

Tome 105  
2019, n°1

R

Revue de  
musicologie

M

*sfm*  
société  
française  
de musicologie



## Notes et documents

### La très véritable signature de J. de Okeghem et ses implications philologiques

*David Fiala*

Les 8 et 9 juillet 1480, le compositeur Jean de Okeghem, maître de la chapelle royale, chanoine et trésorier de la collégiale Saint-Martin de Tours, signe, en l'absence et au nom de son collègue Geoffroy Chyron, chanoine et chambrier, deux quittances d'offrandes faites à l'église par le roi Louis XI : un cerge de trois cents livres et quatre dons de trente et un écus d'or. Ces deux uniques témoins du « seing manuel » du compositeur figurent dans une série de vingt quittances signées entre 1476 et 1481 par Chyron et d'autres clercs du chapitre conservées au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (F-Pnm, ms. fr. 2904, 2909 et 15538). Celles signées par Okeghem (F-Pnm, ms. fr. 2904, f. 28 et 29, Fig. 2a et 2b, texte intégral Fig. 8) semblent bien être la source du fac-similé de la signature du compositeur inséré sans référence dans un livre de l'historien tourangeau E. Giraudet en 1885 (Fig. 1), souvent commenté et reproduit depuis, comme en couverture de l'édition des œuvres du maître par J. van Benthem, sans que personne ne soit parvenu à en localiser l'original. On reproduit page suivante ces trois images (consultables en ligne<sup>1</sup>).

La curieuse graphie de la signature reproduite par Giraudet a fait l'objet d'une notule de M. Cauchie dans cette revue en 1926<sup>2</sup>, dans laquelle il notait à juste titre que le nom semblait devoir se lire « Oekeghem » et non « Ockeghem ».

1. Pour les signatures, voir : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009496c/f34.item> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009496c/f35.item>. La boucle tout à gauche démarre le trait de soulignement et n'a pas de signification alphabétique. Sous la signature, Okeghem ajoute « pour le chambrier ». Pour le livre de Giraudet : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5499744t/f416.item>, consulté le 15 juin 2018.
2. Maurice Cauchie, « Les véritables nom et prénom d'Ockeghem », dans *Revue de musicologie*, 7/17, 1926, p. 9-10.

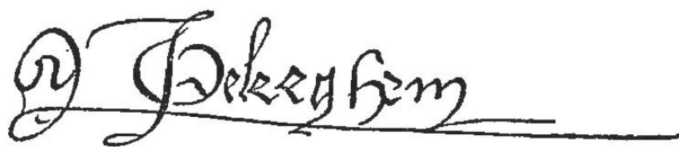


FIGURE 1 • Eugène Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, Tours, 1885 (Mémoires de la Société archéologique de Touraine, XXXIII), p. 312

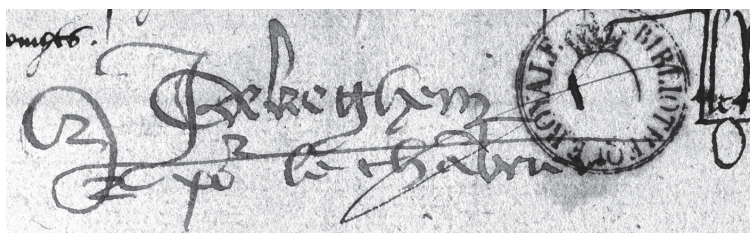


FIGURE 2a • Seing manuel de « J de Okeghem », apposé le 8 juil. 1480, F-Pnm, ms. fr. 2904, f. 28

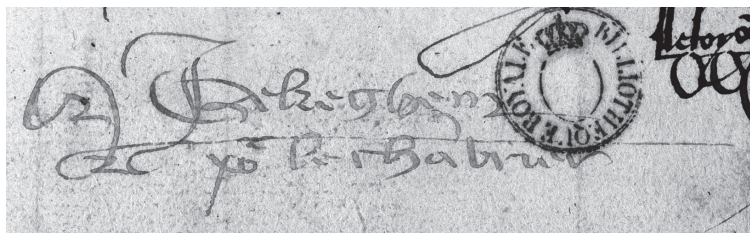


FIGURE 2b • Seing manuel de « J de Okeghem », apposé le 9 juil. 1480, F-Pnm, ms. fr. 2904, f. 29

Il mit cette étrangeté sur le compte d'une mauvaise reproduction graphique, ce en quoi il avait sans doute aussi raison. Moins étayée, la suite de son propos entendait démontrer qu'au lieu du nom « Jean de Ockeghem » défendu par l'article fondateur de M. Brenet, également sur la base du fac-similé de Giraudet<sup>3</sup>, les « véritables noms et prénoms » du maître étaient « Johannes Ockeghem (ou Oeckeghem) », insistant sur l'absence de la préposition « de ». Ce point de vue n'a pas été retenu et le *New Grove* intitule son article : « Ockeghem, Jean de », mais son auteur, Leeman Perkins, dans une inévitable note liminaire, ne masque pas sa perplexité sur le « supposé fac-similé » de Giraudet et souligne que « Okeghem » est la graphie la plus fréquente dans la documentation<sup>4</sup>. Le doute sur le fac-similé de Giraudet est désormais levé par la redécouverte de signatures originales qui lui correspondent en effet (plus ou moins). Mais alors que le fac-similé de Giraudet était le premier argument avancé, notamment par Brenet, pour justifier le choix de la graphie Ockeghem, les originaux confirment au contraire la forme Okeghem.

La redécouverte des deux originaux permet de comprendre l'étrangeté du fac-similé de Giraudet, dont l'aspect maladroit provient d'une mésinterprétation et d'une mauvaise reproduction du tracé remarquablement élaboré de la signature<sup>5</sup>. Comme l'avait noté Cauchie, la présence dans le fac-similé de Giraudet d'un « e » entre le « O » et le « k » est indiscutable, malgré son tracé malhabile. Elle s'explique d'une manière bien précise, que seuls les originaux permettent de comprendre : ce « e » est celui de la préposition « de », dont le d est partiellement fondu avec le O majuscule, lui-même coupé verticalement par le J. La haste

3. Michel Brenet, « Jean de Ockeghem, maître de chapelle des rois Charles VII et Louis XI », dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, XX, 1893, p. 2, note 2 : « L'orthographe que nous adoptons pour le nom d'Ockeghem est celle de sa propre signature, telle qu'on peut la voir reproduite en fac-similé dans l'ouvrage de M. Giraudet ». Avant publication de ce fac-similé, François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles : Meline, 1841, tome VII, p. 80, consacrait sa notice à « Okeghem (Jean) », avec une note initiale sur le choix de cette graphie.
4. « Of the many forms in which his name appears, "Ockeghem" has been given modern preference on the basis of a supposed facsimile of his signature published by Giraudet (1885) from a document now apparently lost. However, "Okeghem" is the spelling most often found in the payment registers and other documents stemming from the French court and in the sources most central to the area in which he lived. » (<http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 15 juin 2018). Perkins est le seul musicologue à adopter la graphie « Okeghem » dans tous ses écrits.
5. Mon hypothèse est que Giraudet et le graveur auquel il a fait appel pour reproduire les nombreux dessins et signatures qui illustrent son livre n'ont pas compris cette subtilité et ont interprété ce qu'ils voyaient en tentant de s'approcher de la graphie « Ockeghem », d'où l'aspect très improbable du premier « e ». On ne peut exclure que Giraudet ait trouvé une autre signature que celles présentées ici. Mais les fonds tourangeaux ont été visité en vain par tant de spécialistes qu'il est plus probable de supposer que c'est bien aux signatures de la F-Pnm, dont il cite régulièrement les fonds, qu'il a eu accès.

(partie ascendante) du d forme la moitié droite du O, complétée par un autre trait pour la partie gauche, selon le tracé courant du O en deux traits, comme le montre de façon très explicite la signature du f. 29, où les traits sont disjoints, alors qu'ils apparaissent liés dans celle du f. 28. En combinant ainsi « J de » et O, le compositeur trace en quelques traits de plume (d prolongé en O, J et e) le monogramme « J de O », chaque lettre comportant des traits en commun et des traits propres<sup>6</sup>.

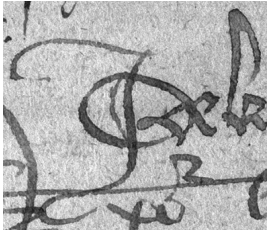


FIGURE 3a • Détail du monogramme « J de O » au f. 28

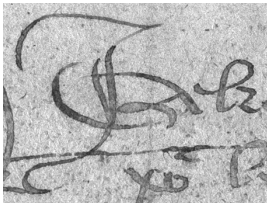


FIGURE 3b • Détail du monogramme « J de O » au f. 29

Le tracé du 9 juillet (Fig. 3b), rapide, dynamique, enchaîne directement le trait supérieur du e, tel qu'il se trace communément alors, avec la boucle du k. Plus appliqué et d'une encre plus sombre, le tracé de la veille (Fig. 3a) soigne le cercle du O mais présente un e inaccoutumé, disjoint du k. Un lecteur pressé peut être tenté de l'interpréter comme un c<sup>7</sup>. Mais loin de créer de l'ambiguïté, ces deux tracés apportent une précieuse confirmation de l'intention du signataire. Autant les monogrammes formés des seules initiales du nom de baptême et du patronyme sont communs, autant celui d'Okeghem est complexe : en ajoutant l'élément intermédiaire de la préposition « de », il brouille l'ordre des lettres, rendant la lecture particulièrement ardue. Elle n'en est pas moins « J de Okeghem ».

Ce monogramme mérite une dernière remarque, sur laquelle on reviendra : il semble intégrer une allusion à des éléments de notation musicale, pratique relativement courante à cette époque, dont la plus évidente manifestation est l'écriture de noms de musiciens incluant un rébus de notation musicale pour les syllabes correspondant à des noms de notes (*L*Antins, Du *F*Ay, de *L*A Rue, Pipe*L*A-*R*E, A-*L*A-*M*I-*R*E, etc. jusqu'à Lassus et sans doute après<sup>8</sup>). Le J barrant le O s'apparente en effet à un signe musical de mensuration fréquente à l'époque

6. Je remercie pour leurs remarques et précisions les paléographes Marc Smith, Dominique Stutzmann et Emmanuel Grélois, qui ont relu cet article, ainsi que David Fallows, Margaret Bent, Fabrice Fitch et toute l'équipe Ricercar du CESR de l'université de Tours pour leurs stimulantes réactions au fil de la rédaction de ce texte.
7. À condition de fermer les yeux sur les traits occupant le quart inférieur droit du O pour ne pas avoir à lire « Odckghem ». C'est le choix qu'ont fait Giraudet et son graveur en produisant un trait insignifiant à cet endroit (Fig. 1), très probablement en imitation de la signature du f. 28.
8. Pour une discussion de cette pratique dans le contexte de la « culture de l'énigme » dans la musique de la Renaissance, voir Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 343-345.

d'Okeghem : le cercle barré verticalement (voir Fig. 4). On peut aller plus loin en remarquant que la boucle très resserrée du d se trouvant approximativement au centre du cercle formé par le O peut se lire comme un point, formant donc un autre signe de mensuration (isolément ou conjointement avec le trait vertical). Une telle interprétation peut sembler bien alambiquée, mais elle n'a rien d'incompatible avec ce que les œuvres et toute l'historiographie, de son temps à nos jours, disent d'Okeghem. Elle est surtout encouragée par une série d'autres occurrences manuscrites du nom d'Okeghem qui semblent faire référence à la signature du compositeur.



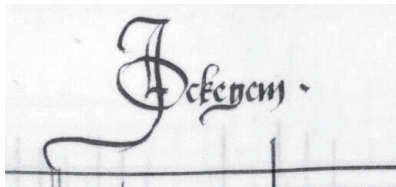
FIGURE 4 • Signes de notation mensuraliste incluant le cercle du *tempus perfectum*

Certaines attributions du plus important manuscrit musical de l'œuvre d'Okeghem, produit vers 1500 à la cour de Bourgogne Habsbourg (V-CVbav, Chigi C.VIII.234), présentent d'intrigantes parentés graphiques avec la signature (les treize attributions de ce manuscrit sont reproduites en Fig. 5a à 5m, pages suivantes). Si aucune ne reproduit le monogramme, leur graphie du J, parfois redoublé, barrant verticalement le O, trahit une intention d'imitation de la signature<sup>9</sup>. Il n'est peut-être pas anodin que la plus nette de ces imitations soit l'attribution du *Requiem* (Fig. 5a), notamment parce que le grand nombre d'œuvres d'Okeghem copiées dans ce manuscrit a souvent été interprété comme un hommage *post mortem*. Pour autant, la graphie du nom avec un c et, plus inhabituel encore, oubli du h, tendrait à indiquer que le copiste ne disposait pas d'un original ou d'une reproduction fidèle de la signature. Manifestement, sa complexité avait alors déjà conduit à une transmission corrompue. Par une étrange concordance des temps (même cause, mêmes effets), sa principale corruption est exactement celle provoquée par la reproduction de Giraudet : la transformation du monogramme « J de O » en « J Oc » par substitution d'un c au e. La lecture d'une telle signature n'était en somme guère plus évidente pour certains contemporains d'Okeghem que pour nous<sup>10</sup>.

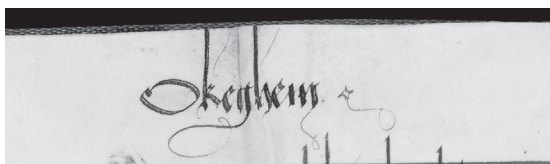
9. Tout copiste musicien aurait presque pu inventer lui-même cette figure graphique pour noter les initiales J et O (celles d'Okeghem ou, par exemple, de son contemporain Jacob Obrecht). Mais elle semble bien unique à ce copiste et d'autres détails de ses attributions renforcent le lien avec la signature, comme les hampes (parties descendantes) des J et g ou le trait horizontal supérieur du J.
10. Sous réserve d'un examen plus complet des sources, seule l'attribution de la chanson *Fors seulement contre ce qu'ay promis* dans le manuscrit I-Fc, MS Basevi 2439, f. 52v, dû au même copiste ou au même atelier, présente un O barré par le J (je remercie D. Fallows d'avoir rappelé ce manuscrit à mon attention). On pourrait évidemment supposer que ce copiste disposait bien d'un exemplaire de la signature autographe et que c'est lui qui n'a pas su déchiffrer le monogramme. Au regard de sa compétence calligraphique, l'hypothèse me semble improbable. En outre, les aspects problématiques du texte musical de Chigi, mis en évidence par Fabrice Fitch (*Johannes Okeghem. Masses and Models*, Paris : Champion, 1997), attestent d'une chaîne de transmission assez longue. Il semble donc plus probable que c'est parmi ses modèles, déjà éloignés de l'archétype philologique, qu'il a trouvé l'imitation corrompue de la signature.

FIGURES 5a-m • Les treize attributions en en-tête de première page des œuvres d'Okeghem dans V-CVbav, ms. Chigi C.VIII.234

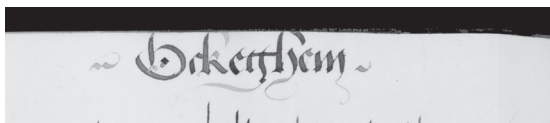
Le choix de présenter ici l'intégralité des attributions à Okeghem relève d'un souci de cohérence, même si au moins l'une d'entre elle (Fig. 5l) – et sans doute deux (Fig. 5b) – n'est évidemment pas de la main du copiste principal, celui du *Requiem* (Fig. 5a). Le propos n'est pas ici d'identifier le ou les copistes des attributions mais d'observer la variabilité des motifs graphiques.



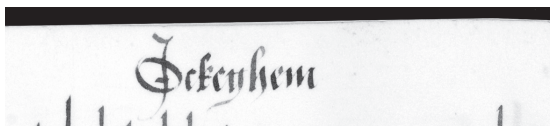
a. *Requiem*, f. 125v



b. *Missa Mi mi*, f. 3v



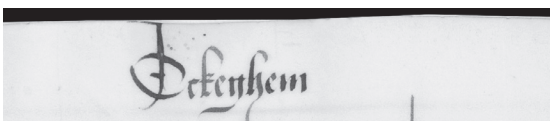
c. *Missa L'homme armé*, f. 35v



d. *Missa Sine Nomine*, f. 55v

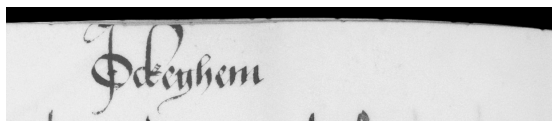


e. *Missa Ma maîtresse*, f. 60v

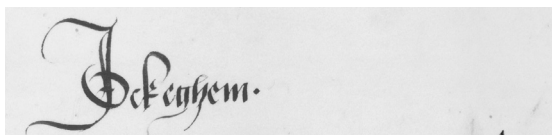


f. *Missa Caput*, f. 64v

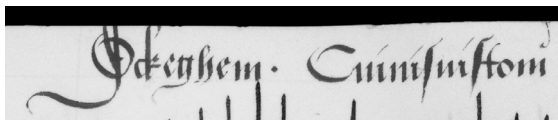




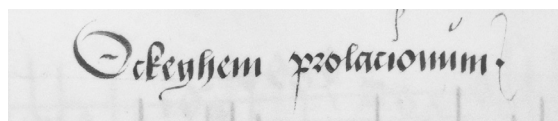
g. *Missa De plus en plus*, f. 75v



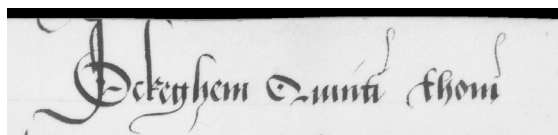
h. *Missa Au travail suis*, f. 89v



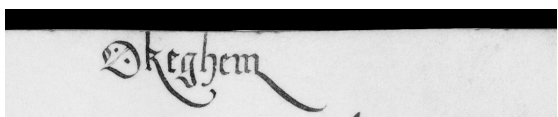
i. *Missa Cuiusvis Toni*, f. 96v



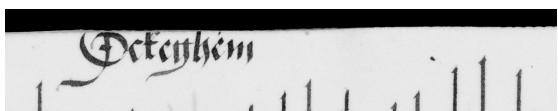
j. *Missa Prolacionum*, f. 106v



k. *Missa Quinti toni*, f. 115v



l. *Motet Ave Maria*, f. 139v



m. *Motet Intemerata*, f. 276v

Les treize attributions de cet incontournable manuscrit ont sans doute été décisives dans l'adoption de la graphie « Ockeghem » par la communauté musicologique, mais elles résultent de la même erreur d'interprétation de la signature que le fac-similé de Giraudet. La signature, elle, n'inclut aucun « c » et se lit sans ambiguïté : « J de Okeghem ». Face au nombre limité de documents contemporains conservés (au regard des nombreuses copies plus tardives dans lesquelles le nom est corrompu), le témoignage des archives pontificales concernant Okeghem est éloquent : dans la petite vingtaine d'actes étudiés et scrupuleusement publiés par Adalbert Roth<sup>11</sup>, on ne relève que deux occurrences du nom avec « c », contre plus d'une trentaine sans. Le fait que « Johannes de Okeghem », avec préposition et sans c, soit la forme la plus fréquente dans cette documentation n'est en outre pas démenti par l'étude documentaire d'Agostino Magro<sup>12</sup> à partir de fonds très divers. Sachant que le fac-similé de Giraudet était censé fournir le principal argument en faveur de la graphie Ockeghem, alors qu'on découvre ici qu'il démontre l'inverse, il devient inévitable d'affirmer, en réponse aux questions débattues par M. Brenet et M. Cauchie voici plus d'un siècle, que les « véritables noms et prénoms » du maître sont « J de Okeghem »<sup>13</sup>.

La découverte de ces signatures puis de leur parenté graphique avec certaines occurrences du nom de Okeghem dans les manuscrits musicaux donne à réfléchir. Rares sont les seings manuels de compositeurs connus qui permettent ce type de comparaison avec les attributions des manuscrits musicaux. Mais la pratique d'y faire allusion à la signature du compositeur est attestée par le plus connu des seings manuels conservés : celui de Guillaume Du Fay, dont deux exemplaires autographes montrent qu'il signait « G Du Fay » en notant la syllabe « fa » par un rébus musical, graphie reproduite sur son monument funéraire<sup>14</sup>. Au moins trois manuscrits musicaux différents reproduisent ce geste graphique

11. Adalbert Roth, « Anmerkungen zur Benefizialkarriere des Johannes Ockeghem », dans *Collectanea I: Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 3*, Vatican: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, p. 97-232 ; réimprimé dans Thomas Schmidt-Beste, dir., *Institutions and Patronage in Renaissance Music*, Farnham : Ashgate, 2012, p. 3-139.
12. Agostino Magro, « “Premièrement ma Baronnie de Chasteaunneuf” : Jean de Ockeghem, Treasurer of St Martin’s in Tours », dans *Early Music History*, 18, 1999, p. 165-218.
13. Pour le nom de baptême, l’usage de la seule initiale permet d’y lire indifféremment le latin Johannes ou le français Jehan. Malgré certaines réticences, la plupart des musicologues ont adapté leurs usages de « Dufay » en « Du Fay » et de « Busnois » en « Busnoys » dans ces dernières décennies. D’autres cas sont plus longs à s’imposer, comme Dunstable, alors qu’une riche documentation autographe plaide en faveur de la forme « Dunstaple » (Rodney M. Thomson, « John Dunstable and his books », dans *The Musical Times*, 150, 2009, p. 3-16). Dans les tris alphabétiques d’autorités, Okeghem passera donc après Offenbach, Ohanna et Oistrachh, mais à l’âge du numérique, ce genre de préoccupation n’a plus lieu d’être.
14. Pour les signatures, voir, par exemple, David Fallows, *Dufay*, Londres : Dent, 1982, planches n<sup>os</sup> 18 et 19, avant la p. 85. Pour le monument funéraire du musée des Beaux-Arts de Lille, qui présente le tout sous forme de monogramme : <http://www.pba-lille.fr/Collections/Chefs->

à plusieurs décennies d'intervalle<sup>15</sup>. À partir des deux exemples de Du Fay et Okeghem, on peut donc avancer l'hypothèse que les attributions présentant des particularités graphiques trouvent leur origine dans le seing manuel du compositeur, à commencer par celles incluant un rébus musical.

La seconde hypothèse induite par ces remarques concerne l'archétype philologique des œuvres : les partitions produites par les compositeurs ou sous leur autorité directe étaient donc susceptibles de porter leur signature en en-tête<sup>16</sup>. Au fil de la transmission, cette signature pouvait être mal interprétée, comme dans le cas d'Okeghem. Mais la variabilité des imitations sous la main d'un même copiste, bien illustrée par les attributions de Chigi, invite à nuancer l'analyse. Le O barré par le J n'est pas le seul motif récurrent de ces attributions : onze des treize attributions de Chigi incluent clairement un point au milieu du O, toujours associé au J barrant le O sauf pour la *Messe des Prolations* (Fig. 5j). Même l'attribution sans lien avec la main principale (Fig. 5l) présente une ornementation voisine du O : certes, le trait y est oblique, le point a été dédoublé et le tout recomposé, mais ces ingrédients de base sont bien ceux du O du monogramme. La présence récurrente du point dans les attributions est un argument pour défendre l'idée émise ci-dessus que la boucle arrière du d est bien une allusion au point de la prolation majeure : l'ensemble de l'ornementation du O correspond au plus complet des signes la Figure 4, celui qui, tout à droite, inclut graphiquement les trois autres. Un survol des chansonniers du Val de Loire, produits trois décennies avant Chigi, invite à prolonger cette remarque et mettre en perspective de tels détails (Fig. 6a-c et Fig. 7a-c)<sup>17</sup>.

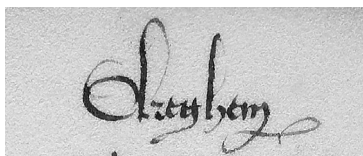
d-OEuvre/Moyen-Age-et-Renaissance/Monument-Funeraire-de-Guillaume-Dufay/, consulté le 15 juin 2018.

15. GB-Ob, MS. Canon. Misc. 213 (images en ligne via : <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/>, consulté le 15 juin 2018), f. 17v, 19v, 25v, etc. ; I-LUa, MS 97, XIII, f. 38.9v ; B-Br, MS 5557, f. 110v.
16. Pour un des rares articles confrontant des archives autographes et un manuscrit musical de la même époque, voir Joshua Rifkin, « Pietrequin Bonnel and Ms. 2794 of the Biblioteca Riccardiana », dans *Journal of the American Musicological Society*, 29/2, 1976, p. 284-296. Il n'y est pas question de signature ni de rébus mais le manuscrit en question, probablement produit dans l'orbite de la cour de France, présente en outre une attribution unique à « De Okeghem » (p. 291). Pour l'identification récente d'une signature autographe de compositeur en en-tête d'une œuvre dans un manuscrit musical (comparable à deux signatures connues par les archives), voir Arnaldo Morelli, « A new Source for the Music of Ghiselin Danckerts, "musico e cantore cappellano della cappella del papa" », dans *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 64, 2014, p. 47-75. Le cas apparenté des annotations en latin « Isaac de sa (propre) main » apposées en en-tête de trois partitions autographes d'Heinrich Isaac a été souvent discuté (en dernier lieu : Rob C. Wegman, « Isaac's Signature », dans *The Journal of Musicology*, 28/1, 2011, p. 9-33).
17. Le chansonnier Laborde (US-Wc, M2.1.L25 Case) présente une attribution avec le point au centre du O, f. 76v.

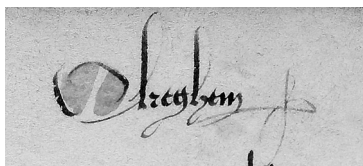
FIGURES 6a-c • Trois attributions à Okeghem dans le Chansonnier de Dijon, F-Dm, ms. 517



a. f. 25v / 28v (seconde foliotation)

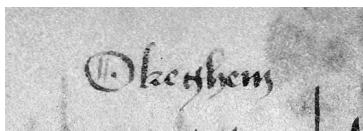


b. f. 39v / 42v (seconde foliotation)

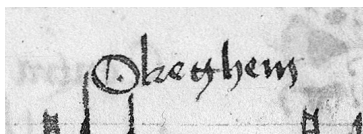


c. f. 52v / 55v (seconde foliotation)

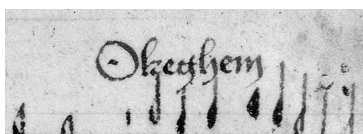
FIGURES 7a-c • Trois attributions à Okeghem dans le Chansonnier Nivelles de la Chaussée, F-Pn, Rés. Vmc ms. 57



a. f. 52v



b. f. 66v



c. f. 69v

En l'absence des signatures autographes, les discrets motifs ornementaux de ces O semblent bien anodins. Mais une fois connu le monogramme « J de O » et le lien établi entre la signature et certaines attributions d'un manuscrit tel que Chigi, ils attirent l'œil. S'ils ne présentent à première vue aucune allusion graphique au seing manuel d'Okeghem, pourrait-ils néanmoins reprendre l'idée sous-jacente de son monogramme ? Les copistes avaient-ils connaissance de l'usage d'orner le O de Okeghem d'un trait vertical (Fig. 7b, et possiblement Fig. 6c, où l'intérieur du O est peint en jaune en laissant un vide vertical) ou de deux (Fig. 7a), mais également d'un point (Fig. 6a, 7a-c) ? Deux objections rendent l'hypothèse improbable : cette ornementation n'est pas systématique et, surtout, apparaît pour d'autres O majuscules que celui du nom du maître<sup>18</sup>. Dans ces conditions, les attributions de Chigi n'en apparaissent que plus significatives et exceptionnelles. Son copiste avait accès à une documentation dont ne disposaient pas ses confrères ou que lui seul eut l'idée d'imiter. Rien ne permettant d'imaginer que cette initiative revêt un caractère frauduleux – question qu'il convient malgré tout de poser dès qu'il s'agit de signature –, on ne peut que la rapprocher de l'intention honorifique dont témoigne sa compilation d'une grande partie de l'œuvre d'Okeghem.

Cette enquête débouche sur un paradoxe : c'est à partir de la documentation la plus authentique relative à Okeghem – un ou plusieurs documents portant sa signature – que s'est élaborée la graphie corrompue de son nom avec un c. Ainsi, les attributions (majoritaires) des sources musicales portant la forme correcte de son nom relèvent d'une chaîne de transmission ordinaire. En laissant de côté les attributions les plus corrompues (« Okengen », « Ochgen », etc.), ce sont donc désormais les quelques sources autres que Chigi transmettant le nom avec un c<sup>19</sup> qu'il faut en priorité tenter de situer relativement au processus de corruption dont témoigne ce manuscrit.

Ce que dévoilent enfin les signatures d'Okeghem, c'est une virtuosité calligraphique et une économie de moyen, dont on peut se faire idée par comparaison avec quelques autres signatures de ses collègues à la collégiale Saint-Martin de Tours, tirées du même recueil (Fig. 9a-f), auxquelles on ajoute celle

18. Le copiste principal du chansonnier de Dijon l'utilise peu mais celui de Nivelles de la Chaussée orne d'un point central non seulement ses O, mais aussi ses P et D majuscules ; plusieurs de ses O présentent une ornementation presque identique aux figures 6a ou 6b pour d'autres mots qu'Okeghem (par exemple « COntre », f. 27, 28, 31...). Ces chansonniers adoptent en revanche le plus souvent la forme « Okeghem ». Dans la mesure où le copiste de Chigi trace lui aussi la plupart de ses O majuscules avec un point central, la démonstration du lien de ses attributions avec la signature repose avant tout sur le J barrant le O et la présence du c entre le O et le k.
19. Je remercie Rachel Carpentier et Fabrice Fitch de m'en avoir signalé certaines, comme l'attribution de la *Missa Ecce ancilla domini* à « Ioannes Ockeghem » dans I-MOe, MS a.M.1.2, f. 159v.

d'un homme de l'art qui dût résider à quelques encablures (Fig. 10). Ces signatures s'inscrivent dans la tradition de la chancellerie royale illustrée par tous les notaires et secrétaires de Charles VII et de Louis XI, dont les travaux de Claude Jeay ont retracé l'évolution<sup>20</sup>. La signature d'Okeghem s'affranchit, elle, de ces usages contemporains pour renvoyer à une tradition plus ancienne: l'élément initial rappelle plutôt le paraphe type du XIV<sup>e</sup> siècle. Son économie de moyens et son originalité (relative) résultent donc du choix du compositeur de ne pas adopter les usages de son temps. Son élégance rappelle aussi les louanges de l'humaniste florentin Antonio Florio pour ce musicien qui se distingue « par la beauté de son corps [et] brille par la sagesse de ses mœurs et de ses paroles, et aussi par sa grâce »<sup>21</sup>. Simplicité de surface masquant une élaboration complexe et troublante, virtuosité, élégance, fluidité, originalité, le geste graphique de la signature d'Okeghem n'est pas sans parenté avec ce que nous connaissons le mieux de lui: sa musique. Cette signature intégrant un signe de mensuration polysémique (produisant potentiellement les quatre signes de la Fig. 4) est bien celle de l'auteur de la *Messe des prolations*.

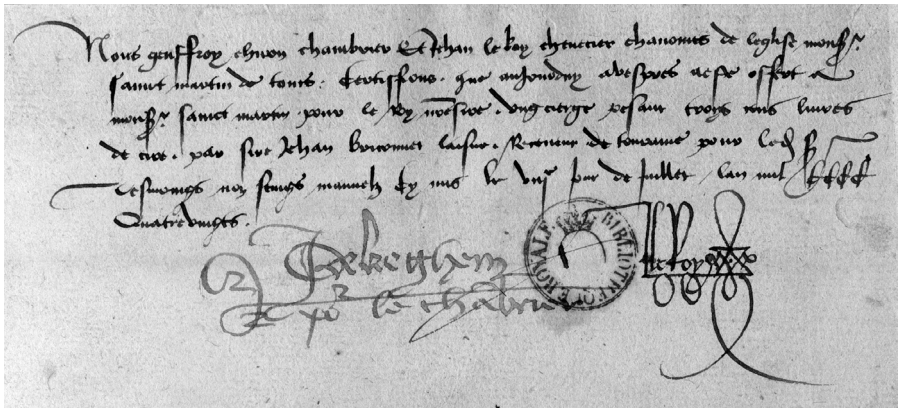


FIGURE 8 • Quittance du 8 juil. 1480 signée par J de Okeghem et J Le Roy, F-Pnm, ms. fr. 2904, f. 28

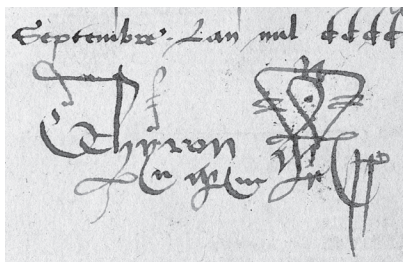
« Nous Geuffroy Chiron, chambrier, et Jehan Le Roy, chevecier, chanonnes de l'eglise monseigneur saint Martin de Tours, certiffions que aujourduy a vespres a esté offert a monseigneur saint Martin pour le roy nostre sire ung cierge pesant troys cens livres de cire par sire Jehan Briconnet l'ainzé, receveur de Touraine, pour ledit seigneur. Tesmoins noz seings manuelz cy mis le VIII<sup>e</sup> jour de juillet l'an mil cccc quatre vingts.

[seings manuels:] J de Okeghem pour le chambrier J Le Roy »

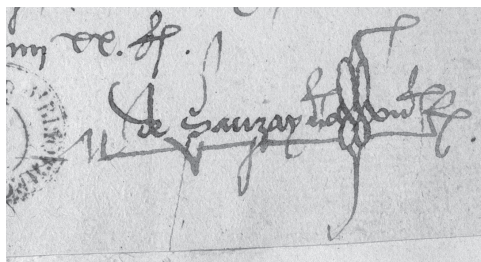
20. Claude Jeay, « La naissance de la signature dans les cours royale et princières de France (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) », dans Michel Zimmermann, dir., *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999*, Paris: École des chartes, 2001, p. 457-476 et, du même, *Signature et pouvoir au Moyen Âge*, Paris: École des chartes, 2015. Je remercie M. Jeay pour ses commentaires, que les remarques qui suivent restituent aussi fidèlement que possible.
21. Ma traduction du texte latin cité, par exemple, dans M. Brenet, « Jean de Okeghem... », p. 13-14.



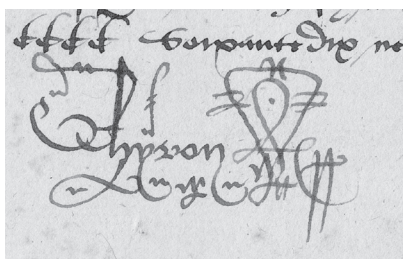
FIGURES 9a-f • Seings manuels apposés sur les quittances d'offrandes du recueil F-Pnm, ms. fr. 2904 (sélection)



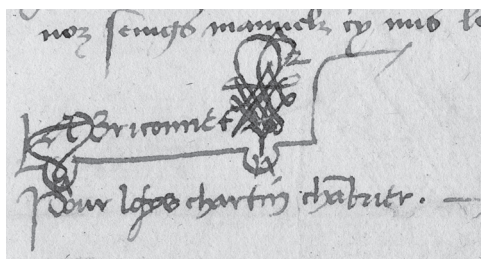
a. Seing manuel de G Chyron, f. 35



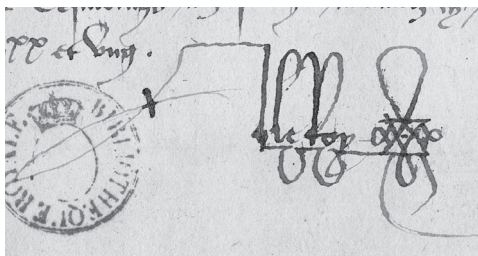
d. Seing manuel de J de Sauzay, f. 29



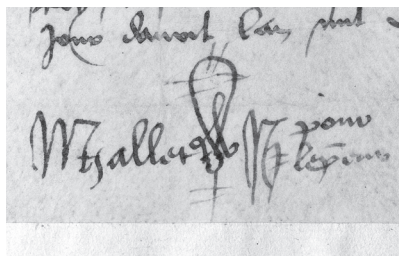
b. Seing manuel de G Chyron, f. 13



e. Seing manuel de M Briçonnet, f. 8



c. Seing manuel de J Le Roy, f. 35



f. Seing manuel de M Gallet, f. 32

FIGURE 10 • Seing manuel du sculpteur Michel Colombe († av. 1515) reproduit dans E. Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, p. 32





**L'AUTEUR** David Fiala est maître de conférences en musicologie au Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'université de Tours où il coordonne le Master Humanités Numériques. Ancien élève de l'ENS, maître de conférences à l'université de Rouen de 2003 à 2009, rédacteur en chef de la *Revue de musicologie* de 2007 à 2013, ses travaux portent notamment sur les carrières de musiciens et les institutions musicales à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, la chanson française ou encore les humanités numériques. Contact: david.fiala@univ-tours.fr

**RÉSUMÉ** La découverte de deux signatures autographes du compositeur Jean de Okeghem permet, après analyse de leur singulière complexité graphique, d'établir qu'il usait officiellement de la graphie « J de Okeghem » (et non Ockeghem, forme pourtant reprise dans les publications modernes). Cette signature semble inclure, comme d'autres signatures de musiciens contemporains, une allusion à la notation musicale. Certaines attributions du plus important manuscrit de l'œuvre d'Okeghem (V-CVbav, Chigi C.VIII.234) présentent d'intrigantes parentés graphiques avec cette signature, tout en adoptant la graphie corrompue « Ockeghem » (avec un c). L'examen de ces incohérences cherche à clarifier les chaînes de transmission de l'œuvre d'Okeghem.

**ABSTRACT** *This article reports on the discovery of two autograph signatures of the composer Jean de Okeghem. An analysis of their remarkable graphic complexity demonstrates that he officially signed his name “J de Okeghem” (and not Ockeghem, the form commonly used in modern literature). Like the signatures of other musicians of the time, it appears to allude to music notation. Some ascriptions in the most significant manuscript transmitting Okeghem’s work (V-CVbav, Chigi C.VIII.234) show intriguing graphic similarities with this signature, even though they adopt the corrupt form of the name “Ockeghem” (with c). An examination of these discrepancies sheds new light on the possible lines of transmission of Okeghem’s work.*

