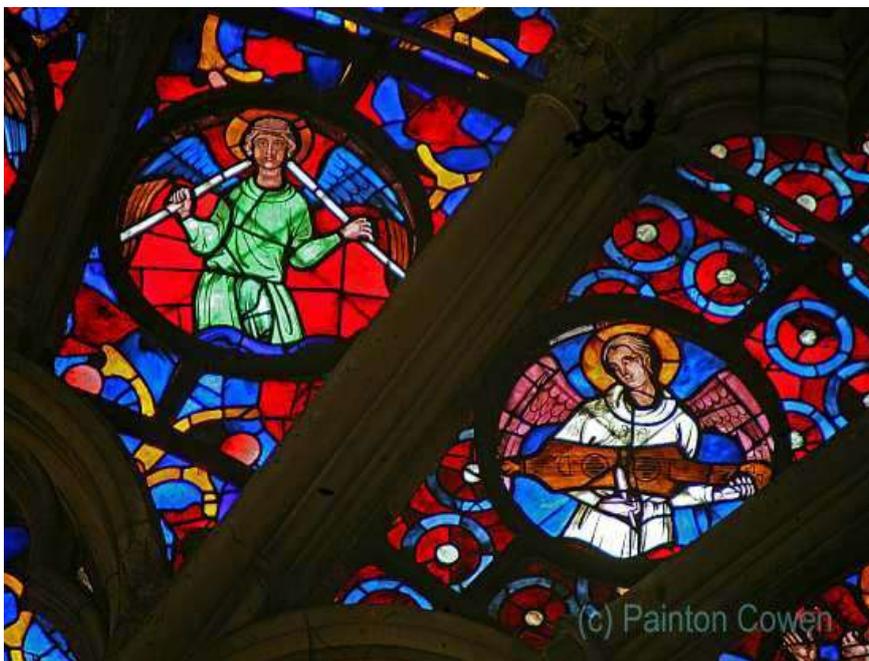




*Les représentations des instruments de musique
dans le programme iconographique de la cathédrale de Reims*

Mémoire de Master 2
Sous la direction de Patrick DEMOUY



Deux anges musiciens de la grande rose de la façade occidentale

Remerciements

Ce travail n'aurait pas abouti sans l'aide et la collaboration de nombreuses personnes. Je tiens ici à les remercier.

En premier lieu, je tiens à remercier Monsieur Patrick Demouy, professeur d'histoire médiévale à l'Université de Reims et directeur du CERHIC, pour m'avoir proposé ce travail de recherche, ainsi que pour son aide et son précieux soutien au cours de ces deux ans.

Je remercie également Monsieur Thierry Grandemange, professeur de musicologie à l'Université de Reims, pour ses conseils avisés en musicologie médiévale grâce auxquels j'ai pu découvrir plus en détail une culture que je connaissais mal.

Merci à Monsieur Christian Brassy pour son aide sur l'identification des instruments du corpus, et pour les pistes de recherche qu'il m'a donné.

Je tiens à remercier aussi Monsieur Painton Cowen d'avoir accepté que j'utilise ses photos de vitraux pour illustrer mon mémoire. Il m'offre une précieuse aide pour l'étude des détails des instruments de musique.

Merci aussi au personnel de la bibliothèque Carnégie pour son aide et sa gentillesse.

Je remercie mes parents de m'avoir transmis leur passion pour l'histoire de ma ville, et d'avoir participé à l'élaboration de mon corpus iconographique.

Merci à mes proches et amis pour le soutien, tant moral que matériel, sans qui ce mémoire n'aurait jamais pu aboutir.

Je tiens aussi à remercier en particulier Anthony pour son aide précieuse et sa maîtrise de l'outil informatique, Claire pour l'intérêt porté à mon mémoire et pour le prêt de ses appareils photos, Émilie pour le coup de pouce en anglais, Barbara pour son dynamisme et sa bonne humeur, et mes collègues d'histoire pour le soutien mutuel tout au long de ces deux années.

Enfin un grand merci à tous ceux qui de près ou de loin ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Introduction générale

Contexte historique et artistique du XIII^e siècle

Du XI^e au XIII^e siècle, l'Europe occidentale vit une période d'expansion qui s'accompagne de profondes transformations de la société. Le XIII^e siècle est souvent considéré comme l'apogée de cette période. On observe à cette époque une croissance démographique conséquente : entre le début du XI^e et la fin du XIII^e siècle, la population du royaume de France a triplé¹. Cette croissance s'accompagne d'un essor économique. L'agriculture se transforme considérablement. Dans le premier quart du XII^e siècle, le paysage rural change : la surface des terres augmente grâce aux défrichements, les cultures se diversifient, de nouvelles techniques sont mises en place, le tout sous un climat favorable, ce qui a pour conséquence l'augmentation du rendement. Les cathédrales, qui s'élèvent en Europe dès la deuxième moitié du XII^e siècle et tout le long du XIII^e siècle, sont les témoins de ces transformations. Cet élan constructeur ne peut se faire qu'avec le soutien des campagnes, où le chantier puise ses principaux matériaux. Les cathédrales sont aussi le résultat de la mutation des villes. La population urbaine se développe, les villes s'agrandissent, le paysage urbain change. La ville est dynamisée par l'accroissement de la monnaie, de l'artisanat et du commerce avec la prospérité des foires. La ville est aussi le lieu de l'affermissement de l'autorité de l'Église. Depuis la réforme grégorienne lancée au XI^e siècle, les évêques sont moins dépendants des princes laïques, leur pouvoir est consolidé. La cathédrale est le lieu où les chrétiens se rassemblent sous l'autorité de l'évêque.

L'architecture religieuse prend un nouveau tournant au XII^e siècle. Parallèlement à l'art roman se développe un nouveau style. L'art gothique apparaît à Saint-Denis lors de la reconstruction de l'abbatiale à partir de 1130. L'abbé Suger entreprend la construction du chœur de l'abbatiale dans un style inédit. Les voûtes sont élaborées sur des croisées d'ogives en arcs brisés qui retombent sur des colonnes. Ces différents éléments ne sont pas nouveaux mais leur agencement est innovant. La force de la voûte se décharge sur les contreforts

1 GAUVARD C., *La France au Moyen Âge, du V^e au XV^e siècle*, Paris : PUF, 1996c, 2007, p. 145.

extérieurs, beaucoup moins massifs que ceux du style roman. Les murs ne sont plus porteurs, et sont donc percés de grandes fenêtres, laissant une plus grande place à la lumière au sein du monument. C'est la première église construite dans ce qu'on appelle au Moyen Âge *opus francigenum*, « l'œuvre de France », ce qu'on nommera lors de la Renaissance l'art gothique. Le chœur de l'abbatiale est consacré en 1144 en présence du roi Louis VII, d'archevêques et d'évêques. Ces derniers, émerveillés devant une architecture si lumineuse, entreprennent des travaux similaires dans leurs évêchés. Les premières cathédrales gothiques s'érigent jusqu'à la fin du XII^e siècle, comme Sens (les travaux débutent vers 1135), Noyon (1140), Senlis (1150), Laon (1155), Paris (1163), Bourges (1192) ou Chartres (1194). Le XIII^e siècle s'ouvre avec la construction des cathédrales de Troyes (1208), de Reims (1211), puis d'Amiens (1220) et de Beauvais (1225), qui sont considérées comme l'apogée du gothique monumental. Les constructions s'enchaînent avec un certain esprit « record du monde » comme l'a qualifié Jean Gimpel² pour qualifier la fièvre des bâtisseurs. Les cathédrales deviennent plus hautes, vastes et lumineuses. Le gothique s'étend à toute l'Europe et ce jusqu'à la fin du XV^e siècle avec des variations régionales et stylistiques, comme le gothique rayonnant et flamboyant. Lors du développement de l'art gothique, qui va engendrer des programmes iconographiques riches en représentations, l'image possède une portée importante dans la société médiévale.

Histoire et fonction des images au Moyen Âge

Le développement des images dans le monde médiéval ne se fait pas de façon unanime. Durant le haut Moyen Âge, peu d'images sont produites, car elles sont l'objet de nombreuses contestations, par crainte que leur utilisation n'engendre des dérives idolâtres. Dans l'Ancien Testament, plusieurs épisodes, comme celui du veau d'or (Exode, 32) relatent l'interdiction de vénérer les idoles qui détourneraient les fidèles de Dieu. Les images rappellent aussi les idoles païennes de l'Antiquité, et sont donc porteuses de connotations négatives.

Pour l'ensemble des religions monothéistes médiévales, l'image est un danger, voire un affront envers Dieu, et les représentants de ces religions montrent de la réticence quant à son utilisation. Pourtant, à partir du VIII^e siècle, la « renaissance » carolingienne amorce un

2 DEMOUY P., *Les cathédrales*, Paris : PUF, 2007, p.62.

développement des images. Devant la crise iconoclaste qui divise l'empire byzantin, Charlemagne choisit de rester neutre face au débat sur l'adoration des images : il n'ordonne pas la destruction de toutes les images. L'architecture est dépourvue d'images, c'est donc dans le décor des manuscrits que l'art carolingien excelle. L'approche de l'image est encore timide. Ce n'est qu'à partir des X^e-XI^e siècles que le monde occidental va vivre une véritable « révolution de l'image ». Pour Jean-Claude Schmitt, il faut signaler que « le christianisme est l'exception et non la règle »³ en ce domaine. Il y a, à la fin du haut Moyen Âge, une césure importante entre l'Occident médiéval et les autres représentants des religions monothéistes, c'est à dire les juifs, les musulmans et les chrétiens d'Orient. Ces derniers continuent de manifester une certaine réticence face aux images, alors que l'Occident médiéval connaît un essor conséquent de ses pratiques iconographiques. L'image médiévale occidentale possède donc des caractéristiques particulières. Source de contestations, elle est légitimée durant toute la période par les théoriciens médiévaux, qui lui prêtent des fonctions servant la piété et la foi en Dieu.

L'image médiévale possède donc plusieurs fonctions. Les historiens ont pendant longtemps utilisé l'expression de « Bible des illettrés » pour expliquer que les images médiévales avaient pour fonction principale l'instruction des fidèles. L'origine de cette expression serait à placer dans une lettre du pape Grégoire le Grand. Celui-ci envoie en l'an 600 une lettre à l'évêque Serenus de Marseille, car ce dernier, dans un contexte de méfiance envers les images, avait ordonné la destruction de peintures dans son diocèse. Le pape lui envoie une lettre pour le lui reprocher et pour lui montrer l'utilité des images pour la religion chrétienne, mais aussi les limites de leur utilisation, pour ne pas tomber dans l'idolâtrie. Il indique en effet que « les images doivent être placées dans les églises, afin que ceux qui ne savent pas les lettres lisent toutefois en regardant sur les parois ce qu'ils ne peuvent lire dans les livres »⁴. Cette idée séduit les érudits romantiques du XIX^e siècle, et a été reprise ensuite par les historiens. De ce fait, Émile Mâle⁵ fonde son raisonnement entier sur les images comme « bibliothèque du Moyen Âge », et compare la cathédrale à la « Bible des pauvres ». Aujourd'hui, cette théorie est controversée par l'ensemble des historiens, en particulier Jérôme Baschet qui dénonce vivement ce raccourci⁶. Les images médiévales n'étaient pas réduites à

3 SCHMITT J.-C., « La musique des images », in *Moyen-Âge : entre ordre et désordre, exposition Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris : Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, 2004, p.45.

4 SCHMITT J.-C., « Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge », In LUCKEN C., *Médiévales* [En ligne], 47 | automne 2004, mis en ligne le 13 mars 2006, Consulté le 27 mai 2011. URL : <http://medievales.revues.org/1085>

5 MÂLE E., *L'Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : Armand Colin, 1923.

6 BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008.

cette unique fonction. Les fidèles reconnaissaient sûrement dans les peintures et sculptures des thèmes qu'ils assimilaient malgré eux, mais les images médiévales sont impossibles à comprendre pour les non-lettrés, et ce à cause de plusieurs éléments. Elles sont construites à partir de symboles et de codes. Elles font toujours référence à des textes, généralement la Bible, qu'ils soient explicites comme dans les *codexi*, c'est à dire dans les livres, ou implicites comme dans les sculptures et les vitraux. De même, les images n'étaient pas toujours placées à des endroits visibles pour les fidèles : les miniatures placées dans les *codexi* leur étaient inaccessibles, ou encore les vitraux, placés en hauteur, rendaient les détails beaucoup moins visibles. Enfin, les images médiévales possèdent toujours plusieurs sens derrière le sens principal. Elles ont toujours un but : il n'y a pas d'image au Moyen Âge qui soit une simple représentation.

Les images médiévales ont toujours une fonction. L'image médiévale ne cherche pas à représenter la réalité, mais au contraire à représenter les réalités invisibles, les enseignements du Christ et les préceptes des Évangiles. Contrairement à l'idée couramment répandue, l'instruction des fidèles n'est pas la seule fonction donnée aux images. Le pape Grégoire le Grand n'indique pas uniquement la fonction d'enseignement, il déclare que les images ont trois fonctions : l'instruction des fidèles certes, mais aussi la mémorisation et l'émotion. L'image permet d'entretenir la mémoire, la pensée des choses saintes, voire de données savantes. Il existe des images-schémas de formes diverses qui ont pour but de faciliter la mémorisation. L'image est aussi un support de l'émotion. Les croyants avaient besoin de voir pour croire, de diriger leur recueillement vers un support matériel pour mieux se concentrer sur leurs prières⁷ : un crucifix permet de rappeler aux fidèles les souffrances du Christ sur la croix, et l'émotion qu'ils ressentent facilite la prière. Cependant, l'image médiévale dispose de beaucoup plus de fonctions que celles définies par Grégoire le Grand. Il est même difficile de les énumérer tellement elles peuvent être nombreuses, et un objet ne peut prétendre à une fonction unique. Chaque image est singulière car elle possède des fonctions uniques caractérisées par son contexte. Ce dernier permet de comprendre les intentions du commanditaire, de l'artiste, la finalité pour laquelle elle a été placée à tel lieu ou à tel endroit, le choix de certains symboles ou encore de certaines couleurs. Faire réaliser une image peut être un moyen d'attirer la miséricorde de Dieu et des saints, d'expier une faute, de préparer son salut dans l'au-delà, de montrer la puissance du commanditaire ou encore de marquer la prédominance d'un groupe sur un autre. L'image médiévale n'est jamais neutre : elle a toujours une destination, généralement religieuse.

7 RECHT R., *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XII^e-XV^e siècles*, Paris : Gallimard, 1999, p.250-269.

Aujourd'hui, la majorité des images conservées est religieuse. Les images médiévales sont profondément marquées par le christianisme car l'Église domine la société. Il existe aujourd'hui moins d'images profanes, car elles ont été moins bien conservées, sûrement parce qu'elles n'avaient pas de valeur culturelle. Ces images profanes se développent surtout à partir du XII^e siècle, en même temps que l'apparition de l'héraldique et de la volonté des milieux nobiliaires de se démarquer du pouvoir royal. Il ne nous reste que quelques images profanes comme des peintures murales, des tapisseries, ou des décors d'objets quotidiens. Cependant il n'y a pas toujours de différences marquées entre le profane et le sacré. On peut trouver des images folkloriques dans des ensembles religieux, comme les gargouilles ou les miséricordes des stalles. A l'inverse, les laïcs s'approprient des symboles religieux : l'organisation du Jugement dernier se retrouve dans les représentations judiciaires, ou le roi siège sur son trône comme le Christ.

Le rôle de la musique médiévale dans l'harmonie universelle

La musique est un autre art important au Moyen Âge, totalement ancré dans la société. Au delà de la musique instrumentale jouée par les troubadours, trouvères, et autres ménestrels, la musique possède une dimension religieuse importante, qu'il convient de comprendre pour saisir l'importance de la musique pour les théoriciens médiévaux. Cette théorie a pu influencer la place des instruments de musique au sein du programme iconographique de la cathédrale.

La musique médiévale est le fruit de diverses influences. Elle se place directement dans la tradition des civilisations gréco-romaine et judaïque. Les personnages de Pythagore et Orphée, l'idée d'une mélodie douce, équilibrée et harmonique, ainsi que la musique comme science, le renvoi au Beau et au Bien⁸ sont des conceptions musicales de l'Antiquité largement exploitées dans la musique médiévale. A partir du X^e siècle, elle s'imprègne des civilisations byzantines et arabes avec qui les médiévaux sont en contact. Cependant, la musique occidentale ne doit pas être considérée uniquement comme un simple mélange des musiques de ces civilisations. Elle est unique, car largement unifiée et contrôlée par l'Église : les théoriciens médiévistes gardent les concepts de l'Antiquité mais les adaptent aux finalités théologiques du christianisme.

8 CULLIN O., *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 2002, p. 17.

La musique est profondément implantée dans la société médiévale. Le sens du mot « musique » est totalement différent de celui que l'on connaît aujourd'hui. La musique au Moyen Âge repose sur une approche philosophique spéculative. Les théories musicales médiévales peuvent donc sembler complexes à comprendre pour nous contemporains.

La musique médiévale est étroitement liée aux mathématiques car elle repose essentiellement sur les théories pythagoriciennes du nombre. Pythagore, grand mathématicien du VI^e siècle avant J.-C., est surtout connu pour avoir découvert les propriétés du carré de l'hypoténuse ainsi que les tables de multiplication. Il a aussi établi les bases de la symbolique des Nombres et les principes de la métaphysique cosmique. Pour Pythagore, les planètes tournent autour de la Terre immobile en produisant un son. Concernant la musique, Pythagore déduit qu'elle est en fait du « nombre audible », c'est à dire qu'il existe des rapports très étroits entre la musique et le nombre, et donc que la musique serait la version sonore des rapports mathématiques qui régissent le monde. Les disciples de Pythagore joignent naturellement l'étude de la musique à celle de l'arithmétique, puis à celle de la géométrie et de l'astronomie. On retrouve ici les bases de l'enseignement du *quadrivium*⁹ qui sont reprises par Boèce au VI^e siècle, puis systématisées au cours de la « renaissance » carolingienne au VIII^e siècle. Cette idée que l'arithmétique est la mère de la musique survit durant tout le Moyen Âge. La musique a une place très importante dans le *quadrivium*, et donc dans l'ensemble des arts libéraux.

Plusieurs traités musicaux ont été rédigés au cours du Moyen Âge. Celui qui a le plus marqué la société médiévale est celui de Boèce, mort en 524, ministre du roi Théodoric. Il est considéré comme le grand théoricien de la musique, tant son étude de la musique va faire autorité. Boèce définit le caractère scientifique de la musique, reprenant dans ses études les théories de ses successeurs, mais c'est lui qui, le premier, adapte les conceptions musicales antiques à la pensée chrétienne, faisant de la musique un moyen pour l'homme de rejoindre Dieu et d'atteindre l'harmonie avec la Création. Il est le premier à caractériser la musique en trilogie, théorie largement utilisée jusqu'à la fin de la Renaissance¹⁰. Dans son traité *De institutione musica*, il distingue trois types de musique :

9 Les « arts libéraux » sont les sept matières constituant la base de l'enseignement antique et médiéval. Ils sont composés du *trivium* : grammaire, rhétorique, dialectique, et du *quadrivium* : arithmétique, géométrie, musique, astronomie. Boèce invente le terme *quadrivium*, qu'il définit comme « quadruple voix de la sagesse ». Le *trivium* a pour objet les arts du langage, le *quadrivium*, la compréhension et l'explication de l'ordre du monde.

GAUVARD C. (dir.), DE LIBERA A. (dir.), ZINK M. (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris : PUF, 2002.

10 CULLIN O., *op. cit.*, 2002, p. 26.

- La *musica mundana* est une notion complexe que l'on peut traduire par « musique des sphères ». On retrouve ici la cosmologie pythagoricienne. Les sphères sont en fait les mondes qui tournent autour de la Terre immobile. En tournant, elles produisent un son. Plus la planète est éloignée, plus le mouvement est rapide, et plus le son est aigu. C'est cette musique inaudible, mais bien sonore, qui régit la vie de l'univers, la course des étoiles, le cycle des saisons, ainsi que les rythmes des corps et les relations de l'âme et du corps. Elle est la musique de la Création.
- La *musica humana* est la musique perçue par le corps et l'âme de l'homme. L'homme est régi par l'harmonie, qui permet d'unifier le corps avec l'âme. Sans cette musique, et donc sans harmonie, l'homme ne peut pas exister.
- La *musica instrumentalis* est la musique produite par les instruments. C'est l'art des sons, vocaux et instrumentaux. Les sons musicaux ont pour fonction de prolonger la nature divine par l'art humain. La *musica instrumentalis* est le prolongement de la *musica mundana*. Elle est la pratique qui s'en veut l'écho terrestre.

Ainsi, pour Boèce, la musique est nécessaire à l'homme car elle l'aide à s'élever, à se rapprocher de la vérité, à recréer son unité intérieure. Elle domine le monde chrétien. Elle produit l'harmonie qui est le reflet de l'amour de Dieu, car Dieu a fait que toutes les choses s'ordonnent avec perfection et avec ordre. La musique permet la production de l'ordre, fondé sur le nombre et les mathématiques. Elle est donc indispensable.

Historiographie de l'iconographie et de l'organologie

Notre étude porte sur l'iconographie musicale au sein de la cathédrale de Reims. L'iconographie musicale est une thématique récente qui a pour origine deux disciplines différentes mais pourtant liées : l'iconographie et l'organologie. Il convient donc d'établir l'histoire de ces deux sciences avant d'expliquer comment elles se sont réunies pour produire l'iconographie musicale, une branche de l'iconographie encore toute récente.

- *Historiographie de l'iconographie et complexité des images médiévales*

L'iconographie est une discipline étudiant les représentations figurées, leurs contenus et leur transmission d'une époque à l'autre. C'est une science récente, actuellement en pleine dynamique. Contrairement à d'autres sciences auxiliaires comme l'archivistique, la numismatique ou encore la sigillographie, dont les techniques et méthodes de travail sont mises en place au XIX^e siècle, l'iconographie ne se développe qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Nous pouvons tout de même situer les premières origines de l'iconographie à la toute fin du XVIII^e siècle. Devant le vandalisme révolutionnaire, les premières interventions pour la protection du patrimoine se mettent en place. Le courant romantique insuffle un regain d'intérêt pour le Moyen Âge. Les érudits découvrent alors l'art gothique, dénigré pendant la Renaissance, puis oublié durant l'époque moderne. Le XIX^e siècle débute avec plusieurs interventions pour la protection du patrimoine médiéval, renforcées par la mise en place à partir de 1830 du poste d'inspecteur des Monuments historiques. Cette nouvelle sensibilité autour de l'époque médiévale est confirmée par le succès du roman de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, paru en 1832. Cet intérêt pour l'art médiéval permet à l'histoire de l'art de se constituer¹¹. Cette dernière tend à s'affirmer, en Allemagne d'abord, puis en Europe, comme une discipline autonome, avec une approche scientifique qui met de côté le rôle de la société dans l'art. L'image n'est cependant pas encore considérée pour elle-même, mais plutôt comme simple illustration du texte. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle que de nouvelles idées se détachent. L'École de Hambourg adopte entre 1920 et 1933 une conception de l'histoire de l'art plus proche de la société, idée fortement relayée par Erwin Panofsky¹². En 1929 en France est créée l'école des Annales par Marc Bloch et Lucien Fèbvre avec l'intention de rénover la recherche historique et d'élargir les champs d'études, par opposition aux idées méthodiques de la III^e République. Il faut cependant attendre les années 1950 et le renouvellement de l'après-guerre pour que les élèves de ces deux écoles se rencontrent et réfléchissent à une nouvelle conception de l'image. L'iconographie moderne est le fruit de ces réflexions, et elle est aujourd'hui encore et toujours en pleine expansion : c'est une science nouvelle sur une source « nouvelle ». Cette dynamique s'explique par les nombreux apports que l'étude des images apporte aux historiens. Les images sont omniprésentes tout au long de l'histoire de l'homme, mais leur déchiffrement change selon l'époque et la fonction qu'on leur

11 Ce regain d'intérêt n'est pas uniquement réservé à l'art pictural, il se retrouve aussi dans la musique : au début du XIX^e siècle, les moines de l'abbaye de Solesmes « restaurent » le chant grégorien.

12 PANOFSKY E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris : Éditions de Minuit, 1974.

attribue. L'image médiévale est difficile à appréhender, car elle composée de codes et de symboles complexes qu'il est nécessaire de connaître. Elle est de plus largement influencée par l'Église. Depuis quelques décennies, des spécialistes établissent des dictionnaires de symboles et de codes pour mieux déchiffrer les images médiévales, comme les ouvrages de François Garnier¹³, ou de Michel Pastoureau¹⁴.

Ici, notre étude porte sur des images provenant d'une cathédrale, ce qui implique certaines difficultés particulières. Premièrement, la longue histoire de la cathédrale place nos sources dans un contexte particulier. Il faut garder à l'esprit que les images que nous étudions sont le fruit de plusieurs siècles de dégradations climatiques, de restaurations pas toujours fidèles au parti d'origine, et de destructions dévastatrices. Par exemple, sur le portail central, sur 76 statues de voussures, seules 40 sont encore d'origine¹⁵ (*Fig A 3*). Deuxièmement, la grande majorité des images est inaccessible au visiteur. Les statues de la façade représentant des musiciens sont noyées parmi un grand nombre de sculptures. Les vitraux sont placés tout en hauteur, et sans jumelles puissantes, il est impossible d'en discerner tous les détails. Enfin, les images peuvent ne pas être représentatives de la réalité, ce qui risque de compliquer notre étude pour identifier certains instruments de musique : des éléments comme le nombre de cordes, la taille, ou encore la tenue de l'instrument, peuvent être représentés de façon symbolique.

- *Historiographie et limites de l'organologie*

L'organologie est une branche de la musicologie qui étudie les instruments de musique. Ce terme vient du grec *organon*, et du latin *organum*, outil ou instrument. L'organologie est une science qui s'est clairement définie au XIX^e siècle, mais qui trouve son origine au début de l'époque moderne. Les premiers écrits décrivant la composition des instruments de musique remontent au XV^e siècle. Pour les périodes antérieures, les chercheurs doivent se référer à l'archéologie, à l'iconographie, ou à des textes narratifs n'ayant pas pour but de décrire les instruments. Le premier texte donnant des précisions techniques sur des

13 GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge*, t. I, *Signification et symbolique*, t. II, *Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'Or, 1982-1989.

14 PASTOUREAU M., *Figures et couleurs : études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris : Le Léopard d'Or, 1986.

Id, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989.

15 DEMOUY P. (dir.), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001, p. 255.

instruments de musique date de la deuxième moitié du XV^e siècle, il est écrit par Henri Arnaud de Zwolle. Ses écrits traitent du clavecin, de la harpe, du luth et de l'orgue. Les indications ne sont pas très précises, et le vocabulaire n'est pas scientifique, mais il y a la volonté de faire une description technique des instruments¹⁶. Vers 1487, Johannes Tinctoris écrit *De inventione et usu musicae*, il y traite plus particulièrement des instruments à cordes et à air. Du XVI^e au XVIII^e siècle, plusieurs théoriciens écrivent des traités de plus en plus précis sur les instruments de musique, comme Sébastien Virdung (*Musica Getutscht*, 1511), Martin Agricola (*Musica instrumentalis deutsch*, 1529), Michel Praetorius, (*Syntagma Musicum - De organographia*, 1615-1619), Martin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1637), ou encore le Marquis de Pontécoulant dans son *Organographie* datant de 1862, dans laquelle il étudie la facture musicale du XIX^e siècle. Pour la première fois, un auteur critique les sources utilisées par ses prédécesseurs : il souligne les limites des anciens traités et de l'iconographie. Le XIX^e siècle a aussi joué un grand rôle dans l'élaboration de la reconstitution organologique. Lors de la période romantique, un nouvel intérêt pour les instruments de musique et pour leur histoire apparaît alors, et les luthiers s'essayent à la reconstitution d'instruments anciens, dont les représentations sont placées dans les portails et chapiteaux. Auguste Tolbecque et Arnold Dolmetsch sont deux luthiers qui ont utilisé ces représentations pour faire avancer la connaissance des instruments de musique médiévaux et de la Renaissance¹⁷.

A la fin du XIX^e siècle, Victor-Charles Mahillon est le premier à donner à l'organologie techniques et méthodes de travail¹⁸. Il développe aussi en 1878 dans son *Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles* une classification des instruments basée sur la nature des corps employés et leur type de vibration (cordophones, aérophones, membranophones, autophones (instrument vibrant par lui-même)) en reprenant une ancienne classification chinoise du IV^e millénaire avant J.-C.¹⁹. Au début du XX^e siècle, Curt Sachs et Erich von Hornbostel améliorent la classification de Mahillon, en particulier en remplaçant le terme d'autophone par idiophone. C'est la naissance du système Hornbostel-Sachs qui est encore utilisé aujourd'hui. C'est Curt Sachs qui utilise pour la première fois le mot « organologie »²⁰ dans son lexique des instruments de musique publié à Berlin en 1913²¹. L'organologie moderne existe maintenant en tant que telle.

16 MICHAUD-PRADEILLES C., *L'organologie*, Paris : PUF, 1983, p. 14.

17 RAULT C., *Instruments à cordes du Moyen Age. Actes du colloque de Royaumont de 1994*, Grâne : Éditions Créaphis, 1999, p.8.

18 *Ibid.*, p.7.

19 MICHAUD-PRADEILLES C., *op. cit.*, 1983, p. 33.

20 *Ibid.*, p. 6.

21 SACHS C., *Real-Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin : J. Bard, 1913.

Notre étude porte sur les instruments de musique dans l'Europe médiévale. Cependant, l'époque médiévale n'a pas généré de compilations techniques sur l'organologie de l'époque. Les premiers écrits théoriques n'apparaissent pas avant le XV^e siècle. Nous disposons de traités qui ont minimum deux siècles d'écart avec l'instrumentarium du XIII^e siècle. Même s'ils nous apportent énormément, il faut rester prudent sur ces ouvrages, car les instruments décrits ont certainement changé entre temps. Il faut donc se référer à d'autres sources non écrites. L'archéologie peut être un moyen de mieux connaître l'instrumentarium médiéval. Mais la plupart des instruments conservés est de l'époque moderne, ou alors ce sont des instruments médiévaux retouchés à partir du XVI^e siècle, comme cette citole du XIV^e siècle de Warwick Castle, conservée au British Museum, qui a été transformée en violon au XVI^e siècle²². Les quelques découvertes archéologiques sont des petits éléments comme des chevalets, des cordiers, des sifflets et des flûtes en plus ou moins bon état, ou encore des instruments fortement détériorés : ce ne sont que très rarement des instruments complets²³. Autre moyen pour l'organologie, l'iconographie est indispensable mais n'est pas infaillible. L'époque médiévale produit un grand nombre d'images. Même si le but premier des artisans n'était pas de témoigner de leur temps, ces images sont riches de renseignements. On trouve régulièrement des représentations d'instruments de musique au sein des programmes iconographiques. Cependant, ces sources (écrites, archéologiques ou iconographiques) ne nous permettront jamais de découvrir le son des instruments, alors que c'est la fonction principale d'un instrument de musique. Nous ne pouvons qu'émettre des suppositions à cet égard, tout comme nous ne pouvons pas savoir avec précision pour quels usages et quelles fonctions ils étaient utilisés. Enfin, un autre problème ne doit pas être mis de côté : le fait de ne pas avoir de sources sur un instrument de musique ne signifie pas forcément que cet instrument n'existait pas. Dans l'attente de données complémentaires, il faut donc rester très prudent.

22 MUNROW D., *Instruments de musique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Hier et demain, 1979, p. 26.

23 HOMO-LECHNER C., *Sons et instruments de musique au Moyen-Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris : Errance, 1996, p. 75.

- *L'iconographie musicale*

Notre étude, à la jonction de l'iconographie et de l'organologie, traite de l'iconographie musicale au sein de la cathédrale de Reims. L'iconographie musicale est une branche récente de l'iconographie : on observe une augmentation des études depuis les vingt dernières années, portée par le dynamisme de l'iconographie, mais aussi peut être par la popularité des musiques traditionnelles et folkloriques dans les années 1960-1970²⁴. Le domaine de l'iconographie musicale mélange plusieurs spécialistes : des historiens comme Isabelle Marchesin²⁵ ou Martine Clouzot²⁶, des luthiers comme Christian Rault, des linguistes comme Pierre Bec, des archéologues comme Catherine Homo-Lechner ou encore des ethnomusicologues comme Luc Charles-Dominique, ce qui procure à ce domaine une grande richesse. De nombreux ouvrages sur la question ont été publiés, mais certains sont à prendre plus particulièrement en compte. L'exposition « Moyen-Âge : entre ordre et désordre » qui s'est déroulée du 26 mars au 27 juin 2004 à la Cité de la Musique à Paris permet une vue d'ensemble de nombreuses représentations musicales médiévales. Le catalogue est une mine d'or pour le chercheur, car il montre la grande diversité des supports et des représentations. Pour favoriser les recherches, des répertoires spécialisés se sont constitués, comme c'est le cas pour le Répertoire international d'iconographie musicale, fondé en 1971. De même, des revues spécialisées se sont élaborées, comme la revue *Musique, Images, Instruments*, une publication française d'organologie et d'iconographie musicale éditée par le CNRS, ou la revue *Imago Musicae*, qui est quant à elle de contribution internationale. De même, un programme de recherche nommé *Musicastallis* placé sous la direction de Frédéric Billiet et soutenu par l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux de l'Université Paris Sorbonne a coordonné l'inventaire de près de mille sculptures de stalles représentant une scène musicale, datées entre 1400 et 1550.

Plusieurs grands ensembles ont permis d'importantes avancées en iconographie musicale. Les *Cantigas de Santa Maria* est une compilation de 420 chansons espagnoles (*Fig. C 1*). Sur quarante miniatures polychromes sont dessinés quarante-quatre instruments de musique différents. La précision et la qualité de ces images en font un document indispensable pour les recherches actuelles. Dans l'architecture romane, le Porche de la Gloire

24 RAULT C. (dir), *op. cit.*, 1999, p. 9.

25 MARCHESIN I., *L'image organum : la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout : Brepols, 2000.

26 CLOUZOT M., *Le musicien en images : l'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, EHESS 1995.

de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle rassemble vingt-quatre statues représentant les Vieillards de l'Apocalypse tenant chacun un instrument à cordes de très bonne qualité (Fig. C 2). De 1989 à 1991, un projet de rencontres et de reconstitutions instrumentales a été mis en place avec succès²⁷. Ce portail est considéré comme une référence pour l'organologie actuelle. De même, la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers est un corpus intéressant : la bordure placée à l'extrémité haute présente sur toute la longueur de la tapisserie soixante-six anges musiciens représentant l'instrumentarium complet du Moyen Âge. Elle a été commandée en 1375 par Louis Ier, frère de Charles V, et dont les cartons ont été dessinés par Jean de Bruges. La cathédrale du Mans possède un autre ensemble iconographique de grande valeur²⁸ attribué au même auteur. (Fig. C 3). Sur le plafond de la chapelle axiale, dédiée à la Vierge, sont peints quarante-sept anges musiciens, certains tenant dans les mains des phylactères avec des chants, d'autres jouant de la musique à l'aide de leurs instruments. Il y a vingt-quatre instruments de musique différents. Cet ensemble a été composé vers 1377. Récemment restaurée, cette fresque représente une grande partie des instruments de musique en usage au XIV^e siècle. Enfin, la cathédrale de Bayeux possède une crypte dans laquelle existe une fresque datant du XV^e siècle et composée de plusieurs anges musiciens (Fig. C 4). Il existe évidemment plein d'autres ensembles iconographiques mal connus qui mériteraient qu'on les étudie plus précisément.

Intérêts de notre étude

Notre étude s'applique à un patrimoine important de l'histoire de France. La cathédrale de Reims, lieu des sacres des rois de France, est un monument essentiel du patrimoine médiéval. Elle possède un nombre incalculable d'images sculptées et vitrées, ce qui est propice à une étude iconographique. De nombreuses analyses ont déjà été effectuées sur son programme iconographique, en particulier les études de Hans Reinhardt²⁹ et de Peter Kurmann³⁰. Notre travail se place dans la continuité de ces ouvrages. Étudier les

27 Pour en savoir plus sur les résultats de ces rencontres : LOPEZ-CALO J., *Los instrumentos del Portico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

28 BUVRON J.-M., CHANTELOUP L., LENOBLE P., *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans*, Le Mans : Éditions de la Reinette, 2003.

29 REINHARDT H., *La cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris : PUF, 1963.

30 KURMANN P., *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails, étude archéologique et stylistique*, Paris : Éditions du C.N.R.S., Lausanne : Payot, 1987, 2 vol.

représentations des instruments de musique dans le programme iconographique permet de se pencher sur des statues et des vitraux peu connus, et de mettre en valeur leur grande richesse du détail. De par leur place au sein du décor de la cathédrale, ces figures de musiciens font aussi ressortir la place fondamentale de la musique dans le monde médiéval. Au delà d'une simple étude organologique, c'est une étude de la société médiévale que nous souhaitons produire.

Il convient à présent de s'interroger sur la place des instruments de musique au sein du programme iconographique de la cathédrale de Reims. Pour cela, il faut tout d'abord présenter la nature et l'histoire des images qui entrent dans notre corpus. Ensuite, nous devons présenter les instruments de musique qui y prennent place, puis étudier leurs représentations pour voir si elles sont réalistes. Après cela, il faudra s'interroger sur le rôle de ces instruments de musique dans les grands thèmes iconographiques dont ils font partie, au niveau de la cathédrale, pour ensuite les comparer à d'autres ensembles iconographiques issus d'autres cathédrales ou églises gothiques, mais aussi de l'architecture profane.

Partie 1 : Présentation du corpus iconographique

I] Notre Dame de Reims

Une étude iconographique porte sur un corpus plus ou moins important d'images. Dans un premier temps il faut présenter le corpus dans son intégralité, afin de bien cerner le contexte et les caractéristiques des œuvres étudiées. Le corpus de notre étude est original : l'ensemble des images est issu du même monument, la cathédrale de Reims (*Fig. A 2*). Cette dernière possède un nombre incalculable de représentations organisées entre les vitraux et la statuaire. Toutes les images ont donc en commun de nombreux points caractéristiques, comme le lieu, le commanditaire ou les destinataires. Or la cathédrale de Reims est un monument qui a évolué depuis le XIII^e siècle, et toutes les parties du monument n'ont pas changé de la même façon. Certaines images sont donc bien différentes. Leur histoire, leurs restaurations et destructions leur sont propres. Certaines caractéristiques sont distinctes selon les images, comme la nature, la date de la construction, ou encore l'auteur. Les images de notre corpus sont toutes différentes, alors qu'elle appartiennent toutes au même ensemble. C'est cette contradiction qui rend notre étude complexe, mais qui lui apporte aussi une grande richesse.

1/ Études historiographiques

De nombreux auteurs ont été fascinés par cette richesse. La cathédrale de Reims est, dès le XIX^e siècle, l'objet de nombreuses études. Dès le XIX^e siècle, avec le romantisme et la redécouverte de l'art médiéval, de nombreux intellectuels locaux ont souhaité approfondir leurs connaissances sur la cathédrale de Reims. Les ouvrages du chanoine Cerf¹ et de l'abbé Tourneur² sont à prendre en considération, car leurs descriptions précises nous facilitent l'étude d'éléments disparus à jamais avec la première guerre mondiale. De même pour les

1 CERF Chanoine, *Histoire et description de Notre Dame de Reims*, 1861.

2 TOURNEUR V. (abbé), *Description historique et archéologique de Notre Dame de Reims*, 1883.

vitraux, l'essai de Paul Simon³ est encore de nos jours un ouvrage indispensable, son étude ayant été publiée trois ans avant le début de la guerre. Ces recherches ont grandement facilité la reconstitution et la restauration des vitraux par Henri Deneux après la fin du conflit. Henri Deneux, alors architecte en chef des Monuments Historiques, se voit confier la restauration de la cathédrale de Reims dès 1915, poste qu'il garde jusqu'en décembre 1938. Les destructions de la Première Guerre mondiale sont l'occasion pour les chercheurs de l'après-guerre d'effectuer de nouvelles fouilles. Henri Deneux entreprend des fouilles dans la cathédrale entre 1919 à 1930⁴. L'histoire du lieu et les successions des anciennes églises sont ainsi mieux connues. Henri Deneux suppose que le baptistère de Clovis se situe sur le flanc nord de la cathédrale. Dans les années 1960, Hans Reinhardt publie une étude qui rassemble l'ensemble des connaissances de la cathédrale⁵. Il avance en particulier une hypothèse sur un premier programme iconographique des baies hautes du chœur antérieur à celui en place aujourd'hui, hypothèse adoptée par les chercheurs actuels. Mais certaines de ses théories sont aujourd'hui dépassées, et maintenant cet ouvrage est à utiliser avec précaution. Presque trente ans plus tard, une étude importante est effectuée sur la façade occidentale. Cette dernière, décorée de sculptures de toutes formes et de toutes tailles fascine les chercheurs depuis plusieurs générations. Peter Kurmann fait un énorme travail de datation et d'analyse de toutes les statues de la façade⁶. Enfin, depuis les vingt dernières années, de nombreuses opportunités ont permis de faire avancer nos connaissances autour de la cathédrale, comme les fouilles archéologiques entreprises entre 1993 et 1998 sur le flanc nord de la cathédrale. L'hypothèse d'Henri Deneux sur le baptistère de Clovis est réfutée : il se trouve plutôt sous la sixième travée de la nef. Cet enthousiasme est d'autant plus présent à la veille de l'anniversaire du huitième centenaire, qui est l'occasion de faire le point sur les connaissances actuelles et de définir les pistes encore non explorées⁷. Par bien des aspects, la recherche autour de la cathédrale est loin d'être achevée.

3 SIMON P., *La grande Rose de la cathédrale de Reims : étude historique et descriptive, sa reconstruction à l'aide de documents certains, sa restauration*, Reims : Michaud, 1911.

4 DENEUX H., *Dix ans de fouilles dans la cathédrale de Reims, 1919-1930 : conférence donnée à la Société des Amis du Vieux Reims le 1^{er} juin 1944*, Reims : Matot-Braine, 1946.

5 REINHARDT H., *La cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris : PUF, 1963.

6 KURMANN P., *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails, étude archéologique et stylistique*, Paris : Éditions du C.N.R.S., Lausanne : Payot, 1987, 2 vol.

7 Dans ce but, un colloque s'est tenu les 1^{er} et 2 octobre 2004 : DECROCK B. (dir.), DEMOUY P. (dir.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims, Actes du colloque international des 1^{er} et 2 octobre 2004*, Langres : Dominique Guéniot, 2008.

Pour l'anniversaire du huitième centenaire, un ouvrage rassemblant les connaissances actuelles de la cathédrale a été publié : JORDAN Mgr (dir.), *Reims, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : Nuée bleue, 2010.

2/ Histoire de la cathédrale et de ses restaurations

Ces longues recherches ont permis la mise en place d'une histoire de la cathédrale assez élaborée. Construire une cathédrale est un projet imposant qui ne trouve sa conclusion qu'au bout de plusieurs générations de travaux. La construction de la cathédrale de Reims n'échappe pas à cette tendance, et possède elle aussi une histoire mouvementée. En effet, le premier édifice religieux édifié à cet endroit remonte au V^e siècle. L'évêque Nicaise aurait érigé un groupe cathédral primitif, dont on ne possède plus de traces à présent. Pendant huit siècles, plusieurs autres cathédrales ont été construites. La cathédrale antérieure est bâtie au IX^e siècle, puis est réaménagée au XII^e siècle par l'archevêque Samson selon les nouveaux préceptes de construction inaugurés à l'abbaye Saint-Denis par l'abbé Suger, portant sur la lumière. L'idée d'une cathédrale ouverte à la lumière était dans les esprits déjà avant la construction de l'actuelle cathédrale.

Le 6 mai 1210, un incendie ravage la cathédrale de Samson. L'archevêque Aubry de Humbert décide alors de construire une nouvelle cathédrale plus vaste et plus lumineuse. Par tradition, on dit que la première pierre est posée un an plus tard, le 6 mai 1211, bien qu'aujourd'hui les chercheurs placeraient plutôt le début des travaux en 1207⁸. Le chantier commence par le chevet⁹ : on construit les sept arcades du chœur et du transept autour du chœur de l'ancienne cathédrale du XII^e siècle. Les travaux ralentissent à partir de 1231 suite aux conflits qui opposent l'archevêque et les bourgeois rémois. Il faut trente ans pour construire l'ensemble du chœur et du transept : le chapitre s'y installe en 1241, ce qui permet de démolir l'ancienne nef. Les travaux continuent : trois travées sont construites vers l'ouest. La seconde moitié du siècle est consacré à la construction de la façade, que l'on joint avec la nef déjà construite. Les hauts niveaux au delà du triforium sont mis en place à partir des années 1260-1270. Le niveau de la grande rose est construit dans les années 1280-1290. La galerie des rois est construite au début du XIV^e siècle. Cependant, la Guerre de Cent Ans qui débute en 1337 ainsi que la Grande Peste qui apparaît à Reims en 1348-1349 ralentissent considérablement les travaux. Le 24 juillet 1481 un incendie détruit les combles, la charpente et la grande flèche du transept. Les travaux de restauration se prolongent jusqu'en 1512, mais en 1516 la construction des flèches des deux tours de la façade, prévues à l'origine, est « temporairement » suspendue par manque d'argent. Elle ne sera jamais reprise.

8 PRACHE A., « Le début de la construction de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle : l'apport de l'archéologie et de la dendrochronologie », In DECROCK B. (dir.), DEMOUY P. (dir.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims, Actes du colloque international des 1er et 2 octobre 2004*, Langres : Dominique Guéniot, 2008, p. 41-52.

9 Pour l'explication des termes techniques de l'architecture gothique, voir en annexes la figure A 1 (a et b).

Déjà les premières restaurations sont nécessaires à partir du XVII^e siècle. Certaines parties de la façade comme les portails, les gâbles ou leurs jonctions (atlantes, fleuves du Paradis, gargouilles et musiciens assis) sont abîmées à cause des dégradations climatiques causées par la pluie et le gel. En ce qui concerne la façade, trois grandes campagnes de restauration des sculptures se succèdent entre le XVII^e et le XIX^e siècle¹⁰. Les premiers travaux, organisés par l'architecte Vincent Bourgeois, se déroulent de 1610 à 1611 et touchent le portail central : 19 voussures sont remplacées. Mais les restaurations sont faites dans le style baroque : le message iconographique médiéval n'est plus compris par les gens du XVII^e siècle, et les restaurations ne respectent pas l'esprit du XIII^e siècle. Quelques statues des voussures représentant des musiciens sont modifiées par ces restaurations. La seconde campagne concernant la façade, gérée par Alfred de Vigny, a lieu entre 1737 et 1740. Ici, l'architecte œuvre dans le souci d'imiter les modèles du XIII^e siècle¹¹. Paradoxalement, ces restaurations du XVIII^e siècle, respectueuses de l'esprit médiéval, contrastent avec la destruction systématique des verrières basses des bas côtés. En effet, les chanoines n'apprécient plus ces sombres verrières qui obscurcissent l'intérieur de la cathédrale, vestiges d'une époque médiévale qui n'intéresse plus. Les verrières basses sont en majorité détruites entre 1730 et 1770 pour être remplacées par des baies incolores¹², qui correspondent aux critères de l'époque.

Singulièrement, l'architecture de la cathédrale ne souffre presque pas de la Révolution, contrairement à d'autres édifices religieux¹³, car elle est convertie en magasin de fourrage, puis en Temple de la Raison¹⁴. On abat tout de même les signes passés de l'Ancien Régime : de nombreuses statues de rois de la façade ou du transept ont vu leur couronne disparaître¹⁵. Cependant, avec la Révolution vient le temps des prises de conscience de la richesse du patrimoine médiéval, et du danger dans lequel il se trouve face au vandalisme révolutionnaire. Les premières interventions pour la protection du patrimoine se mettent petit à petit en place. A Reims, au cours du XIX^e siècle, plusieurs restaurateurs se succèdent pour réhabiliter la cathédrale. De 1826 et 1830, Plantar, un artiste parisien, se voit attribuer la restauration du portail nord. Il participe à la troisième campagne de restauration de la façade depuis le XVII^e

10 KURMANN P., *op. cit.*, 1987, p. 35.

11 *Ibid.*, p. 36.

12 TOURNEUR V., *Histoire et description des vitraux et des statues de la cathédrale de Reims*, Reims, 1857, p. 58-62.

13 Comme beaucoup de monuments religieux, l'église Saint Nicaise de Reims est vendue comme bien national en 1793, puis est transformée en carrière de pierres. Elle a totalement disparu du paysage urbain. Seuls quelques vestiges sont encore visibles au musée saint Remi de Reims.

14 BOULANGER J.-F., « De 1789 à 1905. Un long siècle révolutionnaire », in JORDAN Mgr (dir.), *Reims, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : Nuée bleue, 2010, p. 468.

15 DEMOUY P. (dir.), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001, p. 113.

siècle. Cependant, les restaurations de ce début du siècle sont encore peu réfléchies, et ne respectent pas encore l'âme des sculpteurs de l'époque médiévale. Plusieurs statues de voussures représentant des musiciens, ainsi que les musiciens assis entre les gâbles, ont été retouchés par Plantar. Ces sculptures risquent donc de ne pas être représentatives des statues qu'elles remplacent. D'autres architectes se succèdent ensuite jusqu'à la veille de la première guerre mondiale, mais s'attachent plus particulièrement à la restauration du chevet, des parties hautes et de la nef. La cathédrale est classée Monument historique en 1862, alors que Viollet-le-Duc y effectue des travaux sur le chevet. La dernière campagne de restauration, commencée en 1904, restaure la tour nord de la façade. Or, au début de la première Guerre Mondiale, les échafaudages en bois ne sont pas retirés, ce qui a des conséquences graves pour la cathédrale.

L'armée allemande entre dans Reims dès le 4 septembre 1914. La bataille de la Marne commence le 6 septembre, et se termine le 13 septembre avec la retraite des armées allemandes. Le 12 septembre, les Allemands amènent de la paille dans la cathédrale de Reims, dans le but d'y concentrer leurs blessés. Après la fuite des Allemands, l'armée française fait de même. Cependant, les premiers obus tombent sur Reims dès le 18 septembre. Le 19, le feu prend aux échafaudages de la tour nord qui n'ont pas été retirés au début du conflit. L'ensemble de la cathédrale s'embrase. Durant quatre ans, la cathédrale est frappée par au moins 287 obus¹⁶. Les destructions sont impressionnantes, mais l'édifice reste debout. Dès 1915, Henri Deneux, architecte en chef des Monuments historiques, est nommé responsable de la restauration de Notre Dame de Reims. Les travaux de restauration commencent dès la fin du conflit. La nef est de nouveau ouverte au culte en 1927 et la cathédrale est consacrée en 1937. Il a fallu près de vingt ans pour combler une grande partie des dégâts de la première Guerre Mondiale. Depuis, la cathédrale est sans interruption l'objet de travaux, car elle est meurtrie par le vieillissement de la pierre, par la pollution, et par des séquelles de la première guerre mondiale qui ne sont toujours pas effacées : la restauration de la tour nord n'a été entreprise que très récemment, et les derniers échafaudages n'ont été retirés que fin 2010. La cathédrale est en chantier permanent depuis ses débuts, mais cela est plus que nécessaire pour permettre à nos contemporains ainsi qu'aux générations futures d'observer la cathédrale et d'essayer de comprendre le message que ses statues et ses vitraux veulent nous transmettre.

¹⁶ HARLAUT Y., *La cathédrale de Reims : du 4 septembre 1914 au 10 juillet 1938 : idéologies, controverses et pragmatisme*, thèse de doctorat, Histoire : Reims, 2006, p. 185-187.

3/ Le programme iconographique de la cathédrale

La très grande profusion de statues et de vitraux sur la cathédrale permet un programme iconographique très riche. Chaque cathédrale possède un programme iconographique, et chaque programme est dicté par une ou plusieurs lignes directrices. Le programme iconographique de la cathédrale de Reims est complexe sur bien des points. A première vue, il peut sembler disparate, et on peut douter que les fidèles de l'époque en discernaient toutes les nuances. Ils devaient reconnaître quelques grands thèmes bibliques, comme la Crucifixion ou le Jugement dernier, ce dernier étant facilement reconnaissable avec la figuration des châtiments des Enfers, mais le message transmis par l'ensemble leur était sûrement obscur. Le programme iconographique de la cathédrale n'est pas évident à appréhender, encore moins pour nos yeux du XX^e siècle. De plus, les multiples destructions et rénovations qui ont eu lieu depuis le XIII^e siècle ont bouleversé le programme iconographique initial. Il faut donc avancer avec circonspection pour éviter de trahir le projet de ses instigateurs.

Le programme iconographique de Reims est original car il s'articule à l'extérieur mais aussi à l'intérieur de l'édifice : le revers du portail et les vitraux font partie de l'ensemble. Ce revers du portail est unique dans le monde gothique (*Fig. A 4*). Deux grandes lignes directrices, qui se fondent l'une dans l'autre, rythment ce programme : l'idée de la glorification de l'Église comme institution universelle, et l'accentuation de l'Église de Reims comme élément central de la royauté française¹⁷. L'universalité de l'Église est soulignée par les représentations des Fleuves du Paradis et des peuples de la Terre sous les gargouilles de la façade, et par les Mois et Saisons placés aux chambranles du portail central. L'Église est universelle par son enseignement, ce qui explique la grande représentation des prophètes et des apôtres. Le programme iconographique marque aussi la prépondérance de l'Église de Reims dans l'affirmation de la dimension divine de la monarchie. Ce thème se retrouve clairement dans l'étage de la Grande rose, avec les voussures représentant l'histoire de David, le premier roi oint de la Bible, qui combat le géant Goliath. La galerie des rois, avec au centre le baptême de Clovis, marque elle aussi cette idée. La galerie des rois symbolise à la fois les rois de la tribu de Juda de l'Ancien Testament, et les rois de France couronnés à Reims, qui se placent alors en héritiers. La cathédrale de Reims, par la prépondérance de son rôle, se place comme premier aperçu de la Jérusalem céleste, symbolisé par l'abondance des anges aux ailes déployées placés dans les pinacles des contreforts des arcs-boutants tout autour de la nef et du

17 DEMOUY P. (dir.), *op. cit.*, 2001, p. 250.

chœur. Les vitraux fusionnent à ce programme iconographique et s'associent à la statuaire : les vitraux du haut-chœur placent l'archevêque de Reims à la tête de la spiritualité du royaume. La Grande rose de la Dormition s'allie au gâble extérieur du Couronnement pour la glorification de la Vierge et de l'Église. Le programme iconographique de la cathédrale de Reims se construit donc en dualité, avec plusieurs thèmes qui s'entrecoupent, afin de faire l'apologie de l'Église universelle et le rôle de l'Église de Reims dans la légitimité de la monarchie française.

II] Inventaire descriptif des sources

Après avoir présenté le contexte général de nos sources, il convient à présent de s'intéresser plus particulièrement aux images qui composent le corpus, afin de déterminer pour chacune leur histoire, leur place au sein de la cathédrale, leurs éventuelles destructions et restaurations, ainsi que leurs caractéristiques individuelles. Cet inventaire s'établit par rapport à la chronologie de construction de la cathédrale. Il commence donc par le chevet, se poursuit au transept et se termine par la façade occidentale.

A] Le chœur et le transept : première moitié du XIII^e

1/ Les trompes des églises des vitraux hauts du chœur

Les travaux de la cathédrale ont commencé par le chevet, les vitraux hauts du chœur, élaborés dans les années 1220-1240¹⁸, sont donc les plus anciens du corpus. Ils ont été malmenés bien avant le XX^e siècle, lors des festivités des sacres. Jusqu'au XVIII^e siècle, il est courant d'enlever les parties inférieures des baies pour placer des tribunes. Les panneaux sont alors remontés dans le désordre¹⁹. Avant la Première Guerre mondiale, les vitraux du chœur sont déjà en mauvais état, en particulier à cause des dégradations climatiques. Plusieurs

18 BALCON-BERRY S., « Les vitraux de la cathédrale de Reims à la lumière des recherches récentes », In : DECROCK B. (dir.), DEMOUY P. (dir.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims, Actes du colloque international des 1er et 2 octobre 2004*, Langres : Dominique Guéniot, 2008, p. 157-158.

19 TOURNEUR V., *op. cit.*, 1857, p. 56.

restaurations sont nécessaires, en particulier par l'atelier de la famille Simon, qui en profite pour faire des frottages (relevés grandeur nature) et enrichir sa documentation. Alors que la guerre éclate, ils ne sont pas déposés. Ils n'ont pourtant pas été détruits avant 1917. Après la guerre, les restaurations des baies hautes ne commencent qu'en 1922, supervisées par Henri Deneux. Les cinq baies 100 à 104 sont reconstituées à partir de 1925 en utilisant les frottages faits par l'atelier Simon au XIX^e siècle, et avec le plus possible de verres du XIII^e siècle. La même méthode est utilisée pour les autres vitraux du chœur jusqu'en 1935²⁰. Ces vitraux sont donc surtout constitués de verre moderne, mais le programme iconographique est relativement fiable, grâce aux frottages de Paul Simon.

Les vitraux hauts du chœur, visibles depuis l'entrée, ont un rôle clef dans le programme iconographique des baies vitrées (*Fig. A 5*). Cependant, le cycle que l'on observe aujourd'hui est le fruit d'une deuxième campagne. Il existait auparavant un premier programme vitré, dont quelques vestiges se trouvent dans le bras sud du transept, à la baie 118²¹. Sûrement que ce premier cycle devait représenter le même thème iconographique, mais en moins complet. La baie 118 est divisée en deux lancettes, divisées quant à elles en deux registres (*Fig. A 6*). Au registre supérieur, on trouve Saint Jean Baptiste à gauche, et une Vierge à l'Enfant à droite. Au registre inférieur, c'est le supposé archevêque Henri de Braine accompagné de sa cathédrale. Ces quatre éléments ont sûrement été conçus pour une fenêtre plus étroite, en témoignent les bandes de grisailles qui ont été ajoutées pour combler l'espace. Le style de ces verrières, avec les plis des vêtements mouillés près du corps, permet de dater ces vitraux des années 1220²². Plusieurs éléments de l'ancien programme ont été réutilisés dans les verrières hautes du chœur, comme par exemple les cathédrales de Beauvais et de Châlons, qui semblent avoir été adaptées aux fenêtres²³.

Le « nouveau » programme, qui est en place actuellement, est mis en place dans les années 1220-1230²⁴. Il est composé de onze baies divisées en deux lancettes et surmontées d'une petite rose (*Fig. A 7*). Les personnages ne sont pas représentés sur la totalité de la longueur de la fenêtre : les baies sont divisées horizontalement en deux. L'ensemble des

20 HARLAUT Y., *op. cit.*, 2006, p. 473-475.

21 REINHARDT H., *op. cit.*, 1963, p. 185.

22 BALCON S., « Les vitraux », in DEMOUY P. (dir.), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001, p. 347-357.

23 REINHARDT H., *op. cit.*, 1963, p.185.

24 BALCON S., « Les vitraux », in DEMOUY P. (dir.), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001, p. 366.

vitraux du chœur s'articule autour de la baie axiale (baie 100, *Fig. A 8*). Le registre supérieur de cette verrière représente une Vierge à l'enfant dans la lancette gauche, et une Crucifixion dans la lancette droite. Le registre supérieur des dix autres baies est composé d'apôtres. Cette représentation est symbolique, car on compte ici vingt apôtres, alors qu'ils n'étaient que douze dans la Bible. Le registre inférieur de la baie 100 est quant à lui composé d'une représentation symbolique de la cathédrale de Reims dans la lancette gauche, et de l'archevêque Henri de Braine dans la lancette droite, ce dernier étant le donateur de cette verrière²⁵. Ce doublet cathédrale-évêque se retrouve dans tous les registres inférieurs des vitraux du chœur, avec quelques variations. En partant de l'axe sont représentés les évêques et églises de Laon (baie 101, *Fig. A 9*), de Soissons (baie 102, *Fig. A 10*), de Châlons (baie 103, *Fig. A 11*), de Beauvais (baie 104, *Fig. A 12*), et de Noyon (baie 106, *Fig. A 13*). Tous ces évêques sont accompagnés d'une église représentée de façon symbolique²⁶. Les autres évêques sont figurés à côté de cathédrales qui ne sont pas de leur diocèse. Ainsi, l'évêque de Senlis accompagne l'église d'Amiens (baie 105), l'évêque de Thérouanne accompagne une église qu'on suppose être celle d'Arras (baie 107, *Fig. A 14*), et l'évêque de Cambrai est figuré à côté de l'église de Tournai (baie 108, *Fig. A 15*). Les deux dernières baies du chœur (109 et 110) sont composées d'évêques non identifiés qui ne sont pas accompagnés de cathédrale. Ce qui est intéressant ici, c'est que toutes les cathédrales du chœur sont surmontées d'un ange, exceptée celle d'Amiens. Celui de Reims porte une longue croix. Celui de Soissons se tient debout avec un doigt levé, et porte ce qui semble être un livre dans la main gauche. Tous les anges des baies 101, 103, 104, 106, 107 et 108 portent des longues trompes.

Ces anges sonneurs de trompes ont plusieurs points en commun. Ils sont tous situés sur le haut d'une cathédrale, plus particulièrement entre les deux tours de chaque église. Ils sont en train de souffler dans des trompes, toujours représentées de côté. Le symbolisme de ces anges est évidemment le même. Cependant, c'est ici que s'arrêtent les ressemblances. Certains ont des positions et des styles complètement différents. L'exemple le plus flagrant est la taille des anges : celui de Châlons est beaucoup plus petit que ceux de Laon ou de Thérouanne qui eux sont monumentaux. Les anges restants ont des tailles intermédiaires qui

25 KURMANN-SCHWARZ B., DEMOUY P., « Les vitraux du chevet de la cathédrale de Reims. Une donation de l'archevêque Henri de Braine », in DESPORTES P. (dir), *Fasti ecclesiae gallicanae, Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, t. III, Diocèse de Reims, Turnhout : Brepols, 1998, p. 45-52.

26 Pour une étude complète de l'architecture de ces façades : FRODL-KRAFT E., « Zu den Kirchenschaubildern in den Hochchorfenster von Reims. Abbildung und Abstraktion », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t.23, 1972, p. 53-75.

varient. De plus, ils ne sont pas tous orientés vers le même endroit : seul l'ange de Châlons n'est pas tourné vers la baie de l'axe où est représenté le Christ en croix et la Vierge en majesté. Ils ne sont pas tous dessinés avec le même détail : les anges de Laon et de Noyon disposent d'habits variés aux nombreuses couleurs (revers de manche, petites bandes décoratives), alors que les autres anges sont habillés d'une tunique simple avec une cape. De même, les ailes sont toujours déployées, mais deux anges se distinguent : celui de Beauvais a une aile levée au dessus de lui, ce qui casse la symétrie existante chez les autres, et l'ange de Noyon a ses deux ailes regroupées d'un côté. De la même manière, certains sont juchés sur des croix, d'autres sur une boule. De cette constatation, Hans Reinhardt a avancé l'hypothèse que les anges de Châlons et de Beauvais ont été ajoutés après la pose du vitrail, et qu'ils ont remplacé des croix comme celle de la cathédrale de la baie 118²⁷. Cependant, Eva Frodl-Kraft pose une certaine réserve à ce sujet, car l'ange de Châlons est placé sur une sphère, comme la plupart des anges. L'hypothèse d'un ajout ultérieur pourrait être possible pour l'ange de Beauvais, mais selon elle, aucune preuve ne nous permet aujourd'hui de l'assurer²⁸.

2/ Les anges musiciens du Jugement dernier du bras nord du transept

Les représentations d'instruments de musique suivantes sont des sculptures placées au bras nord du transept, dans le portail du Jugement dernier (*Fig. A 16*) L'ensemble de ce portail est daté des années 1225-1230²⁹. Il n'a pas beaucoup souffert de la première Guerre Mondiale. Quelques éclats d'obus étaient visibles sur quelques statues des voussures, comme les anges aux trompettes, mais ils ont été colmatés. Le tympan est divisé en quatre registres. A l'extrémité supérieure se trouve le Christ juge, entouré de Marie et Jean Baptiste. En dessous, les morts sortent de leurs tombeaux. Le registre encore inférieur est divisé en deux, avec à gauche la représentation des Vertus, et à droite, celle des Vices, détruites au XVIII^e siècle. Enfin, le registre de l'extrémité inférieure, lui aussi divisé en deux, partage le cortège des ressuscités en deux : à gauche, les élus réunis dans le sein d'Abraham , à droite, les damnés, enchaînés par un diable et destinés à la marmite des Enfers. Autour de ce tympan se trouvent trois rangées de voussures (*Fig. A 17 et 18*). Le cordon intérieur représente la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles : lors d'une noce, ces dernières, n'ayant plus d'huile quand l'époux est arrivé, ont du aller en chercher et n'ont pas pu entrer dans la salle des noces, les

27 REINHARDT H., *op. cit.*, 1963, p. 186.

28 FRODL-KRAFT E., « Zu den Kirchenschaubildern in den Hochchorfenster von Reims. Abbildung und Abstraktion », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t.23, 1972, p.78.

29 DEMOUY P., (dir.), *op. cit.*, 2001, p.222.

portes étant fermées aux retardataires. Cette parabole compare la Noce au Royaume des cieux et à l'heure de l'Apocalypse. « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure. » Matthieu (25, 1-13) : tel est le message que les fidèles doivent comprendre. Enfin, le cordon extérieur est composé d'anges appartenant au Royaume des cieux. La majorité des anges tient des couronnes. Seuls les deux premiers anges assis de chaque côté (*Fig. A 19-22*) sont en train de souffler dans les trompes du Jugement, afin de réveiller les morts : leurs joues sont représentées gonflées.

B) Le portail central de la façade : entre 1250 et 1270

La majorité des musiciens du corpus se trouve sur la façade occidentale, plus particulièrement dans le portail central. L'élévation des portails de la façade occidentale peut se dater entre 1255 et 1275³⁰. Les obus de la première guerre mondiale ont soufflé quelques fragments de ces statues. Ainsi, de nombreux petits morceaux fragiles comme une harpe ou un manche de vièle n'ont pas résisté et n'ont pas été restaurés. Ce portail est consacré à la Vierge Marie. A droite, les statues des piédroits figurent l'Annonciation et la Visitation, à gauche la Présentation au Temple. Le gâble quant à lui représente le couronnement de la Vierge par le Christ. En ce qui concerne les voussures, sur 76 statues de voussures, seules 40 sont encore d'origine³¹, (*Fig. A 3*) et se trouvent dans les cordons intérieurs. De ce fait, les deux derniers cordons intérieurs (*Fig. A 23 et 24*) sont composés de plusieurs rois musiciens, la majorité fait partie d'un arbre de Jessé, et quatre symbolisent les vertus cardinales .

1/ L'arbre de Jessé et les vertus cardinales

L'arbre de Jessé se trouve sur le deuxième cordon intérieur (*Fig. A 25-37*) . Il compte neuf rois musiciens en plus de Jessé. Sur ces neuf monarques, trois ne sont pas d'origine. En effet, les statues issues du XIX^e siècle se distinguent des autres, car elles ne sont pas faites d'un seul bloc mais de trois petits, et le visiteur peut apercevoir les marques de jonction³². Un arbre de Jessé est une représentation symbolique d'un arbre généalogique du Christ. Ici, les rois, ancêtres de Jésus, sont représentés en musiciens. A une exception près, ils sont tous assis,

30 *Ibid.*, p. 239.

31 *Ibid.*, p. 255.

32 KURMANN P., *op. cit.*, 1987, p. 35.

parfois avec les jambes croisées. Ils sont tous couronnés, mais leurs couronnes sont bien différentes : seules celles du XIII^e siècle sont simples, sans bijoux, mais pourtant harmonieuses. Toutes les autres couronnes sont de l'époque baroque. Ce petit détail permet de visualiser rapidement les rois qui ont été retouchés après le XIII^e siècle.

A côté des rois musiciens de l'arbre de Jessé, au premier cordon intérieur et à la deuxième et troisième position, se trouvent quatre autres représentations de rois, deux à gauche, et deux à droite, qui encadrent la petite rose (*Fig. A 38-43*). Trois de ces rois jouent d'un instrument de musique. Sur le reste du cordon sont figurés des anges. Ces quatre rois n'ont pas été retouchés durant les multiples phases de restauration, ils sont donc représentatifs de l'art du XIII^e siècle. Peter Kurmann parle de ces statues comme étant « exceptionnelles, le sommet de la sculpture du XIII^e siècle »³³. Il identifie ces quatre rois bibliques comme étant Salomon, David, Ezéchias et Josias. Ces quatre rois représentent les quatre vertus cardinales : Prudence, Tempérance, Force et Justice, mais on ne sait pas exactement quels rois se rattache à quelle vertu. Sûrement que Salomon, connu pour son légendaire jugement, est rattaché à la vertu de la Justice. Ces quatre rois sont assis sur des trônes, mais seul celui du présumé Salomon est décoré avec quatre têtes de lions. Leur regard vont droit devant eux, comme s'ils regardaient le visiteur. Les deux rois de gauche sont barbus, à l'opposé de leurs homologues de droite, qui sont imberbes. Leurs jambes sont cachées par les vêtements, mais les plis des tuniques s'agencent élégamment et soulignent les jeux de jambes, qui sont différents pour chaque roi. Leurs couronnes, contrairement aux ancêtres du Christ de l'arbre de Jessé, sont ici ornées de pierres précieuses finement sculptées. Le dernier roi qui ne fait pas de musique, est dans une position solennelle avec un visage grave : il est assis avec les jambes croisées, tient un sceptre dans sa main droite, et tient son cordon de cape de la main gauche.

2/ L'homme se lamentant devant Babylone

Le portail sud de la façade occidentale, couronné d'un gâble représentant un Christ montrant ses plaies, entouré de la Vierge et de Saint Jean, est dédié au Jugement dernier et à l'Apocalypse de Jean. Les statues des piédroits représentent les « piliers » de la foi issus de l'Ancien et du Nouveau Testament avec, à droite, les prophètes qui ont annoncé le Christ, comme Abraham, Isaac, Jean-Baptiste ou Siméon, et, à gauche, des apôtres et prophètes. Les voussures quant à elles représentent des scènes tirées de l'Apocalypse de Saint Jean. Le côté gauche des voussures est fortement bouleversé : la grande majorité des statues est issue des

³³ *Ibid.*, p. 243.

campagnes de restaurations du XVII-XVIII^e siècle. Les statues du côté droit par contre semblent avoir été préservées. De ce côté, à la troisième place du premier cordon extérieur se trouve la figure d'un homme en pleurs (*Fig. A 44*). Il est contemporain à la construction de la façade³⁴, et n'a pas souffert de la première Guerre Mondiale. Il porte une tunique serrée au niveau de la taille par une ceinture, avec une longue cape. Sa tête semble regarder vers le haut. Ses bras sont levés dans un signe d'effarement. Ses yeux sont plissés, son visage se contracte en une grimace de douleur : sa bouche est légèrement entrouverte, et on peut voir ses dents, dans un rictus crispé. A ses pieds se trouve un instrument à cordes qui semble être une harpe (*Fig. A 45*)

3/ L'ange au psaltérion

Enfin, il existe une représentation d'ange musicien complètement isolée. Au portail central, sous les statues des piédroits se trouvent des socles, avec différentes figures. Sous la Vierge de l'Annonciation, dans le piédroit de droite, est représenté un ange jouant d'un instrument à cordes en forme de trapèze (*Fig. A 46-48*). Cet ange est assis, avec l'instrument posé sur sa poitrine, les cordes face au visiteur. Ses ailes sont en arrière. Il n'a plus de tête : peut être qu'il l'a perdue lors du sacre de Charles X, qui s'est voulu fastueux pour marquer le retour de la royauté. En effet, un grand décor a été élaboré, et le personnel chargé de sa mise en place n'a pas hésité à casser certains petits détails de la statuaire pour faciliter son entrée³⁵.

C] Les niveaux de la façade et de la grande rose, datés des années 1270-1290

1/ Les trompes du portail du Jugement dernier

Le portail sud de la façade, dit « du Jugement dernier » a déjà été évoqué. Au niveau du gâble, aux contreforts encadrant le portail sud, se trouvent deux anges en train de souffler dans une sorte de trompe (*Fig. A 49-51*). Ces anges sont figurés dans des tabernacles, à l'instar des anges aux ailes déployées présents tout autour du chevet et de la nef. Ces anges aux

³⁴ *Ibid.*, p. 233.

³⁵ DEMOUY P., « Le sacre du roi de France », in JORDAN Mgr (dir.), *Reims, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : Nuée bleue, 2010, p. 455.

trompes sont envoyés par le Christ pour rassembler les Élus, comme le font les anges des voussures du portail du transept nord. Ces anges sont le fruit de restaurations récentes, et semblent être des copies à l'identique. Les anges soufflant dans des cors de la façade ne sont pas sans rappeler les anges du portail du transept nord, ainsi que les anges des baies hautes du chœur.

2/ Les tons de la musique

Au niveau supérieur de la façade, on trouve entre les portails plusieurs statues placées en applique les unes au dessus des autres. Au premier niveau sont figurées les représentations des fleuves du Paradis. Au niveau suivant, il s'agit d'atlantes représentant les différents peuples de la Terre. Ensuite, on trouve les gargouilles, puis au niveau supérieur, des statues représentant des hommes assis jouant d'un instrument de musique, sauf l'homme à l'extrême nord. Ces hommes symbolisent les huit tons de la musique (*Fig. A 52-59*)

Ces huit tons ont beaucoup souffert des restaurations. Si on sait que cette thématique a bien été mise en place lors de la construction de la cathédrale, on ignore cependant quels sont les véritables sculptures qui existaient alors. Certaines que l'on peut contempler aujourd'hui sont le fruit de restaurations de la première moitié du XIX^e siècle, en particulier Plantar, restaurateur des portails de la façade occidentale de 1826 à 1830. Ce dernier « restaure » certaines statues dans un style très personnel, qui ne prend pas en compte le style du XIII^e siècle. Plusieurs aspects sont à souligner³⁶. De ces musiciens, il rénove complètement le roi à la harpe situé entre les gâbles des portails nord et central, ainsi que les deux autres musiciens situés plus au nord, au contrefort latéral. Il ajoute à ces deux derniers une harpe et une mandoline, ce dernier n'étant pas un instrument médiéval, ce qui témoigne de l'incompréhension du rôle de l'iconographie médiévale. Cependant, Plantar n'a pas remplacé tous les tons de la musique, ce qui complique la datation et le crédit à porter aux instruments dont ils jouent. Plantar n'aurait pas remplacé les tons de la musique n°1 et n°2. Le premier serait d'origine, mais le second, bien que non remplacé au XIX^e siècle, semble être issu de restaurations plus tardives. Depuis peu, les musiciens situés à gauche du portail central ont été restaurés lors de la dernière campagne, mais, faute de renseignements, ils sont tels que Plantar les a créés.

36 KURMANN P., *op. cit.*, 1987, p. 38.

Ces musiciens sont tous dans la même posture : assis, droits, ils observent devant eux. Ils portent tous de longues tuniques, ajustées différemment. Les musiciens qui possèdent encore leur instrument sont en action, en train de jouer. Les visages illustrent clairement que certaines statues sont des productions baroques : les sourcils sont froncés, et sont détachés du nez. Les bouches sont charnues et parfois entrouverte. Les yeux du roi à la harpe possèdent des pupilles sculptées, or à l'époque médiévale, les iris des yeux étaient peints. Seuls les tons de la musique 1 et 4 ont encore un visage rappelant les modèles du XIII^e siècle : la ligne du nez se prolonge aux sourcils et les yeux sont finement dessinés.

3/ La grande rose de la façade occidentale

La grande rose de la façade occidentale a été restaurée plusieurs fois entre le XVII^e et le XIX^e siècle, à cause de dégradations climatiques. Après une pluie de grêle en 1886 qui ravage la rose, la baie doit être démontée. Paul Simon et son père en profitent pour faire des frottages (relevés grandeur nature), qui seront très précieux pour l'avenir, surtout pour les restaurations d'après guerre. La grande rose n'est réorganisée qu'au début du XX^e siècle par Paul Simon qui s'appuie sur les relevés. Il profite de ce travail pour consigner le bilan de cette restauration et une description précise des figures de la rose dans un ouvrage, publié en 1911³⁷. Cet essai est une bénédiction pour Henri Deneux, l'architecte chargé de la restauration de la cathédrale. En effet, la première guerre mondiale est dévastatrice pour les baies de la cathédrale, et la grande rose éclate à moitié lors de l'incendie de septembre 1914. Henri Deneux commence la restauration de la rose en juin 1924³⁸, et les travaux durent jusqu'en 1926. Dans le souci de rester au plus proche de la baie d'origine, Henri Deneux utilise un maximum de verres anciens. Ainsi, grâce aux relevés et aux documents de l'atelier Simon, Henri Deneux a pu assembler la grande rose selon l'organisation du XIII^e siècle. De nos jours pourtant, la grande rose a un peu perdu de son éclat : le côté gauche de la rose présente de nombreuses traces de corrosion.

La Grande rose tient une place considérable dans la cathédrale : d'une part elle joue un rôle clef dans l'ensemble du programme iconographique d'une église dédiée à la Vierge Marie, mais elle rassemble d'autre part dix-huit anges musiciens, avec des instruments variés et dans l'ensemble de bonne qualité. Construite à la toute fin du XIII^e siècle, elle est le point d'orgue du programme vitré de la cathédrale (*Fig. A 60-61*). Elle a pour thème la glorification de la

37 SIMON P., *op. cit.*, 1911.

38 HARLAUT Y., *op. cit.*, 2006, p. 475.

Vierge, avec la représentation de la Dormition au centre, et de l'Assomption à l'extrémité supérieure. Elle est composée d'un médaillon central, puis de douze pétales qui se divisent dans la corolle suivante en deux. La dernière corolle est composée de douze petits quatre-feuilles et de douze trilobes. Au centre, la Vierge, s'apprête à expirer, allongée sur sa couche. Elle lève les mains vers le ciel en prière. Les douze premiers pétales rassemblent les apôtres, tous assis et tournés vers la Vierge. La corolle suivante est composée de vingt-quatre anges, dont dix-huit musiciens, qui entourent la Vierge pour l'accompagner dans ses derniers instants (Fig. 62-85). Parmi les anges non musiciens, trois sont des anges séraphins (reconnaissables à leurs trois paires d'ailes), deux sont thuriféraires (ils portent l'encens), et le dernier porte les instruments de la Passion. Dans les douze derniers quatre-feuilles se trouvent à la fois des rois couronnés portant un sceptre, des prophètes de l'Ancien Testament tenant des phylactères, et deux anges présentant des couronnes. Enfin, dans l'écoinçon supérieur est figuré Dieu tenant l'âme de la Vierge dans ses bras, figurée en petit enfant.

Chaque ange est groupé par deux dans un pétale. Les fonds de chaque médaillon alternent entre rouge et bleu. Chaque détail est peint avec précision. Les anges de cette rose sont chatoyants : leurs ailes, en majorité bicolores, ainsi que leur auréoles ou encore leurs vêtements, sont colorés de bleu, d'orange, de violet, de rouge, de rose, de vert, voire de turquoise, et ces couleurs sont agencées et assorties selon chaque ange. Huit sont de face, huit autres de profil, deux autres encore (Fig. A 66 et A 71) regardent derrière eux, à l'inverse de l'orientation de leur buste dans une position de *contrapposto* (déhanchement), caractéristique de l'art de la seconde moitié du XIII^e siècle³⁹. La variété de ces positions donne à l'ensemble de ces anges un certain dynamisme.

Après cet inventaire et descriptif des représentations utilisées dans le corpus, nous avons comptabilisé cinquante quatre représentations d'instruments de musique au sein de la cathédrale (Fig. B 14). Ces représentations sont dispersées un peu partout dans la cathédrale, depuis les fenêtres hautes du chœur jusqu'à la façade occidentale. Chaque image a une histoire et des caractéristiques uniques qu'il faut prendre en compte lors de l'étude plus précise des instruments.

39 BALCON S., « Les vitraux », In DEMOUY P. (dir.), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001, p. 377.

Partie 2 : L'Instrumentarium de la cathédrale

I] Les instruments de musique au Moyen Âge

A] Organologie et historique des instruments de musique médiévaux

Les représentations d'instruments de musique sont rarement proches de la réalité organologique. Avant d'étudier ces représentations dans le cadre du programme iconographique de la cathédrale (*Fig. B 14*) et d'observer leur éventuel réalisme, il convient tout d'abord de présenter le vocabulaire (*Fig. B 1-2*) et les connaissances concrètes dont nous disposons aujourd'hui sur ces instruments.

1/ Les principaux instruments aux XIII^e-XIV^e siècles

L'instrumentarium médiéval est d'une grande richesse, car il est diversifié selon les époques et les régions. C'est pourquoi ici seuls les principaux instruments existants à l'époque de la construction de la cathédrale, donc entre le XIII^e et le XIV^e siècle, sont détaillés. Pour cette première présentation, les instruments ont été classés en quatre catégories : les aérophones, les cordophones, les idiophones et les membranophones¹.

Les aérophones sont des instruments qui utilisent le vent pour produire du son. L'air est insufflé dans un vibrateur (un tuyau), et un ou plusieurs orifices coupent la pulsation. Dans cette catégorie se trouvent les sifflets, les flûtes, l'orgue, les instruments à anche(s) et à embouchures. Les flûtes existent depuis la Préhistoire. Il en existe de toutes les sortes au Moyen Âge, faites en os ou en bois². Les flûtes peuvent être verticales ou traversières. La flûte de pan existe aussi, on la trouve parfois appelée frestel³ (*Fig. B 5*). L'orgue est un

1 Selon la classification Hornbostel Sachs.

2 HOMO-LECHNER C., *Sons et instruments de musique au Moyen-Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris : Errance, 1996, p. 100.

3 HOMO-LECHNER C., « Frestel » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 779.

instrument dont les origines remontent à l'Antiquité. Il s'implante en Occident dès le IX^e siècle⁴. Le vent, insufflé par des soufflets, fait vibrer les tuyaux, que le musicien peut obstruer selon ses désirs en appuyant sur un clavier. L'orgue existe en version portative ou positive. L'orgue à tribune n'apparaît qu'à la fin du XIV^e siècle⁵. Les instruments à anche(s) sont eux aussi très répandus à l'époque médiévale. L'anche est un petit bout de roseau (son nom vient du latin *calamus*, roseau) que le musicien fait vibrer avec son souffle (*Fig. B 3*). L'anche peut être simple ou double : dans ce cas, ce sont deux lamelles de roseaux qui vibrent entre elles. Le principe de l'anche était déjà connu dans l'Antiquité⁶. La chalemie est un instrument à anche double et à perce conique. Il est taillé dans une seule pièce de bois. Le son qu'elle produit est perçant et fort. La cornemuse fonctionne sur le même principe, avec un son tout aussi puissant. Elle possède un réservoir à air composé d'un sac de peau que l'on gonfle par un tuyau d'insufflation. Elle dispose aussi d'un tuyau mélodique à anche par lequel l'air produit du son. A la fin du Moyen Âge, un ou plusieurs bourdons peuvent y être adjoints⁷. Ce sont des tuyaux qui ne produisent qu'une seule note continue. La cornemuse est très souvent mentionnée dans les textes médiévaux sous plusieurs noms (muse, chevrette, estive...) car elle est différente selon les régions, le statut culturel ou dans les œuvres poétiques, à cause du manque de précision⁸. Les instruments à embouchures ont une place importante dans l'instrumentarium médiéval. L'embouchure est une petite cuvette sur laquelle le musicien presse ses lèvres pour les faire vibrer et produire un son (*Fig. B 4*). La buisine est une longue trompette droite en métal au pavillon évasé et qui ne possède pas de trous. Elle se diffuse à partir du XI^e siècle en Europe depuis l'Orient grâce aux Croisades. La trompe est une trompette plus courte, légèrement courbée, avec un pavillon qui s'élargit progressivement. Ces deux « trompettes » sont faites de plusieurs morceaux de métal assemblés. Le cor quant à lui est un instrument ancien dont l'origine est mal connue, bien différent du cor que nous connaissons aujourd'hui. Il est au départ fabriqué à partir d'une corne d'animal, puis on en trouve ensuite façonnés en bois, en céramique, en métal, voire même en ivoire⁹. Dans ce cas, il s'agit d'un olifant, et il est généralement richement décoré. Si le cor possède des trous, il s'appelle cornet. Tous ces instruments à embouchure ne peuvent jouer que très peu de notes, et

4 HOMO-LECHNER C., « Orgue » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 799.

5 *Ibid.*, p. 801.

6 LE VOT G., *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris : Minerve, 2001, p. 42.

7 HOMO-LECHNER C., « Cornemuse » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 769.

8 BEC P., *La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations*, Toulouse : Conservatoire occitan, 1996, p. 30.

9 HOMO-LECHNER C., « Cor » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 766-767.

sont plutôt utilisés pour signaler quelque chose, et non pour faire de la musique.

Les cordophones sont des instruments dont le son est produit par la vibration d'une ou plusieurs cordes. Il existe des catégories différentes de cordophones par rapport à la façon dont la corde vibre, ou comment les cordes sont placées. Les instruments de type vièles ont leurs cordes frottées à l'aide d'un archet ou par une roue. Dans cette catégorie, on trouve la vièle à archet qui se développe à partir du XI^e siècle, en même temps que l'archet lui-même¹⁰. Elle est composée de plusieurs pièces de bois, avec le manche distinct du corps. Son dos est plat et elle possède souvent cinq cordes, même si ce nombre est variable¹¹. Le rebec est un autre instrument à cordes frottées, mais il est monoxyle, c'est à dire taillé dans une seule pièce de bois (*Fig. B 6*). Son dos est bombé et sa caisse est en forme de poire. Son apparition est tardive : le terme rebec devient fréquemment cité au XIV^e siècle, mais cet instrument a pour origine un instrument arabe, le rebab (que l'on trouve aussi appelé rubebe, rabab ...), que l'on trouve à partir du XII^e siècle en Europe¹². La vièle à roue est un instrument qui se transforme beaucoup au cours du Moyen Âge. A la fin du XI^e siècle, elle apparaît dans les textes¹³ sous le nom d'organistrum (*Fig. B 7*). Ses cordes sont frottées par une roue actionnée par une manivelle. Un « clavier » permet de modifier les cordes afin de produire une mélodie. Les représentations de l'organistrum apparaissent au XII^e siècle. L'instrument devait être joué par deux musiciens, car le clavier était composé de tirettes qui nécessitaient l'usage des deux mains du musicien : il fallait donc un deuxième musicien pour actionner la roue. A la fin du XII^e siècle, les tirettes sont remplacées par des touches coulissantes, le musicien a donc une main de libre, qu'il utilise pour faire tourner la roue : l'instrument peut être joué par une seule personne (*Fig. B 8*). On l'appelle à présent la chifonie. Les instruments de type luths sont des instruments à manche dont les cordes sont pincées, généralement avec un plectre. Le luth, qui donne son nom à cette catégorie, est un instrument à manche au dos bombé et à la caisse en forme de large poire (*Fig. B 9*). Ses cordes sont très souvent doublées. D'autres instruments à cordes pincées existent aussi, mais les limites entre tel ou tel instrument sont floues, et les rares textes sont contradictoires. Les chercheurs d'aujourd'hui essaient toujours de déterminer avec précision les caractéristiques de ces instruments à cordes pincées. La maurache, ou

10 BEC P., *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge*, Paris : Klincksieck, 1992, p. 271.

11 HOMO-LECHNER C., « Vièle » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 820.

12 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Rebec » in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 20, Londres : MacMillan, 2000, p.898.

13 HOMO-LECHNER C., « Organistrum » in FERRAND F., (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 798.

guitare sarrasine (*Fig. B 10*), semble avoir un manche plus long que le luth. La guiterne ressemblerait à un petit luth, avec un chevillier en forme de faucille (*Fig. B 11*). La citole quant à elle pourrait posséder un fond plat, et la forme de sa table est variable : ovale, en forme de houx, ou à « épaulettes »¹⁴. Son chevillier est lui aussi en forme de faucille. Ces instruments apparaissent entre le IX^e et le XII^e siècle en Europe, mais nos connaissances sont assez limitées. Il existe ensuite les harpes composées par des cordes tendues perpendiculairement à la caisse. Les harpes possèdent trois parties différentes : la caisse de résonance fermée par la table d'harmonie et de laquelle partent les cordes, la console (ou le chevillier) et la colonne qui raidit l'ensemble¹⁵. La harpe se joue en pinçant les cordes. Les instruments de type cithare sont composés de cordes tendues parallèlement à la caisse. Au moment de la construction de la cathédrale, il n'existe que le psaltérion qui entre dans cette catégorie. Le psaltérion est un instrument de formes variées (carré, trapèze, triangulaire ou autres) dont les cordes sont pincées soit par les doigts du musicien, soit par des plectres. C'est un instrument qui se diffuse en Europe à partir du XI^e siècle. Au XV^e siècle apparaît le tympanon, appelé aussi dulcimer, qui ressemble beaucoup au psaltérion, sauf que les cordes sont frappées à l'aide de petits bâtons (*Fig. B 12*).

Les idiophones sont des instruments qui sonnent par leur propre vibration, comme les grelots, les cymbales, le triangle ou encore les cloches et petites clochettes. Les membranophones sont eux des instruments composés d'une peau tendue sur un orifice, comme les tambours de tous les styles. D'origine arabe, les nacaires, appelées timbales à partir du XV^e siècle¹⁶, sont formés de deux timbales de cuivre sur lesquelles sont tendues une peau fixée (*Fig B 13*). Elles sont souvent utilisées dans la cavalerie, et sont associées aux buisines. On les trouve attachées à l'échine des chevaux, ou accrochés à la ceinture des soldats. Ces instruments arrivent en Occident suite aux contacts avec les pays orientaux. Le tambour sur cadre est composé quant à lui d'un cadre circulaire en bois de faible hauteur sur lequel est tendu une peau, avec parfois une corde en boyau tendue sous la peau afin de provoquer une vibration supplémentaire¹⁷. Enfin, le tambour à sonnettes est un tambour sur cadre en bois doté de petites cymbales métalliques ou de petits grelots¹⁸.

14 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Citole » in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 5, Londres : MacMillan, 2000, p. 872.

15 HOMO-LECHNER C., « Harpe » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 784-786.

16 HOMO-LECHNER C., « Timbale » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 815.

17 HOMO-LECHNER C., « Tambour sur cadre » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 815.

18 HOMO-LECHNER C., « Tambour à sonnettes » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris

2/ Historique des instruments de musique médiévaux

L'instrumentarium de l'époque médiévale est le fruit de diverses influences. Plusieurs instruments, en particulier les instruments à anches, sont issus de l'Antiquité, voire de la Préhistoire en ce qui concerne les flûtes. L'évolution de l'instrumentarium médiéval est mal connu pendant la période du haut Moyen Âge et ce jusqu'au XI^e siècle, car nous possédons très peu de sources pour cette période. A partir du XI^e siècle, les Croisades, ainsi que le commerce, favorisent la diffusion d'instruments de musique empruntés aux civilisations arabes. Le psaltérion, la buisine ou encore la chalemie font partie de ces instruments qui se développent au Proche-Orient et qui s'introduisent en Europe à cette époque. D'autres instruments ont été créés après l'an mil grâce à l'apparition de l'archet qui provoque un important tournant dans l'instrumentarium médiéval¹⁹, même si pendant un certain temps de transition, les instruments étaient sûrement à la fois frottés et pincés²⁰. L'archet a des origines obscures et plusieurs hypothèses opposées ont été édictées depuis le XVIII^e siècle. Aujourd'hui, il existe deux théories opposées : l'archet serait issu soit de la culture nordique, soit de la culture indienne, et dans ce cas il se serait infiltré en Europe par les pays arabes. Mais ces théories sont fragiles : elles reposent en grande partie sur des textes souvent anachroniques, et l'iconographie affaiblit considérablement ces positions. Par exemple en Inde, l'archet n'apparaît pas sur les images avant le XVII^e siècle²¹. L'archet a un grand succès car il permet de faire vibrer la corde de façon continue et de jouer des sons tenus ou des glissandi, c'est à dire le glissement d'une hauteur à une autre sans distinguer les notes intermédiaires. Il permet aussi un jeu plus rapide et des nuances plus tranchées²². La vièle à archet peut produire tous les tons intermédiaires sur l'échelle modale²³. L'archet marque donc un tournant dans l'histoire des instruments de musique européens.

Ainsi, l'instrumentarium médiéval européen augmente et se diversifie clairement à partir du XI^e siècle. Cette diversification se produit aussi à la fin du Moyen Âge : certains instruments se transforment suite à des modifications techniques, comme le psaltérion auquel on ajoute un clavier et un mécanisme permettant le pincement des cordes, et qui se transforme à la Renaissance en clavecin, ou comme la buisine, de plus en plus grande, qui se replie et qui est appelée saqueboute.

: Fayard, 1999, p. 815.

19 BACHMANN W., *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*, London : Oxford U.P., 1969.

20 BEC P., *op. cit.*, p. 267-268

21 *Ibid.*, p. 276.

22 BACHMANN W., *op. cit.*, 1969, p. 123-124.

23 *Ibid.*, p. 124.

3/ Classification hauts et bas

L'instrumentarium médiéval repose sur une classification originale : les instruments sont classés par la force du son et le type de musique qu'ils produisent. Ils sont divisés en deux pôles distincts : les instruments « hauts » et les instruments « bas ». Les instruments hauts sont des instruments au son fort et puissant, qui peuvent s'entendre de loin. Ils peuvent avoir une fonction d'appel, de signal, mais aussi être utilisés comme blason sonore pour montrer l'autorité de ceux qu'ils représentent²⁴. Un grand seigneur possède dans sa cour des petits groupes de musiciens d'instruments hauts afin de marquer sa puissance. Ils sont aussi utilisés lors de réjouissances, en particulier pour les processions, les banquets, les tournois ou les fêtes. Leur son puissant les destine plutôt à un usage extérieur. Entrent dans cette catégorie d'instruments hauts les trompettes, cors, trompes, cornets, chalemies, cornemuses, cymbales, et certains tambours. Au contraire, les instruments bas ont une sonorité plus douce, avec un son moins fort et moins puissant. Ils sont plutôt destinés aux musiques d'intérieurs plus intimistes et à un public plus restreint, avec un répertoire plus calme. Entrent dans cette catégorie tous les instruments à cordes, comme les harpes, luths, citoles, psaltérions et tympanons, vièles et rebec, organistrum et chifonie, ou encore guitermes, mais aussi les différents types de flûtes et les percussions moins éclatantes comme les petites cloches et les carillons, les castagnettes, le triangle, ou encore l'orgue portatif qui, à cette époque, possède une sonorité douce : il servait sûrement au départ de guide-chant dans les monastères, et donc qu'il était joué doucement pour ne pas couvrir les voix²⁵.

B/ Usage et fonction des instruments de musique médiévaux

1/ La position de l'Église face aux instruments de musique

L'Église montre une certaine méfiance envers les instruments de musique, car elle n'apprécie pas leur utilisation dans le cadre de la religion. Cette défiance s'explique dès les origines de la foi chrétienne. La religion chrétienne est née de la religion juive, le culte chrétien comporte donc des éléments de la liturgie juive. De plus, la religion chrétienne se met

24 HOMO-LECHNER C., *op. cit.*, 1996, p. 13-19.

25 HOMO-LECHNER C., « Orgue portatif » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 803-804.

en place alors qu'existent toujours les religions polythéistes issues de l'Antiquité. Les cultes romains étaient accompagnés d'instruments de musique tels que l'aulos, la flûte ou la lyre. A la fois pour se distinguer des pratiques de la religion romaine, mais aussi dans la suite logique des rites juifs, les nouveaux chrétiens célèbrent le culte uniquement en chantant des psaumes, mais sans s'accompagner d'instruments de musique. La pratique du chant au sein de la messe reste effective tout au long du Moyen Âge. Ce qui compte le plus pour l'Église, c'est la parole de Dieu, le Verbe, c'est à dire le texte des psaumes, ce qu'aucun instrument ne peut transmettre.

Les musiciens profanes utilisent les instruments de musique pour jouer lors de fêtes, de banquets, ou d'autres rassemblements festifs. Les instruments sont alors porteurs de connotations négatives pour l'Église, ils rappellent la luxure, le péché, la gourmandise. La méfiance de l'Église envers les instruments de musique aux mains des musiciens profanes est clairement illustrée dans les stalles comme le démontre Frédéric Billiet, car les sculptures de musiciens profanes trouvent leur place « sur les miséricordes, sous les fesses des chanoines, là où l'on trouve les représentations des vices de la société »²⁶. Mais une relative souplesse est à remarquer à partir du XIII^e siècle. La présence de certains instruments est parfois acceptée dans l'enceinte des églises. Ils ne participent pas à la musique du culte, mais il peut arriver que des instruments soient utilisés lors de processions²⁷.

2/ Les instruments de musique chez les musiciens profanes

L'usage des instruments de musique dans le monde profane est mal connu par manque de sources : nous ne disposons pas de renseignements sur la musique profane avant le XI^e siècle. Le peu que nous savons concerne les troubadours ou ménestrels, mais dans les partitions qu'ils utilisaient, ils n'indiquaient pas pour quels instruments elles étaient destinées. Les instruments de musique sont utilisés par les musiciens de l'époque, le troubadour, le jongleur et le ménestrel, mais chacun avec un rapport différent. Le troubadour (ou trouvère dans le pays d'oïl) est un créateur de musiques et de textes, comme son nom l'indique (troubadour viendrait de l'occitan : *trobar*, créer, inventer, mais aussi *tropar*, faire des tropes). A la même époque, le jongleur serait plutôt l'exécuteur (*joculatore*, l'amuseur), il utilise les instruments de musique et sa voix pour réciter et jouer les créations du troubadour. Cependant

26 BILLIET F., « La représentation de la musique dans les stalles médiévales européennes » in BARBE M. (dir.), *Musique et arts plastiques : analogies et interférences. Actes du colloque international Université de Paris-Sorbonne du 15 au 17 mars 2001*, Paris : PUPS, 2006, p. 32.

27 BOWLES E.A., *La pratique instrumentale*, Genève : Minkoff, Paris : Lattès, 1983, p. 18.

ces deux termes sont souvent utilisés l'un pour l'autre, et un troubadour peut être jongleur, et vis-versa. Le troubadour peut être de n'importe quel niveau social : le comte Guillaume d'Aquitaine, le premier d'une longue liste, ou encore Thibault de Champagne étaient de grands troubadours. De fait, un troubadour ne va pas nécessairement, comme le jongleur, sur les routes avec sa harpe pour déclamer des poèmes. : on ne distingue pas clairement à l'époque le compositeur de l'interprète. Le ménestrel quant à lui est rattaché à une cour pour laquelle il joue de la musique, son principal outil de travail est donc l'instrument de musique. Ces musiciens peuvent utiliser les instruments de musique pour jouer des morceaux, ou alors pour s'accompagner en récitant des chansons de geste et d'amour courtois, et ceci en langue vulgaire. Les instruments sont aussi utilisés par les laïcs lors de manifestations profanes comme les fêtes ou les charivaris (cortèges d'individus). Les instruments de musique sont donc principalement attribués au divertissement : les plus anciennes notations de musique instrumentales datent du XIII^e siècle, et ce sont des danses.

II] Identifications

Les représentations d'instruments de musique ne sont pas forcément proches de la réalité. Le corpus de la cathédrale de Reims est formé d'instruments hétérogènes, mais leurs représentations risquent de ne pas être réalistes, car les instruments sont utilisés ici dans une fonction symbolique. L'identification de ces instruments permet de les confronter à la réalité. On peut déjà remarquer que la part d'instruments hauts et bas est à peu près égale (*Fig. B 14-15*). Sur cinquante quatre instruments de musique, vingt et un sont des instruments hauts, vingt-cinq sont des instruments bas, et huit n'ont pas vraiment pu être classés, mais nous supposons que les instruments des tons de la musique étaient des cordophones. Il convient à présent de présenter ces instruments plus en détails, afin de souligner leur éventuel réalisme organologique, mais aussi leur histoire et leur symbolique.

A) Hauts instruments

1/ La cornemuse

Il est toujours intéressant d'étudier une représentation de cornemuse médiévale, car c'est un instrument très riche tant par son organologie que par sa symbolique et ses fonctions. Il n'y a dans tout l'instrumentarium qu'une seule représentation de cornemuse, située dans la grande rose de la façade occidentale (*Fig. B 16*). La cornemuse est un instrument qu'il est facile d'identifier car elle possède des caractéristiques notables. Sa partie principale est composée d'un sac de peau servant de réservoir d'air. Ici, la couleur marron-orangée donnée au sac rappelle la peau de l'animal, le plus souvent un mouton ou une chèvre. Le sac est placé sous le bras de l'ange. Un tuyau avec quelques trous sort du sac : on en voit trois, mais l'ange en cache sûrement avec sa main. Ce tuyau est un chalumeau, c'est à dire un instrument à anche, permettant à l'ange de jouer la mélodie en comblant les trous. Le tuyau d'insufflation, permettant de remplir le sac d'air, est noirci à cause de la corrosion, et est donc difficilement lisible. Toutefois nous disposons de quelques aquarelles de Paul Simon, effectuées au moment de la restauration de la rose au début du XX^e siècle²⁸ (*Fig. B 17*). Sur celle représentant la cornemuse, la présence d'un tuyau d'insufflation est évidente : il se situe dans le prolongement du chalumeau, partant du sac et est dirigé vers la bouche de l'ange. C'est une cornemuse simple qui est représentée ici : elle n'a pas de bourdon supplémentaire, ce qui est souvent le cas au XIII^e siècle. Il existe deux types de tuyaux mélodiques : en règle générale, si la perce est cylindrique, c'est un tuyau à anche simple, alors que si elle est conique, il est à anche double, comme un chalumeau²⁹. Ici, le tuyau mélodique a une perce conique, ce qui laisse supposer que la cornemuse représentée possède une anche double, bien que le bec de l'instrument ne soit pas représenté. Le principe d'une cornemuse est ainsi tout simple : le musicien souffle dans un tuyau pour insuffler de l'air dans le sac. Le sac est coincé sous le bras du musicien afin qu'il appuie dessus avec. L'air qui en ressort passe alors par le chalumeau à trou, ce qui permet de jouer une mélodie en bouchant les trous selon ses envies. L'air qui passe par les éventuels bourdons fait résonner les anches, et produit alors un son continu.

28 SIMON P., *op. cit.*, 1911.

29 MUNROW D., *Instruments de musique du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Paris : Hier et demain, 1979, p. 10.

L'origine de la cornemuse est floue : elle remonte bien avant le Moyen Âge. Elle existait sûrement avant l'époque romaine, mais les premières mentions écrites d'une cornemuse datent du I^{er} siècle après J.-C., et sont attribuées à l'historien romain Suétone à propos de l'empereur Néron, et au grec Dio Chrysostom, qui écrivait à propos de ce dernier qu'il jouait « du pipeau avec sa bouche et le sac fourré sous son bras »³⁰. Bien que les origines exactes de la cornemuse soient inconnues, on pense que c'est au départ un instrument pastoral, de par la place principale du sac de peau dans sa composition. On perd sa trace en Europe entre la chute de l'Empire romain et le VIII^e siècle, où l'utilisation de la cornemuse explose alors. Elle aurait infiltré l'Europe depuis l'Irlande, où elle aurait survécu pendant la première moitié du haut Moyen Âge. Mais contrairement à ses présumées origines pastorales, elle est jouée par tous les niveaux de la société : on l'utilise aussi bien dans les villages que dans les banquets princiers. Il se développe un grand nombre de cornemuses selon les contextes régionaux : il existe dans les textes énormément de dénominations³¹ pour nommer la cornemuse, comme chevrette ou muse. Elle porte une symbolique pastorale et populaire forte. On la retrouve fréquemment dans l'iconographie des banquets, et elle est souvent figurée sur des accessoires de tables, comme un pichet du XIV^e siècle retrouvé lors de fouilles à Saint Denis, ou sur des manches de couteaux de la même époque conservés à Niot et à Stockholm³². Elle porte aussi une connotation festive : c'est l'instrument des fous lors des carnivals car elle est remplie de vent, à l'instar de la tête des fous. De même, la peau remplie de vent suggère le ventre, et évoque la bonne chère ainsi que la flatulence³³. De par ces différentes symboliques, la cornemuse est un instrument plutôt contraire aux mœurs de l'Église, car complètement opposée à l'ascèse religieuse. Paradoxalement, on la retrouve pourtant régulièrement sur les décors des églises, (*Fig. C 5-7*) mais elle est alors très souvent comprise dans un ensemble d'instruments, ce qui atténue sa symbolique négative.

30 *Ibid.*, p. 10.

31 BEC P., *op. cit.*, 1996.

32 HOMO-LECHNER C., « Cornemuse » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 770.

33 *Ibid.*, p. 770.

2/ Les cors

Contrairement à la cornemuse qui ne dispose que d'une seule représentation dans tout le corpus, un autre instrument y occupe une grande place, en particulier dans la grande rose : sur les dix huit anges musiciens qui la composent, sept anges possèdent un cor. Il existe aussi deux autres cors sculptés, tenus eux-aussi tenus par des anges, situés au niveau du gâble du portail sud de l'Apocalypse de la façade occidentale. Il y a donc neuf représentations de cors sur l'ensemble de la cathédrale (*Fig. B 18-27*). Le cor est un instrument à vent fabriqué à partir d'une corne évidée (chamois, vache ou bœuf), dont l'extrémité pointue a été coupée pour former une embouchure. Ce sont des instruments assez courts et courbés qui s'élargissent progressivement jusqu'au pavillon, qui n'est pas distinctement démarqué du reste de l'instrument. On trouve aussi des modèles façonnés en bois, en céramique, en métal ou en ivoire³⁴. Il existe des cors de toutes les tailles, comme le cor de chasse, plutôt petit, ou d'autres, plus gros, généralement destinés au guet ou à toute autre fonction de signal. Dans notre corpus, trois sont de taille moyenne, et quatre de taille plus imposante.

Deux anges tiennent les plus petits cors par les deux mains (*Fig. B 22-23*), et un ange a la main droite en l'air (*Fig. B 21*). Ils sont tous les trois bien distincts, placés dans des postures différentes. Les trois sont en train de jouer, ou en tout cas s'apprêtent à souffler dans leur instrument. Ils font écho aux deux anges musiciens de la façade qui, avec leurs joues gonflées d'air, sont en train de souffler dans leurs cors de toutes leurs forces.

Inversement, les quatre anges portant les quatre plus grands cors sont eux construits selon un schéma identique et se ressemblent énormément (*Fig. B 24-27*). Les anges sont tous habillés de la même façon, avec un bras gauche caractéristique toujours enveloppé dans une cape, alors que le bras droit est lui toujours libre. De plus, les anges ne soufflent pas dans leurs cors, ils les tiennent fermement dans leurs mains, toujours de la même façon : la main gauche est placée en haut, et la main droite soutient l'instrument en bas, au niveau du pavillon. Cette façon de porter les cors peut s'expliquer par le poids de tel instruments : ils sont sûrement beaucoup plus massifs et lourds que les précédents.

34 HOMO-LECHNER C., « Cor » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 766-767.

Les cors ne peuvent produire beaucoup de notes, seulement une, deux voire trois, car ce sont des instruments courts. Ils ne sont donc pas utilisés dans le cadre de la musique mélodique, mais ont une toute autre fonction. C'est un instrument au son puissant qui porte loin, il est donc conçu surtout pour la fonction de signal, c'est à dire de mise en valeur, de prévention, voire même de marque de puissance. Les petits formats sont généralement utilisés lors de la chasse, on en trouve des représentations dès l'art roman. On le trouve aussi dans des représentations de combats ou pour le guet. Il est porteur d'une symbolique de rapprochement et de reconnaissance, on peut par exemple le trouver comme insigne sonore lors de pèlerinages, comme celui d'Aix-la-Chapelle³⁵. Il existe aussi d'autres types de cors dérivés de ce modèle de « base » qui ont une certaine importance. C'est en particulier le cas pour les cors en ivoire, souvent richement sculptés et décorés, dont nous avons encore quelques vestiges³⁶ (*Fig. C 8*). Ces cors, appelés olifants, sont l'apanage de la noblesse et de la haute société. Ils offrent à celui qui le porte une fonction de prestige. L'olifant le plus connu est sans conteste celui de Roland. Selon la légende propagée par la Chanson de Roland, ce dernier, devant l'échec de la bataille de Roncevaux qui opposait des Vascons à l'arrière-garde du roi Charles, futur Charlemagne, sonna de son olifant avant de mourir afin d'alerter le roi. Il souffla tellement fort que son olifant éclata. Le roi Charles arriva trop tard, et l'armée de Roland fût totalement décimée. Enfin, au cours du Moyen Âge, des trous apparaissent sur certains cors. On les appelle alors des cornets, ou cornets à bouquin : ils ont un grand succès, car ils permettent de jouer des notes supplémentaires par rapport au cor naturel. Pourtant on ne sait presque rien de son utilisation à l'époque médiévale. Il est surtout utilisé à partir de la fin du Moyen Âge³⁷.

3/ Les trompes

Il existe dans le corpus des instruments qui ressemblent aux cors, mais qui n'en sont pas. Le cor est un instrument court et fortement courbé, car il est fabriqué à partir d'une corne évidée, alors que ces instruments sont très légèrement courbés, moyennement longs, et le tuyau s'allonge progressivement jusqu'au pavillon qui s'élargit soudainement. Ils sont situés

35 HOMO-LECHNER C., « Cor », in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 767.

36 En particulier un olifant de l'abbaye de Saint-Arnoul de Metz, fin du XI^e siècle, conservé au musée de Cluny, ou encore l'olifant dit de Saint-Orens, daté du XII^e siècle, et conservé au Musée des Jacobins de Auch.

37 Le cornet à bouquin rencontrera un très grand succès dans la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, il est en particulier inclus dans les compositions avec orchestre.

dans le portail du Jugement dernier du transept nord, et dans les vitraux hauts du chœur (*Fig. B 28-37*). Ces instruments sont souvent qualifiés de « trompettes » en particulier par rapport à l'iconographie qu'elles illustrent : les trompettes du Jugement dernier, de l'Apocalypse, pour le portail du transept nord, et les trompettes des sept Églises d'Asie, pour le haut-chœur. Cependant, ce terme est organologiquement inexact. La trompette médiévale, aussi appelée busine, ou buisine, est alors complètement faite de métal. Elle est très longue, (plus de deux mètres de long) avec un tube très fin et un pavillon qui s'évase soudainement à son extrémité. Cette description de la buisine est plutôt opposée à nos instruments, qui sont appelés « trompettes » par tradition iconographique. Il faut donc aller au delà de ce terme : il faut plutôt voir ici des trompes, qui sont des instruments issus de la buisine, et qui se sont développés parallèlement. La trompe a une forme différente de la buisine (elle est moins longue et un peu courbée), mais surtout, la principale différence réside dans sa matière : elle n'est pas fabriquée en métal mais plutôt en céramique dans une pâte fine entre trois à six millimètres³⁸.

Nous n'avons actuellement que peu d'informations sur la trompe, mais ses origines sont communes à celles de la buisine. Les représentations de trompettes les plus anciennes datent du XV^e siècle avant JC, sur des documents égyptiens³⁹. On trouve beaucoup d'images de la trompette tout au long de l'Antiquité, dans les représentations assyriennes, grecques ou encore romaines. On perd sa trace en Europe après la chute de l'Empire romain, alors qu'elle est toujours utilisée dans le monde arabe. Elle n'est donc réintégrée en Europe qu'à partir des Croisades. On trouve pourtant des représentations de « trompettes » durant le haut Moyen Âge européen, comme dans les scènes de l'Apocalypse, mais Curt Sachs (1881-1959) pense que ces illustrations seraient en fait des imitations des modèles de l'Antiquité⁴⁰. De plus, avant les Croisades, ces représentations de « trompettes » dans les illustrations du Jugement dernier ou de l'Apocalypse sont souvent des cors. La buisine se développe donc en Europe à partir des Croisades (XI^e-XIII^e siècles).

La trompe est très proche de la buisine, ses fonctions sont donc voisines. Tout comme le cor, la trompe a surtout une fonction d'appel et de signal. Sa principale utilisation dans l'iconographie médiévale religieuse se fait dans le Jugement dernier ou dans l'Apocalypse. Les trompes représentées dans ces scènes sont souvent qualifiées de « trompettes » car la

38 DIEU L., « Les trompes gothiques », in <http://apemutam.musiques-medievales.eu/trompes.pdf> consulté le 28 mai 2011.

39 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Trumpet » in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 25, Londres : MacMillan, 2000, p. 828-830.

40 *Ibid.*, p. 828-830.

différence entre les deux instruments n'est pas évidente. Ce sont les deux mêmes genres d'instruments, leurs divergences sont surtout d'ordre organologique, mais les textes ne saisissent que très rarement la nuance entre trompe et buisine. A l'origine, les textes bibliques latins parlent de *tubae* pour désigner les trompettes de l'Apocalypse. Durant le haut Moyen Âge, ces trompettes du Jugement dernier étaient représentées par des cors. Puis, à partir du développement de la buisine, les artistes ont commencé à les illustrer dans les portails. La buisine et la trompe étant très proches, on peut supposer que les artistes du XIII^e siècle, pour des raisons techniques, aient préféré sculpter des trompes plutôt que des buisines. La pierre est fragile, et sculpter un long tube fin en pierre pour représenter une buisine était difficile et augmentaient les risques de cassure. La grande majorité des « trompettes » des Jugements derniers des grandes cathédrales et églises sont en fait des trompes. Les quelques représentations concrètes de buisines sculptées dans les Jugements derniers sont en réalité soit des bas-reliefs, comme à Saint-Etienne de Meaux (XIV^e siècle, *Fig. C 9*), soit la buisine est collée au joueur, comme c'est le cas dans la voussure du portail principal de la cathédrale Saint-Pierre de Saintes (XV^e siècle, *Fig. C 10*). On trouve plus souvent de buisines dans les Jugements derniers provenant de fresques sur mur ou dans les miniatures, car alors la cause de fragilité n'entre pas en compte, comme par exemple au Jugement dernier de la basilique d'Issoire (XV^e siècle, *Fig. C 11*).

4/ Les cymbales

Les instruments « hauts » ne sont pas uniquement composés d'aérophones. Certaines percussions entrent aussi dans cette catégorie, comme c'est le cas pour les cymbales. Les cymbales sont des idiophones, c'est à dire qu'elles produisent un son uniquement par leur propre vibration. La seule représentation de cymbales du corpus se trouve dans le portail central de la façade occidentale, dans la partie droite de l'arbre de Jessé (*Fig. B 38*). Elles ne ressemblent pas vraiment aux cymbales que l'on se figure aujourd'hui, elles s'apparentent plus à deux bols qu'à deux disques (*Fig. C 12*). C'est aussi courant dans les représentations en relief, car il n'est pas facile de sculpter deux disques si peu épais, et surtout très fragiles. Les cymbales sont constituées de deux disques en métal, de tailles variées, dont la partie centrale est plus ou moins bombée, et où est accrochée une lanière pour que les mains n'entrent pas en contact avec le métal et ainsi n'empêchent pas la vibration des disques (*Fig. C 13*). Le son est obtenu en entrechoquant les deux disques ensemble. Les cymbales sont tenus horizontalement

par le roi : il est courant au Moyen Âge d'en jouer ainsi. Le fait qu'elles soient tenues par un roi est ici insolite, car les cymbales sont généralement représentées aux mains d'anges ou de femmes⁴¹. Les cymbales sont connues depuis l'Antiquité. On ne sait pas vraiment de quelle façon elles étaient utilisées dans la musique médiévale. On suppose qu'elles ont pu être utilisées lors des offices chrétiens⁴², ainsi que dans les ensembles de musique destinés à la danse.

B/ Bas instruments

1/ Les vièles à archet

La vièle à archet est un instrument fondamental dans l'instrumentarium médiéval, et sa présence dans le corpus n'est pas une surprise. Il existe quatre représentations de vièle à archet dans le corpus (*Fig. B 39-45*) : une dans la grande rose, et deux dans le portail central (une issue de l'arbre de Jessé, et une issue des vertus cardinales). La dernière appartient à l'arbre de Jessé, mais cette statue a été totalement refaite au XIX^e siècle. La forme de l'instrument ressemble à une vièle médiévale, mais les ouïes rappellent celles des violons de l'époque moderne (*Fig. B 45*). Les trois instruments d'origine sont bien abîmés suite aux dégradations de la première Guerre Mondiale et par la corrosion due à la pollution. Nous disposons cependant pour ces trois figures d'illustrations produites avant le conflit : des photographies pour les musiciens du portail central, et une aquarelle de Paul Simon pour l'ange de la grande rose. Ces trois représentations de vièle à archet présentent des caractéristiques en commun.

De fait, les trois instruments de l'époque médiévale sont joués avec un archet : il en manque un sur une statue, mais il est présent sur la photo d'avant-guerre (*Fig. B 43-44*). Les deux archets sont semblables, tenus de la même façon, et posés tous les deux contre la poitrine des rois. On voit clairement les deux parties qui composent un archet : une baguette et une mèche attachée pour faire vibrer les cordes. L'archet du vitrail présente lui-aussi ces deux parties, on voit même l'attache de la mèche en haut (*Fig. B 46*). Cependant, il est énorme, pratiquement aussi grand que l'ange, et une fois et demi plus grand que la vièle elle-même. On retrouve parfois des archets d'une taille aussi imposante (*Fig. C 14*) : Pierre Bec indique que

41 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Cymbals» in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 6., Londres : MacMillan, 2000, p. 799-800.

42 *Ibid.*, p. 799-800.

les archets pouvaient atteindre 1,20m⁴³, cependant, il peut aussi s'agir ici d'une déformation iconographique, car il doit être très difficile de jouer avec un archet aussi grand. Les deux instruments du portail sont posés sur le genou du musicien, alors que celui du vitrail s'appuie sur son épaule. Ces deux façons de placer la vièle sont les plus répandues à l'époque médiévale.

La vièle de la grande rose et la vièle et celle de l'arbre de Jessé ont des caractéristiques en commun. Ces vièles sont de forme ovale, mais il existe d'autres formes, comme la vièle en huit. Deux petites ouïes en forme de haricot sont placées de part et d'autre sur les tables. Celle de l'arbre de Jessé a cinq cordes, alors que celle du vitrail en compte trois : généralement la vièle comporte cinq cordes, mais ce n'est pas systématique. Leurs cordiers sont sculptés et dessinés avec précision : ils sont attachés par une petite corde au bas des instruments (*Fig. B 47*). Cependant, la statue des vertus cardinales nous offre plus d'éléments précis, car elle est en relief (*Fig. B 42*). Ainsi, on voit que le dos de l'instrument est plat. Le manche de la vièle a disparu pendant la guerre, mais sur des photos antérieures, on voit que le manche était distinct du corps. L'extrémité du chevillier était stylisée : il s'enroulait sur lui même. On distinguait trois petites chevilles sur un côté : s'il y a cinq cordes, alors que l'autre côté devait présenter deux chevilles (*Fig. B 48*).

Pour la vièle à l'envers, il est tout de même possible de s'intéresser à l'arrière de l'instrument (*Fig. B 43-44*). On voit qu'il est plat avec une arête au centre qui est légèrement bombée. Le corps est en forme de huit, donc peut être est-ce une vièle en huit, comme il est courant d'en croiser. Cependant, sans voir le devant de l'instrument, il est difficile de donner des conclusions plus précises. On ne voit pas si le manche est bien distinct du corps, ni le nombre de cordes et le chevillier. L'autre instrument à archet connu de l'époque médiévale, le rebec, n'est pas encore répandu à l'époque de l'élévation du portail, vers 1260-1270. Par élimination, on peut donc supposer que cet instrument est bel et bien une vièle à archet.

Avant l'apparition de l'archet en Europe au XI^e siècle, le terme « vièle » se rencontre pour des instruments sans archet. La vièle à archet est un instrument extrêmement répandu du XI^e au XV^e siècle, et au cours de ces cinq siècles, elle a connu une grande diversité de noms et de formes selon les régions. Elle connaît un grand succès en Europe, on la retrouve souvent dans les décors des églises et cathédrales (*Fig. C 14-16*). C'est un instrument bas, elle est donc surtout utilisé par les sociétés de cour, lors de banquets, de réceptions et de cérémonies diverses.

43 BEC P., *op. cit.*, 1992, p. 327.

2/ Les harpes

La harpe est un autre instrument qui a marqué la musique médiévale, ce qui peut expliquer sa grande présence au sein du corpus. Dans l'*instrumentarium* de la cathédrale, elle est représentée sept fois, ce qui est conséquent (*Fig. B 49-57*). La harpe est facilement identifiable grâce à son aspect particulier, mais aussi parce que c'est un instrument toujours connu aujourd'hui, même si elle a évidemment changé depuis l'époque médiévale⁴⁴. Toutes les harpes de l'*instrumentarium*, à l'exception d'une, sont composées des trois éléments : la caisse de résonance, fermée par la table d'harmonie d'où partent les cordes, la console, c'est à dire le chevillier, où sont fixées les cordes, et la colonne qui permet de raidir l'ensemble. La seule représentation qui n'a pas de colonne se trouve dans la grande rose (*Fig. B 55*). S'il est vrai qu'au haut Moyen Âge, il est possible de trouver des harpes sans colonne⁴⁵ ; la grande rose datant de la fin du XIII^e siècle, il faut sûrement voir ici plutôt une omission de l'artiste, qui a peut être préféré suggérer la colonne au travers du trait du plomb. La harpe de la grande rose est clairement une représentation symbolique et non concrète : il y a onze chevilles pour une quinzaine de cordes, et l'ange tient la harpe à bout de bras, ce qui ne le permettrait pas d'en jouer réellement.

Le nombre de cordes varie dans chaque représentation : une quinzaine dans la harpe de la grande rose, une dizaine dans celle des vertus cardinales, ou encore sept dans une harpe des tons de la musique. Le nombre de cordes d'une harpe médiévale n'est pas déterminé avec exactitude : on trouve dans les textes différentes propositions, mais il faut plus souvent y voir un nombre symbolique qu'un réel argument technique. Par exemple, Guillaume de Machault avance le nombre de vingt-cinq cordes, mais c'est plutôt un symbole, car il les associe aux vertus de l'aimée⁴⁶.

Il arrive que les harpes soient décorées. Des animaux ou des visages humains peuvent orner l'extrémité de la colonne ou de la console. Les harpes de Reims ne dérogent pas à cet usage, mais pour vraiment le réaliser, il faut souvent se référer aux photographies prises avant la première guerre mondiale, car de nombreuses petites harpes ont été arrachées par le souffle des bombes. Deux harpes en particulier sont à prendre en considération : celle du roi des vertus cardinales, située dans les voussures du portail central, et la harpe aux pieds de

44 La harpe traverse le Moyen Âge et est encore largement utilisée à l'époque moderne. Elle se perfectionne à partir du XVIII^e siècle avec l'ajout de pédales permettant des modulations supplémentaires. SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Harp » in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 10., Londres : MacMillan, 2000, p. 911-912.

45 HOMO-LECHNER C., « Harpe », in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 785.

46 *Ibid.*, p. 785.

l'homme se lamentant devant Babylone, situé lui dans les voussures du portail sud de la façade. Ces deux petites statues sont encore d'origine, et leurs instruments n'ont pas été retouchés entre le XIII^e siècle et aujourd'hui, bien que pour la première, il faille avoir recours à une photographie d'avant-guerre pour la visualiser entièrement. Ces deux petites harpes ont toutes les deux une tête ornant l'extrémité de la colonne. La première semble être une tête humaine mais plutôt déformée (*Fig. B 58*), la deuxième semble être une tête de lion ou autre fauve, car on perçoit une crinière (*Fig. B 59*). Cette tête de lion est finement sculptée, alors que ce morceau de la harpe est vraiment minuscule. Ces petits détails témoignent du souci de réalisme dont font preuve les artisans. Une harpe des tons de la musique est elle aussi décorée d'une tête de lion, mais c'est ici une reconstitution moderne du XIX^e siècle, qui reprend tout de même la tradition médiévale. Les autres harpes sont soit détruites, soit sans ornements travaillés.

Plusieurs harpes du corpus ont été reconstituées bien après la fin du Moyen Âge. Cependant, la harpe a persisté jusqu'à nos jours, on peut donc supposer que les restaurateurs n'ont pas eu de problèmes pour représenter un instrument qu'ils connaissaient toujours. Les harpes jouées par des musiciens des tons de la musique (*Fig. B 56-57*), ainsi que la petite harpe jouée par un roi de l'arbre de Jessé dans les voussures gauches du portail central (*Fig. B 51*), sont par exemple issues de restaurations du XIX^e siècle. Cependant la forme de cette dernière ressemble étrangement à son homologue du XIII^e siècle placé à son opposée, dans les voussures de droite (*Fig. B 49-50*). Peut être que le restaurateur du XIX^e siècle s'en est inspiré afin de donner un minimum d'authenticité à son travail.

Les harpistes du corpus sont représentés en train de jouer de la harpe : tous pincent les cordes avec leurs doigts, mais les musiciens pouvaient aussi jouer de la harpe avec les ongles ou avec un plectre. Au bas Moyen Âge, alors que la harpe rencontre un grand succès, deux grands types de harpes se différencient par leur taille et leur nombre de cordes⁴⁷ : la plus petite, plus légère, permet d'être transportée aisément par les jongleurs et les troubadours qui peuvent en jouer debout, alors que la seconde, plus imposante, se joue en position assise. La façon de jouer et de tenir la harpe dépend du contexte dans lequel le musicien joue. Les ménestrels et troubadours chargés d'animer une fête, un banquet, un événement dansé, devaient jouer en position debout pour soutenir le dynamisme de la situation, alors que la musique plus intimiste, jouée à l'intérieur, pouvait se jouer en position assise. La façon de

47 RIOT C., *Chants et instruments : Trouveurs et jongleurs au Moyen-Âge*, Paris : REMPART : Desclée de Brouwer, 1995, p. 72.

tenir la harpe diffère tout de même : une grande harpe imposante est généralement posée sur l'épaule droite ou contre la poitrine⁴⁸, comme l'indiquent les marques d'usure⁴⁹ retrouvées sur certains vestiges archéologiques.

Toutes les harpes de l'instrumentarium sont jouées avec les deux mains, ce qui était un usage courant, mais on pouvait éventuellement n'en jouer que d'une main, ou encore de jouer à une, deux ou trois voix : tout était possible⁵⁰. La harpe pouvait être posée sur le genou comme c'était le cas pour le harpiste détruit des vertus cardinales (*Fig. B 52-53*), ou posée entre les deux jambes comme pour le harpiste de l'arbre de Jessé (*Fig. B 49-50*), ou encore sur un petit tabouret ou sur le sac de transport ; ou alors, en station debout, la harpe pouvait être attachée par une sangle, dans le cas de harpes plus volumineuses⁵¹.

Les origines de la harpe sont plutôt obscures. C'est un instrument déjà connu pendant l'Antiquité, comme en témoignent les harpes arquées des parchemins égyptiens⁵². On perd sa trace avec la chute de l'Empire romain. Elle ne s'infiltré en Europe qu'à partir du VIII^e siècle depuis l'Irlande, où elle aurait persisté. Elle se développe alors partout en Europe avec, comme de nombreux instruments populaires, énormément de formes, de dimensions et de noms différents selon les régions. Comme tous les instruments bas, elle est vouée aux ensembles musicaux plus intimes et à un public en petit comité. Mais la harpe se distingue par son prestige, qui s'explique par la riche symbolique qui lui est attachée. En effet, on la trouve fréquemment aux mains du roi David, en particulier dans les illustrations des Psautiers (il passe pour être l'inventeur des psaumes), dans les scènes où il guérit Saül⁵³, ou dans les Arbres de Jessé, car il est un ancêtre du Christ (*Fig. C 17-18*). On le trouve couramment sur les volets peints des buffets d'orgues⁵⁴. La harpe, ainsi que le psaltérion, sont devenus deux des attributs du roi David, ce qui permet de l'identifier facilement dans les représentations des arbres de

48 Il arrive que la harpe soit appuyée sur l'épaule gauche, mais cette situation se rencontre surtout pour les harpes irlandaises, écossaises et galloises.

SALMEN W., « La tenue de la harpe au Moyen Âge » in RAULT C. (dir.), *Instruments à cordes du Moyen-Âge, Actes du colloque de Royaumont de 1994*, Grâne : Créaphis, 1999, p. 83-93.

49 HOMO-LECHNER C., *op. cit.*, 1996, p. 90.

50 SALMEN W., « La tenue de la harpe au Moyen Âge » in RAULT C. (dir.), *Instruments à cordes du Moyen-Âge, Actes du colloque de Royaumont de 1994*, Grâne : Créaphis, 1999, p. 83-93.

51 *Ibid.*, p. 83-93.

52 LE VOT G., *op. cit.*, 1993, p. 88-89.

53 David est engagé à la cour du roi Saül, premier roi d'Israël, car lui-seul peut calmer la mélancolie du roi grâce au jeu de sa harpe (qui peut être aussi un psaltérion ou une cithare selon les textes et les représentations). Un jour, Saül est pris d'un accès de folie et tente de tuer David. Ce dernier joue de la harpe pour le calmer, puis s'en sert pour se protéger d'une lance que le roi en colère lui envoie. La harpe symbolise clairement le combat de la musique contre le mal.

54 DUCHET-SUCHAUX G., PASTOUREAU M., *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris : Flammarion, 1990, p. 106.

Jessé. La harpe, grâce à l'usage qu'en fait David, devient un symbole d'opposition aux forces maléfiques. La superstition populaire lui prête même dans certaines régions des pouvoirs surnaturels capables de détruire le mauvais sort⁵⁵.

3/ Les deux citoles

Il y a dans l'instrumentarium deux figures de citoles : un roi de l'arbre de Jessé du portail central et un ange musicien dans la grande rose (*Fig. B 60-61*). La citole fait partie de la famille des luths, c'est à dire des instruments à manche et à caisse de résonance sur lesquelles sont tendues des cordes pincées. Cependant, l'étude de cet instrument présente une difficulté majeure : encore aujourd'hui, les chercheurs éprouvent des difficultés pour définir les caractéristiques de la citole, car elle est proche d'autres instruments de la même famille, comme la guiterne, et les nuances entre ces instruments ne sont pas toujours flagrantes.

La forme des deux citoles est semblable : elle est appelée « en forme de houx », même si la citole de l'arbre de Jessé est tout de même plus accentuée. Cette forme est courante, mais la citole peut aussi se rencontrer sous d'autres formes dans l'iconographie⁵⁶ : ovale (dans le même type que la vièle) ou même avec des « épaulettes ».

Les musiciens n'ont pas d'archets, mais tiennent entre l'index et le majeur de leur main droite une sorte de petit bâton , qui a, pour l'ange de la rose, un embout ovale à son extrémité. Ce « bâton » est un plectre. Sur le vitrail, il est coloré en blanc, sûrement pour représenter les plectres qui pouvaient être fait d'os ou d'ivoire⁵⁷ (*Fig. B 62*)

La citole de la grande rose a cinq cordes, et celle de l'arbre de Jessé en a plutôt quatre : leur nombre varie généralement entre trois et cinq⁵⁸. La citole de l'arbre de Jessé n'a pas de rose, alors que celle de la grande rose en a deux.

C'est un instrument monoxyle (taillé dans une seule pièce de bois), ce qui est clairement visible dans la citole de l'arbre de Jessé : l'ensemble de l'instrument ne fait qu'un seul bloc. C'est aussi le cas pour la citole de la grande rose, mais les contraintes techniques de l'art du vitrail font que la citole est composée de plusieurs pièces de verres.

55 MUNROW D., *op. cit.*, 1979, p. 22.

56 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Citole » in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 5, Londres : MacMillan, 2000, p. 872-873.

57 *Ibid.*, p. 872-873.

58 *Ibid.* p. 872-873.

Il est difficile ici d'observer le fond de l'instrument, car celui de l'arbre de Jessé est posé contre la poitrine du roi, mais la citole est un instrument au fond plat. La position de la citole contre la poitrine du roi pose une autre difficulté : la citole possède un chevillier en faucille qui se retourne vers le corps pour former un trou de doigt), mais ce dernier n'est pas évident à apercevoir (*Fig. B 63*). Le trou de doigt de l'instrument n'est pas systématique dans toutes les citoles, mais inversement, un instrument à cordes pincées qui en possède un est sûrement une citole.

La citole apparaît clairement en Europe au cours du XII^e siècle, en témoigne la nette augmentation de ses représentations (*Fig. C 19-20*), et décline à partir du XIV^e siècle⁵⁹. Mais, comme un grand nombre d'instruments, ses origines sont plutôt obscures, même si on trouve quelques représentations d'instruments à cordes pincées qui ressemblent à une citole dans le Psautier de Stuttgart, un manuscrit du IX^e siècle. Elle est peut être un dérivé de la cithare classique, ou alors elle serait issue des échanges avec les pays arabes, qui l'auraient inventé dès le I^{er} siècle après J.-C.⁶⁰. Cependant, entre le IX^e siècle et le XII^e siècle, il n'y a pas de traces de la citole, ce qui est une énigme. La citole semble avoir une sonorité plutôt douce⁶¹ : elle est utilisée pour accompagner des chants et des danses.

4/ Les psaltérions

Cet instrument fait partie de la famille des cithares, c'est à dire qu'il est constitué d'une caisse de résonance plate au-dessus de laquelle est tendu un plan de cordes. Il existe quatre représentations de psaltérion dans l'ensemble du corpus (*Fig. B 64-68*) : deux dans le portail central (un dans l'arbre de Jessé et un dans les vertus cardinales), un sous la console située en dessous de la Vierge de l'Annonciation dans l'ébrasement droit du portail central, et un dans la grande rose de la façade occidentale. Tous ces psaltérions ont une forme particulière : on l'appelle « en groin de porc » comme l'indique Praetorius⁶². C'est un trapèze avec les côtés légèrement incurvés qui dessine un rang de cordes décroissant. Cette forme est la plus

59 HOMO-LECHNER C., « Citole », in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 758-759.

60 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Citole » in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 5, Londres : MacMillan, 2000, p. 872-873.

61 HOMO-LECHNER C., « Citole », in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 758-759.

62 HOMO-LECHNER C., « Psaltérion » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 806-807.

répandue, bien qu'il en existe d'autres⁶³ : triangle, oblongue, semi-circulaire, ou carrée.

Les joueurs de psaltérion du corpus ont tous des positions de jeu différentes, qui reflètent les positions existantes au Moyen Âge. Les deux musiciens du portail ont leur instrument posé sur leurs genoux. Celui de la console et un des musiciens de la rose, quant à eux, le tiennent sur leur poitrine. Il peut aussi arriver que l'instrument soit tenu par un baudrier pour qu'il tiennent sur le buste, mais il n'y en n'a pas de traces ici. L'instrument de l'ange de la rose est cependant très grand (sa longueur est aussi grande que le buste de l'ange), il semble le porter avec difficulté, et on peut douter qu'un psaltérion puisse atteindre cette taille.

Les chevilles qui tiennent les cordes sont placées sur le côté du psaltérion. Pour le vitrail, on distingue des petits ronds peints sur le contour bleu qui représentent ces chevilles, et pour les voussures, des petits carrés sur le côté de l'instrument (*Fig. B 69*). Comme la harpe, le nombre de cordes n'est pas figé dans nos représentations, tout comme il ne l'est pas à l'époque médiévale : on compte douze chevilles pour le psaltérion de l'arbre de Jessé, une dizaine pour celui des vertus cardinales, ou encore dix-neuf cordes sur celui de la console. Les cordes du psaltérion de la grande rose sont cachées par la corrosion. On sait tout de même que les cordes peuvent être en boyau, mais aussi en métal, en airain, en argent, voire en bronze ou même en or⁶⁴. Il peut arriver que les cordes soit doubles⁶⁵ : on trouvait généralement deux cordes pour une même note, ce qui permettait de donner un meilleur son, et les cordes étaient plus épaisses et plus solides⁶⁶.

Une ou plusieurs roses peuvent décorer la table, mais ce n'est pas systématique⁶⁷ : on en perçoit une sur le psaltérion de la grande rose, et une deuxième est cachée par la corrosion mais est visible sur l'aquarelle de Paul Simon (*Fig. B 68*)

Les deux rois musiciens du portail utilisent une sorte de bâton pour jouer, mais qui est difficilement visible : il s'agit de plectres qui servent à pincer les cordes. Le psaltérion de la grande rose est totalement couvert de corrosion, mais nous possédons une aquarelle de Paul Simon sur laquelle l'utilisation de plectres est bien visible (*Fig. B 70*). Les musiciens peuvent aussi utiliser des plumes, ou pincer avec leurs doigts. Dans l'iconographie musicale, il est

63 MUNROW D., *op. cit.*, 1979, p. 23.

64 Cette information est indiquée par certains auteurs comme Juan de Zamora (*Ars musica*, XIII^e siècle), ou Jean Gerson (*Tractatus et Collectionum*).

HOMO-LECHNER C., « Psaltérion » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 806-807.

65 MUNROW D., *op. cit.*, 1979, p. 23.

66 Cette technique du doublement des cordes est principalement utilisée pour le luth.

67 HOMO-LECHNER C., « Psaltérion » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 806-807.

important de bien discerner si ce sont bien des plectres ou des marteaux qui sont utilisés, car il existe un autre instrument, le tympanon, qui est lui est semblable, mais pour lequel le musicien utilise des petits marteaux pour taper sur les cordes. Ici, on n'aperçoit pas bien l'extrémité de la baguette, mais les instruments sont de toute évidence bien des psaltérions, car le tympanon n'apparaît qu'à la toute façon du Moyen Âge, et le portail central a été construit vers 1260-1270.

Le psaltérion est issu des échanges entre l'Europe et le monde oriental. Il se serait développé au Proche Orient et s'est infiltré en Europe au cours des Croisades⁶⁸. Son nom viendrait du latin *psalterum*, ou du grec *psaltlein* : pincer une corde. Le psaltérion apparaît plus couramment sur les illustrations à partir du XII^e siècle, où, il est porteur d'une forte symbolique (Fig. C 21-23). Tout comme la harpe, il est très souvent utilisé par le roi David, et devient un de ses attributs. Son succès est assuré par de nombreux écrits des Docteurs et Pères de l'Église, qui ne se lassent pas de métaphores pour souligner la grande religiosité de cet instrument⁶⁹. Par exemple, Basile de Césaré souligne la forme particulière du psaltérion : « On a probablement appelé psaltérion l'esprit qui cherche à s'élever vers les régions supérieures, à cause de la structure de cet instrument dont la puissance de résonance réside dans la partie supérieure. » (Homélie du psaume XXXII). Pour certains Docteurs de l'Église, le psaltérion, ainsi que toutes les cithares, sont aussi le symbole de l'amour du Christ. Eusèbe de Césarée indique que « Tout le peuple du Christ peut être nommé cithare, car il est composé de différentes âmes comme celle-ci de plusieurs cordes, mais il n'envoie à Dieu qu'une seule prière et une seule action de grâce ». (Commentaires des Psaumes 9, 7). Ou encore les cordes sont mises en avant. Elles sont faites de chairs mortes mais, d'après Saint Augustin, c'est une « chair qui ne peut plus se corrompre »⁷⁰ (Commentaires du Psaume 150), et qui sont fixées sur un corps de bois par des chevilles, symboliquement proches des clous⁷¹. De par ces éléments, et de par sa forme triangulaire, le psaltérion rappelle le Christ en croix. Cependant, malgré ce succès durant toute la période médiévale, le psaltérion tombe en désuétude à partir du XV^e siècle, alors que se développe le tympanon, ou dulcimer, qui est conçu sur le même principe, sauf que les cordes sont frappées avec de petits maillets. Lors de la Renaissance des XV^e et XVI^e siècles, le psaltérion ne peut plus faire face à l'intérêt des musiciens pour le chromatisme. Le psaltérion se transforme alors, on y ajoute un clavier et une mécanique plus

68 MUNROW D., *op. cit.*, 1979, p. 23.

69 GEROLD T., *Les Pères de l'Église et la musique*, Genève : Minkoff, 1973, p. 132.

70 *Ibid.*, p. 133.

71 CHARLES-DOMINIQUE L., *Musiques savantes, musiques populaires*, Paris : CNRS, 2006, p. 89-91.

poussée, soit pour pincer les cordes, ce qui permet la création des épinettes et des clavecins, soit pour frapper les cordes, ce qui donne la base du piano⁷².

5/ La flûte et le tambour

On ne trouve dans l'ensemble de l'instrumentarium qu'une seule représentation de membranophone : le tambour, joué avec une flûte, qui se trouve dans la grande rose de la façade occidentale (*Fig. B 71-72*). Le vitrail est abîmé par la corrosion, mais on dispose encore une fois d'une aquarelle de Paul Simon pour ces deux instruments. La flûte est un instrument à vent, mais elle est souvent associée au tambour, et dans ce cas ils ne peuvent être dissociés, car ils forment un ensemble. Sur l'illustration, le tambour, est bien rond, avec un cercle blanc qui représente la peau tendue, et autour un contour bleu où l'on aperçoit des traits noirs qui représentent eux les lacets qui permettent de tendre la peau (*Fig. B 73*). Cette technique permettait de resserrer ou de changer la peau facilement, mais la peau pouvait aussi être clouée au cadre de bois⁷³. Le tambour est accroché aux épaules de l'ange grâce à une courroie bleue. Il peut aussi être accroché d'autres façons⁷⁴ : par la taille, par le bras, ou même, dans le cas de petits tambours, accrochés à un doigt. L'ange frappe sur le tambour de sa main droite avec un petit bâton dont l'extrémité est bombée. De sa main gauche il tient la flûte fermement, avec son poing, sans placer les doigts sur les trous : cette position est problématique, car il n'est pas possible pour l'ange de jouer ainsi. La flûte compte trois trous, mais peut être que l'ange en cache avec sa main. Le bec de la flûte est dessiné avec précision.

L'usage de la flûte et du tambour remontent à des origines lointaines, car ce sont deux instruments primitifs. On retrouve en effet des flûtes dès la préhistoire⁷⁵. Au Moyen Âge, les pipeaux et tambours sont des instruments principalement utilisés lors des danses de plein air, adoptés par les musiciens itinérants. Ils jouent de la flûte tout en marquant le rythme avec le tambour. Cette technique de jeu demande une grande indépendance des gestes, car le musicien doit gérer deux activités distinctes, à la fois taper dans le tambour et souffler dans la flûte, qu'il doit savoir coordonner. Cet ensemble de deux instruments se rencontre sous d'autres noms selon les régions et l'époque : la flûte est aussi appelée galoubet, flageolet, ou encore flûtet.

72 LE VOT G., *op. cit.*, 1993, p. 88-89.

73 MUNROW D., *op. cit.*, 1979, p. 32.

74 *Ibid.*, p. 13.

75 MEYLAN R., *La flûte. Les grandes lignes de son développement de la préhistoire à nos jours*, Paris : Payot, 1981, p. 14.

C/ Anachronismes et instruments non identifiés

Il arrive cependant que certains instruments ne puissent être identifiés, parce que l'image n'est pas assez précise, ou alors à cause de trop grandes destructions ou de rénovations inappropriées.

- *Limites de l'iconographie*

Plusieurs instruments ne peuvent être correctement identifiés, à cause en particulier de leur ambiguïté iconographique. Les images dont nous disposons aujourd'hui ne sont pas assez précises et elles ne nous permettent pas d'affirmer avec certitude l'identité exacte de ces instruments.

1/ Un instrument controversé : la chalemie

C'est le cas pour cette représentation, située dans la grande rose de la façade occidentale (*Fig. B 74*). L'instrument est composé d'un long tube droit partant de la bouche de l'ange, qui se finit avec un pavillon évasé et une perce conique. Il est difficile d'établir s'il est monoxyle ou non : il n'y a pas de dessin qui pourrait délimiter les différents morceaux du tube, comme c'est le cas pour les gros cors. L'instrument possède deux ou trois trous, voire quatre ou cinq, car l'ange peut en cacher un ou deux avec sa main. L'ange le tient d'un façon particulière : il le serre de la main gauche, et sa main droite est libre. L'instrument, placé devant lui, semble assez long, car il va de sa bouche à ses genoux.

L'ensemble de ces caractéristiques rend l'identification difficile. La forme de l'instrument (long tube droit, pavillon évasé, perce conique), ainsi que son caractère monoxyle, orienteraient les recherches vers une supposée chalemie. Cependant, il y aurait alors beaucoup de contradictions avec la représentation de la grande rose.

Les chalemies de l'époque comptent généralement entre six et huit trous⁷⁶, alors que l'instrument de la grande rose en a moins, entre deux et cinq trous, qui, de plus, sont trop espacés pour que l'ange puisse vraiment en jouer. La chalemie se joue à deux mains, placées de part et d'autre de l'instrument pour boucher les trous selon la mélodie voulue, ce qui n'est

76 HOMO-LECHNER C., « Chalemie », in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 752-753.

pas du tout le cas ici : l'ange semble plutôt empoigner l'instrument plutôt que de placer soigneusement ses mains. La chalemie est un instrument oriental qui se serait développé au VIII^e siècle dans les pays arabes⁷⁷, et qui s'introduit en Europe entre le IX^e et le XII^e siècle, grâce aux Croisades, mais aussi grâce au commerce avec Constantinople et l'occupation mauresque de l'Espagne. Les premières traces de chalemie dans l'iconographie européenne apparaissent à partir du XII^e siècle, en particulier dans les *Cantigas de Santa Maria*, mais ce sont plutôt des chalemies courtes. Ce n'est qu'au XIV^e siècle que les représentations de chalemies augmentent, et elles sont représentées beaucoup plus longues. La datation de la grande rose (fin du XIII^e siècle) ne nous permet pas d'assurer avec certitude la présence d'une chalemie longue parmi ses instruments.

D'autres détails qui auraient pu nous aider n'ont pas pu être représentés ici : l'éventuel trou de pouce⁷⁸ placé derrière le tube en haut, et surtout la nature précise de l'extrémité supérieure. La chalemie est un instrument à anche, donc pour l'identifier avec certitude, il faut observer le bec. Cependant le bec de l'instrument du vitrail n'est pas dessinée avec détail, et il est impossible de discerner s'il y a une anche. Nous ne pouvons donc pas définir cet instrument comme étant une chalemie. Assurément, toutes ces incompatibilités peuvent être uniquement des imprécisions iconographiques. Dans l'attente de données plus précises, nous nous trouvons devant un instrument que l'on ne peut pas aujourd'hui identifier avec certitude.

2/ Un cornet plutôt incertain

Cet instrument, placé dans la grande rose, pose lui aussi quelques difficultés d'identifications (*Fig. B 75*). C'est un instrument à vent, de forme conique, dont le corps s'élargit progressivement jusqu'au pavillon, sans se distinguer. L'instrument compte deux trous, peut être davantage, qui sont cachés par la main de l'ange. L'absence de précision autour de l'embouchure ne permet pas de déterminer si c'est ou non un instrument à anche(s). Enfin, l'instrument est très légèrement courbé. Tous ces éléments nous donnent plusieurs pistes. La présence de trous élimine les buisines, les trompes et les cors, qui sont des instruments sans trous ne jouant que les notes naturelles. De même la forme de l'instrument est totalement opposée à celle des buisines. La forme ne rappelle pas non plus la chalemie, car son pavillon est dans la continuité du corps. Si l'instrument était un peu plus courbé, il aurait pu ressembler

⁷⁷ MUNROW D., *op. cit.*, 1979, p. 8.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

d'avantage à un cor, voire plutôt, comme il possède des trous, à un cornet. Nous ne pouvons pas savoir ici si la forme peu courbée de l'instrument est due à une réalité organologique qui nous échappe, ou à une imprécision iconographique. Dans l'attente d'éventuelles données plus précises, nous pouvons supposer que cet instrument se rapproche du cornet, mais sans pouvoir l'affirmer.

3/ Un instrument indéfini

De même, cet instrument, situé dans la grande rose de la façade occidentale, présente lui aussi plusieurs difficultés d'identifications (*Fig. B 76*). A première vue, la forme carrée de l'instrument, ainsi que la façon dont l'ange l'utilise, font penser à un petit tambour. Mais la présence d'un gros trou rond en son centre, ainsi que de cordes tendues au dessus, s'oppose à cette hypothèse. Cet instrument semble être plutôt de la famille des cithares, c'est à dire des instruments possédant des cordes tendues au dessus d'une caisse de résonance et destinées à être pincées. L'instrument, de forme carrée, pourrait être un psaltérion, car on en trouve de plusieurs formes différentes⁷⁹. Cependant, les cordes sont peu nombreuses : on en compte seulement six, et elles ne sont pas attachées sur les côtés de l'instrument mais directement sur la table. De plus, la position des mains de l'ange ne suppose pas qu'il pince les cordes : au contraire, avec sa main plate il semble plutôt taper, ou alors étouffer le son. Cette représentation se rapproche du petit tambour carré joué dans un vitrail de la cathédrale de Chartres du XIII^e siècle (*Fig. C 24*). Cependant, le trou de résonance de notre instrument pose problème. Nous nous trouvons une fois de plus devant un instrument incertain, qu'on ne peut pas pour l'instant identifier avec précision.

4/ Une supposée double flûte

Cet instrument est placé dans la grande rose de la façade occidentale (*Fig. B 77*). Le problème se pose à cause du format de l'image. L'ange tient deux grand tuyaux, directement dirigés vers sa bouche. La couleur blanche laisse supposer à des tuyaux faits de métal. Pour identifier avec certitude ces instruments, il aurait fallu voir les pavillons. Cependant, il sont situés hors champ, au delà des limites du vitrail. Les longs tubes droits laisseraient supposer des buisines, mais sans pavillon, il n'est pas possible d'en être sûr, surtout que nous ne

⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

connaissions pas de représentations de buisines jouées deux par deux par un seul musicien.

Il existe quelques représentations se rapprochant de cet d'instrument, comme un ange musicien issu de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Rouen qui joue d'un « sorte de flûte »⁸⁰ comme on peut le lire dans le catalogue d'une exposition sur la musique médiévale à la cité de la musique (*Fig. C 25*). Cependant, la « double flûte » de la rose de Reims n'est pas représentée en entier, on ne saura jamais la réelle nature de cet instrument. Nous nous trouvons ici devant une limite de l'iconographie.

5/ L'instrument du roi debout

Cet instrument est une énigme. Il est situé dans l'arbre de Jessé, dans le portail principal de la façade occidentale (*Fig. B 78*). Il a été détruit pendant la Première Guerre mondiale, mais nous disposons de photographies anciennes. Sur ces documents, le tube de l'instrument semble être divisé en deux parties (*Fig. B 79*). Il ne semble pas y avoir de trous. On ne distingue pas du tout l'extrémité haute de l'instrument, car le roi est en train de jouer. Il est impossible de déterminer si cet instrument est à anche ou à embouchure. Cependant, le roi tient l'instrument d'une main, et le dirige plutôt vers le bas, ce qui va à l'encontre de l'hypothèse d'une embouchure. Nous ne pouvons donc pas en déduire la matière dans laquelle il est conçu. Peter Kurmann suppose que c'est une buisine⁸¹, mais cela ne semble pas possible. Une buisine est une longue trompette de métal avec un tube fin. Les représentations de buisines que nous avons aujourd'hui montrent qu'elles sont généralement tenues à deux mains, car elles devaient être lourdes. Ici, le roi tient l'instrument uniquement de la main droite, sa main gauche est posée sur sa hanche. L'instrument ne semble pas spécialement lourd. Enfin, l'utilisation d'une buisine dans un ensemble iconographique composé d'instruments bas serait étonnant, et irait plutôt à l'encontre du message iconographique. Il semblerait donc que cet instrument ne soit pas une buisine. Il n'existe pas à notre connaissance de représentations qui s'en approche. Au stade actuel des recherches, nous ne pouvons pas déterminer avec exactitude la nature de cet instrument.

80 *Moyen-Âge : entre ordre et désordre, exposition Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris : Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, 2004, p. 102-103.

81 KURMANN P., *op. cit.*, 1987, p. 241.

- *Destructions et rénovations*

D'autres instruments ne peuvent pas non plus être identifiés à cause des conséquences de l'Histoire sur la cathédrale. Ainsi, les détériorations climatiques, la première Guerre Mondiale, mais aussi les multiples travaux de restauration ont changé le visage de la cathédrale, et ainsi des images qui la composent. Il faut donc être prudent face à plusieurs représentations d'instruments de musique qui risquent de ne pas être semblables à leurs originaux.

1/ La petite trompe et la clochette

Ce roi, situé dans l'arbre de Jessé, est en train de jouer d'une petite trompe de la main droite, et d'agiter une petite clochette de la main gauche (*Fig. B 80*). Il faut être prudent sur ce musicien, car cette petite statue a été restaurée lors de la campagne de restauration de Vincent Bourgeois en 1611-1612. Les 2/3 du buste ont été refaits. On voit d'ailleurs bien la jonction du « ciment » entre la tête et le buste, signe que la statue n'est pas d'époque médiévale. On distingue aussi que le drapé de la tunique du roi n'est pas semblable aux drapés des statues du XIII^e siècle : les plis sont plus lourds, plus creusés, plus durs. L'architecte Vincent Bourgeois semble avoir effectué des restaurations plutôt éloignées du parti d'origine. Mais cette représentation pourrait être réaliste, car elle se rapproche d'une figure du même type, représentée dans la grande rose de la cathédrale (*Fig. B 81*). Un ange tient dans sa main droite une sorte de trompe au pavillon très évasé, et dans sa main gauche trois petites cloches. Cependant, il semblerait que cette représentation ne soit pas d'origine non plus : « Ce médaillon représente un ange qui joue de la main droite d'une espèce de clarinette ou de hautbois, et de la main gauche agite trois sonnettes. L'indication de ces instruments était donnée par le médaillon existant avant la restauration, mais qui n'était pas d'origine »⁸². Ces deux figures, bien qu'elles se ressemblent, sont donc à observer avec précaution. Pourtant, nous disposons dans l'iconographie d'autres représentations de petite trompe ou de flûte et de cloche, en particulier dans les églises en Espagne, comme celle de Léon, ou encore sur certains manuscrits (*Fig. C 26-27*). Ces deux figures semblent donc des restaurations modernes mais plutôt proches des représentations de l'époque.

82 SIMON P., *op. cit.*, 1911, p. 75.

2/ Le cas particulier des tons de la musique

Les tons de la musique sont placés sur la façade occidentale. La plupart des tons est détruite. Il n'y a que trois instruments encore clairement identifiables : une harpe, jouée par un musicien barbu, un instrument à cordes et un instrument à cordes frottées (*Fig. B 82-84*). Cependant, les tons de la musique sont pour la plupart issus de restaurations récentes. Le musicien figuré avec un instrument à cordes frottées est situé à l'extrémité du portail sud. L'archet dans la main droite, le musicien est en train de jouer, de ce qui pourrait être une vièle. Cependant, l'aspect du corps de l'instrument, qui possède des échancrures en forme de « C », les ouïes en forme de « f » stylisé (*Fig. B 85*), ainsi que la façon dont le musicien tient l'instrument, aucun de ces éléments ne rappelle la composition d'une vièle médiévale. Cet instrument semble plutôt être un violon, alors que ce dernier n'apparaît qu'au XVI^e siècle. On ne sait pas grand chose sur les restaurations des tons de la musique, seulement que Plantar les a énormément retouché lors du chantier de restauration qu'il dirigea de 1826 à 1830⁸³. Peut être qu'à l'origine était représentée une vièle à archet, et que le restaurateur, voyant un instrument à cordes frottées qu'il ne connaissait plus, a choisi de le remplacer par un instrument qu'il connaissait mieux, le violon. Le deuxième instrument de musique encore identifiable est une harpe, située au nord du gâble du portail central. Cette harpe a été inventée par Plantar lors de sa campagne de restauration de 1826 à 1830⁸⁴ (*Fig. B 82*). De même, il a complètement refait la harpe située à l'extrémité nord des tons, mais de cette harpe il ne reste presque plus rien (*Fig. B 86*).

D'autres tons de la musique, fortement endommagés à cause de la première Guerre Mondiale, possèdent encore quelques traces d'instruments à cordes. Le ton de la musique de l'extrémité sud ne possède plus qu'un petit morceau de table et ce qui semblait être un cordier : il est impossible d'identifier l'instrument (*Fig. B 87*). D'autre part, le ton situé à côté du roi harpiste est identifié par Plantar comme étant une mandoline⁸⁵ (*Fig. B 88*). Cependant, la mandoline n'est pas un instrument médiéval, elle n'apparaît qu'au XVI^e et se généralise au XVII^e siècle. Soit Plantar, en voyant un instrument à cordes, a restauré à la place une mandoline, sans chercher à savoir exactement quel était l'instrument médiéval, soit il a restitué l'instrument tel qu'il était, mais, n'ayant pas de connaissance en organologie, il l'a appelé mandoline dans son mémoire. Dans les deux cas, nous ne savons pas quel était

83 KURMANN P., *op. cit.*, 1987, p. 38.

84 *Ibid.*, p. 38.

85 KURMANN P., *op. cit.*, 1987, p. 38.

l'instrument d'origine. Cependant, la mandoline étant un cordophone de type luth, on peut supposer que l'instrument d'origine pouvait être une guiterne⁸⁶, instrument de la même famille, qui avait donc des caractères communs avec la mandoline, en particulier le dos bombé. Plantar aurait vu la guiterne, et aurait reconstruit une mandoline, instrument qu'il connaissait sûrement bien, car la mandoline a toujours un grand succès au XVIII^e siècle⁸⁷. Les rares traces d'instruments joués par les musiciens des tons de la musique sont des vestiges de cordophones. On peut donc supposer que les instruments aujourd'hui totalement détruits en étaient de même.

L'instrumentarium de la cathédrale est donc particulièrement riche, et dispersé partout dans le monument. Le corpus est constitué de cinquante quatre représentations d'instruments. Seuls huit n'ont pas pu être identifiés. Les instruments semblent réalistes. La déformation principale reste la taille des instruments, souvent trop grands pour qu'ils puissent être distingués par les fidèles. On trouve aussi des imprécisions au niveau des détails, comme le nombre de cordes qui ne correspond pas au nombre de chevilles. Cela peut s'expliquer par le manque de place de l'image, les artistes doivent s'adapter. On remarque une répartition harmonieuse des instruments de musique dans le programme iconographique. Les instruments hauts et bas sont répartis entre plusieurs thématiques, mais ne sont pas représentés ensemble au sein d'un même thème. Les instruments hauts ont une fonction de signal et d'avertissement, mais aussi de blason honorifique. Ils sont utilisés dans les scènes du Jugement dernier et de l'Apocalypse, scènes placées au portail du transept nord, dans les hautes baies du chœur, et au niveau du gâble du portail sud de la façade occidentale. Les instruments bas quant à eux sont plutôt dédiés à une utilisation plus intime de la musique, car leur son est plus doux et moins agressif. Leur emploi dans les scènes de louange et de prières, ainsi que dans les scènes symbolisant l'harmonie, est légitime. Ces scènes se situent dans le portail central de la façade occidentale, et aussi dans les tons de la musique de la façade. Seule exception à cette répartition, la grande rose regroupe à la fois des instruments hauts et bas. Dans tous les cas, ces instruments sont porteurs d'une symbolique spécifique et s'insèrent dans le programme iconographique afin de renforcer son message.

86 NAZIN J.-P., « La guiterne, un ancêtre de la mandoline au XIV^e et XV^e siècles » in <http://articles.instrumentsmedievales.org/bazinguiterne.pdf>, consulté le 7 avril 2011.

87 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), «Mandolin» in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t. 15, Londres : MacMillan, 2000, p. 740-741.

Partie 3 : Les représentations musicales dans la cathédrale de Reims : une consolidation du programme iconographique

Le programme iconographique de la cathédrale s'articule autour de deux grandes lignes directrices, qui se fondent l'une dans l'autre : l'idée de la glorification de l'Église comme institution universelle d'une part, et le rôle prédominant de l'Église de Reims dans l'établissement de la royauté française. Les représentations de la musique sont insérées dans ce programme, et elles le servent de différentes façons. L'utilisation des instruments de musique dans l'iconographie médiévale est courante : l'art gothique regroupe plusieurs grands thèmes musicaux où les instruments jouent un rôle central. Il s'agit des représentations du roi David, des Vieillards de l'Apocalypse, ainsi que des cortèges d'anges musiciens. Les représentations musicales de la cathédrale de Reims doivent être comparées à de nombreuses images provenant d'autres cathédrales ou églises médiévales, afin de placer ces figurations dans un contexte plus large, et ainsi de voir si elles appartiennent à une tendance générale ou si au contraire elles s'en démarquent.

I] La musique tient le monde en harmonie

- *Les tons de la musique, harmonie de la cathédrale*

Sur la façade occidentale se trouvent huit statues d'hommes assis sur des gargouilles (*Fig. A 52-59*). Elles se situent entre chaque portail, sur les contreforts, au dessus des Fleuves du Paradis et des Atlantes. Sept de ces statues représentent des musiciens, même si plusieurs ont perdu leur instrument. Le premier homme est un moine, comme le laissent supposer la tonsure et son habit qui ressemble à une robe de bure à capuche. Ce qu'il tient dans la main est partiellement détruit, mais on peut supposer qu'il s'agissait d'un livre. Les autres statues

représentent des musiciens qui jouent des instruments de musique à cordes. Ces huit tons ne sont concrètement pas les huit tons de la musique, mais plutôt les huit tons qui composent le chant grégorien. La théorie des huit tons est assez complexe. Il existe dans le chant grégorien huit tons, appelés aussi modes. Un ton représente une échelle diatonique (la gamme diatonique consiste en une succession par mouvements conjoints de tons et de demi-tons) de huit sons. Ces tons avaient chacun une expressivité différente, et étaient utilisés pour chanter une mélodie, mais classés selon s'ils reflétaient, par exemple, la lamentation, la prière ou encore la joie. Chaque ton comporte deux notes polaires autour desquelles s'organisent les autres notes : la note finale, appelée tonique, et la note centrale, appelée teneur ou dominante. Les quatre tons sont chacun divisés en deux, selon l'agencement des notes polaires : si l'équilibre de la mélodie s'opère autour de la finale, le ton est authentique, alors que s'il s'opère autour de la teneur, il est plagal. Le terme authentique vient du grec *authentós* : « maître absolu », et plagal vient du grec *plagios* : « oblique »¹. Le ton authentique est considéré comme supérieur au plagal². Il y a donc quatre tons authentiques, quatre tons plagaux, ce qui fait huit tons au total. Les figures de tons dont nous disposons aujourd'hui ont trop souffert des restaurations et destructions depuis le XIII^e siècle, on ne sait donc pas exactement quelles étaient les représentations originales. Peut être que chaque musicien avait une posture différente rappelant les différents caractères des huit tons de la musique ? Cependant, il semble qu'ici les tons de la musique doivent être perçus comme un ensemble et non individuellement.

Étudiés ainsi, les tons de la façade peuvent rappeler l'essence même de la musique enseignée par Boèce : l'ordre et l'harmonie des mondes reflétant la gloire de Dieu. Ces musiciens quadrillent la façade de la cathédrale de façon régulière et symétrique, précisément calculée. Les architectes des cathédrales utilisaient de savants calculs basés sur des proportions complexes afin d'élever un monument harmonieux digne de Dieu. On peut en effet retrouver des rapports mathématiques communs entre la musique et l'architecture³. L'harmonie de la musique et l'harmonie de l'architecture se rejoignent pour l'élévation d'une cathédrale. De par leur emplacement, c'est tout d'abord l'ordonnance harmonieuse de la cathédrale que les tons de la musique représentent. On peut supposer que les tons de la musique symbolisent à la fois les trois sortes de musiques déterminées par Boèce. Ils peuvent figurer la *musica mundana*. Ils sont aussi les piliers de la cathédrale, les piliers de l'Église, les

1 DIEU L., *La musique dans la sculpture romane en France*, 2 t., Saint-Côme-d'Olt : Centre de développement en art et culture médiévale, 2006-2007, p. 14.

2 MARCHESIN I., « Les huit tons de la musique », in *Moyen-Âge : entre ordre et désordre, exposition Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris : Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, 2004, p. 73.

3 SCHWARZ F., *Symbolique des cathédrales : miroirs de l'univers*, Paris : Huitième jour, 2007, p. 113-114.

piliers de la Jérusalem céleste. Les tons sont figurés par des hommes, ils perçoivent donc la musique de l'âme, la *musica humana*, qui leur permet de jouer de leurs instruments. Cette musique qu'ils produisent, la *musica instrumentalis*, a pour but de louer Dieu et l'harmonie du monde tel qu'il l'a créé. Cependant, la présence d'un moine pour symboliser le premier ton n'est pas vraiment explicable. Nous ne savons pas si ce ton était figuré de cette façon lors de la construction, ou s'il a été remplacé lors de restaurations plus tardives. On peut juste remarquer que cette représentation de moine est placée sur le côté nord de la cathédrale, dirigée vers l'ancien quartier canonial. On pourrait éventuellement supposer une relation entre les tons de la musique et les chanoines, qu'on ne peut plus déchiffrer aujourd'hui.

- *La maison de la rue du Tambour*

Il existait dans Reims une maison laïque, placée dans la rue du Tambour, qui possédait une façade composée de cinq personnages, dont quatre musiciens (*Fig. C 28-29*). Cette maison, appelée communément « la maison des musiciens », a été détruite lors de la Première Guerre mondiale, mais les statues ont été sauvées, et sont aujourd'hui conservées au musée saint Remi de Reims (*Fig. C 30-33*). Une étude entre ces musiciens et les tons de la musique de la cathédrale est indispensable, car les représentations de ces deux monuments sont semblables sur bien des points.

Cette maison a été élevée au milieu du XIII^e siècle, près de la place des Marchés (actuellement place du forum). L'étude des statues permet de dessiner un premier profil du propriétaire de cette maison, peut être un riche marchand ou un négociant. Ce dernier a sûrement profité de l'établissement en ville de nombreux sculpteurs pour commander une telle œuvre. Il était peut être en lien avec l'archevêque, pour qu'il puisse profiter d'un atelier de sculpteurs attelé à la construction de la cathédrale. On peut donc supposer que pour pouvoir se payer cette façade, le maître de la maison devait être quelqu'un de très important, et surtout de très riche. Les musiciens de cette maison et les tons de la musique de la cathédrale se rapprochent stylistiquement. Les yeux en particulier ont la même forme : ils sont en amande, et la ligne du nez se prolonge pour dessiner les sourcils (*Fig. C 34*). De même, le sourire caractéristique des statues de la cathédrale se retrouve sur certaines statues de la maison des musiciens. Cependant, une comparaison plus poussée est difficile, car la plupart des tons a été refaite lors des différentes restaurations. Les positions ou les vêtements ne peuvent pas être pris en compte à cause de ces restaurations. Mais contrairement aux tons de la musique de la

cathédrale, les instruments de musique de la maison des musiciens semblent être d'origine, et plutôt réalistes.

Les musiciens de la rue du Tambour jouent de quatre instruments différents : du tambour et de la flûte, de la cornemuse, de la harpe et de la vièle à archet. La harpe et la vièle sont détruites presque en totalité. La flûte et le tambour sont partiellement détruits : il ne reste que le tambour avec son baudrier, l'extrémité du bâton pour frapper la peau du tambour, et le haut de la flûte. La flûte et le bâton ont disparu. Ces éléments, sculptés dans de longs cylindres de pierre, ont sûrement cassé à cause de leur fragilité. Il est tout de même intéressant de voir qu'avant la première Guerre Mondiale, sur les photographies et sur les illustrations, ce musicien a été « restauré » : le bâton n'a pas été reconstitué, et la flûte était tenue par les deux mains, mais pour relier les deux extrémités, la flûte faisait un arrondi. Il s'agit ici d'une erreur de reconstitution datant peut être du XIX^e siècle (*Fig. C 35*). On voit tout de même que le musicien, à l'instar des anges de la cathédrale, souffle dans sa flûte, comme le montre ses joues gonflées. Le baudrier qui tient le tambour est encore bien visible, il passe autour du bras gauche jusqu'au cou de ce dernier (*Fig. C 36*). Cette représentation semble correcte. La cornemuse, elle, est dans un excellent état. C'est une cornemuse simple représentée ici, sans bourdon supplémentaire. Le musicien n'est pas en train de souffler dans le tuyau d'insufflation, il tient le sac sous le bras gauche, et manipule le chalumeau avec ses deux mains. Ce dernier est décoré de deux têtes de chiens finement sculptées (*Fig. C 37*). Cette sculpture de cornemuse, très bien conservée, a servi pour la reconstitution de la muse au sac du château de Puivert⁴ (*Fig. C 38*).

Cependant, ces figures d'instruments de musique n'ont évidemment pas la même fonction que ceux des tons de la musique de la cathédrale. Ils sont situés sur une maison laïque, ils ne sont donc pas tenus à un programme iconographique religieux. Le choix des instruments illustre cette thématique profane : une cornemuse, un tambour et une flûte, une vièle et une harpe. Instruments hauts et bas sont mélangés. Les musiciens ont une taille importante, et sont l'élément principal de la façade, contrairement à ceux de la cathédrale, noyés parmi d'autres statues. La cornemuse, instrument aux connotations négatives pour l'Église, est ici clairement affichée sur la façade. Ces instruments sont soignés et décorés : la harpe porte encore des traces d'une décoration à base de petits trèfles, la cornemuse est ornée de deux têtes de chiens, le joueur de vièle à archet porte une couronne de fleurs sur la tête. Cette richesse du décor sert à rehausser l'influence de la maison, et par ce biais, la puissance

4 <http://larosatrobadoresca.blogspot.com/2011/02/reconstitution-de-la-cornemuse-de.html>. Consulté le 23 mai 2011.

du maître qui y habite. Contrairement à la cathédrale, les instruments servent ici de marqueur social. D'ailleurs, on suppose que le personnage représenté au centre de la façade était le propriétaire de la maison. Il tenait dans son poing un faucon, ce qui renforce l'influence nobiliaire qui ressort de l'ensemble (*Fig. C 39*).

- *L'iconographie des tons de la musique dans l'architecture médiévale : un thème peu exploité*

En dehors de Reims, les représentations des tons de la musique est une thématique rarement présente dans l'architecture médiévale. La représentation la plus connue provient de l'abbaye de Cluny (*Fig. C 40*). Deux des chapiteaux initialement placés dans le déambulatoire du chœur de cette abbaye sont consacrés aux huit tons du chant grégorien. Un chapiteau est composé de quatre faces sur lesquelles sont figurés des musiciens. Les quatre premiers sont encore lisibles, mais les quatre derniers sont trop endommagés. Autour de chaque image se trouve encore des inscriptions, ce qui a permis d'identifier clairement ces représentations comme tons du chant grégorien. Cependant, leur signification n'est toujours pas clairement résolue. Isabelle Marchesin y voit la mise en valeur « de la principale vertu de la musique : générer des liens en soi, entre soi et le divin ... »⁵. Les tons de la cathédrale de Reims ne sont pas représentés de la même manière, et ne semblent donc pas particulièrement orientés vers cette symbolique.

Les musiciens assis de la façade de la cathédrale de Reims ne sont pas les seuls de l'architecture gothique, mais il ne semble pas que ces musiciens représentent les tons de la musique. A Strasbourg, on trouve des rois musiciens sur la façade, mais ils sont debout, placés sur le gâble monumental du portail central (*Fig. C 41-43*). Ils jouent tous des instruments à cordes. Ils ne semblent pourtant pas être attachés à une thématique précise, outre celle de la louange de Dieu. Il existe aussi des musiciens du même style que Reims à Amiens. Les contreforts de la chapelle axiale du chevet de la cathédrale d'Amiens sont ornés de rois musiciens (*Fig. C 44*). Ces rois sont assis, en train de jouer de divers instruments de musique : ils peuvent rappeler, de par leur composition, les tons de la musique de Reims. Cependant, contrairement à Reims, ils sont placés sur le chevet, et ce sont des rois comme l'indiquent

5 MARCHESIN I., « Les huit tons de la musique », in *Moyen-Âge : entre ordre et désordre, exposition Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris : Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, 2004 , p. 73.

leurs couronnes. Enfin, il semblerait que ces rois aient été refaits au XIX^e siècle, et qu'ils n'existaient pas au XIII^e siècle⁶. Nous ne pouvons donc pas établir de comparaison plus poussée entre ces deux ensembles. La représentation des modes de la musique telle qu'elle existe à Reims semble être une particularité de la cathédrale.

II] La musique dans l'Ancien Testament : la grandeur des rois

Une grande place est faite aux représentations de l'Ancien Testament dans l'iconographie de la cathédrale : les événements de l'Ancien Testament annoncent l'avènement du Christ. Il est annoncé par les prophètes et porté par les rois de Juda. Il existe une importante relation entre Ancien et Nouveau Testament.

1/ L'arbre de Jessé, les ancêtres de la Vierge louant Dieu

- *Des ancêtres musiciens*

L'arbre de Jessé est une thématique extrêmement courante dans l'iconographie du bas Moyen Âge. Il symbolise la prestigieuse généalogie du Christ, et montre qu'il descend des anciens rois d'Israël, en particulier de David. Le fondement de cet arbre se trouve dans la prophétie d'Isaïe (XI. 1-3). Le prophète annonce la venue du Messie : « un rameau sortira de la souche d'Isaïe, un rejeton jaillira de ses racines » (*et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius egredietur*). Jessé est la forme grecque d'Isaïe, adoptée par la Vulgate⁷. Les théoriciens de l'Église jouent sur le mot *virga*, qui peut signifier verge, et sur le mot *virgo*, qui lui est proche, qui lui signifie Vierge. Cette signification est adoptée par les Pères de l'Église comme saint Jérôme ou saint Bernard.

L'iconographie de cette prophétie aurait été fixée au XII^e siècle. Jessé, le père de David est représenté endormi. De son corps, généralement son entrejambe, sort un long arbre vertical qui porte les rois en qualité d'ancêtres du Christ. Le roi David est toujours représenté dans l'arbre, et toujours avec une harpe, un psaltérion ou un autre cordophone comme attribut.

⁶ SANDRON D., *Amiens : la cathédrale*, Paris : Zodiaque, 2004, p. 72.

⁷ REAU L., *Iconographie de l'art chrétien, Iconographie de la Bible Vol. II-2, Nouveau Testament*, Paris : PUF, 1957, p. 130.

Le Christ trône tout en haut de l'arbre. La tradition des Pères de l'Église place Marie comme descendante de David, et met en avant leur filiation spirituelle, contrairement aux évangélistes Matthieu et Luc qui font remonter la généalogie de Jésus à Joseph⁸. La Vierge prend souvent place dans l'arbre de Jessé en dessous de son fils. Il arrive même qu'elle le remplace à partir du XIII^e siècle avec l'essor du culte marial⁹.

La lecture d'un arbre de Jessé se rapproche de celle d'un arbre généalogique. A Reims, l'arbre est situé dans le deuxième cordon intérieur des voussures du portail central de la façade occidentale. Il est composé de Jessé endormi, de neuf rois, et du Christ. Il débute dans les voussures de gauche, avec Jessé endormi, se prolonge vers le haut des voussures avec trois rois, puis continue sur les voussures du côté droit, là aussi de bas en haut, avec six rois. Normalement, le Christ, tenant le globe de l'univers, est situé tout en haut de l'arbre, mais ici il est excentré, placé en haut du premier cordon de droite, sûrement à cause de rénovations abusives. Des petits rinceaux sculptés sont disposés entre tous les cordons de voussures, et ce feuillage rappelle l'arbuste qui sort de l'entrejambe de Jessé (*Fig. C 45*). Il est couronné alors qu'il n'était que berger, mais son fils David sera roi d'Israël, il est représenté en roi en sa qualité d'ancêtre d'une illustre lignée. Cette confusion semble rare¹⁰. Il est représenté en vieillard, portant barbe et cheveux longs¹¹: la vieillesse est l'accumulation de toutes les connaissances d'une vie, et les vieillards sont réputés pour leur sagesse. Ses yeux sont fermés, mais sa tête est penchée, soutenue par sa main droite : il est endormi¹². De son entrejambe sort une large tige, qu'il touche de sa main gauche, et qui se développe ensuite en un petit arbre aux multiples feuilles. L'arbre est vertical, dirigé vers le haut où d'autres rois sont représentés, symbolisant les ancêtres de la Vierge et du Christ.

Il y avait sûrement un autre arbre de Jessé au sein de la cathédrale parmi les baies vitrées. Après les destructions effectuées par les chanoines au XVIII^e siècle, certains morceaux de verres ont été réutilisés dans d'autres baies. La rose du bras nord abritait ainsi des vestiges de l'arbre de Jessé, mais ils ont disparu suite aux restaurations de Viollet-le-Duc en 1872. Sylvie Balcon-Berry suppose qu'à l'instar de Troyes, cet arbre de Jessé devait se

8 DUCHET-SUCHAUX G., PASTOUREAU M., *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris : Flammarion, 1990, p. 42.

9 *Ibid.*, p. 43.

10 MADGRANGES E., *L'Arbre de Jessé : de la racine à l'esprit*, Paris : Bibliothèque des introuvables, 2007, p. 50.

11 GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989, p. 88.

12 GARNIER F., *Signification et symbolique*, Paris : Le Léopard d'or, 1982, p. 117.

trouver dans la chapelle axiale du déambulatoire¹³, emplacement qui semble plutôt inhabituel¹⁴. Placé ainsi, pile en face de la grande rose de la Dormition et de l'Assomption, et en dessous de la Crucifixion des baies hautes, il aurait participé à l'apogée du programme iconographique des vitraux. L'Ancien et le Nouveau Testament auraient été liés dans la glorification de l'Église et le triomphe de la Vierge¹⁵.

En ce qui concerne l'arbre de Jessé du portail central, les ancêtres du Christ sont représentés en train de jouer de la musique. De bas en haut pour les voussures de gauche, on rencontre une citole, une vièle, une harpe, puis à droite un instrument à vent, une autre harpe, une autre vièle, des cymbales, un psaltérion et enfin une petite trompe avec une cloche (*Fig. A 25-37*). Tous ces instruments, sauf les cymbales et la petite trompe, sont des instruments bas. Ils sont pour la majorité des cordophones : seuls les cymbales, la petite trompe et l'instrument à vent non identifié n'entrent pas dans cette catégorie.

Il n'est plus possible d'identifier le roi David grâce à sa harpe car plusieurs rois en tiennent une. Ces rois ne sont de toute façon pas représentés pour être identifiés, mais uniquement de façon symbolique. Les instruments à cordes ont une symbolique particulière, ils sont considérés par l'Église comme des instruments propices aux prières, et ce à cause de leur constitution. Ce sont des instruments bas, donc au son discret et non excessif. Les cordes de boyaux rappellent la résurrection des chairs, et les chevilles rappellent les clous de la crucifixion¹⁶.

Cet arbre de Jessé, bien que discret, est directement lié à plusieurs thématiques directrices du programme iconographique de la cathédrale (*Fig. A 2*). Il appartient à la généalogie biblique du Christ. Plusieurs éléments de la façade valorisent la lignée prestigieuse du Christ, qui descend des rois de Juda, en particulier de David. L'arbre de Jessé monte vers le haut du portail, comme dirigé vers le ciel. Le Christ est d'ailleurs placé tout en haut des voussures, le plus proche possible du Couronnement de la Vierge, placé au gâble du portail central. L'arbre est aussi dirigé vers la scène de David et Goliath au niveau de la grande rose, puis vers la galerie des rois de Juda située encore au dessus, aux étages supérieurs. Les rois de

13 BALCON S., « Les vitraux », in DEMOUY P. (dir.), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001, p. 338-340.

14 PASTAN E. C., BALCON S., *Les vitraux du chœur de la cathédrale de Troyes XIII^e siècle*, Paris : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2006, p. 105.

15 Un vitrail réalisé au XIX^e siècle par Coffetier et Steinheil représente aujourd'hui un arbre de Jessé dans la cathédrale. Il était placé dans la chapelle axiale, rappelant l'éventuel programme iconographique initial. Cette baie a été déplacée en 1973 pour laisser libre cours à l'imaginaire de Marc Chagall. Elle est maintenant dans la chapelle sud du déambulatoire. Ces vitraux sont appelés vitraux « archéologiques » car ils ont été élaborés pour se rappeler les vitraux médiévaux. Les couleurs, les types de dessins, les ornements, ainsi que la thématique sont directement liés à l'art gothique, c'est pourquoi le roi David porte ici une harpe, comme c'était le cas à l'époque médiévale.

16 CHARLES-DOMINIQUE L., *Musiques savantes, musiques populaires*, Paris : CNRS, 2006, p. 89-91.

la galerie symbolisent les mêmes que ceux de l'arbre. La dimension royale du Christ est donc plus que mise en valeur dans le programme iconographique de la cathédrale. L'appartenance du Christ à une lignée royale donne une grande importance à la Vierge. C'est elle qui a porté Jésus, c'est elle qui lui a donné, par ses propres ancêtres légendaires, sa filiation royale. L'arbre de Jessé est d'ailleurs placé dans le portail central, dédié à la Vierge. Toutes les autres voussures qui appartiennent à ce portail évoquent des épisodes de la vie de la Vierge¹⁷. L'évolution verticale conduit directement l'arbre vers le gâble du Couronnement de la Vierge. La Vierge y est couronnée par son fils, entourée d'anges et de séraphins. A l'instar de ces ancêtres, la Vierge reçoit la couronne, car elle est reine du ciel. Mais la Vierge symbolise aussi l'Église. Ce couronnement est aussi celui de l'Église en tant qu'institution suprême. C'est le triomphe de l'Église annoncé par les prophètes de l'Ancien Testament, figurés eux dans les ébrasements du portail sud de la façade.

L'arbre de Jessé participe donc à la thématique principale de la glorification de l'Église. L'ensemble des instruments joués par les rois symbolise les louanges des rois qui montent vers Dieu. Chaque musicien ajoute sa prière, et l'ensemble des jeux de chaque roi donne un véritable hymne au seigneur des Cieux. Cette idée d'ensemble de voix se réunissant en une seule prière se retrouve chez Eusèbe de Césarée. Il compare le peuple chrétien à une cithare, car il est composé de plusieurs âmes comme la cithare est composée de cordes, mais ils n'envoient à Dieu qu'une seule prière¹⁸. Chaque instrument est différent : cette grande diversité montre la diversité des chrétiens qui se réunissent dans la même prière. Elle peut aussi souligner la richesse et la beauté du monde terrestre tel que Dieu l'a créé. Cette prière faite sur des instruments est une belle façon de remercier Dieu pour la beauté de la création.

- *L'arbre de Jessé, un thème largement exploité dans l'iconographie médiévale*

Le thème de l'arbre de Jessé est largement répandu dans l'art gothique. Il existe des vagues représentations dès le XI^e siècle dans des manuscrits allemands, et au début du XII^e, on le trouve dans des formes sculptées très simple, comme au frontispice de l'église romane Notre Dame la Grande de Poitiers¹⁹ (*Fig. C 46*). Mais c'est l'abbé Suger au début du XII^e siècle qui donne à l'arbre sa forme définitive²⁰. Le vitrail de Saint Denis est donc la première

17 DEMOUY P. (dir.), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001, p. 255-256.

18 GEROLD T., *Les Pères de l'Église et la musique*, Genève : Minkoff, 1973, p. 130.

19 MADRANGES E., *op. cit.*, 2007, p. 9.

20 DUCHET-SUCHAUX G., PASTOUREAU M., *op. cit.*, 1990, p. 42.

représentation de l'arbre dans l'art gothique. Ce vitrail est vite détérioré, mais on le connaît toujours car il a été copié à l'identique dans une baie de la cathédrale de Chartres vers 1150 (*Fig. C 47*). On le retrouve ensuite sur tous les supports : sculpture, vitraux, enluminures, ivoire ou encore orfèvrerie. Il tient généralement une place importante dans le programme iconographique des cathédrales gothiques. On en trouve au XIII^e siècle dans les sculptures des cathédrales, comme par exemple celles d'Amiens (*Fig. C 48*), de Bourges, mais aussi de Rouen ou de Beauvais (*Fig. C 49*) dans lesquelles il occupe un tympan entier comme c'est souvent le cas à la fin du Moyen Âge²¹. On en rencontre d'avantage dans les vitraux, car l'aspect des fenêtres de l'art gothique est plus adapté à la verticalité de l'arbre. Dans l'ensemble de ces arbres, le nombre de rois ancêtres du Christ varie selon la place et le format de l'image. Matthieu l'Évangéliste énumère près de trente générations entre Jessé et Jésus²², mais ce nombre n'est jamais respecté. L'arbre de Jessé sculpté de Reims compte neuf rois en plus de Jessé. Ces variations se retrouvent aussi dans les vitraux. Il existe des arbres aux généalogies simples, avec uniquement Jessé, la Vierge, le Christ et quelques rois, comme l'arbre de Jessé de la cathédrale du Mans qui n'en possède que deux (*Fig. C 50*), ou celui de la cathédrale de Troyes qui ne compte que quatre rois (*Fig. C 51*). Au contraire, certains arbres présentent une généalogie beaucoup plus élaborée, comme celui de la cathédrale d'Amiens qui détient treize rois, ou encore celui de la Sainte Chapelle qui en présente quatorze. Les rois ancêtres de la Vierge sont représentés de façon symbolique, ils ne portent généralement pas d'attributs permettant de les identifier. Le seul qui fait exception est le roi David. L'histoire de David est très répandue aux XII^e-XIII^e siècles. Plusieurs épisodes de sa vie sont mis en avant, comme son affrontement face à Goliath, mais il est généralement représenté dans les arbres de Jessé avec un instrument à cordes, le plus souvent une harpe ou un psaltérion.

L'arbre de Jessé du portail central de Reims se distingue des autres arbres pour plusieurs raisons. La Vierge n'est pas figurée dans l'arbre de Reims, alors que c'est très courant. On peut supposer que sa présence est toutefois sous-entendue, car l'arbre de Jessé est représenté dans le portail qui est dédié à la Vierge. Peut être aussi qu'une statue de la Vierge, auparavant placée en haut de l'arbre, a pu disparaître au cours des rénovations postérieures. La filiation avec David est elle aussi sous-entendue et non pas directement mise en avant. Ce dernier n'est pas clairement représenté, car tous les rois portent des instruments. En effet, la grande originalité de l'arbre de Jessé de Reims repose sur ces instruments.

21 REAU L., *op. cit.*, 1957, p. 136.

22 *Ibid.*, p. 134.

Cette configuration rappelle le thème des Vieillards de l'Apocalypse. « Quand il eut pris le livre, les quatre êtres vivants et les vingt-quatre vieillards se prosternèrent devant l'agneau, tenant chacun une harpe et des coupes d'or remplies de parfums, qui sont les prières des saints. » (Ap. 5,8). Ces Vieillards sont souvent représentés tenant instrument à cordes et vases. Ce thème est largement exploité dans l'iconographie romane, au sein des grands portails du XII^e siècle. Il se retrouve en particulier dans les églises qui situées sur les chemins qui mènent à Compostelle²³, comme au tympan de l'abbaye de Moissac (*Fig. C 52-53*), de l'église Notre Dame de Saintes (*Fig. C 54*), ou encore de celles de l'église Sainte Marie d'Oloron (*Fig. C 55*). La cathédrale Saint-Jacques de Compostelle offre d'ailleurs une représentation grandiose de cette thématique sur son portail de la Gloire, à l'entrée de la cathédrale (*Fig. C 2*).

Les Vieillards de l'Apocalypse sont aussi présents dans les cathédrales gothiques, même s'ils se font plus discrets. La cathédrale de Reims ne dispose plus aujourd'hui de représentation médiévale des Vieillards de l'Apocalypse. Cependant, quelques indices laisseraient supposer qu'un vitrail sur ce thème a pu exister. La baie 39 conserve des vitraux d'origine qui ont échappé aux destructions du XVIII^e siècle. Maintenant illisibles à cause de la corrosion, il faut se référer à des photographies prises après la Seconde Guerre mondiale. Dans ces vestiges, Sylvie Balcon-Berry suppose qu'un roi pourrait être un vieillard de l'Apocalypse²⁴. Il ressemble aux vieillards de l'Apocalypse de la rose orientale de la cathédrale de Laon, et le morceau de verre « grossièrement triangulaire » disposé à sa droite pourrait correspondre auparavant à un instrument de musique.

Sur les premières représentations de ce thème, le même instrument est utilisé par tous les vieillards, généralement une vièle, comme c'est le cas par exemple dans la grande rose orientale de la cathédrale de Laon (*Fig. C 56*). A partir du XII^e siècle en France, les instruments tenus par les Vieillards se diversifient²⁵. Ce sont toujours des instruments à cordes, mais on trouve maintenant des vièles, des harpes, des organistrums, ou encore des

23 HOMO-LECHNER C. « L'instrumentarium du Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle. Etude sur la fantaisie et la réalité dans l'art du 12e siècle », in LOPEZ-CALO J., *Los instrumentos del Portico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, vol. 2, p. 516.

24 BALCON-BERRY S., « Les vitraux du Moyen Âge », in JORDAN Mgr (dir.), *Reims, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : Nuée bleue, 2010, p. 232-233.

25 HOMO-LECHNER C., « L'instrumentarium du Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle. Etude sur la fantaisie et la réalité dans l'art du 12e siècle » in LOPEZ-CALO J., *Los instrumentos del Portico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, vol. 2, p. 516.

psaltériens. Cette diversification s'explique sûrement par une volonté des artistes de rendre une scène apocalyptique plus familière pour le fidèle. Cet étalage d'instruments de musique différents a peut être aussi pour but d'exalter la richesse de la création.

A Reims, ce ne sont pas les Vieillards de l'Apocalypse qui sont représentés sur le portail central, mais bien un arbre de Jessé. Cet aspect peut donc s'expliquer par la contamination du thème des Vieillards de l'Apocalypse. Cette configuration est extrêmement rare. On trouve parfois des rois porteurs d'instruments de musique dans certains arbres de Jessé dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge²⁶, mais il semblerait qu'il n'existe pas d'autres représentations sculptées au XIII^e siècle. Cette particularité rémoise peut être caractéristique de la fonction de sacre de la cathédrale. Tous les musiciens de l'arbre de Jessé sont des rois. Leur musique monte vers le couronnement de la Vierge, puis vers David, et enfin, vers la galerie des rois. La thématique du couronnement est permanente. Les rois de la galerie représentent les rois de Juda, mais symbolisent aussi les rois sacrés à Reims. La musique jouée par les rois de l'arbre pourrait être aussi le symbole de l'allégresse du sacre et de la pérennité du pouvoir royal dans laquelle les rois de France s'inscrivent depuis le baptême de Clovis.

2/ Les quatre vertus cardinales

Dans le dernier cordon de voussures du portail central se trouvent figurés, de part et d'autre de la petite rose, quatre rois dont trois musiciens, deux à gauche et deux à droite, aux troisième et quatrième registres (*Fig. A 38-43*). Ces quatre rois, proches des rois de l'arbre de Jessé, se distinguent par leur taille plus petite, mais aussi par leurs couronnes, ornées de pierres précieuses, alors que celles des ancêtres du Christ étaient sans ornements. Ces rois symbolisent les vertus cardinales²⁷ : courage, justice, prudence et tempérance. D'après Peter Kurmann, ces quatre rois seraient Salomon, David, Ezéchias et Josias. David, à droite est représenté avec une vièle à archet. Salomon, figuré sur son trône à têtes de lion, est en train de pincer les cordes de son psaltérion. Il passe pour être l'inventeur du Cantique des Cantiques, il semble absorbé dans sa composition. Un seul roi ne joue pas de la musique. Ses jambes sont

26 CLOUZOT M., MARCHESIN I., « L'arbre de Jessé », in *Moyen-Âge : entre ordre et désordre, exposition Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris : Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, 2004, p. 92-93

27 KURMANN P., *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails, étude archéologique et stylistique*, Paris : Éditions Du C.N.R.S., Lausanne : Payot, 1987, p. 243.

croisées, il tient de la main gauche le cordon de sa cape. Ces quatre rois sont des ancêtres de la Vierge. Le fait qu'ils soient utilisés pour symboliser les vertus renforce la puissance de la généalogie, comme si la Vierge, en tant que descendante de ces rois, possédaient toutes les vertus. Ils sont d'ailleurs représentés le plus près possible de la statue de la Vierge placée au trumeau central. Contrairement à l'arbre de Jessé, la musique de ces rois ne symbolise pas uniquement les prières qui montent vers Dieu. C'est aussi une petite formation de trois instruments à cordes qui est représentée ici. Leur sonorité basse doit rendre une musique légère et agréable, harmonique. Peut être qu'ici, la beauté de leur composition, la pureté de leur jeu s'associent à leurs vertus. Peter Kurmann indique que ces quatre rois incarnent souvent ces vertus au Moyen Âge²⁸. Cependant, nous n'avons pas trouvé d'autres représentations de ce type pour symboliser les vertus cardinales.

III] La musique du nouveau Testament

La musique dans le nouveau Testament est surtout caractérisée par le jeu des anges dans des cortèges célestes. La grande rose de la façade occidentale offre un riche aperçu de la musique du Paradis.

1/ L'ange jouant du psaltérion

- *Un éventuel symbole de la crucifixion du Christ*

L'ange jouant du psaltérion fait partie du socle placé sous la statue de la Vierge de l'Annonciation, située elle dans le piédroit droit du portail central de la façade occidentale (Fig. A 46-48). Élaborer une relation entre le personnage de la console et la statue du dessus n'est pas évident, car nous ne sommes pas certains que l'emplacement actuel soit celui choisi par les artistes lors de l'élaboration de la façade. Il n'est donc pas certain que le petit ange psaltérion soit lié à la Vierge de l'Annonciation. Cependant, le rapprochement entre ces deux statues ne serait pas totalement insensé. La présence du psaltérion sous la Vierge de l'Annonciation peut avoir deux significations distinctes. Le psaltérion est un instrument porteur d'une grande symbolique pour l'Église. Pour les Pères de l'Église, il symbolise le corps

²⁸ *Ibid.*, p. 243.

du Christ crucifié. Sa caisse est taillée dans du bois, comme la croix. Ses cordes sont faites de boyau, d'une chair qui ne se corrompt pas. Enfin, sa forme de trapèze rappelle directement la croix de la Crucifixion²⁹. Sa présence sous la Vierge de l'Annonciation peut avoir une double portée. Elle peut illustrer que l'ange Gabriel annonce à Marie qu'elle est enceinte du Messie. Mais elle peut aussi préfigurer la Crucifixion future, et implicitement, la résurrection du Christ et le début de son règne. La psaltérion peut aussi être porteur d'une autre symbolique. L'ange qui porte le psaltérion joue ici clairement son rôle de messenger (ange vient d'*angelos*, messenger en grec). Il est possible qu'il accompagne l'ange Gabriel pour annoncer la bonne nouvelle en musique. La musique serait ici symbole de joie profonde et de bonheur partagé par tous les anges.

- *Un psaltérion profane*

Dans l'architecture gothique, il est assez rare de trouver un ange jouant du psaltérion seul. La plupart du temps, les anges sont assemblés en cortège, et font de la musique au sein d'un orchestre céleste. De même, le psaltérion est un attribut du roi David, il est donc souvent représenté entre ses mains. Cependant, le psaltérion peut aussi être représenté aux mains de musiciens laïques, dans le cadre d'architecture profane par exemple. Dans ce cas là, il perd toutes connotations religieuses et change de registre. Ainsi, dans la salle gothique du musée Saint Remi de Reims est conservé une petite console de maison sur laquelle est figuré un homme en train de jouer du psaltérion (*Fig. C 57*). On voit clairement les deux petits plectres qu'il utilise pour pincer les supposées cordes, qui elles ne sont pas représentées. Ce psaltérion se rapproche de celui de la cathédrale. Peut être que cette sculpture est inspirée du petit psaltérion de la cathédrale, seule figuration d'instrument de musique accessible à la vue des fidèles, car placée à hauteur d'homme. Il est dans tous les cas indéniable que les riches laïques aient profité du chantier de la cathédrale pour passer commande auprès des sculpteurs installés à Reims. Cette sculpture n'aurait pas sa place sur un monument religieux, car ici la musique profane n'est pas représentée de façon négative. Ce musicien est plutôt corpulent, avec des joues bien joufflues et une barbe. Son visage rebondi est traversé d'un grand sourire. C'est un homme bon vivant, qui aime sûrement la bonne chère et la musique. Il semble accueillant et agréable. Le psaltérion est ici symbole de bonne chère et de plaisirs terrestres, de fête et de joie.

29 CHARLES-DOMINIQUE L., *op. cit.*, 2006, p. 92.

2/ Les anges musiciens, porteurs des louanges célestes et messagers de la parole divine

- *Des anges jouant pour la Vierge*

La grande rose de la façade occidentale de la cathédrale tient une grande place dans le programme iconographique. Elle illustre la Dormition (mort de la Vierge) et l'Assomption de la Vierge (montée au ciel de son corps) (*Fig. A 60-61*). Ces instants de la vie de Marie sont relatés par des récits apocryphes³⁰, en particulier la Légende dorée, rédigée au XIII^e siècle alors que le culte de la Vierge prend un grand essor. Dans le médaillon central, la Vierge est présentée sur sa couche, les bras levés vers le ciel. Elle s'apprête à expirer (*Fig. C 58*). Tout autour d'elle, la première corolle de la rose rassemble les apôtres (*Fig. C 59*). « Quand la Vierge vit tous les apôtres réunis, elle bénit le Seigneur et s'assit au milieu d'eux » dit la Légende dorée. Le deuxième cercle est composé de 24 anges dont 18 musiciens. « Jésus arriva avec la légion des anges, la troupe des patriarches, [...], et toute cette troupe sainte, rangée devant le trône de Marie, se mit à chanter des cantiques de louanges. » « Et des anges s'étaient joints aux apôtres, chantant aussi, et remplissant toute la terre de sons merveilleux ». Ces anges illustrent l'épisode où la Vierge, sur le point de mourir, entend le chant des anges descendus du ciel pour l'emmener. Il est intéressant de voir que dans le texte de la Légende dorée, les anges chantent uniquement et ne jouent pas d'instruments. Enfin, dans le dernier cercle on trouve figurés quelques prophètes, des rois bibliques et des anges tenant des couronnes. Dans l'écoinçon situé tout en haut est représenté l'Assomption, avec le Christ figuré en train de recueillir l'âme de sa mère.

Ces anges, les ailes déployées, descendent du ciel pour accompagner Marie dans ses derniers instants (*Fig. A 62-85*). Ils sont tous figurés sur des nuages, placés au niveau de leurs genoux. Leurs visages illustrent la sérénité et la joie. Ils jouent d'une façon aérienne, sans pesanteur, comme un avant goût de l'atmosphère du Paradis. La harpe de l'ange est tenue à bout de bras, ce qui n'est pas possible : pour jouer de la harpe il faut que cette dernière soit posée sur l'épaule. De même, le chalumeau de la cornemuse n'est pas vertical, et il n'est tenu que d'une main : la deuxième main de l'ange est en l'air. Plusieurs anges ont une main suspendue en l'air, aérienne, comme suspendue au vent. La tenue des instruments n'est pas

³⁰ Le plus vieil ensemble de textes racontant la mort de Marie date des environs V^e siècle, et est désigné sous le nom de *Transitus Sanctae Mariae*.

réaliste, et cela confirme que ce concert n'est pas destiné à la musique terrestre. De même, les instruments des anges de la rose sont divers et variés. Cette scène est la seule de la cathédrale où instruments hauts et bas se mélangent. On compte dix instruments hauts, six instruments bas et deux qu'on ne peut pas classer. Composé de dix-huit musiciens jouant à la fois haut et bas instrument, ce concert céleste ne reflète pas du tout l'image d'un concert médiéval : ce type d'orchestre n'existe pas au Moyen Âge. L'union des hauts et des bas instruments n'est pas envisageable, car ils n'ont pas les mêmes fonctions, et ne sont pas employés dans le même but. Les orchestres n'existent pas : au maximum, les instruments ne sont joués que dans des petites formations de deux à cinq musiciens. C'est le cas en particulier dans les formations *alta*, composées de trompettes et de chalemies, mais qui n'apparaissent qu'à la fin du Moyen Âge³¹. Si tous les instruments de la grande rose jouaient en même temps, ça ne serait qu'une énorme cacophonie. Le grand nombre d'instruments utilisés dans le vitrail, mais aussi la façon dont les anges jouent de la musique, soulignent la nature céleste et transcendante de l'orchestre. Ces anges musiciens pourraient parfaitement illustrer le psaume 150 :

« Louez Dieu dans son sanctuaire [...];
Louez-le avec sonneries de cor ;
Louez-le avec harpe et cithare ;
Louez-le avec tambour et danse ;
Louez-le avec cordes et flûtes ;
Louez-le avec des cymbales sonores ;
Louez-le avec les cymbales de l'ovation. »

C'est bien la musique des cieux qui est jouée par les anges ici afin d'apaiser la Vierge Marie, mais aussi de lui donner un premier aperçu du bonheur qu'elle trouvera au delà de la mort. Le concert qu'ils donnent est voué à la glorification du Seigneur Dieu et de la Vierge Marie, mère du Christ sauveur.

Les anges, en tant que messagers de Dieu, doivent illustrer la puissance de Dieu et la richesse de l'Église. Les anges de la grande rose sont composés de multiples couleurs éclatantes et vives. Sur des médaillons aux fonds bleus ou rouges, les anges sont habillés de tuniques de toutes les couleurs. Leurs ailes sont bicolores. De même, leurs auréoles alternent entre plusieurs couleurs. L'ensemble donne un effet vif. Paul Simon, qui a entrepris la restauration de la rose au début du XX^e siècle, semble charmé par l'ensemble : « L'harmonie et l'éclat de tous ces petits personnages, à qui la vie a été aujourd'hui rendue, et qui semblent

31 SADIE S. (éd.), TYRRELL J. (éd.), « Alta » in *The New Grove dictionary of music and musicians*, t.1, Londres : MacMillan, 2000, p. 422-423.

s'agiter dans l'espace, produisent une impression charmante et inexplicable »³². Les couleurs sont éclatantes, tout comme le son produit par les instruments de musique. Ces instruments servent naturellement aux anges à chanter la gloire de Dieu. L'étude des instruments qui composent ce cortège d'ange met en valeur deux fonctions différentes, car sont utilisés des instruments bas et hauts. De par leur sonorité basse, les instruments à cordes se rapprochent de la rigueur religieuse, du silence et de l'intériorité³³. Par contre, les instruments hauts sont plutôt contraires à ces valeurs. La présence d'une cornemuse est intéressante, car cet instrument est vraiment porteur de connotations négatives pour l'Église (*Fig. A 74*). C'est un instrument d'origine pastorale, plutôt utilisé par les musiciens populaires. La cornemuse rappelle le ventre et la bonne chère. Le vent utilisé pour faire vibrer les chalumeaux rappelle lui le pet, la flatulence, mais aussi les têtes vides des fous³⁴. C'est un instrument que l'on pourrait penser complètement proscrit de l'iconographie religieuse, surtout aux mains d'un ange. Pourtant, et c'est là la particularité des instruments de musique médiévaux, il ne faut pas prendre ici la cornemuse de façon isolée, mais plutôt dans l'ensemble du concert céleste. La cornemuse n'est ici que pour montrer la grande richesse du concert. De même, la présence de trompes et de cors est à souligner. Leur utilisation se fait plutôt dans le cadre du Jugement dernier et de l'Apocalypse, car ces instruments ont des fonctions de prévention et de signal. Cependant, à l'instar des grands seigneurs laïques, ils sont aussi utilisés pour montrer la puissance de leur pouvoir. Ici, les anges soufflent dans les trompettes, et le son clinquant qui doit en sortir souligne la puissance et la gloire du Seigneur. C'est une utilisation intéressante des instruments hauts dans un univers de silence et d'intériorité. Au contraire, le but est ici d'éclater sa joie, de montrer la toute puissance éternelle de l'Église universelle. Cette notion d'universalité est symbolisée par certains anges qui ne jouent pas de leur cor, mais au contraire les tiennent fermement (*Fig. B 24-27*). Ces anges semblent présenter les instruments au spectateur. Ces anges sont représentés « en état » et non « en action ». Ils sont là sans agir, mais leur position montre une manière d'être. Ces anges qui ne jouent pas de leur cor sont ainsi représentés hors du temps³⁵. Ils symbolisent l'universalité et la pérennité de l'Église.

Cette thématique est renforcée par la place que tient la rose dans le programme iconographique. Sa forme cyclique symbolise l'universalité et la pérennité de la Vierge, placée au centre, et donc de l'Église. La rose est directement mise en relation avec le gâble du

32 SIMON P., *La grande Rose de la cathédrale de Reims : étude historique et descriptive, sa reconstruction à l'aide de documents certains, sa restauration*, Reims : Michaud, 1911, p. 75.

33 CHARLES-DOMINIQUE L., *op. cit.*, 2006, p. 175-176.

34 HOMO-LECHNER C., « Cornemuse » in FERRAND F. (dir.), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999, p. 770.

35 GARNIER F., *op. cit.*, 1989, p. 72.

Couronnement de la Vierge, sculpté sur la façade occidentale, au dessus du portail central. Les deux ensembles figurent la gloire de la Vierge et de l'Église. Enfin, la grande rose est placée juste en face du chœur et de son programme vitré vantant la prédominance de l'Église rémoise. L'ensemble conforte la prédominance et l'universalité de l'Église chrétienne.

- *Les cortèges d'anges musiciens en dehors de Reims*

Le culte de la Vierge prend un grand essor au XIII^e siècle, tout comme les cortèges d'anges musiciens. Les scènes de la Dormition et surtout de l'Assomption sont régulièrement représentées dans les programmes iconographiques des cathédrales et églises. La Légende dorée, un des principaux textes porteurs de l'épisode de l'Assomption, est écrite par Jacques de Voragine entre 1261 et 1266. Cependant, les anges qui accompagnent ces scènes ne sont pas toujours musiciens. Dans la Légende dorée, les anges qui viennent chanter la gloire de la Vierge n'ont d'ailleurs pas d'instruments de musique. Pourtant, de nombreuses représentations de concerts célestes se mettent en place à partir de la fin du XIII^e siècle, et surtout au cours du XIV^e siècle. C'est un thème nouveau, rare avant l'apparition de l'art gothique³⁶. Tous les supports sont concernés : vitraux, sculptures, retables, ou encore enluminures. À la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, ces concerts d'anges sont courants, et le nombre d'instruments de musique augmente de façon conséquente, avec une prédominance des cordes et de l'orgue³⁷. Le thème s'efface dans la deuxième moitié du XVI^e siècle après le concile de Trente (1542) qui freine la progression de la musique dans l'Église, cette dernière voulant éviter des éventuelles confusions entre plaisirs terrestres et bonheur de l'au delà. La rose de la cathédrale de Reims est une des premières représentations de concert céleste, mais les instruments utilisés, ainsi que le mélange des instruments hauts et bas, se retrouvent dans d'autres représentations.

De nombreuses cathédrales possèdent elles aussi des cortèges d'anges musiciens dans leur programme iconographique. La cathédrale du Mans possède un programme iconographique musical d'exception. Datée du XIV^e siècle, la chapelle axiale de la cathédrale du Mans est dédiée à la Vierge³⁸. Le plafond de cette chapelle est totalement peint (*Fig. C 60*). Sur un fond rouge, on trouve quarante-sept anges musiciens en train de jouer de la musique à

36 DIEU L., *op. cit.*, 2006-2007, p. 134.

37 BOSSEUR J.-Y., *Musique, passion d'artistes*, Genève : Skira, 1991, p. 33-34.

38 BUVRON J.-M., CHANTELOUP L., LENOBLE P., *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans*, Le Mans : Éditions de la Reinette, 2003.

la gloire de la Vierge (*Fig. C 61-62*). Les petits nuages sur lesquels certains anges sont posés peuvent rappeler ceux de la grande rose de Reims. Ce grand ensemble est original car certains anges sont aussi représentés avec des rotuli sur lesquels sont inscrits des notations musicales, ainsi que des textes de chants en latin en l'honneur de la Vierge. De même, la grande rose du transept nord de la cathédrale de Sens peut être considérée comme le paroxysme de la représentation vitrée des concerts célestes. Les anges sont assemblés autour de la figure du Christ. La rose, datant du XVI^e siècle, présente cinquante-six instruments de musique, figurés par paires (*Fig. C 63*). Une grande partie de l'instrumentarium du XVI^e siècle est ici présenté. Autrement, cette rose permet de faire le lien entre instruments médiévaux et instruments de la Renaissance. Certaines cathédrales possèdent des anges musiciens dans des voussures de portail. C'est le cas par exemple à Meaux ou à Bourges. Le portail nord de la façade occidentale de la cathédrale de Meaux, daté du XIV^e siècle, possède dans ses voussures plusieurs petits anges musiciens, plutôt en mauvais état (*Fig. C 64-65*). De même, le deuxième portail nord de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges, dédié à la Dormition, à l'Assomption et au Couronnement de la Vierge et datant du XVI^e siècle, possède aussi des voussures d'anges musiciens, de bien meilleure qualité (*Fig. C 66-67*). Ces représentations sont placées à l'entrée des cathédrales, ce qui permet peut être d'accueillir le fidèle sur une note de joie et ainsi de lui donner un aperçu de la jubilation des anges. Cet accueil musical est par exemple visible à la basilique saint Remi de Reims. Discrètement placés aux pieds de la statue de l'évêque du trumeau (peut être Remi), deux petits anges jouent d'un instrument à cordes (peut être d'une vièle et d'un instrument type luth) (*Fig. C 68-69*). Il serait intéressant d'observer plus attentivement les entrées de nos églises et cathédrales afin de découvrir ce genre de petits anges musiciens.

Les cortèges d'anges musiciens accompagnent le plus souvent les scènes tirées de la vie de la Vierge, comme l'Annonciation, l'Assomption ou le Couronnement. Ils sont souvent aussi aux côtés du Christ présenté en majesté. Il existe aussi des représentations d'anges musiciens placés dans les Jugements derniers. Outre les anges sonneurs de trompes annonçant l'heure du Jugement, il peut arriver qu'un ange se trouve parmi les Élus pour les accueillir. On voit cette figuration dans le Jugement dernier de la cathédrale de Rouen (*Fig. C 70*). Les Élus qui arrivent au Paradis sont reçus avec un ange jouant de la harpe. Le son de cette harpe est un avant goût de la musique céleste que les fidèles pourront entendre dans l'au delà.

IV] La musique de l'Apocalypse

La musique est présente dans la Bible au delà du monde terrestre. Elle a une place importante dans l'Apocalypse et le Jugement dernier, mais tous les instruments ne sont pas utilisés, et la musique jouée n'est pas vraiment mélodieuse. Sont privilégiés les instruments hauts, en particulier les trompes, cors et trompettes, qui permettent d'annoncer haut et fort les événements qui se succèdent.

1/ Les sept Églises d'Asie

Les vitraux hauts du chœur représentent les évêques suffragants et leurs églises rassemblés autour de l'archevêque de Reims Henri de Braine. Sur chaque cathédrale se trouve un petit ange. L'ange de la cathédrale de Reims est grand, il tient une croix et est représenté de face. Six autres cathédrales sont couronnées d'anges qui soufflent dans une trompe (*Fig. A 9-15*). Eva Frodl-Kraft indique que ces anges souffleurs de trompes symbolisent les sept églises d'Asie de l'Apocalypse³⁹. Jean rapporte dans l'Apocalypse qu'il entend une voix derrière lui qui lui dit «Écris dans un livre ce que tu regardes, et adresse-le aux sept Églises, à Ephèse, à Smyrne, à Pergame, à Thyatire, à Sardes, à Philadelphie et à Laodicé » (Ap. 1, 11). La trompe aux mains des anges peut symboliser les messages que Jean adresse aux Églises. Ce sont les premiers aperçus des trompettes de l'Apocalypse qui annonceront le Jugement dernier, placées elles à l'extérieur de la cathédrale. De même, ces anges aux ailes déployées peuvent être liés à ceux placés dans des tabernacles extérieurs, véritable armée de la Jérusalem céleste. Cette assimilation des Églises placées sous l'autorité de l'archevêque de Reims avec les Églises d'Asie permet de mettre en valeur la toute puissance de l'Église de Reims. Cet agencement iconographique des baies hautes du chœur semble être caractéristique de la cathédrale de Reims.

39 FRODL-KRAFT E., « Zu den Kirchenschaubildern in den Hochchorfenster von Reims. Abbildung und Abstraktion », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t.23, 1972, p. 53-75.

2/ La chute de Babylone

Dans le portail de l'Apocalypse situé au sud de la façade occidentale, on trouve dans le cordon extérieur des voussures de droite une petite sculpture d'un homme avec une harpe à ses pieds, placée à la troisième position (*Fig. A 44-45*). Cette petite statue est émoussée à cause des dégâts du climat. L'homme représenté ici porte une longue tunique à larges plis, ceinturée à la taille, avec une cape. Ses bras sont levés vers le ciel, comme dans un geste d'effarement, de grande peur et de douleur⁴⁰. Ses yeux sont plissés dans une petite grimace de douleur et de désespoir. Peter Kurmann l'appelle « personnage qui se lamente » ou « harpiste pleurant sur Babylone »⁴¹. La chute de Babylone est un épisode de l'Apocalypse relaté par saint Jean. Babylone symbolise le type de la cité décadente. Déjà dans la Genèse, Dieu punit les habitants de Babel, qui représente Babylone, car ils veulent construire une tour qui atteindrait les cieux. Dieu, pour les punir de leur orgueil, leur a donné des langues différentes pour qu'ils ne se comprennent plus et qu'ainsi la tour ne puisse se construire. (Gn. 11, 1-9). Dans l'Apocalypse, Babylone est appelée « Babylone la grande, la mère de la prostitution et des vilenies de la terre ». Cette cité de chaos et de troubles pourrait symboliser Rome, en tout cas une ville contraire aux usages chrétiens. Les musiciens sont ici représentés comme facteurs de l'arrogance et de la perversion de la ville. « Alors un ange vigoureux prit une pierre semblable à une grosse meule et la lança dans la mer en disant : « Ainsi, d'un coup, sera précipitée Babylone la grande cité, et jamais plus on ne la retrouvera. Jamais plus on n'entendra chez toi les accords des harpes et des musiciens, des joueurs de flûte et de trompette » (Ap. 18, 21-22).

La harpe est un instrument bas, donc porteur d'une symbolique douce, plutôt en accord avec les codes iconographiques acceptés par l'Église. Mais ici, ce qui importe, c'est le fait qu'elle soit tombée aux pieds du musicien : le type de l'instrument n'est plus vraiment important, ce qui compte c'est la nature de l'instrument en lui-même. Ici, elle se trouve aux pieds de l'homme, ce qui n'est pas sa place naturelle. Cette représentation symbolise la chute, la fin d'une civilisation décadente, contraire aux mœurs chrétiens. L'homme doit être devant Babylone, en train d'observer la chute de la grande ville. L'instrument de musique a ici clairement une connotation négative. La harpe n'est plus un instrument utilisé pour le louange

40 GARNIER F., *op. cit.*, 1982, p. 223.

41 KURMANN P., *op. cit.*, 1987, p. 232.

de Dieu. Aux mains d'un musicien, elle devient un instrument de futilité, de luxure et de déchéance. Cette thématique se rencontre aussi énormément dans les décors des églises romanes⁴².

3/ Les trompes du Jugement dernier

- Les trompes du Jugement dernier dans la cathédrale de Reims

Le Jugement dernier occupe une place importante dans la cathédrale de Reims car il est présent à la fois sur la façade occidentale et sur le côté nord du transept (*Fig. A 19-22 et A 49-51*). Le Jugement dernier est un épisode de l'Apocalypse dans lequel les morts ressuscitent pour être jugés. « Je vis alors un grand trône blanc et Celui qui siégeait dessus; ciel et terre fuirent sa face, si bien qu'on en trouva plus la place. Je vis aussi les morts, grands et petits, debout devant le trône. On ouvrit des livres, puis encore un autre livre, celui de la vie ; et les morts furent jugés sur le texte des livres, selon leurs actes. La mer avait rendu les morts qu'elle contenait, la mort et le souterrain séjour pareillement ; et chacun fut jugé selon ses actes. Enfin, mort et souterrain séjour furent jetés dans l'étang de feu. C'est cela la seconde mort, l'étang de feu. Quiconque ne sera pas inscrit au livre de vie fut jeté dans l'étang de feu. » (Ap. 20, 11-15). Dans les représentations de la cathédrale, des anges soufflent dans des « trompettes » (qui sont en fait des trompes au point de vue organologique). Ces « trompettes » se retrouvent sur la façade, au niveau du gâble du portail sud de la façade occidentale, et dans les voussures du portail nord du Jugement dernier du tympan. La musique de ces anges est différente de ceux de la grande rose. Ici, ce n'est pas une musique à proprement parler, mais plutôt un son : son de l'appel, son de l'avertissement. C'est la fin du monde actuel, les anges et leurs « trompettes » sonnent les malheurs de ce monde. « Le premier sonna de la trompette : une grêle de feu mêlé de sang se précipita sur le sol ; le tiers du sol brûla, ainsi que le tiers des arbres et toute plante verte. Le deuxième ange sonna de la trompette : une sorte de grande montagne ardente se précipita dans la mer ; le tiers de la mer tourna en sang, le tiers des créatures marines animées mourut et le tiers des bateaux fut détruit. Le troisième ange sonna de la trompette : il chut du ciel une grande étoile qui flambait comme une torche ; elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources. Cette étoile s'appelle "l'Absinthe". Ainsi le tiers des eaux tourna en absinthe et bien des gens moururent d'avoir bu

42 DIEU L., *op. cit.*, 2006-2007.

de ces eaux empoisonnées. Le quatrième ange sonna de la trompette ; le tiers du soleil, de la lune et des étoiles furent frappés, si bien qu'ils s'obscurcirent d'un tiers, que le jour perdit autant de sa clarté et la nuit pareillement. » (Ap. 8, 7-12). L'heure n'est pas aux concerts mélodieux des anges, mais plutôt au chaos et à la terreur. Les morts sont réveillés au son de trompettes terrifiantes. Le son qui est produit ici est violent, clinquant, plus proche d'un bruit que d'une réelle musique. Les anges sont tous en train de souffler dans leurs trompes, comme l'indiquent leurs joues gonflées. Ce geste, comme suspendu dans le temps depuis des siècles, montre que personne ne sait quand arrivera le jour du Jugement, mais que les hommes doivent se tenir prêts à comparaître devant le Christ juge. Ces trompettes sont aussi celles de la justice de Dieu, elles marquent l'autorité et la puissance du Seigneur. De plus, les anges souffleurs de trompes sont à chaque fois placés en symétrie autour du Christ juge. Sur le portail sud de la façade occidentale, ils encadrent le gâble où le Christ est représenté en majesté. Sur le portail nord du transept, ils sont placés deux par deux dans la voussure extérieure. Cette symétrie exprime une notion d'ordre, tout comme la justice rendue par le Christ.

- *Les trompettes du Jugement dernier dans les autres cathédrales*

Le Jugement dernier est une thématique primordiale dans l'iconographie médiévale. On retrouve généralement dans chaque église et cathédrale un portail dédié au Jugement dernier, avec un tympan construit toujours sur le même schéma : le Christ placé en juge en haut, la balance du Jugement au centre, à gauche les Élus entrant au Paradis, à droite les Damnés conduits vers les Enfers. Le Jugement dernier de la cathédrale de Reims entre dans ce schéma. Dans toutes les représentations de Jugement dernier du Moyen Âge sont figurées des trompettes, des cors ou des trompes, car les trompettes sont un élément central de l'Apocalypse. C'est une représentation qui ne varie pas beaucoup selon les Jugements derniers, contrairement aux figurations des Enfers, qui laissent plus de place à l'imagination des sculpteurs. Les « trompettes » sont parfois placées, comme à Reims, dans les voussures du portail (*Fig. C 71-72*), ou au centre à côté de la balance (*Fig C 73*), près des morts sortant de leurs tombes (*Fig. C 73-74*) ou parfois aux côtés du Christ (*Fig. C 75*), mais dans tous les cas, on retrouve toujours une symétrie qui reflète la justice, même dans d'autres supports comme les vitraux (*Fig. C 76*). Les trompes du Jugement dernier de Reims ne se démarquent pas spécialement, et sont même plutôt implantées dans la tradition.

L'étude de l'iconographie musicale dans la cathédrale de Reims met en avant trois orientations différentes. Dans certains cas, le programme iconographique se place du côté de la tradition, en perpétuant des représentations communes, partagées par les cathédrales et églises construites à la même époque. C'est le cas par exemple pour les trompettes du Jugement dernier, qui ne se démarquent pas des autres représentations gothiques. De même pour la grande rose : le thème des anges musiciens commence à se développer au XIII^e siècle, et se distingue surtout à partir du XIV^e siècle. Cependant, dans d'autres cas le programme iconographique innove. Il arrive que plusieurs thématiques musicales soient légèrement détournées de leur première utilisation. C'est ce qui se passe en particulier pour l'arbre de Jessé porteur de rois musiciens, sûrement conséquence d'une contamination avec les Vieillards de l'Apocalypse. D'autres enfin semblent uniques, comme la figuration des vertus cardinales en rois musiciens, ou la représentation des tons de la musique sur la façade de la cathédrale. L'ensemble des thèmes musicaux se rattache au programme iconographique et le renforce.

On distingue donc deux types de musiciens sur la cathédrale : les anges et les rois. Les premiers glorifient par leur musique la Vierge et l'Église suprême, les seconds jouent pour la remercier Dieu pour la pérennité du pouvoir royal dans laquelle les rois de France s'inscrivent depuis le baptême de Clovis. Le but de tous ces musiciens au final est bel et bien de vanter l'harmonie et la puissance de l'Église et de remercier Dieu par leurs musiques et leurs louanges.

Conclusion

La cathédrale de Reims est une source délicate car elle a subi beaucoup de transformations au cours de ses huit cents ans d'existence : chaque image fait partie d'un ensemble mais est en même temps unique. La présentation de l'histoire de la construction, des rénovations et des études liées à la cathédrale a permis de mieux comprendre le contexte dans lequel s'inscrivent nos représentations musicales. De même, l'explication du programme iconographique dense et complexe dans lequel se placent ces figurations a donné des clés de compréhension afin de faciliter l'analyse de ces instruments.

Après avoir présenté les connaissances actuelles que nous avons sur l'instrumentarium médiéval, les représentations d'instruments de musique ont été comparées à la réalité organologique. L'étude de ces instruments a permis un point de vue général sur l'instrumentarium médiéval. De cette analyse, on peut conclure que ces instruments de musique sont plutôt réalistes, sauf pour quelques exceptions. Pour ces quelques représentations, l'imprécision de l'iconographie est la principale cause : il manque généralement des éléments qui ne permettent pas d'assurer avec certitude leur identité. Nous ne pouvons pas passer au delà de la barrière de l'iconographie.

La caractéristique principale de ces instruments est assurément leur précision et leur grande délicatesse. Les artistes chargés de la création de ces images ont vraiment effectué un travail d'une grande richesse. Il faut voir ici le désir de décorer la cathédrale de la plus belle façon qu'il soit, même si les détails ne sont pas accessibles aux yeux des fidèles : ce qui importe ici, c'est qu'ils soient visibles aux yeux de Dieu. La profusion d'anges, et en particulier d'anges musiciens, rappelle que la cathédrale de Reims est bien l'image de la Jérusalem céleste.

Les représentations instrumentales de la cathédrale sont donc porteuses d'une forte symbolique. Les instruments participent totalement au programme, ils le renforcent en apportant un message supplémentaire aux images. Plusieurs thématiques ressortent. Dans un premier lieu, les instruments de musique participent à l'harmonie de la cathédrale, et donc à l'harmonie de l'Église. La musique est au cœur de la vie médiévale, c'est elle qui permet

l'ordre et la perfection. Deuxièmement, on peut percevoir aussi l'importance des instruments de musique dans la valorisation de la fonction du sacre : beaucoup de rois sont musiciens. Il faut sûrement voir ici les louanges éternels des rois passés et à venir, qu'ils soient issus de l'Ancien Testament ou sacrés à Reims. Enfin, les instruments de musique dans le programme iconographique participent clairement à la glorification de la Vierge et de l'Église universelle.

Il a fallu ensuite comparer ces représentations avec celles d'autres cathédrales, églises ou édifices profanes de la même période, afin d'analyser la place des instruments de Reims dans un contexte plus large. Trois tendances sont mises en valeur. Tout d'abord, certaines thématiques sont courantes dans l'iconographie gothique, comme les trompes du Jugement dernier, ou les cortèges d'anges musiciens, même s'il est vrai que les anges de la grande rose de Reims se situent dans les premières représentations de ce thème. Ensuite, l'arbre de Jessé du portail central, composé de rois musiciens, est unique en son genre. Il s'agit sûrement ici d'une contamination iconographique avec le thème des Vieillards de l'Apocalypse. Il s'agirait à notre connaissance de la seule représentation sculptée de ce croisement dans la France gothique. Enfin, certains thèmes sont novateurs et ne se retrouvent pas souvent, voire jamais, dans d'autres édifices médiévaux, comme les anges soufflant dans leurs trompes sur les cathédrales des baies hautes du chœur, la représentation des tons de la musique sur la façade, ou encore la présentation des vertus cardinales sous les traits de rois bibliques.

En conclusion, les instruments de musique tiennent une place notable dans le programme iconographique de la cathédrale de Reims. Les représentations embrassent de nombreux thèmes musicaux de l'époque médiévale. Dans l'ensemble, les musiciens de la cathédrale louent l'universalité et la toute puissance de l'Église et de Dieu.

Le sujet développé dans ce mémoire de recherche est d'une grande richesse. Il pourrait être le point de départ de nouvelles pistes qui permettraient de développer de nouveaux points qui n'ont pas pu être étudiés dans cette étude. Il faudrait tout d'abord enrichir le corpus, car nous sommes peut être passé à côté de représentations qui auraient pu être profitables pour notre comparaison. Cependant, les images médiévales sont vraiment nombreuses, et il est impossible d'établir un inventaire précis des représentations musicales sur toute la France uniquement dans le laps de temps d'un master. Un corpus sur un territoire plus petit, tel que la Marne ou la Champagne-Ardenne, permettrait de se concentrer d'avantage sur certaines églises et de découvrir des représentations musicales jusqu'alors inconnues, et de mettre en valeur un patrimoine local. Des travaux de ce type ont déjà été effectués en Normandie ou en

Midi-Pyrénées. De même, il pourrait être intéressant de faire une étude précise sur l'iconographie des instruments de musique dans une autre cathédrale, pour ensuite établir une comparaison avec celle de Reims, ce qui pourrait conforter notre hypothèse de la valorisation de la fonction de sacre par la musique. Enfin, il serait aussi enrichissant d'établir un inventaire des représentations musicales dans les églises et monuments architecturaux de Reims, en particulier la basilique Saint Remi, qui possède des musiciens sur le pignon de son portail du transept sud, mais que nous n'avons pas eu le temps d'étudier avec précision. Mais il faudrait, pour cet inventaire, sortir des limites chronologiques de l'époque médiévale, pour s'intéresser aussi aux instruments de musique de l'époque moderne.

Même après tant de siècles, la cathédrale de Reims fascine toujours autant, comme le montrent les festivités du huitième centenaire de la cathédrale qui ont débuté le 6 mai 2011 et qui attirent de nombreux spectateurs. A cette occasion, un spectacle son et lumière permet de redonner leurs couleurs aux statues de la façade. A l'instar de cette formidable expérience, nous nous plaisons à imaginer que des spécialistes et luthiers reconstitueront un jour certains instruments de la cathédrale, afin de faire résonner ces instruments restés muets depuis tant de siècles.

Bibliographie

Instruments de travail

➤ *Dictionnaires et manuels*

- GAUVARD C. (dir), DE LIBERA A. (dir), ZINK M. (dir), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris : PUF, 2002.
- GAUVARD C., *La France au Moyen Âge, du V^e au XV^e siècle*, Paris : PUF, 1996c, 2007.
- TOUATI F.-O., *Vocabulaire historique du Moyen Âge (Occident, Byzance, Islam)*, Paris : la Boutique de l'histoire, 2007.
- VAUCHEZ A. (dir), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris : Éditions du Cerf, 1997, 2 vol.

➤ *Outils internet (date de la dernière consultation)*

- Site sur la cathédrale de Reims dirigé par la DRAC Champagne-Ardenne (dernière consultation : 3 juin 2011) : <http://www.cathedrale-reims.culture.fr/>
- Site Mandragore (2 juin 2011) : <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>
- Site Enluminures, fonds des BM françaises (2 juin 2011) : <http://www.enluminures.culture.fr>
- Fonds des bibliothèques de l'enseignement supérieur (2 juin 2011): <http://liberfloridus.cines.fr>
- Site sur l'instrumentarium médiéval géré par Christian Brassy (7 mai 2011) : <http://www.instrumentsmedievales.org/>
- Base de données sur les vitraux en France et en Angleterre gérée par Painton Cowen (7 mai 2011) : <http://www.therosewindow.com/>
- Base de données sur les représentations musicales dans les stalles européennes (30 mai 2011) : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis/>
- Site de l'APEMUTAM, Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art

médiéval (8 juin 2011) <http://www.instrumentsmedievaux.org/apemutamsite/>

- Page personnelle de Christian Rault, luthier organologue (26 mai 2011) : http://prolyra.free.fr/Christian_Rault_luthier/index.htm
- Base de données de photographies sur les églises romanes : <http://www.romanes.org> (12 juin 2011)

Art et patrimoine médiévaux

➤ Histoire de l'art médiéval : l'art gothique

- CHATELET A., RECHT R., *Le monde gothique : automne et renouveau, 1380-1500*, Paris : Gallimard, 1988.
- DEMOUY P., *Les cathédrales*, Paris : PUF, 2007.
- DUBY G., *L'art et la société : Moyen Âge. XX^e siècle*, Paris : Gallimard, 2002.
- DUBY G., *L'Europe des cathédrales*, Genève : A. Skira, 1966.
- ERLANDE-BRANDENBURG A., *Le monde gothique : la conquête de l'Europe, 1260-1380*, Paris : Gallimard, 1987.
- GRODECKI L., *Le vitrail gothique au XIII^e siècle*, Paris : Éditions Vilo, 1984.
- SAUERLÄNDER W., *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, Paris : Flammarion, 1972.

➤ Patrimoine gothique : architecture et vitraux

- BRUGGER L., CHRISTE Y., *Bourges : la cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2000.
- COTHREN M. W., *Picturing the celestial City : the medieval stained Glass of Beauvais Cathedral*, Oxford : Princeton University Press, 2006.
- DEREMBLE-MANHES C., DEREMBLE J.-P., *Vitraux de Chartres*, Paris : Zodiaque, 2003.
- ERLANDE-BRANDENBURG A., *La cathédrale d'Amiens*, Paris : Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1982.

- ERLANDE-BRANDENBURG A., *L'élan des cathédrales : Paris – Chartres – Reims – Amiens*, Paris : J.-P. Gisserot, 2002.
- FÖRSTEL J., *La cathédrale Saint-Pierre de Beauvais. Architecture, mobilier et trésor*, Amiens : Association pour la généralisation de l'Inventaire régional en Picardie, 1997.
- FRACHON-GIELAREK N., *Amiens : les verrières de la cathédrale*, [Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France], Amiens : AGIR-Pic, 2003.
- HARRISON-CAVINESS M., *Sumptuous Arts at the Royal Abbays in Reims and Braine*, Princeton : Princeton University Press, 1990.
- KURMANN-SCHWARZ B., KURMANN P., *Chartres. La cathédrale*, Saint Léger Vauban : Zodiaque , 2001.
- KURMANN P., *La cathédrale Saint Etienne de Meaux. Étude architecturale*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1971.
- LENIAUD J.-M., PERROT F., *La Sainte Chapelle*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2007.
- LEVIS-GODECHOT N., *Chartres révélée par sa sculpture et ses vitraux*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1987.
- PASTAN E. C., *Les vitraux du choeur de la cathédrale de Troyes XIII^e siècle*, Paris : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2006.
- PLOUVIER M. (dir), *Laon : une acropole à la française*, [Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Région Picardie], Amiens : AGIR-Pic, 1995.
- SANDRON D., *Amiens : la cathédrale*, Paris : Zodiaque, 2004.
- VAN DEN BOSSCHE B., *Strasbourg : la cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1997.
- VERMAND D., *La cathédrale Notre-Dame de Senlis, Oise*, Amiens : Association pour la généralisation de l'Inventaire régional en Picardie, 1997.

➤ *Cathédrale de Reims*

- BALCON-BERRY S., « Les vitraux de la cathédrale de Reims à la lumière des recherches récentes », In : DECROCK B. (dir), DEMOUY P. (dir), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims, Actes du colloque international des 1er et 2 octobre 2004*, Langres : Dominique Guéniot, 2008, p.151-173.
- BALCON S., BOUXIN M., DECROCK B., (et al), *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims : de 1825 à 1975*, Paris : Somogy, Reims : Ville de Reims, 2001.
- CERF Chanoine, *Histoire et description de Notre Dame de Reims*, 1861.
- DEMOUY P., *Notre Dame de Reims : la cathédrale royale*, Paris : Centurion, 1986.
- DEMOUY P. (dir), *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 2001.
- DEMOUY P., *Un portail pour le ciel*, Paris : Un certain regard, 1989.
- DEMOUY P., KURMANN-SCHWARZ B. , « Les vitraux du chevet de la cathédrale de Reims. Une donation de l'archevêque Henri de Braine », in DESPORTES P. (dir), *Fasti ecclesiae gallicanae, Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, t. III, Diocèse de Reims, Turnhout : Brepols, 1998.
- DENEUX H., « Des modifications apportées à la cathédrale de Reims au cours de sa construction du XIII^e au XIV^e siècle » in *Bulletin monumental* 106, 1948, p.121-140.
- ERLANDE-BRANDENBURG A., *La cathédrale de Reims. Chef-d'oeuvre du gothique*, Arles : Actes Sud, 2007.
- FRODL-KRAFT E., « Zu den Kirchenschaubildern in den Hochchorfenster von Reims. Abbildung und Abstraktion », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t.23, 1972.
- HAMANN-MAC LEAN R., *Die Kathedrale von Reims*, Stuttgart : Steiner, 1993.
- HARLAUT Y., *La cathédrale de Reims : du 4 septembre 1914 au 10 juillet 1938 : idéologies, controverses et pragmatisme*, thèse de doctorat, Histoire : Reims, 2006.
- JORDAN Mgr (dir), *Reims, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : Nuée bleue, 2010.
- KURMANN P., *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails, étude archéologique et stylistique*, 2 vol, Paris : Éditions Du C.N.R.S., Lausanne : Payot, 1987.
- KURMANN P., « Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims. A propos de son iconographie », in *l'Apocalypse de Saint Jean*, Genève, 1979, p.245-313.
- REINHARDT H., *La cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris : PUF, 1963.

- SIMON P., *La grande Rose de la cathédrale de Reims : étude historique et descriptive, sa reconstruction à l'aide de documents certains, sa restauration*, Reims : Michaud, 1911.
- TARBE P., *Notre Dame de Reims*, Reims : Quentin-Dailly, 1845.
- TOURNEUR, *Description historique et archéologique de Notre Dame de Reims*, Reims : Michaud, 1883.

Musique au Moyen-Âge

➤ **Histoire et technique de la musique médiévale**

- BELTRANDO-PATIER M.-C. (dir), *Histoire de la musique : la musique occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Bordas, 1989.
- CHAILLEY J., *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris : PUF, 1969.
- CULLIN O., *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 2002.
- FERRAND F. (dir), *Guide de la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 1999.
- BLUME F. (dir), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik, zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Kassel : Bärenreiter, 1949-1986.
- GAGNEPAIN B., *Histoire de la musique XIII^e-XIV^e siècle*, Paris : Éditions Du Seuil, 1996.
- GEROLD T., *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Genève : Minkoff, 1973.
- GUICHETEAU P., *Le chant grégorien. Chant sublime*, Paris : F.-X. De Guibert, 2004.
- HOPPIN R. H., *La musique au Moyen Âge*, 2 vol, Liège : Mardaga, 1991.
- LESCAT P., SAINT-ARROMAN J., *La musique occidentale, 108 plans : du chant grégorien à Béla Bartók : contexte historique, point de mémoire, compositeurs, oeuvres importantes, formes, caractéristiques*, Courlay : J. M. Fuzeau, 1996.
- LE VOT G., *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris : Minerve, 2001.
- CHARLES-DOMINIQUE L., *Musiques savantes, musiques populaires*, Paris : CNRS, 2006.
- SADIE S. (éd), TYRELL J. (éd), *The New Grove dictionary of music and musicians*, Londres : MacMillan, 2000.
- WILKINS N., *La musique du diable*, Sprimont ; Mardaga, 1999.

➤ ***Instruments de musique***

- *Instruments du diable musique des anges : images et symboles de la cornemuse et du hautbois en Bretagne, XIV^e-XX^e siècle*, Rennes : Dastum, 1999.
- BACHMANN W., *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*, London : Oxford U.P., 1969.
- BEC Pierre, *La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations*, Toulouse : Conservatoire Occitan, 1996.
- BEC Pierre, *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge*, Paris : Klincksieck, 1992.
- BOWLES E. A., *La pratique instrumentale*, Genève : Minkoff, Paris : Lattès, 1983.
- BRASSY C., *Instruments et musiques du Moyen Âge*, Lyon : Ed. Musicales Lugdivine, 2008.
- BUCHNER A., *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris : Gründ, 1980.
- HOMO-LECHNER C., *Sons et instruments de musique au Moyen-Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris : Errance, 1996.
- MEYLAN R., *La flûte. Les grandes lignes de son développement de la préhistoire à nos jours*, Paris : Payot Lausanne, 1981.
- MICHAUD-PRADEILLES C., *L'organologie*, Paris : PUF, 1983.
- MONTAGU J., *The world of medieval and Renaissance musical instruments*, Newton Abbot : David & Charles, 1976.
- MUNROW D., *Instruments de musique du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Paris : Hier et demain, 1979.
- RAULT C. (dir), *Instruments à cordes du Moyen-Âge, Actes du colloque de Royaumont de 1994*, Grâne : Créaphis, 1999.
- RIOT C., *Chants et instruments : Trouveurs et jongleurs au Moyen-Âge*, Paris : Desclée de Brouwer, 1995.

Iconographie médiévale

➤ *L'image médiévale*

- BASCHET J. (dir), SCHMITT J.-C. (dir), *L'image, fonction et usages des images dans l'Occident médiéval, Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*, Paris : Le Léopard d'Or, 1996.
- BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008.
- BELTING H., *L'image et son public au Moyen-Âge*, Saint Pierre de Salerne : G. Monfort, 1998.
- DURAND DE MENDE G., *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*, Fuveau : Maison de vie, 1996.
- GUYOTJEANNIN O., *Les sources de l'histoire médiévale*, Paris : Le livre de poche, 1998.
- LE GOFF J., *Le Moyen-Âge en images*, Paris : Hazan, 2000.
- MÂLE E., *L'art religieux de la fin du Moyen-Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : A. Colin, 1931.
- MÂLE E., *L'art religieux du XII^e en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris : A. Colin, 1966.
- MÂLE E., *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : A. Colin, 1923.
- PASTOUREAU M., *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris : Le Léopard d'Or, 1986.
- REAU L., *Iconographie de l'art chrétien, iconographie de la Bible*, 6 vol., Paris : PUF, 1955-1959.
- RECHT R., *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècles*, Paris : Gallimard, 1999.
- TOUBERT H., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris : Éditions Du Cerf, 1990.
- WIRTH J., *L'image à l'époque gothique, 1140-1280*, Paris : Éditions du Cerf, 2008.

➤ *Iconographie thématique*

- CHAMPS R., *Miroir et lumière : itinéraire d'un imagier*, Paris : Éditions traditionnelles, 2004.
- GARNIER F., *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris : Le Léopard d'or, 1982.
- GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989.
- SCHMITT J.-C. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990.

■ Iconographie religieuse

- BASCHET J., *Les justices de l'au delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome : École française de Rome, Paris : Diffusion de Boccard, 1993.
- BLANC M., *Voyages en enfer, de l'art paléochrétien à nos jours*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2004.
- CATTIN Y., FAURE P., *Les anges et leur image au Moyen-Âge*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1999.
- CHRISTE Y., *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1999.
- CHRISTE Y., (dir), *De l'art comme mystagogie : iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique : actes du colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994*, Poitiers : Université de Poitiers : CNRS, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996.
- CHRISTE Y., *L'Apocalypse de Jean : sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris : Picard, 1996.
- DELUMEAU J., *Le Paradis*, Paris : Fayard, 2001.
- DUCHET-SUCHAUX G., PASTOUREAU M., *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris : Flammarion, 1990.
- MADRANGES E., *L'Arbre de Jessé : de la racine à l'esprit*, Paris : Bibliothèque des introuvables, 2007.
- SCHWARZ F., *Cathédrales. Symboles et lumière*, Paris : Nouvel angle, 2009.
- VERDIER P., *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris : J Vrin, 1980.

■ Iconographie musicale

- BOSSEUR J.-Y., *Musique, passion d'artistes*, Genève : Skira, 1991.
- BRIL Jacques, *A cordes et à cris. Origines et symbolisme des instruments de musique*, Paris : Clancier-Guénaud, 1980.
- *Moyen-Âge : entre ordre et désordre, exposition Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris : Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, 2004.
- BILLIET F., « La représentation des musiciens dans les stalles médiévales européennes », In : BARBE M. (dir), *Musique et arts plastiques : analogies et interférences. Actes du colloque international, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 15-17 mars 2001*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p.25-38.
- CLOUZOT M. (dir), LALOUE C. (dir), *Les représentations de la musique au Moyen-Âge, Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004*, Paris : Cité de la musique, 2005.
- CLOUZOT M., *Images de musiciens, 1350-1500. Typologies, figurations et pratiques sociales*, Turnhout : Brepols, Tours : Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2007.
- GAIGNEBET C., LAJOUX J.-D., *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris : PUF, 1985.
- MARCHESIN I., *L'image organum, la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout : Brepols, 2000.
- VERDIER P., « L'iconographie des Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge jusqu'à la fin du quinzième siècle » in *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge. Actes du 4e Congrès international de philosophie médiévale, Université de Montréal, Canada, du 27 août au 2 septembre 1967*, Montréal : Institut d'études médiévales, Paris : J. Vrin, 1969.
- WILKINS N., *La musique du diable*, Sprimont : Mardaga, 1999.

Musique dans le patrimoine médiéval

- BUVRON J.-M., CHANTELOUP L., LENOBLE P., *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans*, Le Mans : Éditions de la Reinette, 2003 .
- CALVET A., *De la pierre au son : archéologie musicale du tympan de Moissac*, Toulouse : Accord, 1999.
- DIEU L., *La musique dans la sculpture romane en France*, 2 t., Saint-Côme-d'Olt : Centre de développement en art et culture médiévale, 2006-2007.
- LEVESQUE R., *La musique des pierres : un instrumentarium roman dans l'abbaye de Nieul-sur-l'Autise*, La Roche-sur-Yon : Conseil général Vendée, 2004.
- LOPEZ-CALO J., *Los instrumentos del Portico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, 2 vol., 811p.
- MONTAGU J., MONTAGU G., *Ministrels and angels : carvings of musicians in medieval English churches*, Berkeley : Fallen Leaf Press, 1998.
- REUTER E., *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, Paris : Leroux, 1938.

Table des matières

Remerciements.....	1
Introduction générale.....	2
<i>Contexte historique et artistique du XIIIe siècle.....</i>	<i>2</i>
<i>Histoire et fonction des images au Moyen Âge.....</i>	<i>3</i>
<i>Le rôle de la musique médiévale dans l'harmonie universelle.....</i>	<i>6</i>
<i>Historiographie de l'iconographie et de l'organologie.....</i>	<i>8</i>
Historiographie de l'iconographie et complexité des images médiévales.....	9
Historiographie et limites de l'organologie.....	10
L'iconographie musicale.....	13
<i>Intérêts de notre étude.....</i>	<i>14</i>
Partie 1 . Présentation du corpus iconographique.....	16
<i>I] Notre Dame de Reims</i>	<i>16</i>
1/ Études historiographiques.....	16
2/ Histoire de la cathédrale et de ses restaurations.....	18
3/ Le programme iconographique de la cathédrale.....	21
<i>II] Inventaire descriptif des sources.....</i>	<i>22</i>
<i>A] Le chœur et le transept : première moitié du XIIIe</i>	<i>22</i>
1/ Les trompes des églises des vitraux hauts du chœur.....	22
2/ Les anges musiciens du Jugement dernier du bras nord du transept.....	25
<i>B] Le portail central de la façade : entre 1250 et 1270.....</i>	<i>26</i>
1/ L'arbre de Jessé et les vertus cardinales.....	26
2/ L'homme se lamentant devant Babylone.....	27
3/ L'ange au psaltérion.....	28
<i>C] Les niveaux de la façade et de la grande rose, datés des années 1270-1290.....</i>	<i>28</i>
1/ Les trompes du portail du Jugement dernier.....	28
2/ Les tons de la musique.....	29
3/ La grande rose de la façade occidentale.....	30
Partie 2 : L'Instrumentarium de la cathédrale.....	32
<i>I] Les instruments de musique au Moyen Âge.....</i>	<i>32</i>
<i>A] Organologie et historique des instruments de musique médiévaux.....</i>	<i>32</i>
1/ Les principaux instruments aux XIIIe-XIVe siècles.....	32

2/ Historique des instruments de musique médiévaux.....	36
3/ Classification hauts et bas.....	37
<i>B] Usage et fonction des instruments de musique médiévaux.....</i>	37
1/ La position de l'Église face aux instruments de musique.....	37
2/ Les instruments de musique chez les musiciens profanes.....	38
<i>II] Identifications.....</i>	39
<i>A] Hauts instruments.....</i>	40
1/ La cornemuse.....	40
2/ Les cors.....	42
3/ Les trompes.....	43
4/ Les cymbales.....	45
<i>B] Bas instruments.....</i>	46
1/ Les vièles à archet.....	46
2/ Les harpes.....	48
3/ Les deux citoles.....	51
4/ Les psaltérions.....	52
5/ La flûte et le tambour.....	55
<i>C] Anachronismes et instruments non identifiés.....</i>	56
Limites de l'iconographie.....	56
1/ Un instrument controversé : la chalemie.....	56
2/ Un cornet plutôt incertain.....	57
3/ Un instrument indéfini.....	58
4/ Une supposée double flûte.....	58
5/ L'instrument du roi debout.....	59
Destructions et rénovations.....	60
1/ La petite trompe et la clochette.....	60
2/ Le cas particulier des tons de la musique.....	61
Partie 3 : Les représentations musicales dans la cathédrale de Reims : une consolidation du programme iconographique	63
<i>I] La musique tient le monde en harmonie.....</i>	63
Les tons de la musique, harmonie de la cathédrale.....	63
La maison de la rue du Tambour.....	65
L'iconographie des tons de la musique dans l'architecture médiévale : un thème	

peu exploité.....	67
<i>II] La musique dans l'Ancien Testament : la grandeur des rois.....</i>	<i>68</i>
1/ L'arbre de Jessé, les ancêtres de la Vierge louant Dieu.....	68
Des ancêtres musiciens.....	68
L'arbre de Jessé, un thème largement exploité dans l'iconographie médiévale.....	71
2/ Les quatre vertus cardinales.....	74
<i>III] La musique du nouveau Testament.....</i>	<i>75</i>
1/ L'ange jouant du psaltérion	75
Un éventuel symbole de la crucifixion du Christ.....	75
Un psaltérion profane.....	76
2/ Les anges musiciens, porteurs des louanges célestes et messagers de la parole divine.....	77
Des anges jouant pour la Vierge.....	77
Les cortèges d'anges musiciens en dehors de Reims.....	80
<i>IV] La musique de l'Apocalypse.....</i>	<i>82</i>
1/ Les sept Églises d'Asie.....	82
2/ La chute de Babylone.....	83
3/ Les trompes du Jugement dernier	84
Les trompes du Jugement dernier dans la cathédrale de Reims.....	84
Les trompettes du Jugement dernier dans les autres cathédrales.....	85
Conclusion.....	87
Bibliographie.....	90
<i>Instruments de travail.....</i>	<i>90</i>
Dictionnaires et manuels.....	90
Outils internet (date de la dernière consultation).....	90
<i>Art et patrimoine médiévaux.....</i>	<i>91</i>
Histoire de l'art médiéval : l'art gothique.....	91
Patrimoine gothique : architecture et vitraux.....	91
Cathédrale de Reims.....	93
<i>Musique au Moyen-Âge.....</i>	<i>94</i>
Histoire et technique de la musique médiévale.....	94
Instruments de musique.....	95
<i>Iconographie médiévale</i>	<i>96</i>

L'image médiévale	96
Iconographie thématique.....	97
Iconographie religieuse.....	97
Iconographie musicale.....	98
<i>Musique dans le patrimoine médiéval.....</i>	99