



**HAL**  
open science

# Le frontispice du manuscrit de Florence, une introduction aux proportions musicales

Anne-Zoé Rillon-Marne

## ► To cite this version:

Anne-Zoé Rillon-Marne. Le frontispice du manuscrit de Florence, une introduction aux proportions musicales . Polymatheia, 2015, Les cahiers des Journées de musiques anciennes de Vanves, colloque 2014, 1, pp.13-21. <halshs-01367602>

**HAL Id: halshs-01367602**

**<https://shs.hal.science/halshs-01367602v1>**

Submitted on 16 Sep 2016

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

# Le frontispice du manuscrit de Florence (Plut. 29.1) : une introduction aux proportions musicales

Anne-Zoé Rillon

Novembre 2014

Le *De institutione musica* est un texte fondamental de la théorie musicale médiévale<sup>1</sup>. Ce traité a été rédigé par le philosophe et homme de lettres romain Anicius Manlius Severinus Boethius (c. 480-524) au tournant du V<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècle. Il expose les principes mathématiques d'une science musicale héritée de la théorie des Grecs, en les transmettant au monde chrétien. Le prologue s'attache d'abord à définir la musique en tant qu'idéal moral et éthique. C'est après cette introduction proprement philosophique que Boèce expose sa célèbre distinction de la musique en trois parties, théorie qui ne cesse d'être répétée et commentée dans les siècles suivants. Voici le texte :

Au moment de traiter de la musique, il semble bon de dire combien à notre connaissance, les érudits en cette matière ont distingué de genres de musique. Il y en a trois : la première est la musique du monde, la deuxième est la musique de l'homme, la troisième est celle qui est réalisée sur certains instruments, comme la cithare ou l'aulos et tous les autres qui sont au service de la cantilène<sup>2</sup>.

Boèce donne ensuite quelques éclaircissements, notamment sur la *musica mundana* qui n'est pas seulement la Musique des Sphères (les sons produits par la rotation des planètes)<sup>3</sup>, mais aussi le règlement des éléments entre eux, la complémentarité des saisons et tout ce

---

1. J'utilise la traduction de Christian MEYER : BOÈCE, *Traité de la musique*, traduit par Christian MEYER, Turnhout, Brepols, 2004. Le texte latin est accessible en ligne sur le site *Thesaurus Musicarum Latinarum* ([http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEARII\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEARII_TEXT.html)), qui reproduit l'édition de G. FRIEDLEIN : Boèce, *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica. Libri duo de institutione musica. Libri quinque : accedit geometria quae tertur Boetii*, Reprod. en fac-sim., Francfort, Minerva GmbH, 1966. Pour une vue globale du traité, consulter Henri POTIRON, *Boèce : théoricien de la musique grecque*, Paris, Bloud & Gay, 1961 ; Béatrice BAKHOUCHE, « Musique et philosophie : le *De Institutione musica* de Boèce dans la tradition encyclopédique latine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 1, n° 3, 1997, p. 210-232 ; Michael MASI (éd.), *Boethius and the Liberal Arts : a Collection of Essays*, Berne, P. Lang, 1981.

2. BOÈCE, *Traité de la musique*, *op. cit.*, p. 31.

3. Pour une belle introduction à la pensée de la musique au Moyen Âge et la place de la Musique des Sphères, voir Isabelle MARCHESIN, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », dans Marion CHALLIER et Bernadette CAILLE (dir.), *Moyen Âge : entre ordre et désordre. Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 29-35.

qui compose l'ordre de la Nature. Boèce évoque ensuite plus rapidement les deux autres niveaux de la musique : la musique humaine règle, dans un mouvement harmonieux, les élans de l'âme et ceux du corps ; enfin la musique instrumentale est, comme son nom l'indique, celle que produisent les hommes par la voix et les instruments. Ces trois musiques sont organisées selon les mêmes principes de proportion qui les relient entre elles. C'est ce qui justifie que l'homme s'intéresse à l'étude du son et des principes mathématiques qui émanent des harmonies qu'il est capable de produire (donc la *musica instrumentalis*), comme le développe Boèce tout au long des cinq livres qui composent cet imposant et ardu traité.

Le frontispice du manuscrit de Florence (Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1) réalisé un peu avant le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle est la seule représentation graphique connue de la théorie de la tripartition boécienne de la musique<sup>4</sup>. La mise en image de la tripartition obéit à une construction rigoureuse qui illustre et explicite le système de Boèce. Les six vignettes superposent, de haut en bas, les trois genres de musique. Chaque niveau se compose, dans la partie gauche, d'une allégorie de la musique, siégeant, couronnée et pointant une baguette blanche vers la partie droite de l'image qui donne à voir une figuration métaphorique du domaine de la Création sur lequel elle exerce son empire<sup>5</sup>.

Le manuscrit qui s'ouvre sur cette image est l'une des plus importantes collections de musique polyphonique de la fin du XII<sup>e</sup> et du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Ce livre rassemble la musique qui faisait la fierté des chantres parisiens, du temps de la longue reconstruction de la cathédrale Notre-Dame<sup>7</sup>. Ses 420 folios conservent des *organa*, des clausules, des motets, des conduits et des rondeaux latins. Cet ensemble témoigne de l'étendue des savoir-faire musicaux et poétiques d'une ou deux générations de clercs et de chantres particulièrement talentueux. Conçu et élaboré entre 1240 et 1250, soit une dizaine d'années après

4. Tilman SEEBASS, « The Illustration of Music Theory in the Late Middle Ages : Some Thoughts on Its Principles and a Few Examples », dans André BARBERA (dir.), *Music Theory and Its Sources*, Notre Dame, 1990, p. 197-233. Voir aussi Kees VELLEKOOP, « La place de la musique », dans Olga WEIJERS et Louis HOLTZ (dir.), *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts : Paris et Oxford, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 235-238.

5. Tilman SEEBASS, « The Visualisation of Music through Pictorial Imagery and Notation in Late Medieval France », dans *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 19-33 ; *id.*, « Lady Music and Her "Proteges" from Musical Allegory to Musicians' Portraits », *Musica Disciplina*, vol. 42, 1988, p. 23-61.

6. Le manuscrit Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1 est accessible en ligne sur le site de la bibliothèque (<http://teca.bmlonline.it>). Il est également disponible sous forme de micro-fiches, avec une introduction très complète : Edward ROESNER (éd.), *Antiphonarium seu Magnus liber Organi de Gradali et Antiphonario : Color Microfiche Edition of the Manuscript Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1*, München, H. Lengenfelder, 1996. Sur le manuscrit et sa datation : Rebecca BALTZER, « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 25, n° 1, 1972, p. 1-18 ; Mark EVERIST, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France : Aspects of Sources and Distribution*, New York, Garland Pub., 1989 ; Barbara HAGGH et Michel HUGLO, « Magnus liber : Maius munus. Origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, vol. 90, n° 2, 2004, p. 193-230.

7. Craig WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1989.

les compositions les plus tardives<sup>8</sup>, ce livre semble vouloir donner une vision organisée et rationalisée de pratiques assez diverses. En effet, les compositions sont classées en quatorze fascicules, selon leur nombre de voix et les modalités de compositions qui les caractérisent<sup>9</sup>. Chacune de ces parties est introduite par une lettrine enluminée, constituant ainsi un programme iconographique riche de sens<sup>10</sup>. La réalisation de ces images est vraisemblablement l'œuvre d'un atelier parisien<sup>11</sup>, mais l'architecture de l'ensemble, c'est-à-dire le travail de collecte et d'organisation du répertoire et la conception de la série des miniatures, ne peut être que l'œuvre d'un connaisseur avisé. Ce livre et ses illustrations forment en effet une représentation métaphorique du monde céleste et terrestre à travers l'organisation du répertoire musical et s'inscrivent dans une conception morale et éthique de la musique qui n'est pas sans rappeler les propos de théologiens du XIII<sup>e</sup> siècle, Guillaume d'Auvergne notamment<sup>12</sup>.

Le frontispice marque ainsi à la fois le début du livre et celui du premier groupe de compositions constitué d'*organa* et de *conducti* à quatre voix. Cette image enseigne ou rappelle au lecteur les enjeux de la musique collectée et confirme sa place, en tant que pratique, dans le rapport harmonieux de l'homme au monde et à la Création. La relecture qui est ici proposée tend à approfondir l'interprétation de cette image, notamment en observant plus en détail certains des moyens graphiques et iconographiques mis en œuvre.

La figure répétitive de l'allégorie de *Musica* dans la partie gauche de l'image imprime un rythme régulier qui semble vouloir retranscrire la structuration de la pensée mise en forme. Pourtant, une observation attentive de l'image fait apparaître des variations subtiles entre les trois parties horizontales. Ces irrégularités portent sur la hauteur des cadres des images et sur la taille des figures représentées. En effet, les trois bandeaux sont superposés selon des dimensions décroissantes de bas en haut. Ces différences témoignent du fait que l'artiste n'a pas utilisé de module fixe, comme il aurait pu le faire à l'aide d'un compas,

---

8. La composition datable (grâce aux événements auxquels elle fait référence) la plus tardive du manuscrit est attribuée à Philippe le Chancelier. La mort de ce personnage parisien en 1236 pose donc un *terminus post quem* qui reste cependant très relatif, car des pièces non datables peuvent tout à fait avoir été réalisées dans les années suivantes, voire au moment de la confection du manuscrit. Les hypothèses les plus précises sur les circonstances de réalisation du manuscrit les relient à la Dédicace de la Sainte-Chapelle en 1246 (Barbara HAGGH et Michel HUGLO, « Magnus liber », art. cit.).

9. J'évite d'utiliser de terme de « genre » musical, car les frontières entre ces groupes sont très indistinctes et les critères implicites qui les rassemblent assez mouvants.

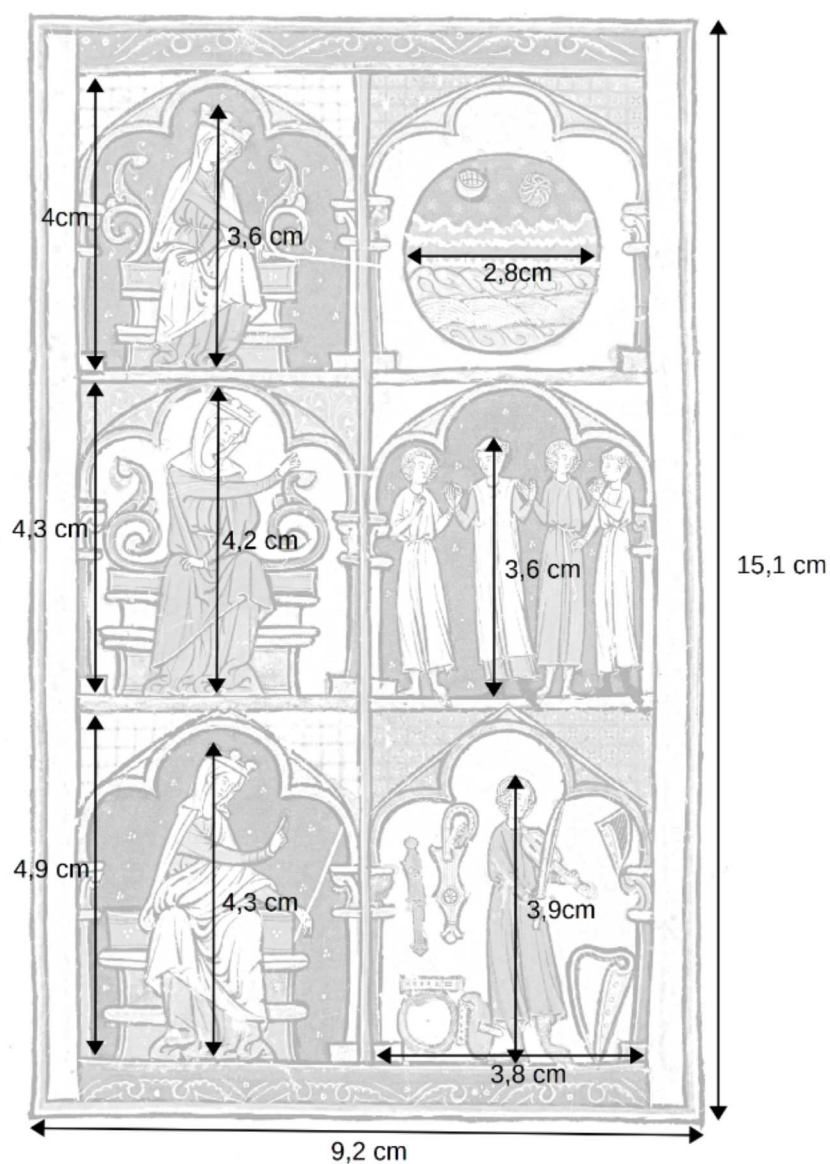
10. Anne-Zoé RILLON, « *Viderunt omnes* : la musique à l'épreuve de l'œil dans un manuscrit musical du XIII<sup>e</sup> siècle », dans Françoise ZAMOUR (dir.), *La musique au risque des images*, Paris, Delatour, coll. « Filigrane », p. 84-105.

11. Il s'agit de l'atelier parisien de Jean Grusch, à qui d'autres livres, des Bibles notamment, ont été commandées. Voir Robert BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis : a Study of Styles*, Berkeley, University of California Press, 1977 ; *id.*, « The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter », *The Art Bulletin*, 1972, p. 24-30.

12. Brenno BOCCADORO, « La musique, les passions, l'âme et le corps », dans Franco MORENZONI et Jean-Yves TILLIETTE (dir.), *Autour de Guillaume d'Auvergne († 1249)*, Turnhout, Brepols, coll. « Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge », 2005, p. 75-92 ; Christopher PAGE, *The Owl and the Nightingale : Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 142 sq.

instrument qui est par ailleurs utilisé pour la réalisation des éléments circulaires de l'image. Il me semble peu probable que ces variations soient le fait du hasard ou de l'imprécision de la grille de départ. Au contraire, cette organisation est porteuse de sens. Elle invite le regard à comprendre subtilement la théorie représentée et oriente vers une lecture de la tripartition en accord avec le projet général du livre<sup>13</sup>.

FIGURE 1 – L'architecture du frontispice du ms. Florence, Pluteus 29.1



13. Il ne s'agit pas pour autant d'un exemple de « géométrie musicale » telle que la définit Isabelle MARCHESIN (*L'image organum : la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 103-137) à propos des illustrations des psautiers carolingiens. Les rapports mis en jeu ne sont pas ceux des proportions musicales.

La hauteur du cadre de l'image occupée par la *musica instrumentalis* est sensiblement supérieure à celle des deux autres parties dont les dimensions décroissent régulièrement de quelques millimètres. Pourtant, cette variation n'entraîne pas un ajustement proportionnel de la taille de la figure représentée. En effet, le personnage de *Musica* présent dans la partie centrale de la tripartition (*musica humana*) est disproportionné par rapport aux autres. Bien que dans un cadre plus petit, sa taille est presque identique à celle de l'allégorie du niveau inférieur, la *musica instrumentalis*. À côté d'elle, la petitesse du cadre et de la figure féminine de la *musica mundana* semble signifier son éloignement du monde des hommes. Par contraste, la figure centrale de la *musica humana* comble tout l'espace disponible. Le bord de sa couronne entre très précisément en contact avec le décor architectural, comme pour le soutenir. On remarque également combien l'espace de cette vignette est chargé : le siège et son décor emplissent le vide jusqu'au bord des éléments architecturaux. La couleur est également un élément qui la distingue des autres. Le rythme impair induit par le système d'alternance des couleurs (notamment le bleu et le brun du décor et du fond étoilé) entre les trois parties de l'image impose à la partie centrale une combinaison unique, alors que les deux autres sont identiques.

La « perspective » ainsi aménagée accompagne le regard du lecteur par la complémentarité des deux procédés de distorsion de l'espace qui viennent d'être signalés. D'abord, l'œil perçoit l'éloignement ou l'élévation progressive matérialisée par les trois niveaux inégaux de l'image, effet visuel qui s'accroît lorsque l'on tient le livre incliné devant soi. Cette petite image, à peine plus grande que la main, donne ainsi à voir le trajet de contemplation de la musique terrestre à la musique céleste. Cette perspective et cette direction du regard et de l'esprit constituent une première clé d'interprétation de ce manuscrit : le répertoire collecté, c'est-à-dire la musique audible et terrestre notée dans les pages qui suivent, est un moyen d'entrer dans la contemplation de la perfection divine. Dans un second temps, le message se complète par l'importance accordée à la partie centrale de la *musica humana* qui attire le regard et s'impose dans l'espace de la page. Cette prédominance visuelle peut aussi être interprétée spirituellement, en insistant sur cette partie de la musique dans le contexte singulier du manuscrit de Florence. En effet, l'harmonie de l'âme et du corps et la dimension éthique de l'art de la musique sont au cœur des préoccupations que reflète ce livre<sup>14</sup>. Le répertoire

14. Au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, l'interprétation de la partie médiane de la tripartition de Boèce a évolué, en contradiction avec le sens originel. Selon certains textes universitaires, la *musica humana* est la musique vocale, par opposition à la musique instrumentale. Voir notamment le « Guide de l'étudiant » (1230-40) dans le ms. Barcelone, Ripoll 109, fol.135 : *Humana percipitur in modulata elevatione et depressione vocis secundum diversas cantilenas*, cité par Christopher PAGE, *The Owl and the Nightingale*, *op. cit.*, p. 203. Cette transformation de l'interprétation de la tripartition s'inscrit dans un mouvement plus large de recul de l'influence de l'autorité de Boèce. Voir Alain GALONNIER, Pierre MAGNARD et Roshî RASHED (éds.), *Boèce ou la chaîne des savoirs*, Louvain-La Neuve, Institut supérieur de philosophie, 2003, en particulier la contribution de Christian MEYER, « Lectures et lecteurs du *De institutione musica* de Boèce au XIII<sup>e</sup> siècle », p. 665-678. Il ne me semble pas que cette nouvelle interprétation soit déjà représentée dans l'image du manuscrit de Florence. Certains auteurs pensent au contraire que cette transformation est bien effectuée ici, en considérant que les personnages représentés à droite de la *musica humana* sont des chanteurs. Voir Tilman SEEBASS, « Prospettive dell'iconografia

musical n'est donc pas seulement un moyen de s'élever ; il est, par sa présence, le principe actif de l'harmonie entre les hommes. La musique agit pour la régulation, la tempérance des mouvements de l'âme et du corps. Elle le rend sensible non seulement par ses mouvements mélodiques et harmoniques, mais aussi par les textes chantés dans les compositions de la fin du manuscrit qui inscrivent le lecteur dans une démarche d'introspection et de contrition morale.

Le message véhiculé par l'image est donc complexe : il ne se contente pas d'illustrer la tripartition de Boèce ; il en donne une interprétation qui prend tout son sens dans le contexte d'une collection comme celle du manuscrit de Florence. La *musica humana*, qui est au centre du système et vers laquelle le regard est conduit, est probablement la partie vers laquelle le lecteur doit diriger ses efforts. Mesurer les mouvements de son corps et tourner son âme vers le Bien sont les moyens dont dispose l'homme pour rétablir l'équilibre des contraires et atteindre un état d'harmonie corporelle, morale et sociale. Cela expliquerait la prépondérance donnée ici à cette partie de la musique sur les autres, comme si, dans l'ascension idéale vers la *musica mundana*, l'homme devait surtout s'attacher à réaliser cette harmonie.

Intéressons-nous à présent à la partie droite de l'image et aux trois représentations du pouvoir qu'exerce la musique sur les différents éléments.

La figuration de la *musica mundana* n'est pas celle d'un cosmos antique composé de sphères aux proportions parfaites, mais au contraire celle d'une vision chrétienne et biblique de la Création. En effet, le monde est représenté sous la forme d'une unique sphère qui occupe l'espace architectural trilobé commun aux six miniatures. Il s'agit littéralement de la Création telle qu'elle est décrite dans les premiers versets de la Genèse. L'intérieur de la sphère illustre, dans l'ordre, les quatre premiers jours de la Création : la terre et la mer, la végétation, les étoiles, le soleil et la lune, avant la création des êtres vivants. Cette image s'inscrit dans une longue tradition de Bibles enluminées qui s'ouvrent sur la représentation des six jours de la Création et la mise en image de Dieu dans l'acte fondateur<sup>15</sup>. En ce sens, le frontispice de Florence, bien qu'il ouvre un manuscrit musical<sup>16</sup>, reprend des éléments au vocabulaire iconographique des libraires et enlumineurs qui alimentent le marché des Bibles historiées au XIII<sup>e</sup> siècle.

La position et le geste de *Musica* vis-à-vis de cette sphère terrestre sont intéressants : sa baguette touche précisément le diamètre de la sphère au point de séparation entre la mer et la terre. Cela signifie que Musique ne crée pas le monde – ce qui est évidemment

---

musicale. Considerazioni di un medievalista », *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 1, n° 18, 1983, p. 80 et Kees VELLEKOOP, « La place de la musique », art. cit.

15. Hans Martin VON ERFFA, *Die Ikonologie der Genesis : Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen*, München, Deutscher Kunstverlag, 1989.

16. D'autres enluminures du manuscrit sont identiques à celles que l'on trouve dans les bibles contemporaines. Anne-Zoé RILLON, « *Viderunt omnes* : la musique à l'épreuve de l'œil dans un manuscrit musical du XIII<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 98-99.

l'œuvre de Dieu –, mais qu'elle régule la Création et l'harmonise de son geste de soutien. Dans le niveau intermédiaire, celui de la *musica humana*, *Musica* pointe sa baguette (cette fois dans une position plus dominatrice) vers une ronde constituée de quatre personnages qui sont alternativement des clercs et des laïcs (ou frères non ordonnés). Il s'agirait donc d'une représentation de l'ordre social, l'harmonie qui régule les relations entre l'Église et ses fidèles, c'est-à-dire entre ses ministres et leurs administrés.

Cette ronde a fait l'objet de différentes interprétations, pour savoir si les quatre personnages alignés sont des danseurs ou des chanteurs. La position de leurs pieds, bien visibles et sortant légèrement du cadre de l'image, peut figurer leur mouvement, donc signifier qu'ils sont en train de danser. La posture des mains semble également renvoyer à la danse, tant le dessin insiste sur la délicatesse et la diversité des gestes de contacts entre les personnages. La danse cléricale ici évoquée est bien l'exercice de la maîtrise des élans du corps, au service de la dévotion spirituelle<sup>17</sup>. L'écho avec la dernière lettrine du manuscrit (fol. 463) est un argument supplémentaire pour soutenir la thèse de la danse<sup>18</sup>, car les pièces qui lui succèdent dans le dernier fascicule sont des rondeaux latins dont la forme à refrain évoque la danse.

*A contrario*, la position de la baguette de *Musica* pointe assez précisément la tête, et donc la bouche par laquelle ces personnages pourraient chanter. Le chœur ainsi formé pourrait très bien être celui qui réalise la célèbre polyphonie à quatre voix qui fait face au frontispice, le *Viderunt* de Pérotin<sup>19</sup>. Peut-être n'est-il pas nécessaire de trancher en faveur de la danse ou du chant, car il me semble tout à fait vraisemblable que ces quatre personnages soient en train de faire les deux. En effet, la danse cléricale se mène bien en chantant, agissant pour une mise en harmonie de l'âme et du corps. Le chant peut ainsi agir comme le souffle de l'esprit tandis que la danse, naturellement, ordonne les mouvements du corps. Or, c'est bien par cette complémentarité de l'un et l'autre que Boèce explique la nature de la *musica humana* :

Quiconque pénètre en lui-même comprend ce qu'il en est de la musique humaine. Qu'est-ce qui mêle au corps cette vivacité immatérielle de la raison, si ce n'est une certaine harmonie et un certain équilibre réalisant une seule consonance, pour ainsi dire, entre des sons graves et de sons aigus ? Qu'y a-t-il d'autre qui unisse entre elles les parties de l'âme qui, selon Aristote, réunit en elle du rationnel et de l'irrationnel ? Qu'y a-t-il d'autre qui unisse entre eux les élé-

---

17. Philip KNÄBLE, « L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte cléricale au Moyen Âge », *Médiévales*, vol. 66, 2014, p. 65-80.

18. Il existe néanmoins des différences avec la lettrine du onzième fascicule : les personnages y sont tous tonsurés et leur nombre impaire (ils sont cinq) permet une disposition symétrique autour d'un clerc central, légèrement plus grand que les autres. Ils se tiennent la main et leurs pieds sont à plat ou légèrement sur la pointe.

19. C'est l'hypothèse proposée par Kees VELLEKOOP, « La place de la musique », art. cit.

ments du corps ou qui en maintienne les parties selon un ordre soigneusement établi ?<sup>20</sup>

Encore une fois, ce niveau intermédiaire de l'image anticipe le répertoire noté dans les folios qui suivent. L'union des éléments et le maintien des parties « selon un ordre soigneusement établi » s'opèrent par la mise en action et en vibration du corps que cette musique notée symbolise. Enfin, la partie inférieure de l'image est certainement celle qui est la plus fournie visuellement. Il s'agit effectivement d'un *instrumentarium* miniature. Notons la position de *Musica* qui tient la baguette au repos dans sa main gauche, mais pointe sa main droite dans le geste de l'enseignement, position que l'on retrouve dans les images de maîtres et de prédicateurs<sup>21</sup>. La *musica instrumentalis* n'est donc pas la pratique de la musique, mais l'enseignement de cette science. Le personnage n'est pas un simple instrumentiste, jongleur ou *vielator*<sup>22</sup>. D'une apparence identique aux jeunes danseurs de l'image supérieure, il représente le *musicus* en chemin dans le travail d'apprentissage de la musique.

Regardons les instruments présents. Le personnage joue d'une vièle à 4 cordes. À sa gauche sont disposés comme en équilibre deux groupes d'instruments : au sol, la flûte, la percussion et la cornemuse forment un groupe de hauts instruments (mais en bas dans la hiérarchie symbolique des instruments<sup>23</sup>) ; en hauteur, sont suspendus deux instruments à cordes pincées en formes de citoles. Ils sont positionnés de manière inversée, l'un rouge et l'autre présentant une décoration du manche terminée par une figure grotesque rehaussée de rouge. À la droite du personnage, sont disposées deux harpes ; l'une est posée à terre et la seconde, plus petite, se tient comme encadrée dans le décor architectural. Le fond noir que l'on aperçoit sur celle-ci signifie peut-être que l'instrument est muni d'une caisse (par exemple une cithare, kantele ou rote (harpe-psaltérion)). Les instruments présents dans l'image peuvent être une référence directe au texte de Boèce qui évoque bien les vents, la percussion et les cordes, en deux endroits différents du Prologue :

la troisième [sorte] est celle qui est réalisée sur certains instruments, comme la cithare ou l'aulos et tous les autres qui sont au service de la cantilène.

Le troisième genre de musique est celui qui, dit-on, se présente sur certains instruments. Elle est réglée soit par la tension – des boyaux, par exemple –, soit par le souffle – comme sur l'aulos ou ces instruments qui sont activés par

---

20. BOÈCE, *Traité de la musique*, op. cit., p. 31.

21. Marie-Paule CHAMPETIER, « Faits et gestes du prédicateur dans l'iconographie du XIII<sup>e</sup> siècle au début du XV<sup>e</sup> siècle », *Médiévales*, vol. n° 16, 1989, p. 197-208.

22. Martine CLOUZOT, *Le jongleur mémoire de l'image au Moyen Âge : figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200-1330)*, Berne / New York, Peter Lang, 2011.

23. Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS, 2006, p. 31-41.

l'eau –, ou par une percussion – comme ceux qui sont constitués d'une cavité en bronze que l'on frappe. Et c'est ainsi que l'on obtient des sons différents<sup>24</sup>.

Au-delà de la référence à la *musica instrumentalis*, cette exposition d'instruments, par leurs formes, leurs tailles et leurs dispositions dans l'espace de l'image, me semble tout à fait vouloir exprimer visuellement l'harmonie des proportions reproductibles par l'homme. L'utilisation des instruments comme métonymie du son et de la musique est fréquente dans l'enluminure médiévale<sup>25</sup>. C'est ici un bel exemple d'iconicité, une adéquation du signe et du sens, car les instruments sont une manifestation visuelle des proportions sonores que le contexte de l'image induit. Une observation minutieuse laisse apercevoir que le peintre a délicatement dessiné chacune des cordes, chacun des trous dans les perces, de manière à symboliser visuellement la dimension sonore et harmonique de ces objets. La génération physique du son est signifiée par ces détails, sans chercher le réalisme organologique, mais en leur conférant un pouvoir symbolique. L'organisation du grave et de l'aigu selon une échelle résultant de la transposition des proportions idéales en phénomène acoustique est sensible à l'œil nu par le déploiement d'un jeu de cordes ou la succession des trous.

Par ailleurs, il me semble que la disposition des instruments à cordes, de part et d'autre du *musicus*, fait écho à la notion de complémentarité des contraires, principe fondamental de l'esthétique de Boèce. En effet, les positions inversées (haut et bas pour les instruments de gauche, orientation contraire pour les deux harpes de droite) peuvent symboliser cette harmonie qui naît de l'application mesurée et raisonnée des proportions à l'action de l'homme.

Source inépuisable de médiation, cette image s'impose donc plus comme un commentaire de la tripartition de Boèce que comme son illustration littérale. J'ai à plusieurs reprises insisté sur le sens que ce frontispice apporte à la somme de musique que le livre contient. C'est en effet un programme musical, mais aussi éthique et contemplatif qui est mis à la disposition du lecteur. Cette cohérence ne se dégage pas pour l'oreille, car il n'est pas question de faire de l'ensemble de ce livre une quelconque exécution<sup>26</sup>. C'est un objet qui invite à la contemplation et au chant intérieur. En suivant cet itinéraire, son lecteur pourra élever son âme, trouver l'équilibre des contraires comme celui du grave et de l'aigu. Et la musique collectée tient bien ses promesses : des *organa* spectaculaires qui étirent le Verbe à l'infini, quantité de clausules qui explorent le rythme, conduits et motets aux textes stupéfiants, œuvres autant littéraires que musicales qui agissent pour l'édification de l'esprit. L'accord du corps et de l'âme s'effectue ainsi, comme celui d'un instrument ou des chanteurs en polyphonie, par l'écoute des proportions.

\* \* \*

---

24. BOÈCE, *Traité de la musique*, op. cit., p. 31.

25. Isabelle MARCHESIN, *L'image organum*, op. cit., p. 53 sq.

26. L'excellent état de conservation du livre montre également qu'il n'a pas été manipulé comme aurait pu l'être un manuscrit d'usage pour le chant.

