de la musique au sein du traitement doux, Philosophie utilise le motif des « airs tantôt légers, tantôt graves » (*nunc leuiiores nunc grauiiores modos*), faisant ainsi allusion aux divers mètres employés (de la relative légèreté du dimètre iambique, par exemple, à la solennité de l’hexamètre dactylique), et évoquant, plus fondamentalement, la notion d’ἦθος de la musique, c’est-à-dire d’effet provoqué sur l’âme de l’auditeur<sup>7</sup>. On peut donc penser que la variété des mètres ne procède pas d’un simple jeu formel, mais correspond à une série de tons variés et complémentaires qui participent de l’harmonie générale de l’œuvre en guidant successivement l’âme de l’interlocuteur fictif — et du lecteur — à travers des tonalités complémentaires.

De fait, on peut mettre en évidence, dans plusieurs cas, une utilisation des mètres en corrélation avec leur éthos ; ainsi, il n’est pas étonnant que le poème d’ouverture, inspiré par les Camènes élégiaques, soit en distiques élégiaques : la forme reprend ainsi clairement le fond. De même, le poème qui joue un rôle pivot dans la *Consolation*, l’hymne *O qui perpetua...* de 3, m. 9, est en hexamètres dactyliques (c’est le seul cas), ce qui correspond parfaitement à la forme attendue pour un hymne (voir par exemple l’hymne à Zeus, du stoïcien Cléanthe, ou encore les hymnes néoplatoniciens de Proclus, composés en hexamètres dactyliques) car ce type de vers est considéré par les théoriciens antiques comme le plus solennel<sup>8</sup>. Par ailleurs, la réutilisation de mètres caractéristiques des chœurs

<sup>7</sup>Sur l’éthos rythmique, on se reportera à ARIST. QUINT., *Mus.*, 2, 15.

<sup>8</sup>Cf. ARIST. QUINT., *Mus.* 1, 24.

tragiques (en particulier le dimètre anapestique), soutenue par l'intertexte manifeste des tragédies de Sénèque (un chœur de *Phèdre*, v. 959–988 est clairement repris en 1, *m.* 5) peut apparaître, selon la démonstration de J. Wasiolka<sup>9</sup>, comme un moyen de récupérer la « généralité tragique » à une époque où la tragédie n'est plus un genre productif. Le mélange inhérent au genre littéraire de la satire ménippée permet donc de fusionner des types de mètres porteurs de sens différents mais complémentaires. Même si cette analyse ne peut être menée de manière certaine et systématique sur l'ensemble, il s'agit d'une piste qu'il est bon d'avoir à l'esprit quand on connaît la familiarité de Boèce avec les traités antiques de théorie musicale.

La répartition des différents mètres fait par ailleurs apparaître l'idée d'une symétrie, ou au moins d'une harmonie dans la construction, que le schéma proposé par J. Gruber donne clairement à voir<sup>10</sup> : ainsi le distique élégiaque est utilisé en ouverture du livre I et du livre V. L'hexamètre dactylique, utilisé uniquement en 3, *m.* 9, confirme l'importance du poème *O qui perpetua*, présenté comme le plus solennel et en quelque sorte le sommet de l'œuvre. Enfin, parmi bien d'autres analyses possibles, on peut relever, après J. Marenbon<sup>11</sup>, une structure symétrique fondée sur l'utilisation du dimètre anapestique en 1, *m.* 5 ; 3, *m.* 2 ; 4, *m.* 6 et 5, *m.* 3. En effet, les deux poèmes centraux de cette série (3, *m.* 2 et 4, *m.* 6) sont proches par leur thématique (harmonie cosmique), alors que les deux extrêmes, tous deux clairement rattachés aux propos du prisonnier et comportant une forme d'objection au système présenté par Philosophie, paraissent scander des temps forts de l'œuvre : ouverture de la discussion philosophique en 1, *m.* 5, ouverture du développement final (sur la Providence et la liberté humaine) en 5, *m.* 3, ce qui confirme la recherche d'un certain écho formel entre les livres I et V. Ces quatre poèmes comportent du reste une évocation de l'harmonie cosmique, nuancée toutefois dans les deux poèmes attribués à Boèce, qui déplorent la rupture des *foedera rerum* dans le monde des hommes. On pourrait encore mentionner l'utilisation du glyconique en 1, *m.* 6 ; 2, *m.* 8 ; 3, *m.* 12 ; 4, *m.* 3 et 5, *m.* 4, seul vers, donc, qui soit présent dans les cinq livres (parmi ces cinq exemples, les deux premiers portent sur l'harmonie du monde, les suivants consistent dans la réécriture de mythes, le dernier aborde la théorie des formes).

Comme le montre J. Gruber, les échos entre les différents mètres sont agencés pour mettre en évidence ce poème 3, *m.* 9, qui tombe au milieu de tous les groupes de mètres identiques (à une exception près, l'utilisation du dimètre anapestique catalectique en 2, *m.* 5 et 3, *m.* 5 seulement). Cette symétrie est confirmée également par l'absence de prose à la fin du livre I et l'absence de poème à la fin du livre V — malgré le caractère un peu abrupt de la fin du livre V, ces remarques ne doivent donc probablement pas être interprétée comme la marque d'une œuvre inachevée. Enfin, si l'on évalue la place de l'hymne *O qui perpetua* (3, *m.* 9), centre de symétrie de l'œuvre sur lequel la disposition des différents mètres attire l'attention, on constate que ce poème termine un groupe de 24 chapitre, alors qu'il en reste 16, c'est-à-dire qu'il entretient au sein de l'œuvre un rapport hémiole — soit de 3 à 2. Quand on sait l'importance musicale de ce rapport, qui sous-tend l'intervalle musical de quinte, dans le système

<sup>9</sup>J. Wasiolka, « Tragique et tragédie : Boèce lecteur de Sénèque dans la *Consolation de Philosophie* (ImV) », revue *Mosaïque*, juin 2009.

<sup>10</sup>J. GRUBER, 2006, p. 20–21.

<sup>11</sup>J. Marenbon, *The Cambridge Companion to Boethius*, 2003, p. 150–151.



harmonique antique, on peut se demander s'il s'agit d'un hasard complet... En supposant, bien sûr, que l'œuvre soit achevée. Quoi qu'il en soit, la composition en 5 livres (nombre du cosmos dans l'arithmologie d'origine pythagoricienne<sup>12</sup>) et la recherche manifeste de symétrie et d'équilibre malgré les éventuels revirements au sein du dialogue font apparaître la *Consolation* comme une œuvre revendiquant dans sa forme même l'harmonie du macrocosme.

La *musica*, thème structurant du dialogue entre Philosophie et Boèce, justifie donc l'insertion de parties présentées comme chantées qui entretiennent avec les paroles des interlocuteurs un rapport parfois immédiat, parfois plus distant, qui permet en tout cas d'accentuer certains aspects de la tonalité recherchée et, plus généralement, de confirmer l'harmonie générale de l'œuvre. Si les Muses élégiaques ont disparu, les Muses philosophiques qui les remplacent tiennent à montrer qu'elles n'ont rien à leur envier...

### 3 La « Muse de Platon » : une *musica* philosophique ?

Si l'on fait de l'expression *Platonis Musa* (3, m. 11, 15) une *lectio difficilior* consistant à l'interpréter non pas comme une simple métonymie pour désigner la doctrine de Platon, mais comme une véritable allusion à la conception platonicienne de la musique, on peut voir dans cette formule un véritable leitmotiv de l'œuvre. De fait, Boèce, qui fut par ailleurs l'un des plus célèbres théoriciens latins de la musique, applique précisément, dans sa conception des Muses, les réflexions platoniciennes (et néoplatoniciennes) sur le statut de la musique, ce qui lui permet à la fois d'envisager une réécriture poétique de certains mythes, et de recourir à la forme métrique pour exprimer des vérités philosophiques complexes qui ne seront démontrées que plus tard par le raisonnement dialectique.

#### 3.1 Musique et platonisme

Le rapport de Platon à la musique et à la poésie est assez ambigu : on retient généralement l'image du poète chassé de la cité idéale, ou encore le refus philosophique du caractère sensoriel de la musique (combattu par la « déliaison » de l'âme, cf. *Phédon* 83 a) ; en réalité, Platon réintroduit l'art des Muses de différentes manières. Dans le *Phédon* (60 d–61b), Socrate indique que, s'il a composé des poèmes, c'est parce qu'un songe lui a demandé de « pratiquer l'art des Muses » (la μουσική) en le définissant comme « la plus haute philosophie » (ὡς φιλοσοφίας οὐσης μεγίστης μουσικῆς, 61 a). Dans la *République* (VIII, 548 b), Platon fait allusion à la « Muse véritable » (ἀληθινὴ Μοῦσα). Dans le *Timée* (47 d), il établit une opposition nette entre la musique agrément (purement sensible) et le véritable commerce avec les Muses, qui apporte l'harmonie dans l'âme et corrige ainsi les dérèglements liés au corps.

D'une certaine manière, la même ambiguïté se retrouve chez Boèce avec le motif de l'expulsion des Muses élégiaques que nous avons évoqué plus haut. De fait, au début de l'*Institution musicale*, ouvrage fondamental pour la synthèse qu'il propose sur les conceptions mathématico-musicales de l'Antiquité,

---

<sup>12</sup>Cf. MART. CAP. 7, 735.

Boèce évoque les différentes manifestations possibles de la musique, selon la célèbre tripartition<sup>13</sup> entre musique du monde (harmonie des sphères), musique de l’homme (harmonie dans l’âme), musique des instruments (sens habituel du terme musique). Or la notion de musique de l’homme est liée à l’effet que cette science peut provoquer sur les âmes — en bien ou en mal. Reprenant la conception platonicienne de l’*èthos* de la musique (*République*, 399 a–c) et le choix par Platon d’une musique « tempérée, simple et virile » (*modesta ac simplex et mascula*, *Mus.* 1, 1), Boèce laisse entendre, dans l’*Institution musicale*, que la musique peut avoir des effets opposés selon l’agencement des sons et des rythmes ; il s’agira donc de bannir la *musica effeminata, fera, varia* et de ne conserver que les airs propices à l’attitude philosophique de l’âme. Il semble que le bannissement des Muses dans la *Consolation* réponde à ce même principe : à première vue, les Muses élégiaques et les Muses philosophiques donnent les mêmes « productions » (des poèmes) ; mais en réalité, les sujets et la mise en forme diffèrent dans leur *èthos* : la plainte élégiaque qui ouvre l’œuvre se trouve définitivement bannie avec les Camènes qui l’inspirent et la seule reprise du distique élégiaque (5, *m.* 1) se fera selon une tonalité toute différente.

Au-delà de la simple forme musicale, dont on a montré le rôle structurant dans l’économie de l’œuvre, il convient donc d’explicitier le contenu thématique de cette *musica* spécifiquement philosophique — et platonicienne — pour voir dans quelle mesure elle participe à la progression de la discussion philosophique. On pourra ainsi distinguer, globalement, d’une part des pauses narratives proposant une réécriture de mythes bien connus, dont le rapport au dialogue peut paraître parfois éloigné, mais qui en réalité nécessitent de la part du lecteur un effort d’exégèse ; et d’autre part, des poèmes servant de matériaux à la construction de la démonstration philosophique. La Muse philosophique se caractérise en effet par son recours à la fois au *μῦθος* et au *λόγος*, dans la droite ligne des dialogues platoniciens.

### 3.2 Mythes et musique

Au moins quatre mythes (dont deux dans la partie au programme de l’agrégation) sont repris et réécrits par Boèce : l’Âge d’Or (2, *m.* 5), Orphée (3, *m.* 12), Ulysse et ses compagnons chez Circé (4, *m.* 3), Agamemnon, Ulysse et Hercule (4, *m.* 7). Trois d’entre eux sont en glyconiques. Pour utiliser une métaphore musicale, il s’agit de variations sur des thèmes bien connus, mais Boèce en fait à chaque fois une pièce originale au service de la discussion philosophique. Ce type de réécriture reste relativement rare et semble être le propre de la *musica* (dans les passages en prose, on n’a que trois allusions, relativement rapides, à des matériaux mythologiques traditionnels<sup>14</sup>).

D’une manière générale, cette question de la réécriture des mythes nous ramène au rapport ambigu que les platoniciens entretiennent avec la musique et la poésie, en particulier lorsqu’elle traite de sujets mythologiques : ainsi, le rejet de l’approche poétique des mythes se trouve nuancé, voire contesté, en contexte néoplatonicien, probablement dans un texte perdu de Porphyre (*Commentaire à la République*) dont on a une trace par le *Commentaire au Songe de Sci-*

<sup>13</sup>BOETH., *Mus.* 1, 2.

<sup>14</sup>Meurtre de Busiris par Hercule (2, *pr.* 6, 10) ; combat des Géants contre les dieux (3, *pr.* 12, 24) ; allusion aux têtes de l’Hydre semblables aux difficultés philosophiques qui se posent à mesure de la discussion (4, *pr.* 6, 3).

*pion* de Macrobe (1, 2) et par Proclus (*Commentaire à la République*). Dans ces textes, il est question de l'utilité des mythes poétiques, qui peuvent être un moyen d'accéder à la vérité sous le voile de la fiction, pourvu que cette fiction respecte certaines règles élémentaires de bienséance. Les néoplatoniciens (et Porphyre en particulier) étaient en effet friands d'interprétations allégoriques des mythes classiques, et en particulier d'Homère (on pourrait citer, de Porphyre, *L'ancre des nymphes*, qui est un commentaire allégorique d'un court passage de l'*Odyssée*, 13, 102–112, ou encore les *Questions homériques*, qui donnent un sens allégorique à plusieurs passages d'Homère). On a vu par ailleurs que c'est probablement dans ce contexte qu'il faut interpréter les connotations négatives du terme « Sirènes » utilisé par Philosophie pour s'en prendre aux Muses.

Boèce semble donc s'insérer dans cette approche : la réécriture du mythe de l'Âge d'Or, nourrie d'échos à Virgile, Lucrèce, Ovide, Tibulle et Sénèque, s'insère dans le développement du « remède doux » contre l'amour de la richesse et reprend le motif classique du bonheur sans *amor habendi*. Mais c'est surtout l'exemple d'Orphée qui paraît caractéristique de cette manière de procéder. Le mythe est en effet utilisé pour montrer le danger qu'il y a à regarder vers le bas, vers la terre et la caverne (*specus*, 3, m. 12, 55), même lorsque l'on est doué d'une virtuosité musicale qui permet les plus grands miracles. Le poème se compose ainsi d'une exclamation initiale, généralisante, sur deux thématiques qui viennent d'être abordées dans la discussion : la connaissance de la source du bien et l'élévation hors des liens terrestres (*felix qui potuit...* deux fois) ; il laisse ensuite la place à la narration proprement dite, là encore largement soutenue par des procédés d'intertextualité (outre l'écho aux passages bien connus de Virgile, *Géorgiques* 4, 453 *sq.*, d'Horace, *Odes* 1, 12, 7, *sq.* et d'Ovide, *Métamorphoses* 10, 1 *sq.* et 11, 1 *sq.*, on constate une reprise manifeste d'*Hercule sur l'Æta*, du Pseudo-Sénèque, v. 1031 *sq.*, ainsi que de l'*Hercule furieux*, de Sénèque, v. 569 *sq.* ou encore d'un passage métrique de Martianus Capella, 9, 907). On trouve enfin la « morale » proprement dite, qui explicite le sens allégorique de la fable en s'adressant aux hommes en général (*uos haec fabula respicit...*). Le mythe proprement dit est donc encadré par deux passages qui en indiquent le sens et témoignent de son lien avec la discussion philosophique. Mais l'intérêt de ce poème pour notre propos vient essentiellement de son sujet : la *musica* est en effet le thème central ; on retrouve le motif de l'éthos des mélodies d'Orphée, qui ont des effets sur tous les êtres vivants, et surtout la formule *flebilibus modis*, au v. 7, qui reprend une *iunctura* de 1, m. 1, 2 (où *flebilis* est toutefois apposé au sujet). Cet écho subtil rappelle que la musique tournée vers le bas, et vers la plainte portant sur les choses terrestres, est un obstacle au mouvement d'ascension de l'âme. Mais cette mise en garde, adressée au début au seul Boèce, prend ici l'apparence d'un apologue destiné à l'humanité tout entière. Toute l'habileté de ce poème, dont la place dans la progression philosophique de l'œuvre est tout à fait justifiée, est donc de laisser la Muse philosophique chanter un récit caractérisant la Muse poétique. En d'autres termes, c'est en utilisant la « vraie musique » que ce poème met en scène l'échec de la fausse.

On se limitera à ces deux exemples, dans la partie au programme, pour souligner l'utilisation que la *musica* philosophique peut faire des matériaux mythologiques ; la proximité thématique est soulignée, formellement, par l'utilisation du même vers, le glyconique, et par des échos textuels manifestes (dans les deux cas, le poème s'ouvre avec l'adjectif *felix*, dans les deux cas il se termine avec un passage lancé par l'interjection *heu*). Ces pauses narratives recourant à des

motifs mythologiques constituent donc l'un des modes d'expression importants de la Muse philosophique qui livre au lecteur des vérités profondes sous le voile de la fiction, *fabula* ou  $\mu\ddot{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ .

### 3.3 Expression condensée de vérités philosophiques complexes

Mais la musique de Philosophie ne se limite pas à cette fonction didactique consistant à transmettre des vérités philosophiques par un biais agréable (miel sur la coupe d'absinthe pour reprendre la métaphore lucrétienne) : elle constitue également un autre mode de persuasion philosophique.

À plusieurs reprises dans la *Consolation*, des poèmes semblent préfigurer des vérités philosophiques dont il n'est pas encore question, mais que le lecteur habile peut parvenir à déceler sous le voile du langage poétique. On peut mentionner, par exemple (en insistant essentiellement sur la partie au programme), les poèmes suivants : 2, *m.* 8 (*amor* cosmique) ; 3, *m.* 2 (toute chose tend vers ses origines) ; 3, *m.* 9 (*Timée*) ; 3, *m.* 10 (de la caverne à la lumière) ; 3, *m.* 11 (réminiscence).

Plusieurs modalités peuvent être décelées dans cette poésie philosophique :

- Illustration poétique d'un concept philosophique (cf. réminiscence, qui réécrit *Ménon* 81 a–86 c ou *Phédon* 72 e–76 e ; caverne, qui reprend l'allégorie platonicienne de *République* VII), voire réécriture poétique de textes philosophiques célèbres, comme la synthèse complexe de la partie du *Timée* portant sur le Corps et l'Âme du Monde dans l'hymne *O qui perpetua*, 3, *m.* 9 ; il n'est pas question de relever ici toutes les correspondances, mais on pourra signaler quelques-unes des plus frappantes : *tempus ab aevo / ire iubes* (v. 2–3) reprend la définition du temps comme « image mobile de l'éternité » (*Tim.* 37 d) ; *liuore carens* (v. 6) fait écho à l'idée que Dieu est dépourvu de jalousie (*Tim.* 29 e) ; *triplicis naturae* (v. 13) évoque la création de l'âme à partir du Même, de l'Autre, et d'un mélange de Même et d'Autre (*Tim.* 35 a–b), les deux cercles de l'âme (v. 15) reprennent les deux bandes disposées en  $\chi$  par le Démiurge, etc.
- Préfiguration d'éléments qui seront démontrés philosophiquement plus loin dans l'œuvre, ou dont la démonstration formelle sera laissée de côté faute de temps. Le thème de l'ordre de la nature soumise à un principe divin, par exemple, n'est abordé philosophiquement qu'en 3, *pr.* 12, 5–7 ; or il se trouve préfiguré par plusieurs poèmes qui insistent sur le « lien » entre des éléments dissonants. On trouve ainsi les expressions *pugnantia semina / foedus perpetuum tenent* (2, *m.* 8, 3–4) ou encore *tu numeris elementa ligas* (3, *m.* 9, 10), qui semblent faire allusion, dans les deux cas, à la puissance numérique assurant le lien entre les quatre éléments, issue du *Timée* (32 a sq.) et largement réinterprétée par les néoplatoniciens (Macrobe décrit cette *iugabilis competentia* — rapport de proportion capable de lier — dans le *Commentaire au Songe de Scipion*, 1, 6, 28–31, et Boèce lui-même s'y est intéressé dans son *Institution arithmétique* 2, 46, à propos des médiétés entre nombres solides). Au niveau poétique, du reste, Boèce semble recourir à des vers de Martianus Capella, employés en contexte similaire (*elementa ligas* se trouve rapproché de la notion d'amour cosmique dans le poème d'ouverture des *Noces de Philologie et de Mercure*, et la notion de pacte éternel apparaît dans l'hymne qu'Harmonie adresse à Jupiter en

9, 911–912). L’harmonie du monde comme musique des éléments est donc soutenue par ces productions poétiques de la Muse philosophique.

On pourrait par ailleurs évoquer le motif de la « source du Bien » (*fons boni*), qui apparaît en 3, *m.* 9, 23 et en 3, *m.* 12, 1–2 : l’écho textuel est manifeste et insiste sur le passage dialectique des chapitres 10–12 du livre 3 (le *fons bonorum* est envisagé en 3, *pr.* 10, 3). L’expression souligne du reste un aspect spécifiquement néoplatonicien, puisque l’image de la source suppose un système ontologique fondé sur le principe de l’émanation ; cette dimension vient donc préciser la démonstration dialectique parallèle de l’identité de l’Un, du Bien et de Dieu, tout en l’encadrant en d’une sorte d’introduction (3, *m.* 9) et de conclusion (3, *m.* 12) du motif, et en lançant le motif de la « source » qui sera largement repris par la suite au sujet de Dieu et de sa providence (4, *m.* 6, 36 ; 5, *pr.* 1, 3 ; 5, *pr.* 3, 27).

Dernier exemple, le motif de l’« ordre transmis » (*traditus ordo*, 3, *m.* 2, 36) qui apparaît comme conclusion d’un poème portant sur l’idée que chaque chose cherche à retourner à ses origines. Ce motif est lié à la sphère, qui unit l’origine et la fin dans la stabilité, mais au moment où il lit le poème, le lecteur n’a pas encore les éléments conceptuels nécessaires pour saisir toute la portée de cette figure. On le retrouve ensuite sous forme d’allusions quelque peu mystérieuses (*in semet reditura meat*, 3, *m.* 9, à propos de l’âme du monde, puis *longosque in orbem cogat inflectens motus*, 3, *pr.* 11, 4, à propos de la « conversion » de l’âme humaine nécessaire à la réminiscence). ce n’est que dans la conclusion au dernier chapitre, à propos de la forme de Dieu (3, *pr.* 9, 37), que ce motif du cercle et de la sphère sera repris dans une démonstration ontologique de la forme du Dieu-Un-Bien, et agrémenté d’un hexamètre de Parménide<sup>15</sup> (Πάντοθεν εὐκύκλου σφαίρης ἐναλίγκιον ὄγκῳ, « semblable au volume d’une sphère de toute part bien arrondie »). Le paradigme du cercle et de la sphère, lancé comme une image mystérieuse dans certains poèmes (généralement à propos de l’âme), fait écho visuellement aux cercles célestes (qui sont la manifestation de l’ordre inhérent à l’Âme du Monde), mais annonce, plus fondamentalement, la démonstration de la forme de Dieu, qui préside à l’ensemble : l’idéal de l’âme-cercle est donc la véritable ὁμοίωσις θεῶν, et l’insistance poétique sur le motif, assez tôt dans l’œuvre, prépare l’esprit du lecteur à cette conclusion philosophique.

La Muse philosophique fait donc plus qu’illustrer les thèmes abordés dans la discussion dialectique : elle met en place un système argumentatif qui échappe au caractère linéaire et progressif du dialogue en faisant percevoir au lecteur, sous une forme synthétique, des vérités philosophiques auxquelles on ne parvient qu’au prix de longues démonstrations. La Muse de Platon n’a donc pas qu’une fonction d’agrément, même si c’est cela qui la caractérise dans de nombreux poèmes : elle participe pleinement, à sa manière, à la construction et à la diffusion des vérités.

<sup>15</sup>Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, 28 B 8, 43, cité par Platon (*Soph.* 244 E) et repris à plusieurs reprises par Proclus (*Theol. Plat.* 3, p. 70, 6 Saffrey-Westerink, *In Parm.* p. 1084, 28 Cousin, *In Tim.* 2, p. 69, 20 Diehl), ce qui témoigne de son influence sur les réflexions néoplatoniciennes.

## Conclusion

Ce rapide parcours parmi les représentations des Muses dans la *Consolation de Philosophie* nous a permis de mesurer l'ambivalence de ces divinités qui président aussi bien à la musique instrumentale, souvent considérée comme vile car liée à la matière, qu'à la musique du monde, matérialisant la notion d'ordre et d'harmonie inhérente à la structure ontologique du monde. Le mouvement d'ensemble de l'œuvre insiste sur les dangers de la musique regardant vers le bas, attachée à la plainte et au regret des choses terrestres ; les Camènes élégiaques, responsables du faux départ de l'œuvre (poème d'ouverture en distiques élégiaques), sont expulsées d'emblée pour laisser la place aux Muses de Philosophie. Et de fait, la *Consolation* sera une œuvre musicale, articulée autour d'une succession régulière de parties en prose et de parties en vers, ces dernières ayant pour fonction non seulement d'illustrer les thèmes abordés dans la prose, mais aussi de transmettre un ethos qui donne véritablement sens aux recherches formelles. Mais, plus fondamentalement encore, la *musica sert*, dans la *Consolation*, de mode argumentatif complémentaire du dialogue dialectique : le lecteur pressé peut n'y voir qu'un agrément non indispensable à la compréhension des démonstrations en prose. En réalité, il convient de donner à ces intermèdes poétiques leur juste valeur et de les lire comme des résumés indirects, mais toujours efficaces, de théories philosophiques soit développées dans la prose, soit laissées de côté définitivement par l'auteur, contraint par les circonstances tragiques de la composition de l'œuvre à une densité d'écriture qui lui interdit de développer tous les aspects de son système philosophique.