

# Les instruments du temps de Guillaume IX d'Aquitaine

par

**Christian Rault**

Luthier

**Spécialiste en organologie médiévale**

**Ce texte est la retranscription écrite d'un enregistrement sonore  
réalisé lors des rencontres organisées par la Fondation Royaumont  
sur Guillaume IX, Comte de Poitiers et troubadour,  
le 19 mai 2001.**

**Intervenaient également dans cette table ronde :  
Guy Lobrichon, Martin Aurell, Iegor Reznikoff,  
Pierre Bec, Gérard Gouiran, Brice Duisit.**

**Mis en ligne le 14 septembre 2007**



Article proposé par

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

La période de 1071 à 1126 est très brève. Les instruments concernés par ces dates (instruments que nous avons qualifiés par ailleurs de « romans »), vont pour la plupart disparaître au XIIe siècle avec l'avènement du « gothique ». Seuls certains d'entre eux perdureront, tandis que d'autres vont apparaître. On peut accepter l'idée que des instruments soient déjà arrivés dans le duché d'Aquitaine mais n'y soient pas représentés dans l'iconographie. Cette terre se trouve en effet au carrefour entre deux pôles importants : celui du Sud et celui du Nord. Guillaume, et son père avant lui, avait eu des relations avec les Sarrasins : la croisade et les excursions du côté de Saragosse avaient amené certaines influences. Quant au Nord, sous influence anglo-saxonne, il connaît une expansion culturelle importante où se développent alors des instruments de musique qui ne sont ni présents ni figurés dans le duché d'Aquitaine.

## Quels instruments ont pu être utilisés par les troubadours ?

On pourrait me dire que je pars d'un a priori : Guillaume chantait en s'accompagnant d'un instrument. Mais je laisserai cette question à de meilleurs spécialistes que moi, pour ne considérer que le patrimoine instrumental en vigueur à l'époque. Je n'aborderai pas les instruments à vent pour deux raisons, d'abord parce que je les connais moins bien et ensuite parce qu'il me paraît difficile de chanter ou de déclamer des vers en s'accompagnant à la flûte.

### 1. Au Nord

#### a. La harpe ?

Je pense en particulier à la harpe, instrument auquel les troubadours ont été souvent associés, ne serait-ce que par l'iconographie plus tardive du XIIIe siècle. Or, il se trouve que la harpe n'arrive pas sur le continent dans sa forme définitive médiévale - à trois morceaux de bois réunis - avant les années 1140. Et dans les années 1175, il n'y a toujours pas de harpes figurées au sud de la Loire. Ces datations excluent l'utilisation par Guillaume ou ses proches de cet instrument.

#### b. Le psaltérion ?

Deuxième instrument important et lui aussi exclu puisqu'il est introduit en même temps que la harpe : c'est le petit psaltérion, qui arrive du nord, et non du sud (par les Arabes) comme on l'a souvent répété. Il est tenu à plat sur les genoux et très probablement monté de doubles cordes métalliques. Cet instrument est figuré pour la première fois sur le continent à Chartres, sur le Portail Royal, dans les années 1140-1145. Le psaltérion disparaît donc de notre horizon lui aussi.



Article proposé par

[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

## 2. Au Sud

Nous venons de parler du Nord mais d'autres instruments à cordes pincées arrivent par le monde musulman.

### a. Prédominance du 'ūd dans la musique savante musulmane

Il y a une différence esthétique et culturelle énorme entre le monde musulman et le monde chrétien. Dans le monde musulman, l'instrument de la musique savante est un instrument à cordes pincées : le 'ūd, qui apparaît en même temps que l'Islam, vers le VII<sup>e</sup> siècle. Il se diffuse progressivement et remonte jusqu'à al Andalous où il se transformera. Actuellement encore, il est l'instrument savant des terres de l'Islam.

Dans ce même monde islamique, l'archet est présent. Il va pénétrer dans notre civilisation par trois voies principales : le sud du bassin méditerranéen et l'Espagne andalouse; le nord du bassin méditerranéen via Byzance; et par la route de l'or, qui joint la mer d'Aral aux mers du Nord d'où il va essaimer vers les îles anglaises et les peuplades nordiques.

Les Beatus<sup>1</sup>, à partir du IX<sup>e</sup> siècle, sont des manuscrits d'inspiration chrétienne en terre musulmane. Ils nous montrent les premières traces de l'archet, venu par la route la plus méridionale. Là, l'instrument à archet, le rabâb, reste jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle l'apanage des populations rurales, nomades et pastorales. Il s'agit donc d'une technique de jeu populaire, de « basse condition », à l'opposé du jeu à cordes pincées matérialisé par le luth, qui est le symbole de la musique savante musulmane.

### b. La rencontre du 'ūd et de l'archet

Il faut attendre le XIII<sup>e</sup> siècle, et les interpénétrations culturelles décisives entre les cultures musulmane, juive et chrétienne, au sud de l'Espagne, pour que l'archet se hausse dans la musique musulmane au rang d'une pratique savante. Cette étape importante passe par la modification radicale de la forme extérieure du rabâb. En effet, les premiers instruments à archets utilisés par les musulmans sont de type embroché, c'est-à-dire un simple arc musical traversant une caisse de résonance, récipient d'origine végétale ou de récupération recouvert par une peau animale. Cet instrument rustique et populaire n'avait pas d'utilité pour les musiques savantes musulmanes qui étaient arrivées à un degré de raffinement extrêmement élevé.

Lorsque les musulmans cultivés d'al-Andalus comprennent l'intérêt musical de l'archet (mis en valeur par les musiques savantes chrétiennes), ils vont vouloir l'utiliser pour servir leur propre musique qui se développait d'une façon spécifique et s'éloignait de plus en plus des canons pratiqués à Bagdad. Mais pour ce faire, ils vont abandonner l'instrument rustique, populaire, de type embroché, et le remplacer par un instrument nouveau qui, tout en gardant la même technique instrumentale, va changer radicalement son apparence et son statut. En empruntant l'allure piriforme du noble 'ūd monoxyle, le rabâb andalou amène l'introduction de l'archet dans les cours princières musulmanes andalouses.

Il devient rapidement l'instrument fondateur d'une nouvelle école musicale qui trouve ses fondements au début du XIII<sup>e</sup> siècle : la musique arabo-andalouse où il jouera le rôle de ... chef de l'ensemble. Ce rabâb arabo-andalou (qui apparaît peu avant en Sicile, mais sous des formes moins évoluées) est définitivement mis au point au XIII<sup>e</sup> siècle en Andalousie, et il va se conserver sans aucun changement jusqu'à nos jours. Au Maroc, en Algérie et en Tunisie sont aujourd'hui pratiqués des rabâb identiques, possédant le même type d'accord et la même

---

<sup>1</sup> On appelle Beatus les manuscrits espagnols des X<sup>e</sup> siècle et XI<sup>e</sup> siècle, plus ou moins abondamment illustrés, où sont copiés l'Apocalypse de Jean et les Commentaires de ce texte rédigés au VIII<sup>e</sup> siècle par le moine Beatus de Liébana .

technique de jeu que celle décrite par Jérôme de Moravie dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle dans son chapitre consacré à la rubeba.



### 3. Quels instruments à cordes en Aquitaine entre 1071 et 1126 ?

Revenons à présent, du côté chrétien, à la découverte du répertoire arabe et de ses instruments, notamment à la pratique du *ūd*. Il n'y a d'instrument à cordes savant en Occident chrétien qu'à l'archet. S'il y a eu contact de la part de Guillaume avec des instruments savants musulmans comme le *ūd*, il n'y a pas eu d'assimilation. Certaines formes poétiques pratiquées par les arabes ont pu agir sur l'inspiration de Guillaume comme sur celle de ses successeurs, mais les instruments arabes ne seront pas pratiqués au nord des Pyrénées avant l'extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Il faut attendre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle pour que ces éléments soient complètement intégrés par notre culture.

Nous avons donc éliminé les harpes, les psaltérions, les luths ... et on peut aussi éliminer les lyres, héritées de l'empire Gréco-romain, qui étaient encore pratiquées par les anglo-saxons, avec ou sans archet, sous la forme de la rote. Il n'y a pratiquement aucune représentation de ces instruments dans le duché d'Aquitaine, et celles que nous avons (Tropaire de Limoges) peuvent être considérées comme un épiphénomène qu'il est hors de propos de développer ici. Il reste finalement peu de choix parmi les instruments susceptibles d'avoir soutenu ou accompagné les textes de Guillaume... Ceux qui nous restent, nous allons les découvrir en images.

#### a. La vièle.

La première image est celle d'un édifice exactement contemporain de Guillaume IX. Il faut garder en mémoire que les documents aquitains d'iconographie musicale sont essentiellement sculptés. Du temps où Guillaume et sa bande de compagnons se déplacent à cheval à travers le duché, le cœur de chaque village est le chantier d'une église.



*Vièle du portail de Saint-Pierre de Moissac  
Cliché : André Calvet*

Nous allons donc analyser des documents qui se sculptaient de son vivant, en sa présence. Prenons par exemple Saint-Pierre de Moissac qui est exactement contemporain de Guillaume. Que trouve-t-on à Moissac ? Seulement deux types d'instruments à cordes frottées, présentés par les vieillards de l'Apocalypse (sujet récurrent sur les portails romans). La vièle d'archet, d'allure piriforme très allongée, parfaitement constituée, avec ses cinq cordes - deux choeurs doubles et le bourdon - cinq chevilles, cheviller frontal avec les deux orifices de pénétration des cordes, sillet, touche, proéminence permettant la fixation du cordier, cordier, chevalet, ouïes... bref, un instrument parfaitement constitué, mûri et perfectionné par des générations de musiciens exigeants.

Article proposé par

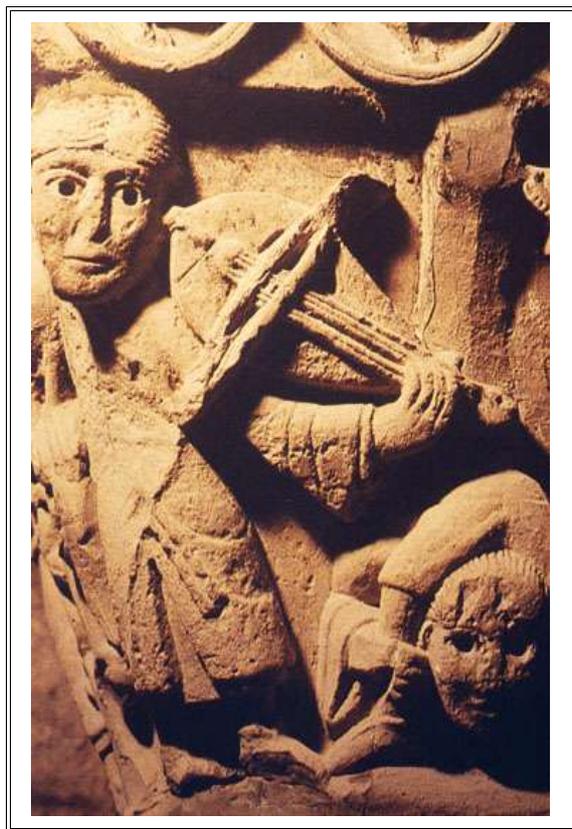
[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

On peut voir un deuxième instrument à Moissac : sa forme extérieure est similaire à celle des vièles mais il est dépourvu de touche et n'est muni que d'une ou de deux cordes. Je n'hésite plus à le nommer gigue. Cet instrument, « roman », n'était pas joué par les troubadours. Nous en reparlerons à la fin de cet exposé quand nous aborderons les problèmes posés par l'organistrum et la gigue.

Mais revenons à la vièle. C'est l'instrument le plus savant de la musique et, incontestablement, il a été utilisé très tôt par les troubadours et les jongleurs. Il apparaît dans les années 1050 (manuscrit de Nevers) et va perdurer, sans interruption ni modifications, jusque dans les années 1550, répandu sur l'ensemble de l'Europe chrétienne. C'est l'instrument roi, le pilier des musiques profanes, savantes et populaires (et l'instrument de demain pour l'interprétation des musiques médiévales). Du temps de Guillaume IX, comme le montrent les documents iconographiques, sa mise au point est déjà achevée. Il est alors d'allure piriforme, muni de cinq cordes mais son manche n'est pas toujours clairement séparé de la caisse de résonance. C'est pourquoi, les premiers organologues l'ont souvent confondu avec le rebec, instrument beaucoup plus tardif à fond rond et chevillier en faucille (héritage du rabab de l'Islam andalou). Ce dernier n'apparaît, comme nous l'avons vu, qu'après la lente assimilation et transformation de l'archétypal rabâb andalou. Le vocable "rebec" qui, comme l'instrument qu'il désigne, trouve incontestablement ses origines dans le monde musulman d'occident, fait sa première apparition dans la littérature française en ... 1374.

Antérieurement, la vièle règne en maîtresse absolue sur toute la musique profane, qu'elle soit savante ou populaire. Elle est chantournée dans une planche de l'épaisseur des éclisses, a un fond et une table de bois voûtés comme on a pu l'étudier sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques, de Chartres ou de Saint-Jacques de Compostelle.



*Chapiteau des musiciens  
Sainte-Foy de Conques  
Cliché : C. Rault*

Ses caractéristiques organologiques sont les mêmes qu'à Moissac, avec les deux choeurs doubles sur la touche et le bourdon qui, passant à l'extérieur du manche, vient rejoindre directement sa cheville d'accord. Les cinq cordes composent en fait une base de trois (ré-sol-ré) qui, comme nous l'enseigne Jérôme de Moravie, est le fondement de l'accord médiéval, les quatre cordes disposées sur la touche formant deux unités : unisson pour le choeur des chanterelles (ré-ré), octave pour le second choeur (sol et son octave grave, sol), soit une quinte en dessous du premier, le bourdon s'accordant à l'octave basse des chanterelles : ré. Qu'elle soit munie de trois, quatre ou cinq cordes, c'est un instrument à trois voix, basées sur la division quarte-quinte-octave, comme l'étaient la gigue et l'organistrum. L'iconographie montre souvent des instruments munis de cinq cordes et de trois chevilles ou de cinq chevilles et trois cordes : il n'y a là aucune preuve de légèreté ou de méconnaissance de la part du sculpteur ou de l'enlumineur. Pour la vièle, trois, quatre ou cinq sont égaux à trois ! La vièle s'est répandue très vite et partout.

Article proposé par

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Dès la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, on en trouve des témoignages iconographiques, de la Catalogne jusqu'en Angleterre.

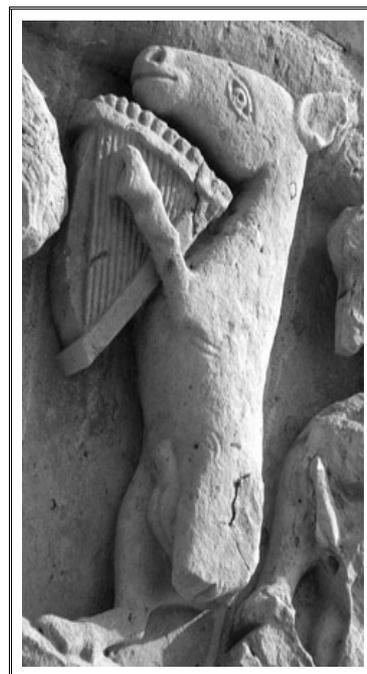
**b. Le mystère de la “harpe-psaltérion”.**

À Saintes, sur le portail ouest de l'Abbaye-aux-Dames, on retrouve la vièle aux côtés d'un autre instrument, plus méconnu, qui a longtemps été identifié comme une harpe. Aujourd'hui, les organologues le dénomment le plus souvent “harpe-psaltérion” parce qu'il rassemble les caractéristiques de ces deux instruments : la caisse de résonance triangulaire du psaltérion et la tenue de la harpe. Cet instrument dont le nom médiéval (générique) était très probablement *rotte* a une présence absolument extraordinaire, une concentration inexplicable dans l'iconographie sculptée poitevine et charentaise, en Saintonge et en Guyenne. On le retrouve parfois sur des chapiteaux aux côtés de la vièle (Saint-Hilaire de Melle ... ), dans un contexte iconographique laudatif de musique savante (David, vieillards de l'Apocalypse) aussi bien (et le plus souvent à l'ouest de la France) que dans un contexte de condamnation : sur les modillons, dans les mains de diables, boucs et monstres divers évoquant la luxure.

Cet instrument demeure un mystère tant du point de vue organologique que musical. Sa caisse de résonance triangulaire et ses deux plans de cordes distribués de chaque côté ne semblent rien apporter de plus que ce qu'offre la harpe. Il apparaît pour la première fois dans la mouvance intellectuelle carolingienne dans les mains du roi David. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, on le retrouve en situation de jonglerie.



*Harpe-psaltérion dans un contexte de jonglerie  
Saint-Pierre-le-Moutiers (Bourgogne)  
Cliché : APEMUTAM*



*Ane musicien  
contexte de condamnation  
Aulnay de Saintonge  
Cliché : APEMUTAM*

Mais à partir de cette époque, les figurations se concentrent étrangement dans le duché d'Aquitaine, dans des représentations grotesques et obscènes.

Une idée s'impose à moi de plus en plus : L'image du roi David, poète et musicien, naît et se développe durant le règne de Charlemagne en même temps que celles de la « harpe-psaltérion ». A travers la double entité harpe et psaltérion (symboles respectifs des pouvoirs

Article proposé par

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

temporels et spirituels), l'entourage palatin du futur empereur crée un emblème fédérateur dans lequel les peuples déjà acquis à la chrétienté reconnaissent leur roi (le roi des psaumes, leur roi David au psaltérion), mais ce symbole permet également de s'allier les peuplades nordiques et anglo-saxonnes à christianiser (pour lesquelles l'image de la harpe est intimement liée à l'exercice du chef). Le rêve de Charlemagne n'était-il pas de recréer le Saint-Empire romain germanique? A travers l'image de David (à la fois roi et poète) élu de Dieu, c'est lui-même qui se représente.

Ainsi, dans un premier temps, les représentations de l'instrument sont emblématiques du pouvoir impérial carolingien. Mais, à partir du XIIe siècle, la symbolique de l'instrument va se transformer en son contraire et la "harpe-psaltérion" (toujours liée à l'idée du pouvoir dans la lecture qu'en fait le peuple), devient l'image de la luxure dans les pattes d'animaux braillards et obscènes.

Peut-on oublier la vie provocatrice du Comte, poète et musicien, comme son mépris affiché du pouvoir de l'Eglise : divorcé deux fois, défenseur public de la liaison adultère du Roi de France avec Bertrade de Montfort, excommunié deux fois, emprisonnant à mort l'Evêque de Poitiers dans son Château de Chauvigny... alors que la « querelle des investitures » bat son plein ?

Il ne me semble pas possible de tailler sur les églises des images en pierre traitant de musique et de troubadours en Poitou - au moment même où passe sur le chemin Guillaume arborant son écu orné de l'image de Dangereuse, sa maîtresse, riant et buvant avec ses compagnons tout en proférant des vers provocateurs à l'endroit des hommes d'Eglise - sans qu'il en subsiste quelques traces dans le programme iconographique musical de ces édifices.



*Portail de Saint-Foy de Conques (détail)*

*Cliché : APEMUTAM*

Article proposé par

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Vers 1130, alors que le prince vient de mourir, le sculpteur du tympan de Sainte-Foy de Conques représente pour la première fois une « harpe-psaltérion » dans un contexte infernal : le damné est tiré en enfer par la langue (objet de trop de péchés) par un diable qui lui a retiré son instrument, attribut doublement emblématique du roi et du poète ...

Il est donc tentant d'expliquer le renversement symbolique des significations attribuées à la "harpe-psaltérion" par l'attitude du Comte d'Aquitaine : louange du pouvoir temporel et spirituel de l'empereur carolingien depuis le IXe siècle, elle devient, au début du XIIe, la métaphore de la condamnation des excès des grands princes d'alors - et parmi eux du premier des troubadours - dans la statuaire poitevine.

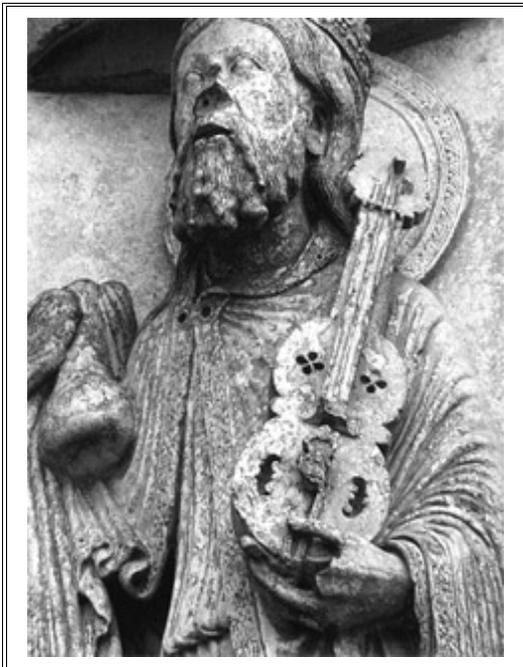
L'importance politique de chacune de ces deux lectures d'un instrument hautement emblématique explique vraisemblablement l'importance quantitative des reproductions de l'instrument. Cependant, le fait qu'on le retrouve aussi dans de simples scènes descriptives, musicales ou de jonglerie, incite à penser qu'il ait pu être à disposition des premiers troubadours. Des études organologiques restent à faire pour mieux comprendre le fonctionnement musical de cet instrument demeuré à ce jour problématique.

### c. L'organistrum

Il ne fait pas partie des instruments qui nous intéressent pour ce contexte, mais il existait du temps de Guillaume. Sa fonction est pédagogique, savante et religieuse. Il a une fonction d'orgue ou de guide chant à l'intérieur des monastères. Il est donc fort peu probable que cet instrument plutôt lourd et lent ait été utilisé par des troubadours soucieux de prendre leurs distances par rapport à la culture religieuse latine.

### d. La gigue

Elle mérite aussi d'être signalée car on la trouve partout à l'époque de Guillaume, mais elle disparaîtra comme l'organistrum et la "harpe-psaltérion" à la fin du XIIIe siècle. Appelée aussi "vielle en huit", elle se caractérise par un chevalet très haut, un sillet très haut et très marqué, pas de touche et un plan de cordes qui passe très au-dessus du manche.



*Portail royal de Chartres  
Cliché : APEMUTAM*

Sa technique de jeu est donc identique à celle de la petite gigue qu'on a vu apparaître à Moissac, (technique venue d'Orient avec les premiers archets) où l'on agit directement avec les doigts sur la corde sans faire usage de la touche. La gigue se présente donc comme une sorte d'organistrum de salon, réduit à sa plus simple expression : sans roue et sans clavier. Notons au passage que si le savant et complexe organistrum apparaît chez les bénédictins, la gigue se développe chez les cisterciens. Elle se trouvait néanmoins chez les gens aisés, de culture latine et religieuse, un peu comme le piano ou l'harmonium dans les bonnes familles du XIXe siècle. Sa fonction musicale de soutien aux poésies latines d'inspiration religieuse, tout comme la position assise nécessaire à sa tenue "da gamba," seyaient tout aussi mal aux aspirations du troubadour qu'aux besoins de mobilité du jongleur.

Article proposé par

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Notons que les deux derniers instruments que nous venons d'évoquer (gigue et organistrum) se rencontrent invariablement dans des contextes iconographiques laudatifs. Ces instruments, exclusivement dévoués au service de la musique d'église, ne seront jamais représentés en situation de condamnation.



## **En conclusion**

Les instruments de musique disponibles du temps de Guillaume IX ne sont pas foison. Nous avons vu que la harpe comme le psaltérion ne sont pas attestés en Aquitaine avant les années 1175 et que la gigue comme l'organistrum, voués à des fonctions musicales "assises" ou religieuses, étaient mal adaptés à la pratique des musiques de divertissement.

Il ne reste donc que deux instruments susceptibles d'avoir soutenu les chansons de Guillaume, la "harpe-psaltérion" et la vièle. S'il ne peut y avoir aucun doute pour cette dernière, qu'elle soit munie de trois ou de cinq cordes, le rôle exact de la "harpe-psaltérion" est plus énigmatique bien que l'on ne puisse l'écarter complètement.

Il me semble que Brice Duisit a fort bien compris l'importance fondamentale du rôle de la vièle pour éclairer l'interprétation musicale des textes de cette époque. Je ne peux que saluer le sérieux du travail de recherche effectué à Royaumont sur les techniques de jeu de cet instrument. C'est une clé importante pour une meilleure compréhension de l'esthétique sonore qui accompagnait la pensée des premiers troubadours.

**Christian RAULT**



**Dessin de présentation : Olivier Féraud**

Article proposé par

[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images