Ut pictura notarum figura : la notation neumatique à la lumière des images et vice-versa

Ut pictura notarum figura: neumatic notation in light of imagery (and vice versa)

Eduardo Henrik Aubert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/276>

DOI : 10.4000/perspective.276

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 393-400

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Eduardo Henrik Aubert, « *Ut pictura notarum figura* : la notation neumatique à la lumière des images et vice-versa », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 04 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/276> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.276>

Ut pictura notarum figura : la notation neumatique à la lumière des images et vice-versa

Eduardo Henrik Aubert

– John BOE, *Chant and Notation in South Italy and Rome before 1300*, Farnham, Ashgate, 2011. 442 p., 14 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-75465-966-2 ; 100 £ (125 €).

– Susan BOYNTON, *Silent Music: Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain*, New York, Oxford University Press, 2011. 240 p., fig. ISBN : 978-0-19-975459-5.

– John HAINES éd., *The Calligraphy of Medieval Music*, Turnhout, Brepols, 2011. 276 p. ISBN : 978-2-503-54005-4.

– Leo TREITLER, *Reflections on Musical Meaning and Its Representations*, Bloomington, Indiana University Press, 2011. 334 p., 23 fig. en n. et b., 63 extraits de musique. ISBN : 978-0-253-22316-6 ; \$35 (28 €).

En 1969, le musicologue Andreas Holschneider, dans une étude sur une miniature provenant d'un tropaire nivernais de la seconde moitié du XI^e siècle (fig. 1)¹, pouvait encore l'analyser selon une simple dichotomie : soit le signifiant était fidèle au signifié, soit il s'en détachait au profit d'une idée plus abstraite. C'est ainsi qu'il y distinguait deux zones nettement séparées : un arbre « stylisé » d'une part et des musiciens « dessinés de manière réaliste » d'autre part, ces derniers offrant la possibilité de nommer, voire de reconstruire le détail des instruments. Suivant cette même logique, l'auteur a assimilé les graphismes figurant sur l'image, évocateurs de la notation musicale employée dans les manuscrits occidentaux à partir du IX^e siècle – appelée notation neumatique – à la notation usuelle du manuscrit, qui elle-même dénoterait un référent sonore strict. Enfin, Holschneider a proposé de voir dans le texte écrit en bas de l'image, *Consonancia – cuncta musica*, une référence descriptive d'une pratique musicale, la polyphonie, ce qui, à son tour, lui a permis de donner aux graphismes neumatiques une interprétation musicale spécifique correspondant au « style des plus anciens monuments de la musique polyphonique ».

Or, ce schéma interprétatif ne permet pas d'éclairer cette étonnante image. Les graphismes neumatiques ne correspondent qu'en apparence à

la notation usuelle du manuscrit, car cette dernière exclut des groupes ascendants qui commencent par une *virga* (le signe en forme de trait ou « bâton » au début de chaque montée dans [*Con*]sonancia). Le réalisme apparent du dessin des instrumentistes (sans que ceci veuille dire que l'on tombe dans la zone nébuleuse d'un prétendu symbolisme) est démenti par le jeu rythmique des aplats de couleur, comme par les condensations de couleur verte au bout du « cor » et bleue le long de l'arc tenu par le joueur de vièle. Le présupposé du « réalisme » oblige à trouver dans le réel les points d'appui d'un ensemble déconnecté ; au contraire, c'est avant tout par son agencement interne que cet objet visuel multimédia² fonctionne (c'est-à-dire, signifie, mais aussi agit), autrement dit par la syntaxe de l'objet visuel – l'enchaînement, le compartimentage et l'enchevêtrement des éléments constitutifs³.

À la suite de travaux importants parus depuis les années 1970, nous sommes aujourd'hui mieux placés pour essayer de rendre compte d'objets complexes tels que celui qui vient d'être évoqué. Les quatre ouvrages dont nous rendons compte dans ce texte montrent que les études de musicologie médiévale ont beaucoup avancé dans leur compréhension de la notation neumatique depuis les quarante dernières années et que ceci s'est fait largement en prenant conscience de la complexité de l'objet visuel qu'est cette notation. On revient ainsi à l'expression proposée dans le premier traité de musique de l'époque carolingienne, qui parlait vraisemblablement des neumes en se référant aux *notarum figura*. Cette formule riche permet de songer – à l'intérieur de la polysémie de la notion de *figura* qui fait remonter à la philosophie platonicienne et à ses refaçonnements – à un rapport aux images (*ut pictura notarum figura*).

1. Graduel de Nevers, 1050-1070, Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 9449, f 34v.

Archéologie du savoir musicologique

Dans les quarante dernières années, l'œuvre de Leo Treitler a joué un rôle fondamental dans la critique du paradigme fondateur de la musicologie – et pas uniquement de la musicologie médiévale. *Reflections on Musical Meaning and its Representations*, publié en 2011, la livraison la plus récente de ce parcours intellectuel, tourne autour du problème suivant : « L'intérêt [de la littérature musicologique] s'est porté avant tout sur la musique en tant qu'objet, et non en tant que processus »⁴. Selon ce paradigme, qui valorise la composition au détriment de la performance, la notation musicale est comprise comme un code prescriptif qui doit refléter le plus fidèlement possible l'intention d'un auteur et circonscrire les performances de l'« œuvre musicale » à une répétition de cette intention⁵. Au contraire, en analysant les premiers enregistrements des *mazurkas* de Frédéric Chopin, Treitler propose que « la partition [est] un *vade-mecum* très détaillé pour la performance, mais elle ne contient ni limite tout le possible »⁶. Il juxtapose cette démarche à l'esthétique de Eduard Hanslick et à ce qu'il appelle le « paradigme des ébauches de Beethoven, selon lequel des ébauches, des brouillons, etc. sont vus comme des témoins d'une tentative de maîtriser des idées et des matériaux de la composition dans la quête d'une œuvre unique, définitive et parfaite »⁷.

C'est par rapport à une exposition de Picasso au Musée Reina Sofía en 2001 que Treitler définit la place de la notation médiévale dans ce panorama : « Le registre de la créativité musicale qui a commencé à produire des livres notés au IX^e siècle révèle une pratique qui s'apparente à celle de la 'variation et de l'improvisation' de Picasso [...] toutes deux témoignent de pratiques performatives »⁸. Processus plutôt qu'objet. L'analyse comparée de quatre livres de chant écrits à Bénévent au XI^e siècle soutient la proposition selon laquelle l'ébauche saisit des idées archétypiques « avant qu'elles ne se soient accommodées aux formes objectivées qui constituent le médium du discours humain. Ceci est son but, à la différence de l'œuvre autonome et fermée »⁹.

Comme un dispositif communicatif qui cherche à déclencher un processus musical où la performance est créatrice et solidaire de la composition, la « partition » peut être étendue

bien au-delà de ce que l'on nomme d'habitude la notation musicale. Treitler le démontre dans un des chapitres du livre portant sur les « marques expressives » dans les partitions de Beethoven : « La conclusion qui s'impose est que les marques 'expressives' ou 'de performance' sont plus que des signes autonomes servant de référence prescriptive pour la performance. Elles sont des parties intégrantes de la partition qui dénotent la musique, et elles participent aux diverses manières de fonctionnement de la dénotation d'une partition »¹⁰. La même logique régit la notation employée pour le *qin* (cithare chinoise) qui, depuis le VI^e siècle, décrit les positions et les mouvements des mains et, depuis la dynastie Ming (1368-1644), intègre des scènes de la nature et des poèmes qui correspondent à l'« ambiance » de la pièce. La partition revêt ainsi une fonction incitative forte : plutôt que de signifier la musique par un code strict, elle s'intègre à des systèmes de signes plus ou moins importants selon les contextes historiques pour agir sur le faire musical. Avec cette révision du paradigme fondateur, et de la place de la notation musicale dans sa conception, l'intelligibilité des livres de chant médiévaux – des artefacts multimédias – ne peut être qu'accrue.

Dans la monographie *Silent Music: Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain*, Susan Boynton étudie un cas limite où, dans sa réception moderne, la notation médiévale a échappé au cercle reproductif-prescriptif de la composition et de la performance pour s'ériger en objet visuel complexe qui se déploie dans d'autres sphères de la pratique, notamment comme élément de l'idéologie politique¹¹. Entre 1750 et 1756, le jésuite espagnol Andrés Marcos Burriel et le calligraphe Francisco Xavier Santiago y Palomares ont collaboré au dépouillement des manuscrits médiévaux des archives de la cathédrale de Tolède, dans le cadre d'une commission gouvernementale qui avait pour but de documenter les prérogatives de la Couronne vis-à-vis de l'Église. Mais Burriel, intéressé plus généralement à l'histoire ecclésiastique de l'Espagne et plus particulièrement à la liturgie wisigothique, s'est penché notamment sur les manuscrits liturgiques et musicaux, et surtout sur les manuscrits notés du rite dit « mozarabe ». Palomares, qui réalisait des copies extrêmement fidèles aux originaux

(fig. 2), incluait souvent un ou deux feuillets fac-similés en tête de la transcription des manuscrits. Il est parfois allé au-delà : en 1752, il a copié toute la notation musicale d'un manuscrit

originnaire de San Millán de la Cogolla (BOYNTON, 2011, p. 63) ; en 1754, il a produit le fac-similé intégral des pièces notées d'un bréviaire (p. 67) ; en 1755, lors de la conclusion des travaux de la commission, il a copié pour le roi, intégralement et en couleurs, un manuscrit qui était réputé être le plus ancien livre de chant tolédan (chapitre 3).

Face à ces riches matériaux, Boynton propose de reconstituer « les significations du fac-similé en tant qu'artefact »¹². Les neumes « wisigothiques » étaient censés être intranscriptibles – d'où le titre de son livre, « musique silencieuse ». Le sens de la copie intégrale d'un manuscrit noté glisse alors vers un autre domaine, celui d'un discours politique sur la continuité historique : « Même si la musique est souvent décrite comme un objet sonore, dans ce cas, sa trace visuelle pouvait être interprétée comme une connexion significative avec le temps de l'évêque wisigothique Ildephonse »¹³. Il s'agit d'un héritage présenté comme étant « immanent dans l'apparence graphique du manuscrit, comme si l'artefact physique lui-même symbolisait l'histoire qu'il [Burriel] cherchait à récupérer, préserver, transmettre et expliquer »¹⁴. Pour rendre compte d'une autre copie intégrale réalisée par Palomares, celle d'un manuscrit des *Cantigas de Santa María*, Boynton analyse toute une série d'images espagnoles du XVIII^e siècle (et notamment des tableaux) et les met en rapport avec un portrait d'Alphonse X en style moderne que Palomares a placé en tête de la copie : « La fusion visuelle de la personne de Ferdinando avec celle d'Alphonse X, et la combinaison de la notation médiévale avec l'écriture littéraire moderne, sont toutes deux des amalgames du passé et du présent qui caractérisent la construction de l'histoire élaborée au sein du programme culturel des Bourbons en Espagne »¹⁵.

La transmutation des neumes hispaniques en une sorte d'emblème politique est susceptible d'aider à comprendre la formation de la conception moderne selon laquelle la notation est le code précis du référent musical. En effet, Burriel et Palomares se trouvent dans la mouvance même de l'érudition de la période moderne qui a produit la notion de signe comme concept opératoire pour la compréhension de la notation neumatique, le glissement du signifiant vers d'autres signifiés que celui strictement musical s'effectuant par l'impossibilité (moderne) de déchiffrer le code. En revanche, la révision du paradigme fondateur de la musicologie suggère que le débordement du signifié musical n'est pas une question d'éloignement historique et d'incompréhension, mais une condition d'existence d'une notation qui est agissante, et non uniquement signifiante.

Notarum figura cum pictura

Dans *Reflections on Musical Meaning and Its Representation*, les deux apports les plus importants sont justement ceux qui portent sur la notation musicale (TREITLER, 2011, chap. 6-7), le premier étant particulièrement remarquable par sa nouveauté et par son ampleur. En décrivant la notation musicale comme « un système de signes parmi d'autres au moyen desquels nous représentons des aspects de notre expérience », Treitler place la notation musicale sur le même plan ontologique que « les systèmes graphiques en général (y compris le langage et les arts visuels) »¹⁶. Présentée dans un panorama historique très large, la notation neumatique est comprise comme un code « iconique » (TREITLER, 2011, p. 112)¹⁷ qui chercherait l'imitation directe du mouvement de la voix – ou qui soutiendrait la croyance en cette imitation malgré sa part de convention, comme le souligne Treitler. La notation neumatique est ainsi présentée comme une manifestation du principe de la mimesis : « En ce sens, la notation musicale européenne incarne depuis son départ jusqu'au présent un principe que nous avons hérité de l'Antiquité sur la représentation au moyen des signes, le principe de la mimesis »¹⁸.

Pour Treitler, le paradigme de la mimesis est incarné par les manuscrits exceptionnels en notation neumatique écrits dans le monastère de Saint-Gall au X^e siècle. Témoins d'une

2. Francisco Xavier Santiago y Palomares, fac-similé du manuscrit Toledo, Biblioteca Capitular, 35.7, f. 45r [BOYNTON, 2011]

3. *Antiphonarium officii*
(Antiphonaire de Hartker),
vers 990-1000,
Saint-Gall,
Stiftsbibliothek,
Cod. Sang.
390, f. 15r.

représentation très détaillée du chant, ils font figurer avec une grande subtilité des nuances dans le groupement des signes ainsi que l'expression de la durée (fig. 3). Selon l'auteur, « un tel niveau de détail dans la notation aurait été redondant comme des signes prescriptifs dans une culture où les chanteurs étaient encore entraînés depuis l'enfance dans une tradition orale ; il reflète en revanche un niveau élevé de justesse et de finition dans la représentation graphique du son »¹⁹. Le livre spécifique qui suscite cette réflexion, l'Antiphonaire de Hartker (qui n'est pas un livre de messe, comme on le lit deux fois à la p. 128), semble, selon Treitler, incarner cet idéal « de ressemblance, d'imitation, de copie, d'empreinte, de complétude, de justesse, de vérité ; en un mot, de mimesis »²⁰.

Passant en revue la « révolution grecque » (Ernst Gombrich), Platon, Aristote, Augustin, Priscien, Jean de Salisbury, Thomas d'Aquin et une sélection de traités musicaux du Moyen Âge, Treitler indique que « ces idées ont gouverné des conceptions du langage et de ses représentations, de la musique et de ses représentations, du monde visuel et de ses représentations »²¹. Ainsi l'auteur suggère-t-il, tout en se rapportant à un principe philosophique de large portée historique, que la multimédialité (*notarum figura cum pictura*) conduit à une déconstruction du rapport binaire du signe. Cependant, le manque d'historisation de la notion de mimesis s'avère parfois gênant. Si ce principe s'étend de l'Antiquité jusqu'au xx^e siècle, pourquoi la notation musicale surgit-elle au ix^e siècle et non avant ni après ? Pourquoi subit-elle des changements significatifs à des moments précis de son histoire ? Il est révélateur que Treitler ne fasse pas mention du livre classique d'Erich Auerbach, *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), dans lequel le problème de la représentation de la réalité dans la littérature est analysé au cours de sa transformation historique, de l'Antiquité au xx^e siècle, ni même de sa suite, *Le haut langage : langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge* (1958), qui

reprend l'argument avec une attention particulière au haut Moyen Âge et à l'époque carolingienne²². Des commentaires téléologiques (comme celui sur Isidore de Séville, qui serait doté d'une « imagination prophétique [...] en ce qu'il concevait l'emploi de l'écriture comme une sorte d'alternative potentielle à la mémorisation des sons »²³) auraient pu être revus de façon à mieux saisir l'historicité des phénomènes, en suivant le principe évoqué par Treitler ailleurs dans son livre selon lequel le lien entre la notation et la performance « doit être déterminé par rapport à la pratique de chaque communauté performative »²⁴. Chaque communauté n'aurait-elle pas sa propre forme de mimesis ? Ou s'agirait-il de minces nuances n'affectant pas ce principe à la portée très (voire trop) large ?

À la différence de la notation de Saint-Gall, celle employée dans plusieurs manuscrits en écriture neumatique s'éloigne du sens fort donné à la mimesis par Treitler. John Boe, dans un article de l'anthologie de 2011, *Chant and Notation in South Italy and Rome before 1300*, analyse un manuscrit des x^e-xi^e siècles qui contient seulement des notations partielles. Comme le dit Boe : « des chants partiellement notés ne servent pas comme des pièces de registre, car on ne peut pas les reproduire »²⁵. Dans une théorie historique de la mimesis, c'est la malléabilité du système neumatique qui doit être expliquée, permettant d'embrasser à la fois l'*indago veritatis* (recherche de la vérité) de Saint-Gall et l'*incertum vestigium* (vestige incertain) du manuscrit de Montecassino, pour reprendre des termes employés par Hucbald de Saint-Amand aux environs de 900 pour parler de la notation musicale.

Dans sa contribution au volume *The Calligraphy of Medieval Music* de 2011, Susan Rankin a formulé le problème de manière succincte : « C'est cette demande faite à la notation neumatique – de répondre à des mémoires sonores individuelles et à des circonstances locales – qui donne une explication conceptuelle à la flexibilité calligraphique propre au système neumatique »²⁶. Bien évidemment, cette perspective, pour laquelle il est « fondamental que le lecteur moderne de ces notations les considère d'abord comme l'écriture de scribes individuels, avant de les placer dans le contexte de *scriptoria* et d'institutions précises »²⁷, pourrait limiter une exploration culturelle et historique de la notation neumatique à une

enquête du particulier par et pour lui-même. L'ouverture offerte par la considération de la notation musicale dans un environnement multimédia ne sera un pas en avant qu'à condition résoudre la dichotomie entre une théorie macro-historique au fond idéaliste (selon laquelle la notation manifeste une idée ou principe préexistant) et une analyse micro-historique pragmatique (qui affirme que la notation, quand elle n'exprime pas un référent musical précis, ne peut que se présenter à elle-même comme signifiant pur). Remplacer l'objet par le processus ne devrait-il pas avoir pour effet le développement d'un mode de compréhension profondément dialectique ?

Notarum figura sicut pictura

Dans les années 1980, Leo Treitler avait ouvert une série de réflexions sur la notation musicale médiévale en proposant de déplacer le centre d'intérêt de la paléographie, associée pour lui à la datation, la localisation et la transcription des manuscrits, à la sémiotique, entendue comme l'étude de la notation en tant que système de signes, voire en tant que système communicatif²⁸. C'est dans la continuité de cette perspective que s'inscrivent ses nouvelles incursions dans ce terrain dans *Reflections on Musical Meaning and its Representations*. Dans le même temps, les études de paléographie musicale se sont développées activement, comme en témoignent deux des livres ici recensés, l'ouvrage collectif *The Calligraphy of Medieval Music* et les essais de John Boe réunis dans *Chant and Notation in South Italy and Rome before 1300*. Bien que la notion même de paléographie mérite un long commentaire, il suffit ici de la concevoir comme l'étude de la structure interne du signifiant – au sens d'une syntaxe visuelle ouverte à la sémantique et à la pragmatique – pour comprendre tout ce que l'on peut en tirer.

Cette prise en compte de la paléographie musicale en tant que syntaxe visuelle de l'écriture musicale semble être suggérée par le titre même de la collection, *The Calligraphy of Medieval Music*, qui prend pour objet « le style et la technique de l'écriture ». John Haines explique dans l'introduction générale : « 'Calligraphie' veut dire belle écriture. C'est ce qui décrit au mieux la notation musicale. La notation musicale peut avoir un rapport au son et nous pouvons

parfois ressentir la tentation d'en extraire des sons perdus il y a longtemps ou d'en retirer d'autres significations ; mais elle est tout d'abord un phénomène graphique, le produit de processus d'écriture »²⁹. Dans les chapitres 4 à 10, consacrés aux « premières notations médiévales », plusieurs articles analysent de manière efficace les variantes régionales de l'écriture neumatique et leurs transformations au fil du temps. Les contributions très maîtrisées de Giacomo Baroffio et de David Hiley sont à ce titre remarquables.

Au sein de cet ouvrage, le texte de Susan Rankin doit être mis à part car il conçoit la notation neumatique comme une véritable syntaxe visuelle. L'écriture n'y est pas le seul médium transparent au référent ; selon elle : « De telles notations n'avaient pas d'indépendance par rapport au phénomène sonore auquel elles se rapportaient : elles n'étaient cependant pas entièrement prescriptives – car elles ne donnaient pas d'instructions élémentaires pour recréer le son articulé »³⁰. Pour illustrer ce rapport complexe, sans transparence absolue entre signifiant et signifié, Rankin convoque des exemples tirés de la notation neumatique à Winchester vers l'an mil (fig. 4) qui suggèrent l'autonomie de la pratique calligraphique. En effet, les neumes sont disposés en groupes ascendants sans que ceci ait aucun rapport avec la « hauteur » musicale : « En fait, ce mouvement vers le haut n'a rien à voir avec le sens musical, mais tout à voir avec les actions de la main et des doigts du scribe [...]. Les dessins en zigzag sont le résultat direct des techniques calligraphiques, et ils sont indépendants des intentions relatives à l'indication de la hauteur musicale »³¹. Ce constat d'une « vie propre » du signifiant, pour ainsi dire, trouve des échos dans la contribution de Margot Fassler dans le même volume. En parlant des transformations de la main du

4. Tropiaire de Winchester, vers 1000, Cambridge, Corpus Christi College, MS 473, f. 137r.

scribe principal d'un manuscrit de Chartres, la musicologue constate : « Je suis convaincue que l'écriture change graduellement deux fois en passant par différentes étapes – une fois dans la partie du Temporal du livre et l'autre dans le Sanctoral – en devenant plus et plus rapide et frénétique à chaque fois qu'elle réalise sa longue transition. Les caractéristiques principales de l'écriture ne changent pas ; ce qui change est la vitesse, comme si le scribe devait aller vite et le livre était produit dans une sorte de ligne de production ; le scribe est aussi sujet à faire des fautes, comme s'il était en quelque sorte éloigné du matériau »³².

Que sépare les travaux de Rankin et de Fassler des travaux paléographiques plus traditionnels, qui correspondent davantage à la caractérisation proposée par Treitler ? C'est sans doute une notion sous-jacente de structure (la syntaxe), active dans et activée par le scribe, forme historique concrète du codage de la musique qui non seulement reflète « la musique » par le filtre spatio-temporel de sa représentation écrite, mais qui transmet aussi une compréhension de l'activité musicale, de ce qu'est le code et de ce qu'il doit *faire* en signifiant la musique. Bref, par l'examen structurel du signifiant, ces travaux historicisent non seulement le signifiant, mais également le travail de la signification.

L'ouvrage *Chant and Notation in South Italy and Rome before 1300* de Boe, réunissant des articles originalement publiés entre 1980 et 2005, affirme la puissance de la paléographie malgré l'absence de toute préoccupation théorique ou théorisant explicite. Toutefois, même si nous sommes à l'opposé de la pensée abstraite de Treitler, le travail méthodique et méticuleux de dépouillement et d'observation des manuscrits conduit à des constats qui font glisser le sens du signe musical vers des domaines plus complexes que la simple dénotation du son musical. L'ouvrage montre que l'ouverture ne provient pas uniquement des montages multimédias (*notarum figura cum pictura*) mais existe déjà dans la constitution propre de cette notation en soi ouverte (*notarum figura sicut pictura*).

Cherchant à contrer l'idée reçue selon laquelle la notation n'était pas pratiquée à Rome avant le célèbre Graduel de Santa Cecilia in Trastevere (daté de 1071 ; fig. 5) – le premier témoin noté du chant vieux-romain, dont les rapports avec le chant grégorien, ou franco-romain, constituent

l'une des principales questions de la musicologie médiévale – Boe cherche à dévoiler les antécédents possibles de cette notation. Dans deux articles, le musicologue révèle l'existence d'une notation d'origine dijonnaise et clunisienne (associée sans doute à Guillaume de Volpiano) pratiquée dans des monastères comme San Saba et Farfa à partir du deuxième quart du XI^e siècle, ainsi que d'une notation de type italien central provenant de la basilique Saint-Pierre (découverte comme palimpseste d'un homélaire de l'office romain), qui serait l'ancêtre direct de la notation du Graduel de Santa Cecilia et qui remonterait au moins aux environs de l'an mil.

Bien que se servant de manière plus traditionnelle du texte et de l'image comme des moyens de datation et de localisation des manuscrits, Boe conclut sa recherche en proposant de voir un rapport entre la notation, le répertoire et l'identité sociale : « Le fait que la notation enseignée par Guillaume de Dijon était pendant un certain temps adoptée par le monastère de San Saba suggère que l'emprise de la notation diastématique romaine domestiquée n'était pas très forte, du moins dans les maisons monastiques réformées par les clunisiens [...]. Il est tout aussi clair que les grandes basiliques, et surtout Saint-Pierre, étaient en général plus solidement liées au répertoire et à la notation romains »³³. À l'intérieur du lien entre signifiant et signifié, la notation pouvait ainsi manifester les formes du lien social.

Ou alors, comme nous l'avons déjà constaté, le signifiant peut être là pour affirmer sa présence propre, voire pour s'ériger en objet porteur de valeurs esthétiques. On remarquera que cette problématique est étrangement absente des contributions

5. *Graduale - Troparium - Sequentiarium* (Graduel de Santa Cecilia de Trastevere), XI^e siècle (avant 1071), Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 74, f. 39v.

du volume *The Calligraphy of Medieval Music*. Pour éclairer le sens d'une « note mystérieuse » (BOE, 2011, VI, p. 43) rencontrée dans les notations du sud de l'Italie, Boe se sert des méthodes comparatives traditionnelles en paléographie musicale et propose de concevoir une transformation historique dans le fonctionnement du signe : « Au début, l'*apostrophus* bénévain était optionnel, instructif et exemplaire, et il suggérait des syllabes graves, rapides et non accentuées au début d'une phrase (parfois après une respiration) dans le Propre de la messe grégorienne [...]. Après 1060 environ, l'*apostrophus-acuasta*, dans la mesure où il a survécu, était employé pour signaler la liquescence ou simplement comme un ornement visuel »³⁴. Dans le passage d'un référent sonore précis à un régime esthétique, où le signe promet une « variation élégante » (BOE, VI, 46) en tant qu'« ornement graphique » (BOE, VI, 66), l'on entrevoit la possibilité de concevoir la *notarum figura sicut pictura*.

Il est curieux, mais pas étonnant, que des démarches plus théoriques comme celle de Treitler et plus empiriques comme celle de Boe, avec des possibilités intermédiaires révélées par les travaux de Boynton, Fassler et Rankin, arrivent, par des voies aussi distinctes, à secouer la compréhension traditionnelle de la notation neumatique. En déconstruisant des présupposés autour du signe et de la représentation, cet effort visiblement collectif dans sa diversité même ouvre la voie à l'intégration déjà trop tardive de la musicologie (médiévale) au cœur des sciences humaines et sociales.

1. Andreas Holschneider, « *Consonancia – cuncta musica*. Eine Miniatur im Tropar-Prosar von Nevers, Codex Paris Bibliothèque Nationale, fonds latin 9449 », dans *Die Musikforschung*, 22, 1969, p. 186-189.

2. C'est notamment en Allemagne que l'on se sert régulièrement des notions de *Medium* et *Medialität* pour se référer aux manuscrits médiévaux comme des objets porteurs de communication (voir Bruno Dese, *Handschriftenkultur und Medialität im Mittelalter*, Munich, 2008). L'avènement de la notion a été préparé notamment par des études des spécialistes anglo-saxons sur la culture écrite (*literacy*), et notamment par les travaux fondamentaux de Michael Clanchy et de Brian Stock, qui ont insisté sur l'écriture en tant que « médium ». Comme les manuscrits médiévaux contiennent souvent d'autres systèmes sémiotiques que la seule écriture littéraire, on a pu parler de *multimedia* or *multimediality*, par exemple à propos

de certains manuscrits contenant des images (voir Kathrine Starkey, *Reading the Medieval Book: Word, Image, and Performance in Wolfram von Eschenbach's Willehalm*, Notre Dame, 2004, en particulier p. 5 et 24). Si la notion semble pertinente pour les manuscrits où il y a interdépendance entre texte et image, elle nous semble d'autant plus intéressante quand la notation musicale y est aussi présente, car elle souligne à la fois la présence de différents systèmes sémiotiques (chacun soutenu par une technologie de codage du signifiant) et le fonctionnement de tels objets comme porteurs des échanges communicationnels (comme des médiums, ou ponts, entre les agents de communication). Nous nous permettons de faire référence ici à notre texte : « *Mediação e medialização: o cartulário do Colégio de Hubant e a teoria do laço social* », dans *Revista de História*, 165, 2011, p. 151-191. Pour un point de vue récent d'un médiéviste français dans une revue au titre suggestif, voir Jean-Claude Schmitt, « Broder les rythmes : à propos de la Tapisserie de Bayeux », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 16, 2010, p. 23-34.

3. Pour une analyse d'un manuscrit de chant qui essaie de développer cette problématique, nous renvoyons à Jean-Claude Bonne, Eduardo Henrik Aubert, « Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BnF latin 1118 », dans Alain Dirksen, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne éd., *La Performance des images*, Bruxelles, 2010, p. 225-242.

4. « The focus has been on music as object, not as process » (TREITLER, 2011, p. 85).

5. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, 1994.

6. « [...] the score as a highly detailed *vade mecum* for the performance, but one that neither exhausts nor limits the possible » (TREITLER, 2011, p. 91).

7. « [...] the Beethoven sketch-studies paradigm, under which sketches, drafts, and so on are looked upon as witnesses to a struggle to gain control of compositional ideas and materials in striving for a single final and most perfect work » (TREITLER, 2011, p. 97).

8. « The record of musical creativity that began to produce notated books in the ninth century displays a practice with a basic similarity to the 'variation and improvisation' practice of Picasso [...] both document performance practices » (TREITLER, 2011, p. 167).

9. « [...] before they have accommodated themselves to the objectified forms that are the medium of worldly discourse. That is its aim, in contrast to the autonomous and closed work » (TREITLER, 2011, p. 168).

10. « The conclusion from all of this must be that the 'expressive' or 'performance' marks are more than autonomous signs with prescriptive reference to the performance. They are integral parts of the score that denotes the music, and they participate in the multifarious modes in which the score's denotation functions » (TREITLER, 2011, p. 65-66).

11. Pour placer ce cas spécifique dans le contexte de l'érudition moderne relative à l'écriture neumatique, nous nous permettons de renvoyer à Eduardo Henrik Aubert, « Historicizing Neumatic Notation: Medieval Neumes as Cultural Artifacts of Early Modern Times », dans *Studies in Medievalism*, 21, 2012, p. 65-87.

12. « [...] the meanings of the facsimile as an artifact » (BOYNTON, 2011, p. 87).

13. « Although music is customarily described as a sounding object, in this case its visual trace could be interpreted as a meaningful connection to the times of the Visigothic bishop Ildephonsus » (BOYNTON, 2011, p. 106).

14. « [...] immanent in the graphic appearance of the manuscript, as if the physical artifact itself symbolized the history that he sought to recover, preserve, transmit, and explain » (BOYNTON, 2011, p. 106).

15. « The visual fusion of Ferdinand's persona with that of Alfonso X, and the combination of medieval notation and modern script, are both amalgamations of past and present that typify the construction of history cultivated within the Spanish Bourbon cultural program » (BOYNTON, 2011, p. 135).

16. « [...] one sign system among others through which we represent aspects of our experience » [...] « graphic systems in general (including language writing and visual arts) » (TREITLER, 2011, p. 107-108).

17. L'usage des notions d'icône, d'indice et de symbole, empruntées à la sémiotique de Charles Sanders Peirce, est ancien chez Treitler. On se reportera aux articles réunis dans une anthologie antérieure : Leo Treitler, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford, 2003.

18. « In this respect European musical notation embodies from its beginning to the present a principle that we have inherited from antiquity about representation though signs, namely the principle of mimesis » (TREITLER, 2011, p. 113).

19. « Such notational detail would have been redundant as prescriptive signs in a culture in which performers were still trained from childhood in an oral tradition; it reflects, instead, a high standard of correctness and finish in the graphic representation of singing » (TREITLER, 2011, p. 90).

20. « [...] on likeness, imitation, copy, imprinting, completeness, correctness, truth; in a word, mimesis » (TREITLER, 2011, p. 128).

21. « [...] governed conceptions of language and its representations, of music and its representations, of the visual world and its representations » (TREITLER, 2011, p. 127-128).

22. Erich Auerbach, *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, 1968 [éd. orig. : *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berne, 1946] ; Erich Auerbach, *Le haut langage : langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, Paris, 2004 [éd. orig. : *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berne, 1958].

23. « [...] prophetic imaginative act in projecting the use of writing as a sort of potential alternative to imprinting sounds on the memory » (TREITLER, 2011, p. 122).

24. « [...] must be determined with respect to the practice of each performance community » (TREITLER, 2011, p. 92).

25. « Partly notated chants do not serve as items of record, for they cannot be copied from » (BOE, 2011, III, p. 224).

26. « It is this demand made of neumatic notation – that it should respond to individual sound-memories and local circumstances – that provides a conceptual explanation of the

calligraphic flexibility which sits at the heart of the neumatic system. » (HAINES, 2011, p. 48).

27. « [...] it is crucial for the modern reader of these notations consider individual notations first and foremost as the writing of individual scribes, before setting them within the context of named scriptoria and institutions » (HAINES, 2011, p. 48).

28. Treitler, 2003, cité n. 17.

29. « 'Calligraphy' means beautiful writing. This best describes musical notes. Musical notation may relate to sound, and we may be tempted at times to extract long lost sounds from it or to extrapolate other meanings from it; but it is, first and foremost, a graphic phenomenon, the product of specific processes of writing and bookmaking » (HAINES, 2011, p. 8).

30. « Such notations had no independence from the sound phenomenon to which they related; nor were they ever fully prescriptive – since they did not provide primary instructions for the recreation of articulated sound » (HAINES, 2011, p. 48).

31. « In fact, this upwards movement has nothing to do with musical meaning, and everything to do with the actions of the scribe's hand and fingers. [...] In reality, the zigzag pattern results directly from calligraphic techniques, and is quite independent of intentions for the indication of pitch » (HAINES, 2011, p. 56).

32. « I have come to believe that it moves gradually two times through several stages – one in the temporal part of the book and the other in the sanctoral – becoming more and more rapid and frenetic each time it travels through its long transition. The fundamental characteristics of the script do not change; what does change is speed, as if the scribe needed to hurry, and the book were produced on something of an assembly line; the scribe is also error prone, as if he is somewhat disengaged with the material » (HAINES, 2011, p. 140).

33. « The fact that the notation taught by William of Dijon was for a time adopted by the Roman monastery of San Saba does suggest, however, that the hold of domesticated diastematic Roman notation was less than firm, at least in monastic houses reformed by the Cluniacs. [...] It is equally clear that the great basilicas, especially St. Peter's, were on the whole tenacious of Roman repertory and Roman notation » (BOE, 2011, XII, p. 45).

34. « The early Beneventan apostrophus was optional, instructive and exemplary, suggesting low, quick, unaccented syllables at the start of a phrase (sometimes implying a preceding breath) in the Gregorian Mass Propers [...]. After about 1060 the apostrophus-acuasta, insofar as it survived, was used for liquescence or merely for visual ornament » (BOE, 2011, VI, p. 66).

Eduardo Henrik Aubert, University of Cambridge
ea368@cam.ac.uk ; eh.aubert@hotmail.com

Mots-clés

manuscrits musicaux, manuscrits notés, musique médiévale, notation musicale, notation neumatique