

## L'image de la musique dans la sculpture romane en France

Martine Jullian

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Jullian Martine. L'image de la musique dans la sculpture romane en France. In: Cahiers de civilisation médiévale, 30e année (n°117), Janvier-mars 1987. pp. 33-44;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1987.2351>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1987\\_num\\_30\\_117\\_2351](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1987_num_30_117_2351)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

## Résumé

L'iconographie de la musique, abondante et variée, tient une grande place dans le décor sculpté des églises romanes en France. L'analyse doit contribuer à préciser les limites entre lesquelles évolue la représentation imagée. La situation même du motif musical dans le monument influe sur sa signification et ses formes. Le contexte iconographique oriente les choix du sculpteur (types d'instruments, nombre...). Enfin, le ciseau de l'imagier, obéissant aux principes de figuration propres à l'époque romane, agit sur la réalité comme un miroir déformant. Dans ces conditions, il convient de considérer l'œuvre sculptée avant tout comme un intermédiaire entre une réalité disparue et nous, un intermédiaire le plus souvent investi d'un sens qui dépasse celui du simple thème musical.

## Abstract

Varied and abundant, the iconography of music takes a large place in the carvings of romanesque churches in France. Careful analysis is needed in order to specify the evolutionary limits of the image. Even the situation of this musical image in the monument has an influence on its meaning and form. The icono- graphical context guides the sculptor's choices (types of instruments, number...). But, when carving, following the main esthetic principles of romanesque art, he works from reality as if it was a deformed mirror image. Under these conditions, it is necessary to consider this sculpture above all as an intermediate phase between a lost reality and the viewer today, as an intermediate phase which more often than not has a signification which transcends the simple musical theme.

\*Martine JULLIAN

## L'image de la musique dans la sculpture romane en France\*

### RÉSUMÉ

L'iconographie de la musique, abondante et variée, tient une grande place dans le décor sculpté des églises romanes en France. L'analyse doit contribuer à préciser les limites entre lesquelles évolue la représentation imagée. La situation même du motif musical dans le monument influe sur sa signification et ses formes. Le contexte iconographique oriente les choix du sculpteur (types d'instruments, nombre...). Enfin, le ciseau de l'imagier, obéissant aux principes de figuration propres à l'époque romane, agit sur la réalité comme un miroir déformant. Dans ces conditions, il convient de considérer l'œuvre sculptée avant tout comme un intermédiaire entre une réalité disparue et nous, un intermédiaire le plus souvent investi d'un sens qui dépasse celui du simple thème musical.

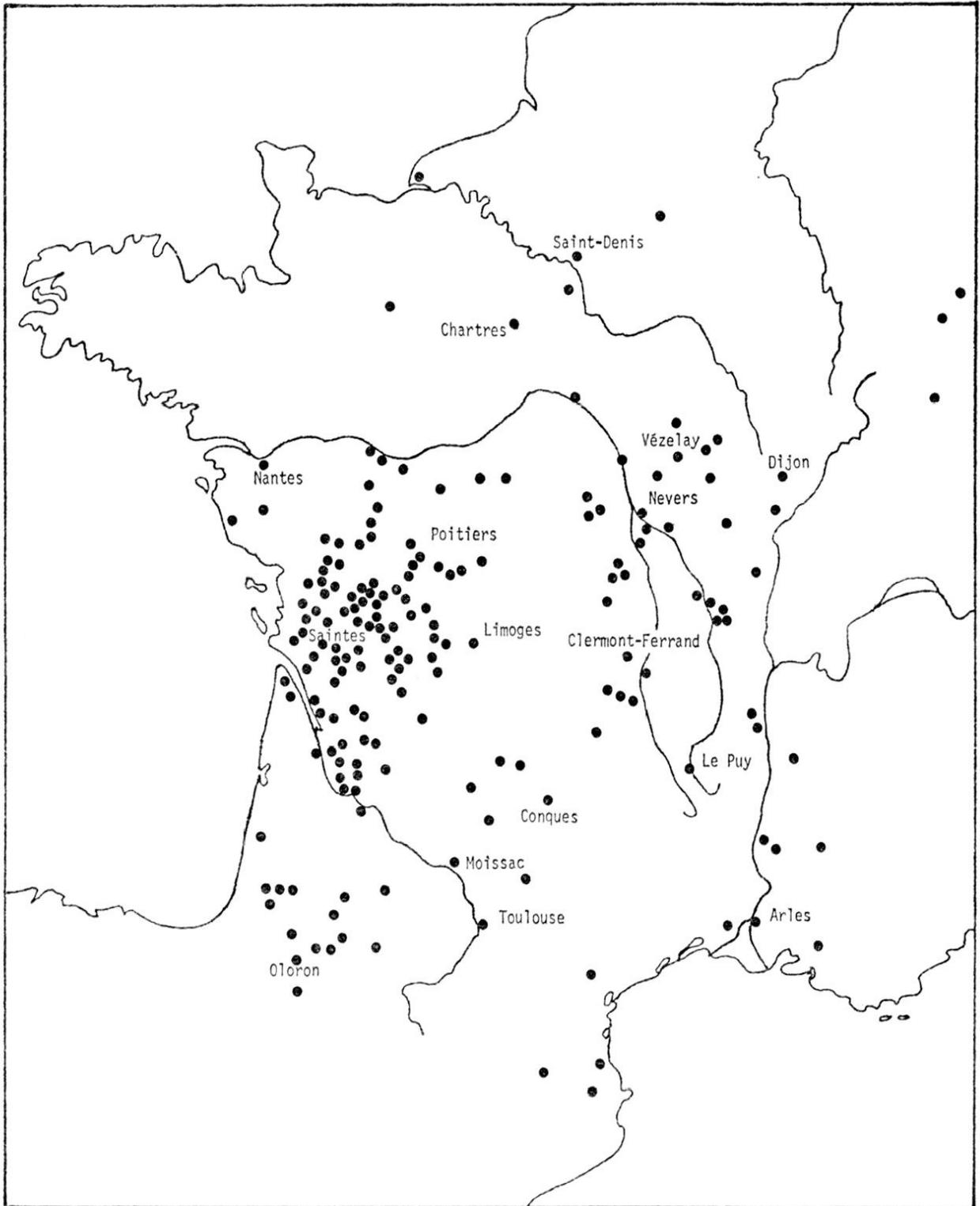
Varied and abundant, the iconography of music takes a large place in the carvings of romanesque churches in France. Careful analysis is needed in order to specify the evolutionary limits of the image. Even the situation of this musical image in the monument has an influence on its meaning and form. The iconographical context guides the sculptor's choices (types of instruments, number...). But, when carving, following the main esthetic principles of romanesque art, he works from reality as if it was a deformed mirror image. Under these conditions, it is necessary to consider this sculpture above all as an intermediate phase between a lost reality and the viewer today, as an intermediate phase which more often than not has a signification which transcends the simple musical theme.

L'iconographie de la musique dans la sculpture romane est abondante et variée. Citons un chiffre, éloquent en lui-même : j'ai à ce jour recensé, uniquement pour la France, près de trois cents motifs ayant pour thème la musique, et ce répertoire, en l'état actuel de la recherche, ne prétend pas être exhaustif<sup>1</sup>. Par ailleurs, il n'est pas rare que dans un seul édifice la musique soit évoquée à plusieurs reprises. Ainsi n'apparaît-elle pas moins de six fois dans le décor des églises d'Aulnay et de Sainte-Foy de Conques, cinq fois à l'ancienne abbaye de la Daurade de Toulouse, à la cathédrale d'Autun, à Saint-Nicolas de Civray et au portail royal de Chartres, quatre fois à la Madeleine de Vézelay, à Saint-Pierre de Moissac..., tous édifices notables par l'envergure de leur décor.

La répartition géographique des œuvres (cf. carte) montre aussi que le thème de la musique a joui d'une grande faveur dans de nombreuses régions : Pyrénées, Vallée du Rhône, Auvergne,

\* Cet article reprend le contenu d'une conférence prononcée lors du Colloque « Confluencias de las culturas musicales en la Península Ibérica en los siglos VIII al XIII », qui s'est tenu à la Bibliothèque Nationale de Madrid les 5, 6 et 7 avril 1983, et dont on trouvera un compte rendu dans les « Cahiers civil. médiév. », XXVI, 1983, p. 396-398.

1. Ce corpus a été constitué pour l'essentiel à partir de la photothèque du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers, des Archives Photographiques de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des deux ouvrages suivants : É. REUTER, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane*, Paris, 1938 et F. DUMON, *Contribution à un inventaire des instruments de musique représentés dans la sculpture romane*, Grenoble, Univers. Sc. soc., 1972 [mém. Maltrise, dactyl.].



Carte de répartition des édifices romans de France décorés de motifs musicaux

Bourgogne, mais surtout dans l'Ouest de la France (Poitou, Saintonge, Angoumois, Guyenne). Il est vrai que cette répartition correspond en grande partie à l'implantation des principaux foyers de sculpture de l'époque romane<sup>2</sup> : les représentations de la musique sont les plus nombreuses là où la sculpture romane est la plus riche et la plus prolifique. Mais surtout, ces motifs, et notamment dans l'Ouest, ne se réfugient pas seulement dans des monuments somptueux ; ils se rencontrent également dans quantité d'édifices de petites dimensions, modestes prieurés ou églises paroissiales de campagne, qui attestent l'extrême diffusion du thème musical.

Il est donc naturel que l'historien s'intéressant aux instruments de musique se soit penché sur une matière d'une telle richesse<sup>3</sup>, d'autant que, hormis les citations imagées, sculptées ou peintes, les informations sur la réalité musicale et instrumentale du XII<sup>e</sup> s. sont assez pauvres. En effet, la presque totalité des instruments ont disparu<sup>4</sup>, les originaux trouvés dans les fouilles se présentent souvent en état trop fragmentaire pour être considérés comme vraiment représentatifs<sup>5</sup>, les « traités » présentent de nombreuses lacunes ou incertitudes<sup>6</sup>, et les sources littéraires sont plus allusives que vraiment descriptives ou explicatives<sup>7</sup>. En conséquence, les documents figurés constituent un recours irremplaçable pour qui veut se faire une idée du rôle de la musique dans la civilisation romane, *a fortiori* pour qui veut tenter de reconstruire les instruments de l'époque.

Toutefois ces documents sont dotés du statut particulier d'œuvre d'art, et il convient alors de se demander s'il est légitime de les prendre au pied de la lettre. En d'autres termes, quelle valeur de témoignage doit-on accorder à ces œuvres, alors qu'elles ont avant tout été conçues par les commanditaires et les sculpteurs dans un but fonctionnel, afin de répondre à des besoins d'ordre liturgique, didactique, mais aussi symbolique et esthétique<sup>8</sup>? C'est la raison pour laquelle il me semble que l'historien d'art est susceptible d'aider le musicologue dans sa quête du passé. Mon intention sera donc moins de répertorier à nouveau les différents thèmes auxquels participe la musique<sup>9</sup>, ou bien d'insister sur leur signification religieuse ou para-religieuse<sup>10</sup>,

2. Il est symptomatique que la carte de répartition des sculptures ne recouvre pas exactement celle des miniatures, conservées pourtant en nombre à peu près comparable. En effet, prenons un seul exemple, celui de la harpe, étudié de manière plus précise par ailleurs. La situation extrême est offerte par l'Angleterre, qui nous livre seulement deux images sculptées, alors que trente-six miniatures y ont été jusqu'à présent répertoriées (cf. M. JULIAN, *La harpe au XII<sup>e</sup> siècle*, article à paraître dans « Rev. de musicol. »).

3. Voir notamment, pour ne citer que ces deux ouvrages : W. BACHMANN, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig, 1964 (« Musikwissenschaftl. Einzeldarstell. », 3) et T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, 2 vol., Berne, 1973. Ce dernier livre est d'abord une étude sur le ms. lat. 1118 de la Bibliothèque Nationale de Paris, mais l'auteur s'étend largement sur de nombreuses autres représentations (sculptées ou peintes) de la musique aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s.

4. Le seul type d'instrument dont plusieurs exemplaires sont parvenus jusqu'à nous en bon état de conservation est l'olifant. D'origine byzantine, taillés dans l'ivoire et souvent richement décorés, ces instruments tiennent en fait plus de l'œuvre d'art que de l'objet usuel et revêtent parfois une valeur symbolique (en référence au cor de Roland), ce qui leur a valu d'être conservés.

5. Citons notamment l'instrument trouvé dans la riche sépulture anglo-saxonne de Sutton Hoo en Angleterre, Suffolk, quoique celle-ci remonte au VII<sup>e</sup> s. L'instrument a dans un premier temps été reconstitué comme une petite harpe rectangulaire (R. L. S. BRUCE-MITTFORD, *The Sutton Hoo Musical Instrument*, « Archeolog. News Letter », I, 1948, p. 11 et ss), avant que la prise en compte de nouveaux fragments ne permette la reconstitution d'une lyre (R. et M. BRUCE-MITTFORD, *The Sutton Hoo Lyre, Beowulf and the Origins of the Frame Harp*, « Antiquity », XLIV, 1970, p. 7-13). Citons aussi, cette fois pour le XI<sup>e</sup> s., les quelques fragments exhumés lors des fouilles subaquatiques de l'habitat de Colletière au lac de Charavines, en Dauphiné (*Des Burgondes à Bayard. Mille ans de moyen âge* [catalogue d'exposition], Grenoble/Lyon/Genève, 1981/84, nos 322 à 327). Ces fragments posent souvent des problèmes d'identification. Enfin, pour le XIV<sup>e</sup> s., citons une série d'objets trouvés en Provence (*Aujourd'hui le moyen âge. Archéologie et vie quotidienne en France méridionale* [catalogue d'exposition], Sénanque/Marseille/Arles, 1981/83, nos 519 à 530).

6. On trouvera une liste des principaux traités médiévaux sur la musique dans le *Lexikon der christlichen Ikonographie*, à l'art. *Musik* par H. BRAUN (t. IV, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1972, col. 598). Pour avoir quelques repères plus précis sur les traités relatifs aux instruments de musique, cf. M. HUGLO, *Organologie et iconographie médiévales*, « Ann. d'hist. de l'art et d'archéol. », III, 1981, p. 97-113.

7. En ce qui concerne les sources littéraires, on trouvera un grand nombre de citations dans : Th. GÉROLD, *La musique au moyen âge*, Paris, 1932 (« C. F. M. A. »), p. 368-423.

8. Sur la fonction esthétique de la sculpture romane, souvent mésestimée, cf. M. SCHAPIRO, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, dans *Romanesque Art*, Londres, 1977, p. 1-27.

9. Cf. E. REUTER, *op. cit.* et F. DUMON, *op. cit.* Voir aussi T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, *op. cit.*, surtout p. 83-164.

10. Voir p. ex. R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, Berne, 1962.

que d'essayer de circonscrire les problèmes de lecture posés par les œuvres figurées que d'aucuns s'attachent à qualifier de « non-réalistes ». Quelle part de réel faudra-t-il accorder à la citation sculptée ? Quelle part aussi à l'imagination du sculpteur<sup>11</sup> ?

### Un point de vue sur la musique fragmentaire et orienté.

L'analyse rapide du corpus aboutit tout d'abord à une première constatation. Le témoignage que constituent les œuvres sculptées romanes nous propose une vue à la fois partielle et orientée de la musique.

La représentation est partielle, en effet, car la musique vocale est absente ou presque de l'iconographie du XII<sup>e</sup> s., et en cela la sculpture ne se différencie pas vraiment de la peinture<sup>12</sup>. Cette absence s'explique en partie. Le chant ne peut guère être matérialisé par un attribut<sup>13</sup> et la stylisation des formes propre à l'art roman empêcherait une description trop subtile de l'expression du visage d'un chanteur. Une telle omission surprend néanmoins dans le contexte de l'époque, une époque où le chant était considéré comme la musique par excellence et où l'instrument n'avait guère droit de cité à l'église. Pourtant c'est bien l'instrument en tant qu'objet, ayant valeur de signe et d'attribut pour celui qui le tient, qui sert presque exclusivement à symboliser la musique dans la sculpture romane.

La représentation est partielle aussi parce que dans les scènes de musique ce sont le plus souvent les mêmes instruments qui sont figurés : la harpe, le rebec ou la vièle à archet pour la classe des cordophones, le cor, la trompe et les flûtes pour les aérophones, les tambourins essentiellement pour les membranophones<sup>14</sup>. Cela ne signifie pas que d'autres instruments en usage au XII<sup>e</sup> s. ne soient pas présents, mais ils restent beaucoup plus exceptionnels, comme par exemple le psaltérion (Chartres, Avallon), la vielle à roue (Castelvieil, Civray), la trompe marine (Vézelay), le carillon (Autun, Chartres, Cluny), etc.

En outre, il y a spécialisation de l'instrument choisi selon le thème traité. Ainsi, c'est le plus souvent le rebec ou la vièle à archet que tiennent les Vieillards de l'Apocalypse [fig. 1]<sup>15</sup>. L'attribut de David, vièle, harpe, plus rarement psaltérion, est dans tous les cas un cordo-

11. La problématique que je voudrais énoncer quant aux rapports entre les finalités et les contraintes du langage figuré et ce que ce dernier nous fait saisir du réel musical au XII<sup>e</sup> s. vaut de façon suffisamment large pour qu'elle s'applique, au-delà des particularismes locaux, à toute œuvre sculptée romane, que celle-ci provienne d'une église de campagne ou d'une grande abbaye, qu'elle provienne de France ou d'un autre pays.

12. Ce n'est que plus tard, surtout aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> s., que le thème des Anges chanteurs se développera, pour trouver dans les célèbres *cantorie* italiennes ou dans l'Agneau Mystique de Van Eyck leur expression la plus accomplie (cf. K. MEYER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, 1970, p. 138-142). Pour la période romane, je n'ai recensé que quatre figurations du chant. Sur un chapiteau de l'église de Saint-Quentin-de-Baron (Gironde), un moine (?), la bouche ouverte, montre du doigt un livre où sont inscrits ces mots : CANTA DEBE (P. DUBOURG-NOVES, *Guyenne romane*, La Pierre-qui-Vire, 1969, pl. 99). A Aulnay, dans une scène burlesque, un béliet en habit sacerdotal chante la messe sur un livre que lui tient un confrère (V.-H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté en France*, Grenoble, 1961, fig. 367). Il existe une autre représentation du chant, peinte cette fois, en Espagne : une procession d'ecclésiastiques décorant une poutre qui provient de Sant Miquel de Cruilles, déposée maintenant au Musée diocésain de Gérone (J. AINAUD DE LASARTE, *Art roman catalan. Peintures sur bois*, Paris, 1965 [« Petite encyclopédie de l'art a b c »], pl. 13). Enfin, dans une miniature d'un Psautier de Saint-Remi de Reims illustrant la musique sacrée et la musique profane, un personnage parmi d'autres musiciens instrumentistes entourant David tient un livre, et l'on peut supposer qu'il symbolise le chant sacré (Cambridge, St John's College, ms. B 18, fol. 1).

13. Encore faut-il nuancer cette proposition, car si cela est probablement juste pour la musique profane — chants de troubadours et de trouvères, musiques de jongleurs et chants populaires —, pour la musique religieuse, la déclamation sur le livre était sans doute plus courante (cf. *supra*, n. 12). En ce sens, la quasi-absence dans l'art roman des figures de chanteurs qui utiliseraient le support de l'écriture plaiderait pour une interprétation surtout profane de ces scènes de musique. De façon générale, sur la question des rapports entre écrit et oral, voir l'art. de G. LE VOT, *A propos des jongleurs de geste*, « Rev. de musicol. » [sous presse].

14. En ce qui concerne la classification des instruments, nous renvoyons à l'ouvrage classique de E. M. von HORNOSTEL et C. SACHS, *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, « Zeitschr. f. Ethnol. », XLVI, 1913, p. 553-590 (trad. angl. dans « Galpin Soc. Journ. », XIV, 1961, p. 3-29).

15. Anzy-le-Duc, Aulnay, Autun, Bordeaux, Gargilisse, Moissac, Outmes, Parthenay, Saintes, Saint-Guilhem-le-Désert, Varaize, etc. En revanche, à Avallon, Chartres, Oloron, Saint-Denis et Vermenton, les instruments que tiennent les Vieillards sont de types variés.

phone, même lorsque l'auteur légendaire des Psaumes apparaît comme à Saint-Gilles sous les traits du berger qu'il fut dans sa jeunesse [fig. 2]<sup>16</sup>. Les longues trompes recourbées sont celles que sonnent les Anges de l'Apocalypse [fig. 3]. Instruments à haute portée sonore, ces trompes sont associées au rôle de héraut que jouent les Anges annonciateurs de la seconde venue du Christ à la fin des temps<sup>17</sup>. Le cor, ou olifant, lui aussi instrument de plein air, est plus particulièrement réservé au chasseur [fig. 4]<sup>18</sup>. Les flûtes et les tambourins, mais aussi les vièles et les harpes participent aux scènes de jonglerie [fig. 5]<sup>19</sup> : ici la diversité est plus large et va même jusqu'à l'association d'instruments appartenant à des familles différentes. La flûte de Pan, enfin, pour citer un dernier exemple, revêtue d'une forte connotation bucolique, est jouée par le berger gardant son troupeau [fig. 6]<sup>20</sup>.

Comment interpréter une telle spécialisation ? Sans doute y a-t-il dans certains cas la volonté de la part du sculpteur de se soumettre au texte sacré : la Bible, dont il faut faire l'exégèse. Malgré l'incertitude des dénominations qui ne permet pas toujours de mettre sous un vocable une réalité instrumentale sûre et immuable<sup>21</sup>, quelques exemples de commentaires figurés, de correspondances entre texte et image sont à signaler. Le terme « cithare » (*cithara*) qui dans l'Apocalypse désigne l'un des deux objets brandis par les Vieillards, fait référence à un cordophone. Dans l'iconographie romane, c'est effectivement un instrument à cordes que tiennent ces Vieillards. De même est-il question dans la Bible des « trompettes » du Jugement dernier. Les sculpteurs romans n'ont pas manqué d'illustrer ce poncif.

Sans doute est-il possible également d'alléguer une certaine logique implicite dans le choix des instruments. Cette logique, fonction du thème général auquel s'intègre la citation musicale, sera alors d'ordre symbolique ou sociologique, parfois même réaliste. Par exemple, la harpe, le rebec ou la vièle semblent être les instruments nobles, réservés aux rois (David, Vieillards), ce que confirmerait Jean de Grouchy qui, au XIII<sup>e</sup> s. encore, donne la prééminence aux cordophones et parmi ceux-ci à la vièle (*viella*)<sup>22</sup>. En revanche, certains autres instruments, tels que les flûtes et les trompes, sont mieux adaptés à des scènes de plein air, d'autres encore, comme le tambourin, qui marque le rythme des pas, à des scènes de danse.

Pourtant, il convient de se demander si ces récurrences ne sont pas avant tout des *topoi* figuratifs, fruits d'habitudes plus ou moins codifiées, transmises d'ateliers en ateliers et bénéficiant auprès des sculpteurs comme auprès du public d'un large consensus. Devenu attribut de tel ou tel personnage, l'instrument de musique permet au spectateur une identification plus aisée de la scène représentée et de ses protagonistes.

16. A Aix-en-Provence, Chamalières, Cunault, Saint-Gilles, Toulouse (la Daurade), David joue d'une harpe. A Moissac (cloître), Saint-Sernin de Toulouse, Saint-André-le-Bas de Vienne, il tient une vièle à archet. De façon générale, sur l'iconographie de David musicien, voir H. STEGER, *David rex et propheta*, Nuremberg, 1961 (« Erlanger Beitr. z. Spr.- u. Kunstwissensch. », 6), p. 41-98.

17. Arles, Autun, Beaulieu, Conques, Saint-Jouin-de-Marnes, Vézelay. Mentionnons aussi les Anges annonciateurs de la Nativité (Neully-en-Donjon) ou bien encore de la glorification de la Vierge (Clermont-Ferrand) (cf. R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, op. cit., p. 204-207).

18. Andlau, Autun (Conversion de saint Eustache), Saint-Ursin de Bourges, La Lande de Gault, Issoire, Le Puy, Saint-Benoît-sur-Loire, Sainte-Engrâce, Saint-Resitut, la Daurade de Toulouse, Vézelay (Conversion de saint Eustache).

19. Avallon, Bourbon-l'Archambault, Boscherville, Castelviciel, Civray, La Chaize-le-Vicomte, Conques, Foussais, Maillé, Nieul-lès-Saintes, Le Puch, Sainte-Engrâce, Sainte-Jalle, Saint-Hilaire-la-Croix, Saint-Paul-lès-Dax, Saint-Vivien, Surgères, Tauriac, Thines, Toulouse (la Daurade).

20. Benêt, Boscherville, Chartres.

21. Le décalage existant entre signifiant et signifié joue essentiellement de deux manières, soit par homonymie — un même nom recouvre plusieurs réalités —, soit par polysémie — une seule réalité est appelée de plusieurs noms.

22. Cité par Th. GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, 1931 (« Ét. d'hist. et de philos. relig. », 25), p. 181. On pourrait citer un autre théoricien, lui aussi tardif par rapport à notre période : Jérôme de Moravie qui, à la fin du XIII<sup>e</sup> s., décrit longuement le rebec et la vièle à archet (*Scriptores de musica medii aevi*, éd. E. DE COUSSEMAKER, t. I, rééd. Hildesheim, 1963, p. 152-154). On en trouvera un commentaire dans Ch. PAGE, *Jerome of Moravia on the « rubeba » and « viella »*, « Galpin Soc. Journ. », XXXII, 1979, p. 77-98 et une trad. frang. dans M. HUGLO, op. cit., p. 103-107.

Les témoignages sculptés romans ne nous transmettent pas uniquement une vue de la musique médiévale partielle en ce qu'elle occulte certains traits caractéristiques que nous savons aujourd'hui lui appartenir. Ils nous transmettent également un point de vue orienté, on irait jusqu'à dire partial.

En premier lieu, la citation musicale voit son aspect, sa valeur modifiés par l'emplacement qui lui est assigné dans l'église, sa situation conditionnant la nature des thèmes et le sens à leur accorder. A Moissac, le thème des Vieillards est situé sur le tympan du portail principal [fig. 1]. A cet endroit privilégié, il se prête à l'expression d'une large vision symbolique, une méditation sur les fins dernières de l'homme et sur la toute puissance divine. « L'imagerie de Moissac... est conçue comme une théophanie », écrit Yves Christe<sup>23</sup>. A l'inverse, dans la petite église de Surgères [fig. 5], sur le modillon d'une corniche où l'aspect plus purement décoratif l'emporte, se réfugient des motifs grotesques ou divertissants, dont font partie des musiciens : un joueur de rebec et un singe harpiste encadrent une acrobate. Les deux exemples s'opposent par leur situation, un tympan pour le premier, un modillon du chevet pour le second, ce qui provoque une différence considérable dans leur signification respective : dans le premier cas, la musique est toute à la louange de Dieu, dans le second, elle est l'expression d'une verve plutôt populaire et fantaisiste, où les réminiscences profanes et concrètes se font jour plus aisément.

Le regard des sculpteurs est orienté aussi parce que le plus souvent la musique n'est pas représentée pour elle-même, mais participe d'une thématique d'ordre plus général et revêt un sens soit religieux soit moralisateur. En effet, la musique évoquée par David, les Vieillards, les bergers de Noël ou les Anges est une musique d'essence divine. A l'inverse, elle peut être parfois dénoncée comme un vice en soi ou comme étant à l'origine d'un vice. Ainsi, dans l'enfer du tympan de Conques [fig. 7], un démon harpiste arrache la langue d'un damné. Ailleurs, à Aulnay [fig. 8], c'est l'âne à la lyre de Boèce, sujet satirique, qui devient le symbole de la bêtise<sup>24</sup>. Ailleurs encore, à Avallon [fig. 9], dans une scène où la musique est associée à la danse, la posture en cercle de la danseuse n'est pas sans évoquer le personnage de Salomé qui était alors symbole du péché de luxure.

Même lorsqu'il semble y avoir, par rapport à la thématique générale, une relative indépendance du motif musical, ce dernier n'en fait pas moins partie, d'une manière ou d'une autre, du contexte d'ensemble : contexte iconographique, ou contexte de l'édifice lui-même en tant que microcosme. La nature de ce contexte alors, comme toute autre partie de l'édifice et de son décor, investit les motifs musicaux d'un sens qui les dépasse. Ainsi, sur un chapiteau de la nef de Vézelay [fig. 10 a et b], une scène de jonglerie paraît à première vue la transposition d'une scène de la vie quotidienne, mais elle voisine avec une représentation de la luxure, et prend de ce fait une valeur symbolique, morale : à gauche, le geste d'une femme qui montre la scène à un autre jongleur est clairement dénonciateur<sup>25</sup>. Dans un contexte sensiblement différent, au portail royal de Chartres [fig. 11], la personnification de la Musique, accompagnée de Pythagore, figure parmi les Sept Arts libéraux. Cette allégorie ne vaut pas seulement pour

23. Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Genève, 1969, p. 26.

24. Cette interprétation de l'âne jouant de la harpe, avancée par É. MALE (*L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1922, p. 339-340) et inspirée par un passage de la *Consolation philosophique* (I, 8) de Boèce, est l'interprétation la plus communément admise. Elle n'est sans doute pas la seule à devoir être proposée et est en tout cas remise en question lorsque l'animal musicien n'est plus un âne, mais un porc, un bœuf, un bouc, voire un lion. De façon générale, la musique des animaux est présentée comme la musique du diable (cf. W. STAUDER, *Asinus ad lyram*, dans *Frankfurter Musikhistorische Studien*, H. OSTHOFF zu seinem 70. Geburtstag, Tutzing, 1969, p. 25-32 et R. HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica*, Berne/Munich, 1974 [*Neue Heidelberger Stud. z. Musikwissensch.*, 6], p. 64-69). Sans doute aussi faut-il voir plus simplement dans ces figures grotesques, si nombreuses dans la sculpture romane, des drôleries, comme l'a écrit V.-H. DEVIDOUR (*op. cit.*, p. 258), ou peut-être les réminiscences d'un vieux fonds folklorique.

25. P. ADHÉMAR et F. SALET, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948, p. 181-182.

elle-même, « elle se coule, docile, au moule que lui creuse le sujet »<sup>26</sup> et participe à l'affirmation de l'Incarnation et de la Rédemption vers laquelle le programme de la façade occidentale est tourné tout entier<sup>27</sup>. Mais l'exemple le plus évident d'une telle incidence de l'édifice sur le motif musical est sans conteste fourni par l'abbaye de Cluny [fig. 12]. Deux des huit chapiteaux du chœur sont décorés par des jongleurs qui symbolisent les huit tons de la musique grégorienne. Dans la reconstitution de K. Conant, ces chapiteaux seraient les deux derniers du rond-point (en lisant la série du nord au sud)<sup>28</sup>. Ils donneraient la clé de la signification générale du décor en cette partie de l'abbatiale : les huit tons symboliseraient la symphonie universelle des huit planètes conférant à l'ensemble un sens cosmique, en concordance avec la pensée de l'abbé Odon<sup>29</sup>, dont on a cru dès le moyen âge, mais probablement à tort<sup>30</sup>, qu'il avait lui-même écrit un « traité » de musique : le *Dialogus (de Musica)*.

### De quelques principes figuratifs et de leur incidence sur la représentation de la musique.

Cette vision partielle et orientée de la musique dont les œuvres sculptées romanes semblent faire preuve nous conduit maintenant à poser la question du réalisme ou du non-réalisme de ces œuvres. Une telle question, qui d'une manière générale pour l'art du XII<sup>e</sup> s. n'a guère été abordée de front, peut donner lieu à diverses attitudes relativement distinctes suivant le cadre de lecture dans lequel elles s'inscrivent.

Le premier cadre consiste à prendre l'image médiévale pour argent comptant, pour un document « fiable » et sûr dont toutes les données sont également exploitables. Dans cette perspective, la citation figurée d'un instrument peut directement servir de modèle à une « reproduction » moderne<sup>31</sup>. Là l'historien travaille dans l'ordre du particulier.

Le second cadre de lecture, à l'inverse, relève de l'ordre du général. Il consiste à porter son attention sur les invariants communs au plus grand nombre possible de représentations de tel ou tel instrument. Il s'agit là d'une opération à la fois statistique et sélective : dégager sur l'ensemble des documents un certain nombre de critères récurrents qui permettent d'établir en quelque sorte le squelette, le portrait-robot de l'idée que les imagiers médiévaux s'étaient faite de l'objet à travers leurs figurations<sup>32</sup>.

Ces deux attitudes développent des positions divergentes, quasi opposées. Certes, elles sont susceptibles chacune d'apporter aujourd'hui des éléments d'information, mais dans leur « jusqu'au-boutisme », elles pourraient conduire à une impasse si l'on négligeait de déchiffrer l'image médiévale dans sa spécificité.

Une troisième attitude doit alors être envisagée, sur laquelle je voudrais insister plus particulièrement ici, celle de l'historien d'art qui raisonne en tenant compte de la spécificité du langage sculpté et du fonctionnement de la pensée visuelle de l'homme roman. Posant avant

26. É. REUTER, *op. cit.*, p. 40.

27. Voir surtout A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, 1961, p. 7-49 et L. GRODECKI, *Chartres*, Paris, 1963, p. 23-39.

28. K. CONANT, *Cluny. Les églises et la maison du chef-d'ordre*, Mâcon, 1968, p. 89-90. Voir aussi K. MEYER, *The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals*, « Art Bull. », XXXIV, 1952, p. 75-94 ; — J. CHALLEY, *Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny*, « Acta Musicologica », LVII, 1985, p. 73-94.

29. É. MÂLE, *op. cit.*, p. 320. Voir aussi C. HERTZ, *Réflexions sur l'architecture clunisienne*, « Rev. de l'art », XV, 1972, p. 89 et É. VERGNOLLE, *Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny*, *ibid.*, p. 100-101.

30. M. HUGLO, *L'auteur du « Dialogue sur la musique » attribué à Odon*, « Rev. de musicol. », LV, 1969, p. 119-171.

31. C'est p. ex. ce qui a été fait par A. Tolbecque à partir d'un instrument représenté au tympan de Moissac. Le rebec ainsi reconstruit est conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, M.I. 1327 (cf. R. BRAGARD et F. J. DE HEN, *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Paris, 1967, pl. II, 6 et p. 49).

32. Les deux cadres de lecture qui viennent d'être cités sont à considérer. Néanmoins, la fausse manœuvre consisterait à prendre l'un ou l'autre pour absolu. Dans une problématique plus large, utilisant d'autres moyens de connaissance que l'iconographie, ils trouvent leur place pour peu que l'historien d'art aide au nécessaire retour critique (cf. *infra*, p. 44).

tout les choses en termes de relativité, une telle attitude doit en même temps permettre de comprendre comment les deux points de vue précédents, apparemment contradictoires, ne s'excluent pas forcément l'un l'autre, mais peuvent chacun à leur manière mettre l'accent sur tel ou tel aspect de l'œuvre.

En effet, pour l'archéologue et le musicologue qui tentent, à l'aide des documents figurés, sinon de reconstituer, du moins de mieux connaître la musique de l'époque romane, l'image sculptée est un intermédiaire entre une réalité disparue et nous. Un intermédiaire. Ceci signifie au moins deux choses. D'une part que l'image a été en partie inspirée par la réalité environnante : un instrument, un geste fixés dans la pierre empruntent nécessairement une part de leur forme à un modèle vécu. Cela signifie d'autre part que cette image est le résultat d'une transformation, d'une déformation du modèle vécu, transformation et déformation opérées sous l'action de différents agents : celle du sculpteur d'abord, qui imprime sa marque, soumis qu'il est aux principes esthétiques de son temps ; celle ensuite du contexte dans lequel l'œuvre s'insère (programme iconographique, contexte architectural, mentalités...); celle enfin de notre propre vision de l'œuvre romane, très différente sans doute de celle de l'homme du XII<sup>e</sup> s.

En somme, l'image joue le rôle d'un miroir déformant, fidèle en partie, mais en partie seulement, au modèle initial. Le réalisme du document figuré se développe donc à l'intérieur d'un certain nombre de limites, fixées, imposées non seulement par le cadre architectural et iconographique, mais également par des principes de figuration qui constituent comme autant de filtres de la réalité musicale et qu'il s'agit maintenant de définir.

*I<sup>er</sup> principe : l'adaptation aux besoins thématiques.* — Revenons à nouveau sur les figures des Vieillards de l'Apocalypse à Moissac [fig. 1]. Ils tiennent tous un instrument semblable, mais cet instrument est dépourvu d'archet, alors que les rebecs sont remarquablement détaillés dans toutes leurs composantes : chevilles, cordes au nombre de une ou deux, ouïes, chevalet... Se pose alors la question de savoir si l'instrument se jouait en pinçant les cordes et non en les frottant avec un archet. En réalité, il semble que la représentation du tympan soit en accord avec le texte biblique. Celui-ci précise que « les Vieillards tenaient chacun une cithare... » (Apoc. V, 8), mais il ne dit pas qu'ils en jouaient. Dans la sculpture, les Vieillards, qui participent à une scène d'*acclamatio*, d'*adoratio*, et non à un concert, tiennent donc l'instrument dans des positions diverses, sans les faire sonner. D'autre part, le texte de l'Apocalypse ne cite qu'une sorte d'instrument : la cithare. Aussi le sculpteur de Moissac insiste sur la similitude des instruments figurés : des rebecs, qui ne varient les uns par rapport aux autres que sur quelques points de détail : la forme des ouïes, le nombre de cordes, par exemple. Dans ces conditions, gardons-nous de voir dans une telle assemblée la reproduction d'un orchestre qui aurait pu exister.

*II<sup>e</sup> principe : la simplification de l'objet ou du geste représentés et son corollaire, l'amplification.* — Le principe de simplification tend à atrophier et même à supprimer les détails secondaires et superfétatoires du sujet représenté, tandis que son corollaire, celui d'amplification, tend en revanche à grossir, parfois exagérément, d'autres détails en fonction de leur pouvoir signifiant. Sans doute s'agit-il là de valoriser les caractéristiques essentielles de la scène, afin que celle-ci soit identifiable le plus rapidement possible par le spectateur. L'existence de tels procédés est du reste parfaitement compréhensible si l'on songe que ces reliefs étaient destinés à être vus de loin, par un public pour une large part illettré : une représentation trop fine, trop subtile, non seulement n'aurait pas rendu plus facile la perception de l'image, mais encore aurait risqué de nuire à la lisibilité.



Fig. 1. - MOISSAC, Tarn-et-Garonne, Ancienne abbatale Saint-Pierre, Porche sud, Tympan, Détail : trois Vieillards, (Clichés A. Allemand).

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 2. - SAINT-GILLES-DU-GARD (Gard), Ancienne abbatale, Façade occidentale, Porte centrale, Avancée du porche, Côté droit, David appelé par l'ange, (Cliché Arch. Phot. Paris S.P.A.D.E.M., neg. MH G.1 285).



Fig. 3. - AUTUN - Saône-et-Loire, Cathédrale Saint-Lazare, Porche occidental, Portail central, Tympan. Détail : Ange du Jugement dernier sonnant de la trompe. (Cliché A. Allemand).



Fig. 4. - VÉZELAY - Yonne, Ancienne abbatale de la Madeleine, Chapiteau de la nef, Conversion de saint Eustache. (Cliché A. Allemand).

Illustration non autorisée à la diffusion



Fig. 6. - CHARTRES - Eure-et-Loir, Cathédrale Notre-Dame, Façade occidentale, Porte sud, Linteau. Détail : Annonce aux bergers. (Cliché Éd. Houvet).



Fig. 7. — GONQUES (Aveyron).  
Ancienne abbatale Sainte-Foy.  
Façade occidentale, Tympan. Détail :  
démon tenant une harpe et arrachant  
la langue d'un damné.

(Cliché Arch. Phot. Paris  
S.P.A.D.E.M., nég. LP 1113).

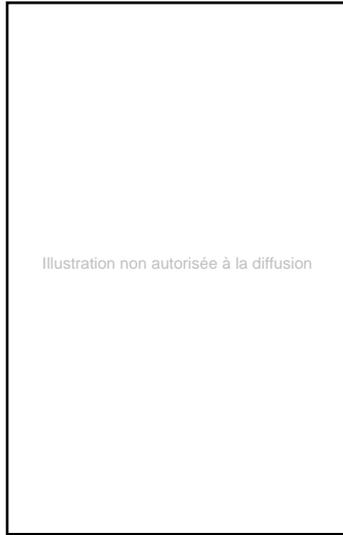


Fig. 8. — AULNAY (Charente-  
Maritime). Église Saint-Pierre.  
Façade sud, Portail. Quatrième  
vousure. Côté gauche :  
Âne jouant de la harpe.

(Cliché Zodiaque).

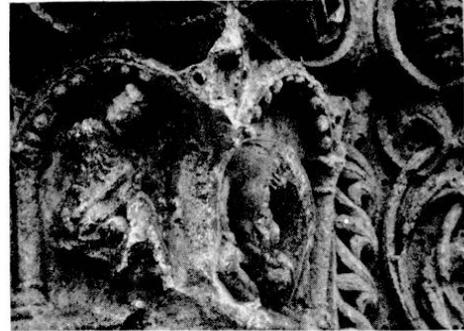


Fig. 9. — AVALLON (Yonne). Église Saint-  
Lazare. Façade occidentale, Portail sud.  
Piédroit. Musicien et danseuse (danse de  
Salomé ?).

(Cliché Swiechowski).



a



b

Fig. 10. — VÉZELAY (Yonne). Ancienne abbatale de la Madeleine. Chapiteau de la nef. La « musique profane »  
et le démon de l'impureté.

(Cliché A. Allemand)

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 12. -- CLUNY (Saône-et-Loire), Abbaye, Rond-point du chœur, Chapiteau, Le premier ton de la musique.

(Cliché Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.).

Fig. 11. -- CHARTRES (Eure-et-Loir), Cathédrale Notre-Dame, Façade occidentale, Porte sud, Première voussure, Côté droit, La Musique.

(Cliché Belzeaux Zodiaque).



Fig. 13. -- MEILLERS (Allier), Ancienne priorale Saint-Julien, Portail occidental, Chapiteau, Âne musicien.

(Cliché Arch. Phot. Paris, S.P.A.D.E.M., nég. MH 18, 124).



Fig. 14. -- SAINT-MANDÉ (Charente-Maritime), Portail sud, Troisième voussure, Détail : joueur de vièle et acrobate.

(Cliché Biraben).



a



b

Fig. 15. — CIVRAY (Vienne). Ancienne priorale Saint-Nicolas. Façade occidentale. Premier étage. Arcature de droite. Musicien et danseuse.

(Cliché Charpentier, Civray).

Fig. 17. — CIVRAY (Vienne). Ancienne priorale Saint-Nicolas. Façade occidentale. Premier étage. Arcature de gauche. Ange musicien jouant de la vielle à roue.

(Cliché Charpentier, Civray).



Fig. 16. — NIEUL-LÈS-SAINTES (Charente-Maritime). Église Saint-Martin. Façade occidentale. Vousure. Détail : musiciens et danseurs.

(Cliché C.É.S.C.M., nég. XXXIX, 621).

Illustration non autorisée à la diffusion



a



b

Fig. 18. — LE PUCH (Gironde). Église Saint-Christophe. Façade occidentale. Corniche. Modillon. Musicien et acrobates.

(Cliché Dieuzaide).

Illustration non autorisée à la diffusion



Fig. 19. — PARTHENAY (Deux-Sèvres), Église Notre-Dame-de-la-Couldre, Façade occidentale, Portail, Vousures.  
*(Cliché Arch. Phot. Paris S.P.A.D.E.M., nég. MH 103, 473).*

Fig. 20. — AULNAY (Charente-Maritime), Église Saint-Pierre, Façade sud, Portail, Troisième vousure, Détail : Vieillards de l'Apocalypse.  
*(Cliché A. Allemand).*

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 21. — OLORON-SAINTE-MARIE (Pyrénées-Atlantiques), Ancienne cathédrale Sainte-Marie, Porche occidental, Portail de la nef, Vousures, Détail : Vieillards de l'Apocalypse et scènes de la vie courante.  
*(Cliché C.É.S.C.M., nég., IX, 335).*

Ainsi, dans la petite église de Meillers [fig. 13], l'âne musicien joue d'une harpe très schématisée : celle-ci n'a que cinq cordes, ce qui semble bien peu par rapport à son gabarit. Mais cette schématisation se combine avec l'exagération de certains détails : ici, l'hypertrophie des cordes permet au premier coup d'œil de reconnaître le type d'instrument. Cette schématisation se combine également avec la précision des gestes (la position de la patte gauche de l'animal qui pince les cordes, celle de la patte droite qui avec une clé accorde l'instrument), précision des gestes qui souligne en l'occurrence l'incongruité de la scène, conçue dans un esprit satirique<sup>33</sup>.

La combinaison des procédés de simplification et d'amplification, de schématisation et de précision, engendre un rapport des proportions complètement faussé si l'on en juge d'après une vision réaliste, illusionniste des choses : dans la petite église saintongeaise de Saint-Mandé [fig. 14], l'instrument (une vièle à archet) est aussi gros que le personnage qui en joue, car il est l'élément essentiel qui définit le sujet de la scène illustrée, une scène de jonglerie. A vrai dire, ces procédés sont en si étroite interdépendance qu'il en devient difficile de lire l'image en les isolant les uns des autres. Pour rester à Saint-Mandé, si l'instrument a le beau rôle, c'est qu'il est démesurément grandi, mais c'est aussi peut-être parce que le musicien est devenu si petit qu'il s'efface devant le signe indispensable à la compréhension de la scène.

*III<sup>e</sup> principe : la stylisation de la forme.* — La stylisation procède en partie des principes précédents (simplification et, dans une moindre mesure, amplification). En cela, elle correspond également à un besoin d'efficacité de la lecture en contribuant à suggérer l'idée de l'action, sa nature. Cependant, elle répond surtout à un besoin esthétique et décoratif, en ayant pour fonction de mettre en évidence la forme, de donner à la représentation un maximum de cohérence plastique, et ceci aux dépens d'une recherche purement réaliste.

Cette stylisation revêt des aspects très variés. Elle consiste, par exemple, à épurer les formes en étirant une silhouette, en simplifiant des plissés qui prennent l'apparence d'incisions parallèles. Le jongleur qui occupe à Civray le côté gauche d'une arcature du premier étage et qui fait pendant à une danseuse sur le côté droit [fig. 15 *a* et *b*] est conçu dans cet esprit. La silhouette longiligne du personnage, accentuée par l'échancrure de la tunique, contraste avec le geste des bras tenant l'instrument, geste composé à partir de lignes courtes se coupant à angles aigus<sup>34</sup>. Autre aspect de la stylisation, la démultiplication des mouvements conduit le sculpteur à présenter, dans la voussure de Nieul-lès-Saintes [fig. 16], danseurs et musiciens selon une succession de petites lignes brisées qui impriment au cortège un rythme syncopé et haché faisant ressortir le côté joyeux et débridé de la scène<sup>35</sup>.

De nombreux autres exemples de stylisation pourraient être trouvés, à chaque fois différents, à tel point qu'on irait jusqu'à dire qu'au-delà de certaines constantes, chaque œuvre suit une voie particulière. C'est la raison pour laquelle cette stylisation n'est pas aisée à définir dans le fonctionnement qui lui est propre, d'autant que, le plus souvent, elle est contaminée, engendrée même, par l'action d'autres principes esthétiques. Sur ce point, les principes d'amplification et de simplification, mais surtout celui de l'adaptation au cadre, qu'il faut maintenant préciser, semblent par leur interaction conditionner les formes que prend la stylisation.

33. Le fait que l'âne accorde son instrument accentue encore cet esprit satirique. Un tel geste en effet est généralement celui de David, qui apparaît alors comme le grand ordonnateur de la musique. A Meillers, nous serions donc devant une représentation de la non-musique, ou de l'anti-musique (cf. R. HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica*, op. cit., p. 74).

34. C'est ce qui a entraîné la mutilation des bras et de l'instrument : ceux-ci, réalisés en hors œuvre, détachés du reste du corps, n'ont pas résisté à l'épreuve du temps.

35. H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romains*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1982, p. 189-207. Voir aussi, du même, l'art. *Apôtres et jongleurs (études de mouvement)*, « Rev. de l'art ancien et moderne », LV, 1929, p. 13-28.

*IV<sup>e</sup> principe : le respect du cadre imparti au décor sculpté.* — Le respect du cadre, naguère mis en évidence par H. Focillon, reste l'un des caractères les plus originaux et les plus prégnants de l'art roman<sup>36</sup>. La différence entre les deux œuvres précédentes, Civray et Nieul-lès-Saintes, est à ce titre exemplaire. L'une, devant s'insérer à l'emplacement d'une colonne et faire office de support, est conçue selon une longue ligne verticale, légèrement incurvée, mais à direction générale unique. L'autre, constituée d'une série de claveaux juxtaposés, associe une suite de petits personnages courts et trapus, suite de formes diversifiées par un rythme multiple.

Ce respect du cadre agit essentiellement à deux niveaux : le particulier et le général. Au niveau des motifs particuliers tout d'abord, il entraîne des déformations, des « invraisemblances », et donne lieu souvent à des problèmes d'interprétation. Ainsi dans la voussure des Anges musiciens de Civray [fig. 17], un des anges tient une vielle à roue sur un plan vertical, parallèle au corps, car ici le relief est en faible saillie et la sculpture colle au mur qui constitue le support. Les motifs sont aplatis, en sorte qu'ils débordent le moins possible du plan du mur. A l'église du Puch [fig. 18 a et b], le problème est différent. Il s'agit d'un modillon de corniche, d'un relief donc en forte saillie. Un des personnages participant à une scène de jonglerie joue d'un instrument qui semble être constitué d'une caisse munie d'une rangée de cordes sur chaque face. A prendre l'image au pied de la lettre, l'instrument serait un double psaltérion. Mais les deux rangées de cordes ne correspondent pas à la disposition des chevilles qui, elles, occupent trois rangées. Ne serait-il pas alors possible d'interpréter cet objet comme une forme hybride et indéfinissable, déterminée par la constitution même du modillon et sa fonction? Somme toute, si les sujets sont projetés en avant du mur, n'est-ce pas afin que le spectateur puisse d'un côté ou de l'autre voir les cordes de ce qui serait plutôt une harpe?

Ce respect de la forme du cadre n'agit pas seulement sur des motifs particuliers, il agit aussi sur l'organisation générale du décor ou d'un thème. Prenons à nouveau le thème des Vieillards. Ceux-ci sont au nombre de vingt-quatre selon les Écritures canoniques. Mais pour le sculpteur, ils constituent un ensemble de motifs qu'il rétrécit ou augmente à volonté pour les besoins de la cause architecturale : ils sont six à Parthenay [fig. 19], trente-et-un à Aulnay, cinquante-quatre à Saintes, car ils doivent couvrir la totalité de la voussure qui leur est destinée. La contrainte imposée au sculpteur par le cadre architectural l'emporte sur celle imposée par l'Écriture. L'œuvre doit avant tout être cohérente sur le plan plastique. Là encore, on voit quel danger il y aurait à considérer un tel ensemble de musiciens comme la reproduction d'un « orchestre » qui aurait réellement existé.

*V<sup>e</sup> principe : le principe de répétition et son contraire, celui de variation ou d'ornementation.* — La répétition du « même » est l'une des constantes de la sculpture romane. Elle se rencontre notamment à propos de motifs animaliers agencés en frise, mais s'applique aussi, quoique plus rarement, à la représentation d'une assemblée de personnages. Ainsi à Aulnay [fig. 20], comme à Saintes ou Parthenay, les Vieillards disposés selon des axes rayonnants ou de manière concentrique, sont tous identiques, tenant une gourde de la main droite, un rebec de la main gauche. Emportés dans un rythme uniforme, répétitif, ils composent une théorie par laquelle le sculpteur insiste à chaque fois sur l'idée de participation commune à une même action : la louange du Christ.

Dans d'autres cas, au contraire, c'est l'instinct de variation qui domine. Si dans les œuvres précédentes, les figures étaient figées dans une même position statique, les personnages tous coulés dans le même moule, en revanche à Sainte-Marie d'Oloron [fig. 21], ils prennent vie :

36. H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, op. cit., p. 131-159.

les attitudes, les gestes, les instruments eux-mêmes sont diversifiés. Ici, la variation a pour but d'éviter la monotonie par le renouvellement des formes, renouvellement qui anime la surface sculptée, crée le mouvement dans un souci d'ornementation en multipliant les effets d'ombre et de lumière. Elle a aussi pour but de « faire plus vrai », plus vivant, en modifiant les attitudes, les attributs de chaque figure. Déjà sensible dans des œuvres telles que le tympan de Moissac, les voussures de Sainte-Marie d'Oloron, où elle reste toutefois tempérée (à Moissac, les types d'instruments ne varient pas, sinon dans le détail, à Sainte-Marie d'Oloron, en revanche, plus que les attitudes, ce sont les instruments qui diffèrent), l'ornementation par la variation trouvera l'une de ses formes les plus accomplies vers 1180 dans le portail de la Gloire de Saint-Jacques de Compostelle<sup>37</sup>. Mais c'est surtout dans l'art gothique que cette variation sera presque érigée en système, répondant en cela au besoin d'individualisation qui se fait jour à l'époque et qui ne cessera de s'affirmer par la suite.

### **L'apport de l'histoire de l'art à la musicologie et à l'organologie appliquées.**

A ce stade de la réflexion sur les problèmes de lecture soulevés par la représentation de la musique dans la sculpture romane, il faut en revenir à la question du réalisme de l'image si importante pour le musicologue et le luthier à la recherche d'éléments de connaissance pratiques et précis. Comment, en définitive, à l'interrogation initiale de cet exposé sur la valeur de témoignage à accorder à ces citations iconographiques, l'historien d'art peut-il répondre ?

D'abord et avant tout, c'est une mise en garde qui s'impose. Il nous paraît acquis qu'entre le réel musical à l'époque et sa représentation dans la sculpture, l'écart est de taille. L'historien doit en être conscient.

En effet, par l'exclusion du chant, par le choix délibéré de certains instruments, par l'emploi de *topoi* figuratifs, de clichés convenus, les documents sculptés rendent une vue partielle de la musique au XII<sup>e</sup> s. Une vue partisane aussi (encore que le mot soit peut-être un peu forcé), parce que la nature des documents — presque exclusivement conservés dans des édifices religieux — fait que les scènes musicales sont intégrées dans un contexte d'ensemble, architectural et iconographique, qui oriente sensiblement leur signification. Participant du procédé de juxtaposition, l'introduction de citations musicales dans un cadre plus vaste investit le motif d'un sens qui dépasse celui d'une simple représentation de musiciens se livrant à leur art.

Partialité, orientation délibérée de la scène elle-même tronquée, amplifiée, transformée à des fins qui lui sont étrangères : ici, au cœur de l'affaire, c'est le langage plastique de l'homme roman qui est en jeu. L'intention du sculpteur ne consistait pas à établir la reproduction exacte d'un objet, d'un geste ou d'une scène, mais à en suggérer l'idée. Différents procédés figuratifs semblent pour cela avoir guidé sa main, qui sont autant de filtres esthétiques de la réalité musicale. Outre l'utilisation de clichés iconographiques, celle aussi du procédé d'association, de juxtaposition, nous avons relevé cinq autres procédés qui conditionnent l'image dans son élaboration même, dans sa conformation. L'adaptation aux besoins thématiques, la simplification ou au contraire l'amplification du détail, la stylisation de la forme, le respect du cadre, le double principe enfin de répétition et de variation, voilà quelques-uns des filtres au travers desquels la réalité musicale, la forme des instruments, inévitablement ont perdu leur force de précision individuelle pour gagner en valeur symbolique. Dépasant l'anecdote, le particulier, la représentation imagée, par le pouvoir de lecture, d'identification immédiate qui lui est conféré, prend valeur plus universelle. Dans ces conditions, chercher derrière de telles images la reproduction d'un objet ou d'un geste précis devient difficile.

37. Cf. J. LOPEZ-CALO, *La música medieval en Galicia*, La Corogne, 1982, p. 78-127.

Faut-il en conclure pour autant que l'œuvre d'art romane n'est que de peu d'intérêt pour le musicologue?

En réalité, pour fragmentaires et partiales qu'elles soient, ces citations n'en sont pas moins d'abord révélatrices d'une certaine conception de la musique. Leur fréquence même, leur variété thématique et formelle, leur apparence tour à tour solennelle et familière, recueillie et débridée, bénéfique et maléfique<sup>38</sup>, montrent la complexité d'un tel thème — je dirais d'une telle activité — dans l'imaginaire mental de l'homme roman.

Sur un plan plus pratique et plus concret ensuite, il resterait à donner quelques précisions complémentaires à qui veut utiliser ces images sculptées. Celles-ci constituent, nous l'avons vu, un support visuel unique qui, s'il n'est pas entièrement « fiable », donne néanmoins une orientation générale des formes d'instruments, des techniques de jeu, etc. En tentant de définir les principes selon lesquels les différents filtres de la réalité modèlent l'œuvre d'art, ce sont autant d'éléments d'appréciation que nous avons voulu donner au musicologue. Clés nécessaires pour décoder cette source irremplaçable d'informations que représente l'iconographie sculptée, elles doivent servir d'une part de préalable à toute tentative de reconstitution du passé, d'autre part de moyen de vérification lors de l'indispensable retour critique, afin de relativiser la valeur de ces hypothèses historiques. Dans une perspective de musicologie et d'organologie appliquées, l'analyse des médiateurs esthétiques, la lecture de l'image par l'historien d'art s'intégrera dans une problématique plus large utilisant diverses techniques de connaissance : témoins figurés bien sûr, mais aussi écrits théoriques, documents musicaux, historiques, littéraires, interprétations symboliques, techniques de lutherie, etc.<sup>39</sup>.

Pour ne prendre qu'un exemple, celui de la reconstitution des instruments de musique, l'élaboration de modèles, ayant une portée expérimentale et présentant un maximum de cohérence historique et technique, pourra s'effectuer à partir de l'ensemble de connaissances citées ci-dessus, mais encore suivant les deux axes de lecture que nous avons signalés, à savoir l'axe du particulier — une œuvre donnée — et l'axe du général — un type abstrait qui, pour un certain nombre de critères statistiques, recouvre l'ensemble des représentations de telle ou telle forme d'instrument.

Une telle démarche, où l'historien d'art apporte sa contribution à la musicologie, représente à mon sens la seule façon de sortir du piège apparent du non-réalisme de l'image sculptée romane<sup>40</sup>.

\*Martine JULLIAN

Université de Grenoble II  
U.E.R. Histoire et Histoire des Arts  
B.P. 25 X  
F - 38040 GRENOBLE Cedex

38. La musique est avec la danse le thème qui a peut-être été au moyen âge le plus susceptible d'une double signification, antithétique, apparemment contradictoire : l'*utriusque musica*, c'est la musique par laquelle on peut accéder à Dieu, mais, à l'inverse, c'est aussi celle par laquelle on peut verser dans le péché le plus répréhensible. Voir à ce sujet J. CHAILLEY, *Le David de Tavant et l'utriusque musica*, « Bull. Soc. archéol. Touraine », XXXIX, 1981, p. 761-779. De façon plus générale, voir surtout les deux ouvrages cités plus haut de R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel et Diabolus in musica*.

39. Cf. G. LE VOT, *Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale*, « Analyse musicale », IV, 1986, p. 64-70.

40. Nous tentons ce travail par ailleurs pour la harpe au XII<sup>e</sup> s., en collaboration avec un musicologue (G. Le Vol) et un luthier (J.-Cl. Trichard).