



HAL
open science

Viderunt omnes... la musique à l'épreuve de l'œil dans un manuscrit musical du XIIIe siècle (Florence, Pluteus 29.1)

Anne-Zoé Rillon-Marne

► To cite this version:

Anne-Zoé Rillon-Marne. Viderunt omnes... la musique à l'épreuve de l'œil dans un manuscrit musical du XIIIe siècle (Florence, Pluteus 29.1). Françoise Zamour. La musique au risque des images, Delatour, pp.84-105, 2014. <hal-03958197>

HAL Id: hal-03958197

<https://hal.science/hal-03958197v1>

Submitted on 26 Jan 2023

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

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



HAL Authorization

***Viderunt omnes...* la musique à l'épreuve de l'œil dans un manuscrit musical du XIII^e siècle (Florence, Pluteus 29.1)**

Viderunt omnes... « tous ont vu », tel est le texte de la composition qui ouvre le célèbre manuscrit de Florence¹, l'une des plus importantes sources de la musique polyphonique parisienne au tournant du XII^e et du XIII^e siècles. Ces deux mots ouvrent ainsi à la fois l'un des plus imposants manuscrits musicaux jamais réalisés et une composition monumentale, une des rares pièces à quatre voix qui nous soit parvenue avant le XIV^e siècle. Les trois syllabes du mot *Viderunt*, *organum* mélismatique et polyphonique aux proportions démesurées, s'étalent sur la totalité du premier folio. *Viderunt omnes*, deux mots empruntés à la liturgie de la Nativité que l'on chante à plusieurs voix pour emplir l'espace sonore et faire résonner la louange au-delà des limites de la terre, à l'invitation du texte liturgique construit à partir du psaume 97, *Viderunt omnes fines terrae salutare dei nostri*. Cet appel au sens de la vue nous interpelle en ouverture d'un livre à la gloire de l'ouïe. Certes, bien d'autres sources commencent par le *Viderunt omnes*², mais comment ne pas voir ici une sorte de « clin d'œil », une incitation à voir plus qu'à écouter ? Ce livre demande en effet à se faire regarder. La musique est confiée à la vue, par l'intermédiaire d'un système de signes qui représentent les sons, les donnent à voir, mais ne sont pas les sons eux-mêmes. La musique devient figure, elle est à l'épreuve de l'œil³.

Face à ce premier folio, un frontispice bien connu donne à voir la musique, sous une forme allégorique directement inspirée du traité de Boèce, le *De institutione musica*⁴. Ce dernier, composé au tournant du V^e et du VII^e siècles, s'intègre à un projet d'exploration systématique des sciences qui composent le *quadrivium*. Les théoriciens de la musique s'y réfèreront constamment pendant tout le

1 Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1, ou plus simplement F. Le *fac simile* du manuscrit est disponible sur internet sur le site de la bibliothèque (<http://teca.bmlonline.it> puis chercher par la côte « plut.29.01 »), auquel nous renvoyons chaque fois que cela est nécessaire. Le manuscrit est également consultable grâce à deux éditions. La plus ancienne est sur papier, en noir et blanc (Luther Dittmer (éd.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29.1*, 2 vol., New York, 1966-1967) et la seconde est sur microfiches en couleurs (Edward H. Roesner (éd.), *Antiphonarium seu Magnus liber organi de graduali et antiphonario : color microfiche ed. to the ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1*, Munich, 1996). La foliotation que donne le manuscrit comporte des lacunes qui indiquent la disparition de folios et de cahiers entiers. Cependant, la mise en ligne de la bibliothèque propose une foliotation du manuscrit en l'état, sans compter les pages disparues. Dans le texte qui suit, nous utiliserons la foliotation nouvelle pour faciliter la consultation des pages du site de la bibliothèque, puis la foliotation ancienne et plus habituelle entre parenthèses.

2 C'est le cas de deux autres manuscrits importants, W1 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmstad.) et W2 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstad.). Cependant, même s'il ouvre les collections, le *Viderunt* est incomplet dans ces deux sources. D'autres manuscrits perdus, mais mentionnés par les anciens catalogues des bibliothèques signalent cette composition en incipit (voir Rebecca Baltzer, « Notre Dame Manuscripts and Their Owners : Lost and Found », *The Journal of Musicology*, V/3 (1987), p. 380-399).

3 Olivier Cullin, *L'image Musique*, Paris, Fayard, 2006.

4 <http://teca.bmlonline.it>, f^o 1v (f^o0). Pour l'édition du traité, voir Boèce, *Traité de la musique*, introduction, traduction et notes par Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004.

Moyen Âge et la Renaissance⁵. La définition tripartite de la musique se trouve reprise et répétée chaque fois qu'une description théorique de la science musicale est nécessaire. Elle se trouve ici figurée en ouverture du manuscrit de Florence. Cette interprétation graphique de la théorie de Boèce est parfaitement unique et ne fait qu'accroître la valeur de cette représentation⁶. La science de la musique se divise en trois parties : la *musica mundana*, représentée dans le registre supérieur, concerne les proportions qui règlent le mouvement des planètes. L'étude contemplative de la *musica mundana* ou harmonie des Sphères est le plus haut degré de la musique, et n'est accessible que par le théoricien⁷. La *musica humana* est celle qui règle les mouvements intellectuellement et physiquement perceptibles par les hommes, c'est-à-dire les relations à l'intérieur et à l'extérieur du corps, selon les mêmes proportions mathématiques que la musique supracéleste. Ici, la musique désigne de sa baguette une rangée de personnages, clercs tonsurés, alternés de novices ou de laïcs. S'il s'agit de laïcs, l'image donne à voir une représentation idéale dans laquelle l'Église et le monde ne sont qu'un seul corps harmonieux. On ne saurait dire s'ils sont en train de former une ronde (c'est-à-dire une image de la perfection des mouvements du corps maîtrisé et des relations proportionnées entre les corps), ou s'ils sont en train de chanter. La baguette semble clairement orientée au niveau de la bouche du quatuor, ce qui ferait plutôt pencher vers la seconde proposition⁸. Le niveau inférieur de l'image représente la *musica instrumentalis*, celle que l'homme peut entendre et produire. L'*instrumentarium* assemblé fait allusion à la totalité des sons musicaux, comme une énumération des possibilités à disposition des hommes pour imiter la musique céleste par la reproduction de ses proportions. La position de Musique est différente. Sa posture, le geste de sa main levée et l'utilisation de sa baguette sont les attributs de l'enseignant, car l'étude de la *musica instrumentalis* est la première voie d'accès aux degrés supérieurs de la musique. Ce détail dénote le contexte universitaire dans lequel ce manuscrit a été confectionné. La tripartition de Boèce est l'une des connaissances exigées dans le cursus des sciences quadrivales.

5 Voir notamment l'étude de Christian Meyer, « Lectures et lecteurs du *De institutione musica* de Boèce au XIII^e siècle », in *Boèce ou la chaîne des savoirs*, Louvain, éd. Alain Galonnier, 2003, p. 665-678.

6 Voir les remarques intéressantes de Tilman Seebass, « Lady Music and Her *Proteges* from Musical Allegory to Musician's Portraits », *Musica Disciplina*, XLII (1988), p. 23-61 et du même auteur « The Illustration of Music Theory in the Late Middle Ages : Some Thoughts on Its Principles and a Few Examples », *Music Theory and Its Sources. Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, éd. André Barbera, 1990, p. 197-124.

7 Pour une introduction à ces questions, voir Isabelle Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », *Moyen Âge. Entre ordre et désordre*, Paris, Musée de la Musique, 2004, p. 29-35.

8 Dans son interprétation du frontispice, T. Seebass ne doute pas que la *musica humana* représentée est vocale (Tilman Seebass, « Prospettive dell'iconografia musicale », *Rivista Italiana di Musicologica*, XVIII/1 (1983), p. 80). Dans ce cas, l'illustration renvoie à une interprétation déformée de la tripartition de Boèce au XIII^e siècle, qui transforme la *musica humana* en musique vocale, par opposition à la *musica instrumentalis* et par laquelle les dimensions médicinales et organiques de la musique disparaissent. Il faut rappeler que l'aristotélisme triomphant au courant du XIII^e siècle met à mal la vision pythagoricienne reprise par Boèce (voir Christian Meyer, « Lectures et lecteurs... », *op. cit.*). Les reformulations à destination des étudiants font état de telles transformations de la théorie originale (voir notamment le guide de l'étudiant du manuscrit de Barcelone, Ripoll 109, f^o135, cité par Christopher Page, *The Owl and the Nightingale : Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 203).

Après avoir donné à voir une définition théorique de la musique, la collection musicale à proprement parler peut commencer par le fameux *Viderunt*. On peut se demander si les quatre personnages présents dans la partie médiane du frontispice ne sont pas une manière d'introduire l'exceptionnelle polyphonie à quatre voix qui lui fait face. La polysémie de l'image, à la fois *musica humana* et introduction de la pièce placée en regard, semble être une clé de lecture que la suite du manuscrit va confirmer. En effet, l'œil n'a pas fini d'être sollicité. Le cheminement visuel se poursuit pendant tout le manuscrit car celui-ci est ponctué, rythmé, architecturé par des illustrations, au début de chacun de ses fascicules.

Composition musicale et cheminement visuel.

Donnons d'abord plus de détails sur le contenu musical de ce livre d'exception. Les 441 folios présents sont organisés en 11 fascicules de longueur irrégulière, chacun matériellement constitué de plusieurs cahiers⁹. L'ensemble compose ainsi un total de 27 brochures¹⁰. La succession des fascicules obéit à une logique musicale que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres sources contemporaines collectant le même répertoire¹¹. D'abord sont données les quelques pièces à 4 voix, puis, plus nombreuses, les compositions à 3 voix, 2 voix et enfin la monodie¹². L'organisation globale est la suivante :

Fasc. 1	Fasc. 2	Fasc. 3	Fasc. 4	Fasc. 5	Fasc. 6	Fasc. 7	Fasc. 8	Fasc. 9	Fasc. 10	Fasc. 11
4 et 3 voix	3 voix	2 voix	2 voix	2 voix	3 voix	2 voix	3 voix	2 (et 3 voix)	1 voix	1 voix
Organa conduits clausules	Organa clausules	Organa (office)	Organa (messe)	Clausules	Conduits	Conduits	Motets	Motets ¹³	Conduits	Conduits à refrains

Le classement n'est pas aussi strict car une autre logique s'y ajoute, celle des « genres », bien que cette notion soit à utiliser avec précaution pour désigner de tels répertoires. Il n'existe en effet, au moment où le manuscrit est constitué, aucune approche théorique classificatoire de la pratique. Il

9 Voir l'introduction méticuleuse d'Edward Roesner (éd.), *Antiphonarium seu Magnus liber organi...*, *op. cit.*

10 Comme en témoigne l'interruption de la foliotation ancienne, certains cahiers sont manquants.

11 Les collecteurs ne partent certainement pas de rien. Il a certainement existé des compilations plus anciennes, peut être plus réduites, notamment le *Magnus Liber organi* dont parle le théoricien « Anonyme IV ». Voir Fritz Reckow (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1967, 2 vol.

12 Des contraintes de mise en page ont certainement joué un rôle important dans cette organisation, mais elles ne peuvent à elles seules expliquer l'architecture globale du livre. Pour l'étude de la réglure et d'autres aspects de la mise en page, voir Mark Everist, *French Thirteenth-Century Polyphony : Aspects of Sources and Distribution*, New York-Londres, Garland, 1989, p. 64-71.

13 Les motets du fascicule 8 sont monotextuels, raison pour laquelle on les nomme souvent « motets-conduits ». Comme il se doit, les motets à deux voix du fascicule 9 n'ont qu'un seul texte (teneur + *motetus*). En revanche les quelques motets à trois voix de ce fascicule sont polytextuels. Tous les textes sont en latin.

faut comprendre l'élaboration d'un tel livre, avant le milieu du XIII^e siècle, comme l'une des premières traces d'une réflexion sur l'organisation du répertoire. Le terme de genre est encore inapproprié pour désigner de tels regroupements. Parlons plutôt ici de corpus formés selon leurs modes de fabrication : *organa*, conduits, motets¹⁴. Chacun de ces répertoires est introduit par une lettrine enluminée. Le septième fascicule, particulièrement volumineux, est partagé en quatre, ce qui amène à quatorze le nombre total des illustrations.

Il a souvent été remarqué que ces enluminures étaient en rapport étroit avec le texte qu'elles introduisent¹⁵. Donnons quelques exemples : le deuxième fascicule commence par un répons pour la liturgie des matines de la Nativité¹⁶. Le texte *Descendit de celis* est explicite. L'enluminure présente des scènes bien connues : l'annonciation, la Nativité et l'annonce faite aux bergers. La mise au centre de l'événement fondateur de la Nativité et le jeu de réponse entre les deux annonces fait parfaitement écho à la circonstance liturgique et au message proclamé par le texte, la célébration de la venue au monde du Christ.

Un autre cas au folio 301 (f°336) montre que l'enluminure propose une interprétation du texte. *Deduc syon uberrimas* est un conduit à deux voix qui commence une subdivision du fascicule 7. Le poème latin mis en musique nous dépeint l'Église et le corps ecclésiastique gagnés par la corruption :

*Deduc syon uberrimas.
velut torrentem lacrimas.
nam qui pro tuis patribus
nati sunt tibi filii.
quorum dedisti manibus
tui sceptrum imperii ;
fures et furum socii
turbato rerum ordine
abutuntur regimine
pastoralis officii*¹⁷.

Sion, image de la Jérusalem céleste, est invitée à pleurer sur l'état de la Jérusalem terrestre, l'Église. L'enluminure présente, dans sa partie supérieure, une jeune femme, penchée, dans une position de lamentation. De toute évidence, il s'agit de Sion. L'Église corrompue est ici figurée dans

14 Pour une description des trois « genres » de la musique parisienne du XIII^e siècle, voir la présentation de Mark Everist (éd.), *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 67-86.

15 Rebecca Baltzer, « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript », *Journal of the American Musicological Society*, XXV (1972), p. 1-18, Edward Roesner, *Antiphonarium seu Magnus liber organi...*, *op. cit.*

16 <http://teca.bmlonline.it>, f°15 (f°14).

17 *Verse, Sion, des larmes abondantes comme un torrent ! Car ceux qui sont tes fils à la place de tes pères, entre les mains desquels tu as placé le sceptre de ta loi, des voleurs et des compagnons de voleurs, après avoir subverti l'ordre des choses, ont abusé du pouvoir du devoir pastoral.*

la partie inférieure de la lettrine par deux clercs dont un évêque, occupés à la transmission du pouvoir, donc affairés à leurs intérêts politiques. C'est toute la première strophe du conduit qui est ainsi mise en image, de l'incipit à l'excipit. Or c'est exactement cette première strophe qui tient dans le folio introduit par la lettrine.

Par ailleurs, la dernière enluminure du fascicule des conduits à deux voix représente les sept arts libéraux, le *trivium* (grammaire, dialectique et rhétorique) dans la partie supérieure et le *quadrivium* (arithmétique, géométrie, musique et astronomie) dans la partie inférieure¹⁸. Le texte du conduit que cette illustration introduit parle effectivement des arts libéraux, mais pour déplorer leur corruption chez les maîtres modernes.

*Artium dignitas que primum viguit ;
moderne vitio doctrine viluit.
que tot involucris verborum difluit.
tot artuit quod se destituit.
et nichil certum construit*¹⁹.

On voit dans cet exemple que l'illustration ne tient pas compte du sens du texte, puisqu'elle ne fait aucunement allusion au ton de déploration et aux critiques sévères dirigées à l'encontre de ceux qui pervertissent les sciences. Il semble que l'enlumineur n'a illustré que les deux premiers mots, *Artium dignitas*, qui appellent à la louange et donc à une représentation traditionnelle des sciences sous forme allégorique.

D'autres enluminures semblent fonctionner de la même manière, en ne retenant que les premiers mots du texte, ou plutôt les premiers vers. Le premier conduit à deux voix du fascicule 7 commence par une allusion au péché originel :

*Fraude ceca desolato
primo nostri generis*²⁰ ;

Le texte se poursuit par une évocation savante de la miséricorde divine manifestée par la venue du Christ. L'événement fondateur de la Genèse (*Fraude ceca*, le crime aveugle) n'est donc que le commencement du conduit comme celui de la destinée humaine, mais nullement le sujet principal de la composition présentée. Malgré cela, l'enluminure représente Adam et Ève mangeant le fruit défendu puis chassés de l'Éden dans la partie inférieure de la lettrine, appuyant l'allusion des deux

18 <http://teca.bmlonline.it>, f°314 (f°349). Philippe Verdier, « L'iconographie des arts libéraux dans l'art du Moyen Âge jusqu'à la fin du quinzième siècle », in *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge. Actes du 4e congrès international de philosophie médiévale*, Montréal-Paris, 1969, p. 305-355.

19 *La dignité des arts qui était en vigueur auparavant a diminué de valeur, à cause de la perversion de la science moderne, qui, autant répand la dissimulation des mots, autant dissèque, aussi bien qu'elle se supprime elle-même et n'édifie rien de sûr.*

20 *Une fois le premier de notre race abandonné par le crime aveugle.*

premiers vers pour l'interprétation générale et globale du conduit.

On retrouve ce même mode opératoire pour l'illustration du premier vers d'*Austro terris influente*, conduit célébrant la naissance du Christ²¹. L'enluminure ne représente pas la Nativité, mais assurément la résurrection par la superposition de la scène des trois Maries et un ange devant le tombeau vide et de la scène du *Noli me tangere*, l'apparition du Christ à Marie-Madeleine, dans les deux parties de la lettrine. Les premiers vers du texte comparent la venue du Christ à une brise de printemps, saison de la célébration de Pâques :

*Austro terris influente.
surgens cedit aquilo.
flatu sacro succedente.*²²

Ces premiers vers peuvent expliquer le choix de la représentation de Pâques, d'autant plus que Noël et la naissance du Christ ont déjà été peintes dans les enluminures des fascicules précédents, comme nous l'avions vu dans le premier exemple.

Enfin, le début du fascicule consacré aux conduits monodiques, à la fin du manuscrit, commence par le vers suivant : *Homo natus ad laborem*²³. L'enluminure reprend le motif en montrant un homme travaillant la terre et une femme filant la laine.

Tous ces exemples installent une relation d'illustration *ad textus*, c'est-à-dire que l'enlumineur ne retient que les premiers mots d'un texte pour choisir le sujet de la miniature et en proposer une interprétation littérale. Cette technique est courante dans les manuscrits enluminés médiévaux, notamment dans les psautiers, et plus largement les Bibles. L'image associée aux premiers mots du texte agit comme un code visuel utile à l'identification, la classification mentale et la mémorisation d'un ensemble vaste et organisé²⁴. On peut penser que dans le cas précis du manuscrit de Florence, les enluminures ont joué un rôle comparable, c'est-à-dire d'aider à mémoriser la place de chacune des pièces désignées dans une architecture globale. En effet, l'organisation et l'enchaînement de ces fascicules – donc des enluminures introductrices – semblent motivés par la mise en évidence visuelle d'une classification de l'ensemble du répertoire musical. Le choix des pièces placées en incipit de ces fascicules ne résulte probablement pas du hasard. Le compilateur a tout intérêt à y placer des compositions représentatives de la catégorie et surtout connues des utilisateurs supposés

21 <http://teca.bmlonline.it>, f°264 (f°299).

22 *Quand le vent du Sud souffle sur les terres, se levant, arrête le vent du Nord, soumis au souffle sacré.*

23 <http://teca.bmlonline.it>, f°380 (f°415). *L'homme est né pour le travail.*

24 Sur le fonctionnement de la mémoire et l'importance des images, voir les traductions françaises des travaux de Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002 (Cambridge, 1990 pour l'édition originale), ainsi que *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 (Cambridge, 1998 pour l'édition originale).

du livre. Or, toutes les pièces ainsi mises en exergue sont relativement bien transmises dans d'autres sources et donc devaient pouvoir servir de modèle ou de repère pour l'efficacité de la classification proposée. On peut supposer que l'association entre l'image et le texte (donc la composition) permettait de fixer plus fermement encore, dans l'esprit et la mémoire, les catégories rendues sensibles par la matérialité et la mise en forme du livre.

Des enluminures dissonantes.

Cependant, toutes les images ne semblent pas fonctionner ainsi et le rapport littéral que l'on peut constater pour certains fascicules n'est pas un système de lecture valable pour l'ensemble des pages enluminées du *codex*. S'il peut s'avérer efficient et pratique dans les cas signalés ci-dessus, il n'est pas l'unique mode discursif du rapport à l'image du manuscrit. En effet, rien n'explique, dans le texte mis en regard, le choix d'un arbre de Jessé en ouverture du troisième fascicule, pour introduire l'*organum triplum Iudea et Iherusalem*, lui aussi issu de la liturgie des offices de la Nativité²⁵. Ou encore, comment comprendre l'enluminure introduisant, au début du fascicule 5, une suite de clausules sur le même texte que l'*organum* de Noël, cité juste avant²⁶ ? L'image ne se rapporte ni à la Nativité, ni au Christ, ni à Jérusalem²⁷, mais donne à voir une assemblée fraternelle de clercs, surmontée de quatre anges. Le choix du sujet des enluminures est donc encore parfois mystérieux et, en tout cas, ne semble pas toujours directement lié au texte de la composition musicale mise en regard.

Peu de travaux se sont intéressés aux enluminures dissonantes avec leur texte. L'explication que propose Rebecca Baltzer pour justifier le choix des sujets est liée à la fabrication matérielle du manuscrit et l'intervention tardive des enlumineurs dans le processus de réalisation du livre :

The lay illuminator, whether head of his own atelier or a member of someone else's, apparently had a rather standard repertory of subjects, particularly when illustrating liturgical books. When he was called upon to illuminate something out of the ordinary, we may presume that the artist first checked his repertory to see if anything « traditional » would serve. Whenever possible, the illuminator of F seems to have followed this procedure of borrowing traditional scenes to illustrate the text at hand, especially a liturgical text²⁸.

Les enlumineurs auraient, dans les cas les plus explicites, pris leur inspiration dans les premiers vers du texte, en faisant appel à des scènes de leur répertoire. Lorsqu'aucune image ne leur venait à l'esprit, ils auraient pioché des sujets dans leur corpus personnel, sans se préoccuper du texte. On

25 <http://teca.bmlonline.it>, f°49 (f°65).

26 <http://teca.bmlonline.it>, f°130 (f°147).

27 Sauf à supposer que les anges représentent la Jérusalem céleste, ce qui ne semble pas corroboré par la tradition iconographique.

28 Rebecca Baltzer, « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures... », *op. cit.*, p. 9.

peut en effet retrouver des similitudes avec des images provenant du même atelier, identifié comme celui de Johannes Grusch à Paris²⁹.

Est-il possible que le choix des sujets des enluminures d'un tel manuscrit ait été confié au gré de la seule inspiration d'artisans laïcs et extérieurs au projet ? Cela semble peu probable. En effet, d'après les propositions les plus récentes et l'étude méticuleuse du répertoire qu'il contient³⁰, le manuscrit actuellement conservé à Florence aurait été conçu comme une offrande pour célébrer la Dédicace de la Sainte-Chapelle, cérémonie qui s'est tenue le 26 avril 1248. Préparé longtemps en amont, le manuscrit propose un choix et une organisation des compositions musicales qui présentent des liens avec la liturgie propre à la Sainte-Chapelle et des allusions à l'entourage du roi, notamment dans les conduits. Il est peu vraisemblable qu'un projet aussi important puisse laisser son ornementation, c'est-à-dire un aspect décisif de son apparence et de sa signification, au hasard ou à l'initiative d'un artisan, aussi réputé soit-il. De plus, certaines enluminures – le fameux frontispice notamment – sont loin d'être des clichés repris d'un vocabulaire d'atelier, mais certainement le fruit d'une profonde réflexion sur le sens de la collection constituée. Il est préférable de supposer que ces décisions ont été prises en amont, par les concepteurs du projet du *codex* et que le peintre s'est vu assigner un cahier des charges³¹. La fonction de ces images comme marqueurs visuels des articulations de l'ouvrage, comme la trame architecturale d'un ensemble mûrement pensé, montre qu'elles jouent un rôle bien plus que simplement décoratif. Il s'agit plutôt d'un programme iconographique destiné à souligner le sens des collections musicales. Ces images participent ainsi du projet d'organisation du répertoire par la production d'un livre qui en donne une vision structurée. Elles font partie intégrante de la planification qui utilise des codes visuels pour signaler et donner matière à réfléchir sur la mise en forme, l'usage et le sens des pratiques musicales notées. La dimension programmatique de cet ensemble d'images n'a encore jamais été étudiée pour elle-même, et pourtant elle semble bien emprunter aux habitudes de construction de bien d'autres livres. Il reste donc à déterminer, et la tâche n'est pas facile, quelle est la syntaxe propre à cette

29 Robert Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint-Louis*, Berkeley, University of California Press, 1977 et du même auteur, « [The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter](#) », *The Art Bulletin*, LIV (1972), p. 24-30. La notion d'atelier est à comprendre avec prudence.

30 Barbara Haggh et Michel Huglo, « Magnus liber – Maius munus, origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, XC/2 (2004), p. 193-230.

31 Certains manuscrits portent la trace des indications données par les copistes aux ateliers des peintres (marques de comptage, indications de couleur ou de sujet). Ce n'est pourtant pas le cas du manuscrit de Florence, mais ces informations peuvent très bien avoir été communiquées par d'autres voies. Voir à ce sujet Samuel Berger et Paul Durrieu, « Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du Moyen Âge », *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, LIII, 1892, p. 1-30 ; Patricia Stirnemann, « Nouvelles pratiques en matière d'enluminure au temps de Philippe Auguste », *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, Paris, éd. Robert-Henri Bautier, 1982, p. 955-980 ; Patricia Stirnemann et Marie-Thérèse Gousset, « Marques, mots, pratiques : leur signification et leurs liens dans le travail des enlumineurs », *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Âge. Actes de la table ronde, Paris, 24 septembre 1987*, Turnhout, éd. Olga Weijers, 1989, p. 34-55.

construction iconographique, pour pouvoir expliquer les choix et les objectifs des architectes de cette vision sonore monumentale.

Regardons à présent la succession de ces enluminures dans la continuité pour comprendre le trajet qu'elles construisent à travers l'ensemble du livre. Il me semble que se trouvent là intriqués les uns dans les autres, plusieurs thèmes iconographiques dont il faut démêler les liens intertextuels pour en saisir la logique et le sens.

Le cycle de la vie de Jésus.

La série narrative la plus évidente est celle de la vie du Christ. Cinq lettrines lui sont consacrées, reprenant chacune deux ou trois épisodes importants et aisément identifiables³². Certaines de ces illustrations sont des clichés que l'on retrouve presque à l'identique dans d'autres manuscrits confiés au même atelier ou dans d'autres. Elles sont agencées de manière chronologique sur l'ensemble du livre : la première présente, en partant du haut, l'annonciation, la Nativité et l'annonce aux bergers. Deux enluminures plus loin, on retrouve la suite de l'histoire sainte, avec l'adoration des mages, la fuite en Égypte et le massacre des Saints Innocents, encore une lettrine tripartite. La sixième image du manuscrit montre la présentation au temple et le baptême du Christ, et la huitième représente la scène des trois Maries devant le tombeau vide et le *Noli me tangere*. Dans la onzième image se trouvent figurées l'ascension du Christ dont on ne voit plus que les pieds, et la Pentecôte.

	Contenu musical	Nbre de voix	Épisodes de la vie du Christ représentés dans la lettrine
Fasc. 1	<i>Organa</i> , conduits, clausules	4 et 3 voix	Frontispice
Fasc. 2	<i>Organa</i> , clausules	3 voix	Annonciation Nativité Annonce aux bergers
Fasc. 3	<i>Organa</i> (office)	2 voix	
Fasc. 4	<i>Organa</i> (messe)	2 voix	Adoration des mages Fuite en Égypte Massacre des Saints Innocents
Fasc. 5	Clausules	2 voix	
Fasc. 6	Conduits	3 voix	Présentation au Temple Baptême du Christ
Fasc. 7	Conduits	2 voix	
			Trois Maries <i>Noli me tangere</i>

32 <http://teca.bmlonline.it> : f°15 (f°14), f°82 (f°99), f°168 (f°201), f°264 (f°299), f°346 (f°381).

Fasc. 8	Motets	3 voix	Ascension du Christ Pentecôte
Fasc. 9	Motets	2 et 3 voix	
Fasc. 10	Conduits	1 voix	
Fasc. 11	Conduits à refrains	1 voix	

La chronologie adopte le sens de lecture des images de haut en bas. L'organisation des images marque deux temps : celui de l'enfance du Christ avec des lettrines tripartites, celui de l'âge d'homme, représenté dans des lettrines doubles. Ces deux âges se côtoient dans la lettrine du fascicule 6, dans laquelle le Christ est montré enfant lors de la présentation, puis adulte lors de son baptême, qui marque le début de son engagement dans sa mission. Ces deux moments s'articulent en accord avec la construction d'ensemble du livre et en respectent les proportions.

De plus, la narration biblique est aussi implicitement celle de l'année liturgique. Or, l'organisation interne des compositions musicales des premiers fascicules obéit à la logique liturgique, car les pièces collectées (*organa* et *clausules*) s'intègrent aux offices et en reprennent les textes et mélodies. Le déroulement narratif global donne donc à voir, au niveau de la macrostructure, la logique interne des unités plus petites, de même qu'il s'adosse à des repères temporels et une culture connus de tous. Les compositions des fascicules de la seconde partie sont moins explicitement liturgiques, même si les références au temps ecclésiastique ne sont jamais loin. Nous avons déjà observé que le conduit *Austro terris influente* évoque la résurrection de manière assez laconique, dans ses deux premiers vers, bien que le conduit ne soit en rien lié, dans la suite du texte, à la liturgie de Pâques. De même, le fascicule 8 s'ouvre par les évocations iconographiques de l'Ascension et de la Pentecôte, alors que le texte du motet ne présente pas de rapport direct avec ces temps forts de l'année liturgique³³. Il s'agit en effet d'une évocation des vierges sages, empruntées à la célèbre parabole de l'Évangile de Mathieu³⁴ :

*Adveniam perveniam
si veniam cum oleo [...]*³⁵

La cohérence liturgique que l'on rencontre dans les premiers fascicules, entre le sujet des enluminures, les textes et les circonstances dans lesquelles ils sont chantés, se perd donc dans la seconde moitié du livre. Cela n'amointrit pas pour autant la puissance évocatrice de tels repères pour un public clérical.

Une dernière image représente le Christ et la Vierge, sans qu'elle soit attachée à la narration

³³ <http://teca.bmlonline.it>, f°346 (f°381).

³⁴ Mt 25, 1-13.

³⁵ *Si je parviens à arriver, si je viens avec l'huile...* La teneur *Tamquam* est issue de l'office de la Nativité.

biblique observée ci-dessus. Il s'agit en effet de portraits plus que de la figuration des actes racontés par la Bible. Cette image en quatre parties (c'est la seule empruntant cette forme dont les bordures internes dessinent une croix) arrive à la fin du cycle de la vie du Christ, au début du fascicule 9, comme une sorte d'épilogue³⁶. Saint André est représenté aux côtés du Christ, de la Vierge et d'un personnage non identifié, probablement un évêque. L'identification de saint André par la croix qu'il tient à la main est confirmée par le motet que l'image introduit : la teneur *in odorem* est empruntée à la liturgie de saint André, le 30 novembre (*alleluia dilexit Andream in odorem*). Placés dans le quadrillage de la lettrine, les quatre personnages indiquent que le message du Christ se poursuit dans l'œuvre des apôtres (André lui aussi mort sur la Croix) et après eux par le sacerdoce des prêtres, représenté en la personne de l'évêque.

Images de l'Ancien Testament

À cette narration principale, s'ajoutent d'autres références, elles aussi d'origines bibliques, mais empruntées à l'Ancien Testament. Cela survient dès le frontispice. En effet, la partie supérieure de l'image (la *musica mundana*) est non seulement une illustration de la musique des Sphères mais aussi une allusion à la Genèse et à la Création du monde³⁷. L'unique sphère représentée montre bien le monde tel qu'il a été créé par Dieu dans les quatre premiers jours (la terre et la mer, la végétation, les étoiles, le soleil et la lune) et tel qu'il est souvent peint dans les Bibles historiées³⁸. La confusion volontaire entre la *musica humana* et la Création du monde est riche de sens, surtout en ouverture d'un tel ouvrage. La musique est, plus que jamais, un moyen d'accéder au divin, puisque son allégorie est assimilée au Créateur. L'importance de cette image est fondamentale pour la lecture de l'ensemble du livre car elle met en correspondance le contenu noté (la musique chantée par les hommes, ici organisée par le classement des différents fascicules) et l'ordre cosmique engendré par Dieu. C'est bien dans ce système cosmologique éminemment chrétien que s'inscrit l'ensemble du projet, la réalisation du manuscrit et la notation de toute la pratique musicale qu'il renferme.

La troisième enluminure du manuscrit poursuit l'imagerie vétéro-testamentaire en figurant l'arbre de Jessé dans le I de la clausule *Iudea et Iherusalem*³⁹. Cette disposition longitudinale se distingue formellement des autres lettrines du manuscrit. Elle rappelle sans doute les enluminures qui ouvrent les Bibles, sur la première lettre du texte sacré : *In principio creavit Deus celum et*

36 <http://teca.bmlonline.it>, f°364 (f°399).

37 <http://teca.bmlonline.it>, f°1v.

38 Voir l'exemple de la Bible moralisée du manuscrit de Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, f°1, milieu XIII^e siècle.

39 <http://teca.bmlonline.it>, f°49 (f°65).

*terram*⁴⁰. Dans les espaces ménagés dans la lettre se superposent traditionnellement différents épisodes de la Genèse, notamment la Création du monde, déjà évoquée dans le frontispice. Ici, c'est la généalogie de Jessé qui occupe l'espace vertical. Il s'agit d'un passage de l'Ancien Testament (Is 11, 1), mais sa représentation iconographique est plus traditionnellement rattachée au début de l'Évangile de Matthieu qui reprend la généalogie du Christ (*Liber generationis Iesu Christi*⁴¹). Dans les Bibles historiées, la barre inférieure de la lettre L est souvent comblée par le personnage de Jessé allongé. Dans le manuscrit F, l'enlumineur a représenté, comme la tradition le veut, l'ancêtre du Christ endormi. Son corps sort de la lettrine et empiète sur les portées à un endroit vide de notation. Ce sont donc deux passages clés des Écritures qui sont reliés par la convocation d'un langage iconographique : l'ouverture de la Genèse et le début de l'Évangile de Matthieu. La correspondance entre l'Ancien et le Nouveau Testament est symboliquement matérialisée par cette généalogie qui fait du Christ le descendant des premiers rois bibliques.

La Genèse se trouve de nouveau évoquée par la septième enluminure, celle du péché originel⁴². Il s'agit là d'une place centrale (la septième sur 14 enluminures) ce qui n'est probablement pas anodin et fait sens dans l'économie générale du livre. Cette image marque une césure et le début d'un nouvel ordre. Enfin, l'Ancien Testament revient dans l'avant-dernière enluminure⁴³, illustration du premier vers du conduit qu'elle introduit (*Homo natus ad laborem*), mais aussi de la citation de Job (5, 7) que le poète cite presque textuellement : *Homo ad laborem nascitur...* Un oiseau surmonte les deux travailleurs. Sa présence s'explique par la suite du verset : *et avis ad volatum*⁴⁴. Cette scène n'appartient pas au vocabulaire iconographique traditionnel. Elle semble avant tout suggérée par l'incipit du conduit, mais trouve aussi tout son sens dans la succession des images et la logique biblique dans laquelle elles s'inscrivent. La représentation de l'ordre voulu par Dieu après la chute – l'homme voué au travail, aussi naturellement que l'oiseau pour voler – succède correctement à la figuration du péché originel. On peut même remarquer que cette image intervient après la série consacrée à la vie du Christ et s'applique donc à un temps postérieur, celui des hommes dans l'attente du Salut. Cette image peut donc tout autant faire allusion au verset biblique que s'appliquer à la réalité contemporaine des lecteurs du manuscrit.

40 Voir les nombreux exemples reproduits dans Robert Branner, *Manuscript Painting...*, *op. cit.* Par exemple les enluminures des Bibles des manuscrits de Philadelphie, Free Lib., E 242, f°3v, Paris, BnF, lat. 15467, f°11 et BnF, lat. 211, f°5, produits par l'atelier Johannes Grusch.

41 Voir, entre autres, les manuscrits Londres, Add. 15253, f°265 et Douais, BM 21, f°2, reproduits dans Robert Branner, *Manuscript Painting...*, *op. cit.*

42 <http://teca.bmlonline.it>, f°228 (f°263).

43 <http://teca.bmlonline.it>, f°380 (f°415).

44 Rebecca Baltzer (« Thirteenth-Century Illuminated Miniatures... », *op. cit.*, p. 12) interprète la présence de cet oiseau comme le signe d'une inversion de la part du copiste avec un autre conduit (noté dans le manuscrit Londres, Egerton 274, f°42) qui mentionne tout le verset : *Homo natus ad laborem et avis ad volatum*. Il me semble que le choix du copiste s'explique plus simplement par sa connaissance du verset de Job.

Les représentations de l'Église et des clercs

D'autres images sont indépendantes du texte biblique et montrent des hommes, principalement des clercs. Le frontispice est certes une mise en image de la théorie de Boèce, mais c'est bien plus que cela. C'est une incitation à la contemplation de la Création et une injonction à suivre la voie indiquée par l'enseignement de Musique. On a souvent souligné que les personnages se tenant par la main dans la partie médiane de l'image faisaient écho à la dernière enluminure, présentant une ronde de clercs⁴⁵. Il est intéressant de remarquer le lien entre la première et la dernière enluminure, ce qui ajoute à la succession des images une logique rhétorique formelle⁴⁶. Les compositions assemblées dans ce dernier fascicule sont effectivement des rondeaux (pièces à refrains) conçus pour la liturgie. La danse cléricale est sujette à bien des suppositions, mais semble bien avoir existé, comme en témoignent, entre autres, cette illustration et les compositions musicales qui suivent⁴⁷. Ces petites pièces liturgiques, si elles doivent être dansées, sont une alliance parfaite de l'âme et du corps, une synthèse de la *musica humana* et de la *musica instrumentalis* par la voix. On peut observer le soin porté à la symétrie dans la dernière image du *codex*. Le personnage central, légèrement plus grand que les autres, autour duquel s'organise la danse, se tient comme une représentation de la hiérarchie harmonieuse nécessaire au sein de l'Église. L'ordre visé par la musique est donc aussi celui de l'*Ecclesia* et la musique présentée dans le livre est un moyen pour exprimer et surtout assurer cette cohésion.

D'autres images font apparaître la présence des clercs. Les enluminures introduisant les fascicules 5 et 9 forment un diptyque par opposition l'une à l'autre. La cinquième enluminure présente une assemblée de clercs dans une relation fraternelle, le regard tourné vers quatre anges, manifestation de la présence divine⁴⁸. On peut, ici encore, apprécier la symétrie qui organise le groupe à l'image de l'ordre divin, et le sens du regard tourné vers les cieux. La neuvième image introduisant le texte du conduit *Deduc syon uberrimas*, est, à l'opposé, une représentation du désordre au sein de l'Église⁴⁹. Le regard de Sion est dirigé vers le bas. D'une manière générale, les excès des clercs et la déploration de l'état d'immoralité du monde sont dénoncés à de nombreuses reprises dans les textes latins des conduits et motets assemblés dans les fascicules qui leur sont

45 <http://teca.bmlonline.it>, f°428 (f°463).

46 Cette cohérence peut inciter à repousser l'hypothèse de fascicules supplémentaires perdus après ce onzième.

47 Yvonne Rokseth, « Danses cléricales du XIII^e siècle », *Mélanges 1945 des publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, Paris, 1947, p. 93-126 ; Jacques Chailley, « La danse religieuse au Moyen Âge », *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge. Actes du 4^e congrès international de philosophie médiévale*, Montréal-Paris, 1969, p. 357-380.

48 <http://teca.bmlonline.it>, f°130 (f°147).

49 <http://teca.bmlonline.it>, f°310 (f°336).

consacrés. Ces deux images transmettent une dimension morale qui permet d'articuler l'inspiration hautement spirituelle (qu'elle soit cosmologique ou christologique) des autres enluminures avec les préoccupations humaines des lecteurs du manuscrit. Le contexte intellectuel dans lequel ce manuscrit voit le jour est certes celui d'une pensée théologique, mais aussi celui d'hommes intéressés par la valorisation et l'application des spéculations les plus élevées pour le bénéfice de la conduite de la vie des fidèles et la réalisation terrestre du message apostolique.

Une dernière image s'adresse aux clercs parisiens non pas en les représentant, mais en montrant un élément fondateur de leur culture scolaire. L'enluminure introduit le conduit *Artium dignitas*, lamentation sur l'état de l'enseignement des arts libéraux et montre, de manière « académique », les sept arts libéraux couronnés⁵⁰. L'allégorie de la musique fait écho à la tripartition présentée dans le frontispice, et à la culture spéculative et universitaire qui est celle des lecteurs visés par le livre. Les sciences, et la musique en particulier, sont donc un moyen d'accéder à la contemplation et les sept allégories qui la constituent forment un panthéon, certes non biblique, mais participant à la connaissance sacrée.

	Contenu musical	Épisodes de la vie du Christ représentés dans la lettrine	Ancien Testament	Culture cléricale
Fasc. 1	<i>Organa</i> , conduits, clausules		Création du monde	Tripartition de la musique selon Boèce
Fasc. 2	<i>Organa</i> , clausules	Annonciation Nativité Annonce aux bergers		
Fasc. 3	<i>Organa</i> (office)		Arbre de Jessé	
Fasc. 4	<i>Organa</i> (messe)	Adoration des mages Fuite en Égypte Massacre des Saints Innocents		
Fasc. 5	Clausules			Assemblée de clercs surmontée de quatre anges
Fasc. 6	Conduits	Présentation au temple Baptême du Christ		
Fasc. 7	Conduits		Adam et Ève : le péché originel et la chute	
		Trois Maries <i>Noli me tangere</i>		
				Sion et transmission du pouvoir entre deux prélats
				Sept arts libéraux
Fasc. 8	Motets	Ascension du Christ Pentecôte		

⁵⁰ <http://teca.bmlonline.it>, f°314 (f°349).

Fasc. 9	Motets			Portraits du Christ, de la Vierge, de saint André et d'un évêque.
Fasc. 10	Conduits		Homme et femme au travail (Job)	
Fasc. 11	Conduits à refrains			Danse cléricale

Les trois groupes thématiques décrits se répartissent sur toute la durée du manuscrit. La dynamique chronologique principale est donnée par la succession narrative des images empruntées aux Évangiles. Les autres s'insèrent au programme en ponctuant, dialoguant ou apportant un éclairage particulier à cette méditation sur l'ordre du monde. La musique est à la fois image de ce principe divin parfait et médiatrice entre l'homme et le monde des harmonies célestes. Cela est montré par le frontispice et répété par chacun des folios enluminés : dans l'espace clos de la page se côtoient une vision de la Révélation, un texte qui la célèbre ou la commente et des sons figurés par un codage rationnel. Il y a là une synergie parfaite du contenu et du contenant, du message et de son média.

Le programme est aussi un parcours évolutif, et l'on a pu observer deux étapes dans le discours iconographique. La première partie du livre est consacrée à la manifestation du mystère divin, à la cohésion du message qui se réalise dans la mission de l'Église. La deuxième partie du *codex* qui commence avec l'image de la chute, accorde une place plus grande au destin de l'homme, à la morale et aux voies du Salut montrées par le Christ. Cette interprétation fait sens avec la succession des compositions musicales des fascicules. Les pièces les plus liturgiques se trouvent en début de livre et l'on assiste à une progressive « déliturgisation » tout au long du *codex*. L'ensemble ménage en effet une évolution de la polyphonie la plus fournie, la plus exceptionnelle donc la plus apte à faire entendre l'harmonie céleste, à la monodie plus modeste et plus dépouillée, expression des doutes et des joies du pécheur. Entre ces deux extrêmes sont disposées des compositions de moins en moins liturgiques ou du moins dont la distance avec la tradition s'accroît sensiblement. Les conduits polyphoniques occupent la partie centrale du livre. Il s'agit de compositions sans emprunts liturgiques, entièrement libres, pourvues de textes poétiques souvent d'une grande profondeur, dans une langue latine dense et parfois obscure. Cette dimension contraste avec les clausules assemblées en nombre dans les fascicules précédents, courtes pièces qui ornent polyphoniquement une syllabe ou un mot (rarement plus) de la liturgie. On pourrait s'étonner que les motets soient rapportés si loin des clausules dont ils sont parfois issus, séparés par l'immense corpus des conduits. Le fascicule 8 se réfère pourtant à la liturgie car les teneurs des motets y sont classées en respectant le temps des célébrations. Malgré cela, il faut croire que ces motets, parmi les

plus anciens qui nous soient parvenus, sont déjà conçus comme des jeux littéraires et polyphoniques *à partir* de la liturgie, et non comme des pièces liturgiques à part entière. Enfin, les compositions monodiques qui terminent le recueil sont rarement liturgiques ou, comme les pièces à refrains assemblées dans le dernier fascicule, participent d'une liturgie marginale (la danse des clercs) et non reconnue par l'autorité. La fonction des compositions – leur participation plus ou moins directe aux célébrations sacrées – s'inscrit dans le cadre spirituel suggéré par les images.

Si la musique des hommes, par ses proportions et ses harmonies, peut donner l'occasion d'approcher le divin, c'est dans la liturgie que cette intercession opère. La musique est progressivement moins divine et plus humaine lorsqu'elle s'en éloigne. La tripartition proposée par Boèce et admirablement rendue pour l'œil dans le frontispice exprime déjà cette gradation. Ce que l'on interprète souvent comme un classement par « genres » musicaux est donc bien plus que cela. La conception du livre dans son ensemble donne un point de vue moral sur des compositions et une pratique encore nouvelle qu'il faut légitimer. Cette mise en forme, en images et en signes, est le fruit d'une culture ecclésiastique et scolaire hautement maîtrisée. Nul doute que ce chef d'œuvre a fait l'admiration de tous ceux qui ont eu la chance de le voir. Une fois le répertoire lu et reconnu, une fois l'ensemble restitué dans sa totalité à la mémoire, encodé par les repères visuels, une fois les messages déchiffrés, l'esprit peut s'ouvrir à la contemplation et s'adonner à la méditation sur le monde par la musique.