APEMUTAM

Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art médiéval

www.apemutam.org

Troisièmes Rencontres de lutherie et de musique médiévales de Largentière

Compte-rendu des Tables rondes

11, 12 et 13 août 2011

par

Christian Brassy

Les *Troisièmes Rencontres de Largentière* ont démontré en 2011 qu'elles reposaient sur un concept qui n'existe nulle part ailleurs ! Un « festival atypique » m'a confié une musicologue, séduite par le lieu, la richesse et la convivialité des échanges !

Le projet des Rencontres reposait cette année sur plusieurs spécificités :

– Des concerts mettant en valeur la variété des musiques médiévales, faisant appel à des interprètes de réputation internationale comme à de jeunes ensembles prouvant la vivacité de ces musiques.

– Un salon de lutherie spécialisée, qui fixe les festivaliers pendant la journée et attire les très nombreux visiteurs du château[1]. Il a été d'autant plus attractif que certains luthiers présentaient des animations : tournage d'un hautbois sur un tour à perche, fabrication de cordes en boyau, tour de potier ancien...

– Un festival *« OFF »* qui assure l'animation du lieu pendant la journée, mais est surtout pour certains musiciens l'occasion de montrer leur plaisir de jouer.

– Un festival où la danse est bien présente, avec de nombreuses animations et trois bals.

– Un lieu de regroupement pour divers stages.

– Un lieu de discussions, formelles ou informelles, sur des sujets qui sont au cœur de l'interprétation et de la diffusion des musiques médiévales, mais qui ne sont généralement jamais abordés.

– Un lieu où des recherches aussi spécialisées que celles en musicologie, archéo-musicologie, iconographie ou lutherie médiévales peuvent être discutées et illustrées de façon conviviale. Une journée d'étude est en particulier consacrée à un seul instrument.

Et, cette année... la grande idée de fixer un thème conducteur sur lequel la majorité des concerts et tables rondes s'est rattachée :

« Haulx bois et hautes voix »!

Des vidéos de concerts sont en ligne sur le site des Rencontres :
http://rencontresdelargentiere.fr/rencontres-de-2011.html

1 L'association *Au delà du temps*, organisatrice du festival, présente pendant l'été une animation de grande qualité.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Journée d'étude

Le hautbois à la fin du Moyen Âge

Cette première journée d'étude se donnait un objectif : faire une synthèse sur un instrument, sa fabrication, sa reconstitution, ses utilisations... Le choix du hautbois a pu en surprendre certains. Pourtant, une discussion lors des Rencontres 2010 avait montré que le sujet était riche, même s'il avait rarement été abordé. La présence d'interprètes et de luthiers spécialisés était une occasion unique de faire le point sur l'instrument.
Un compte-rendu détaillé de cette journée sera publié en début d'année 2012. Néanmoins, voici la présentation des diverses interventions :

Première demi-journée :

- François Picard : Professeur d'ethnomusicologie analytique à l'université Paris-Sorbonne
  - Approche des hautbois dans le monde, et particulièrement en Chine
- Christian Brassy (Apemutam) :
  - Le Hautbois au Moyen Âge : état actuel des connaissances
- Luc Charles-Dominique : Professeur d'ethnomusicologie à l'université de Nice
  - Les bandes de hautbois ménétriers – XIV-XVII^{e} siècle
- Bruno Salenson – Luthier spécialisé
  - Mesurer un instrument historique : quelle valeur donner à ces mesures ?
  - Réaliser un instrument avec les techniques de l'époque. Cette expérimentation a été ensuite menée en public durant le salon de lutherie.
- Christian Brassy :
  - un curieux vestige retrouvé à Villeneuve d'Asque, d'après l'étude réalisée par Pierre-Alexis Cabiran (Apemutam)
- Emmanuel Vigneron – interprète et facteur d'instruments
  - Restitution d'un instrument à anche double et à perce cylindrique adapté à la musique des XV-XVI^{e} siècles.

Deuxième demi-journée :

Plusieurs thèmes ont été abordés de manière moins formelle, avec une large participation de l'assistance et des interventions développées et illustrées musicalement par :

- Elsa Frank (Doulce Mémoire, CRR de Caen)
- Jérémie Papasergio (Doulce Mémoire, CRR de Tours)
- Bruno Salenson (facteur d'instruments)
- Xavier Terrasa (Joër, Obsidienne, Amadis...)

Principalement :

- L''historique de la restitution de l'instrument depuis les années 1960
- les spécificités des restitutions utilisées en 2011
- la tenue et l'anchage de l'instrument
- la comparaison avec certains hautbois populaires. méditerranéens : formes; anchage, jeu....
- L'utilisation de l'instrument dans le répertoire médiéval XIIIe-XVe
- L'évolution des bandes de hautbois de la fin du XIVe au XVIIe siècle

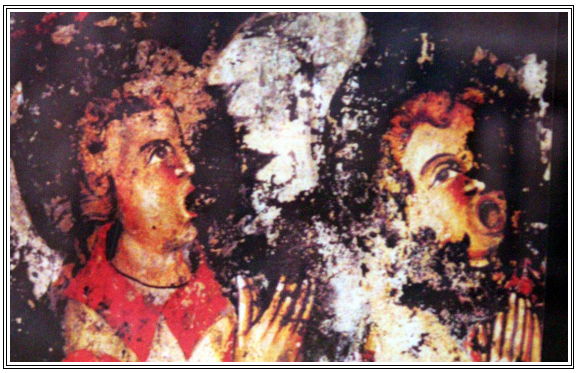
Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Tables rondes

La pratique vocale dans l'iconographie médiévale

Jeudi 11 août 2011 – après-midi

Cette table ronde avait un objectif : mettre en valeur ce que les représentations médiévales de chanteurs peuvent nous apprendre sur la pratique du chant, à défaut de pouvoir y retrouver un « grain de la voix ». En effet, tous les participants ont d'entrée été d'accord pour admettre qu'il est bien improbable de vouloir trouver un timbre, une qualité de voix à partir d'une simple image ! Des participants parmi lesquels on pouvait retrouver les chanteurs de plusieurs ensembles invités au festival !
Pour donner un support à la discussion, j'avais préparé un diaporama, reprenant partiellement des thèmes abordés sur le *Forum des musiques médiévales*[2], en particulier des interventions faites par Marie-Reine Demollière, directrice de la *Scola Metensis*[3].



Fresque - cathédrale de Rhodez

Une première remarque : qu'ils soient sculptés sur un ivoire du IXe siècle ou sur un chapiteau du XIIe ; qu'ils soient chantres peints au XVe siècle sur un mur de la cathédrale de Rodez ou meneuse de danse d'une célèbre fresque de Lorenzetti Ambrogio à Sienne... une attitude domine ! Bien redressé, torse dégagé, bouche grande ouverte souvent en O ... Une attitude qui trouve son écho dans un texte célèbre d'Isidore de Séville (570-636) qui prône une « voix agréable, mélodieuse... en accord avec une religion saine ». Une voix opposée à celle « qui sent la mimique du poète-musicien... du tragédien ».

La plus grande partie de la discussion a tourné autour des représentations dans le cadre liturgique.
Résumons les grands thèmes :

- La différentiation : moine cantillant – prêtre officiant - chantres, seuls ou en groupe

Ce sont ces derniers qui sont presque toujours représentés.

- La formation des chantres. Les futurs chantres sont pris en main très jeunes et intégrés aussitôt au groupe. Un certain nombre d'illustrations montre les instruments permettant de compléter la formation : du monocorde pythagoricien à l'orgue qui se répand à la fin du XIVe siècle. Le problème du jeu de cloches comme instrument pédagogique est discuté. Celui de la « main guidonienne » doit être précisé.
- La disposition des chantres dans l'église, orientés vers l'autel et tournant le dos à l'assemblée, est évoquée.
- Discussion sur certaines attitudes :

2 http://forum.musiques-medievales.eu/
3 http://www.scolametensis.com

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

- le pourquoi du *tactus*[4], avec cette véritable « mêlée » que suggèrent certaines représentations : les chantres sont en contact physique, certains posant les mains sur l'épaule ou... la fesse du voisin... La pratique du « chant sur le livre » est alors évoquée, enrichie par le témoignage de participants l'ayant découverte en stage.
- Véritables caricatures de certains chantres, avec lorgnons, détail sur le physique...
- La main placée en appui sur la joue : signe de deuil ou oreille bouchée par un doigt, comme le font encore des chanteurs traditionnels ?
- Un chantre à la tête tournée vers le ciel, le regard apparemment vide ! Transe ? Chanteur aveugle ? ou chantant la teneur en lui donnant un effet directionnel ?
- .....

- Les instruments utilisés pendant l'office : mis à part l'orgue, aucune représentation d'autres instruments avant la fin XVe, en Allemagne. Quelle valeur donner à ces représentations ?
- Le répertoire : certaines représentations montrent clairement un texte, et même un texte musical cohérent. En certains endroits, il a même été clairement identifié.

Vitrail du XVe s. - Église de Bourg-Achard

- La place des femmes. Longtemps, la seule nonne repérée dans l'iconographie en train de chanter a été celle de ... « la nef des fous » de J. Bosch ! D'où la surprise assez générale des participants devant les nonnes chantant au lutrin avec un homme sur le manuscrit *Metz ms 1598 fol 212v* [5]

La discussion sur le chant dans un contexte profane a ensuite été plus rapide :

- attitude des chanteurs dans certaines sculptures ou enluminures
- chanter en s'accompagnant
- danser aux chansons
- chant de travail
- chant à boire
- le chant-loisir dans le contexte humaniste de la fin du XVe siècle

Église de San Martin del Rojo (Castille) - XIIe s.

4 Pulsation d'un morceau, donnée par un mouvement de la main, une tape sur l'épaule...

5 Cette représentation a été reprise par la *Scola Metensis* pour illustrer son dernier enregistrement : « chants des trois évêchés »

www.apemutam.org
Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Actualité de l'archéomusicologie, de l'iconographie et de la lutherie médiévales

Vendredi 12 août 2011 – matin

Désormais très attendue, la matinée consacrée à l'archéologie musicale et à la restitution des instruments s'est déroulée en présence de nombreux luthiers, qui ont volontiers pris part à la discussion. Les thèmes y ont été variés ; les interventions passionnantes.

Tout d'abord quelques remarques générales :

- sur le projet *Musiconis*, visant à mettre en ligne une base de données sur l'iconographie médiévale à thèmes musicaux.
- sur certains ouvrages publiés en 2011, concernant l'iconographie et la lutherie médiévales.
- sur une découverte à Corbeil-Essonne : une peinture de plafond d'anges musiciens de grande taille (XVe siècle). Comme quoi, il y a encore des surprises à mettre au jour !

Ensuite ! APEMUTAM souhaitait donner la parole à des étudiants pris de passion pour un sujet lié à l'archéologie musicale. En effet, nous sommes régulièrement sollicités depuis notre site Web par des étudiants en quête d'informations qu'ils ne trouvent pas forcément ailleurs... Et nous sommes surpris ces dernières années par le niveau de plus en plus relevé des discussions que nous avons avec certains. Nous avons proposé à deux d'entre eux, dont le travail nous avait impressionnés, de nous rejoindre aux Rencontres. La première, devant travailler pendant l'été, n'a pu venir, mais nous a fait parvenir un texte présentant son travail : j'ai ici résumé sa recherche. La deuxième était parmi nous !

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

par **Laure Bailly**

Mémoire de Master 2 sous la direction de Patrick Demouy

Université de Reims

Étudier l'iconographie musicale d'une cathédrale gothique présente plusieurs intérêts. Les cathédrales gothiques sont ornées de nombreuses images, qu'elles soient sculptées ou dessinées dans les vitraux. A Reims, la façade possède en particulier un grand nombre de statues. De plus, cette cathédrale est un monument important du patrimoine français : c'est à Reims que Clovis, premier roi des Francs, a été baptisé à la fin du Ve siècle. A partir du XIe siècle, la quasi totalité des rois de France y est sacrée. La cathédrale possède un décor digne de sa fonction centrale dans la royauté française. Mais, comme de nombreux autres édifices, elle a connu au cours de son histoire un certain nombre de détériorations dues au climat ou aux aléas de l'homme.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

D'autres bouleversements sont liés directement à la fonction du sacre. Par exemple, avant les cérémonies, on enlevait certains panneaux de vitrail afin d'y installer des tribunes, et ils n'étaient pas toujours replacés dans l'ordre initial. Des restaurations sont effectuées dès le XVII^{e} siècle, mais elles ne sont pas vraiment "réfléchies" avant la deuxième moitié du XIX^{e} siècle : certaines statues ont pu être modifiées, voire être détruites par des architectes. En effet, avant le XIX^{e} siècle, on ne comprenait plus l'art gothique ! Ainsi, au XVIII^{e} siècle, les chanoines de la cathédrale détruisent la totalité des baies basses et les remplacent par du verre blanc, plus au goût de l'époque. Mais surtout, la cathédrale a connu un grand bouleversement lors de la première guerre mondiale où elle est au cœur des combats. Elle reçoit près de 300 obus en quatre ans. A la fin de la guerre, les destructions sont impressionnantes, mais l'édifice reste debout. Vingt ans de travaux sont nécessaires pour permettre sa nouvelle consécration. Depuis, elle est sans interruption l'objet de travaux car elle est meurtrie par le vieillissement de la pierre, par la pollution, et par certaines séquelles de la première guerre mondiale qui ne sont toujours pas effacées.
Pour mener cette étude, il a fallu avant tout s'assurer de l'authenticité des représentations. car contrairement à ce qu'on pourrait penser, il existe encore un certain nombre de statues qui ont traversé le temps. Pour cela, nous avons lu de nombreux ouvrages, comme ceux des érudits rémois du XIX^{e} siècle qui décrivent avec une grande précision le décor de la cathédrale, les travaux antécédents... Et en particulier l'essai de Paul Simon qui, à la toute fin du XIXe siècle, a restauré la grande rose de la façade occidentale : il a alors effectué de magnifiques aquarelles qui nous ont beaucoup aidé pour identifier les instruments de ce vitrail, car aujourd'hui la corrosion empêche une lecture correcte de l'ensemble. D'autres études ont permis la datation précise de statues, en particulier l'ouvrage de Peter Kurmann sur la façade occidentale de la cathédrale[6].

Présentation du corpus

54 instruments de musique ont été repérés : 24 instruments dans les vitraux et 30 dans le programme sculpté. La grande majorité se trouve sur la façade occidentale. Il y a en particulier deux grands pôles :

- la grande rose de la façade occidentale représentant la Dormition et l'Assomption de la Vierge qui possède 18 anges musiciens.
- l'arbre de Jessé du portail central dans lequel on trouve 9 rois musiciens.

Il existe d'autres représentations au portail du *Jugement dernier* du bras nord du transept, et dans les baies hautes du chœur .
Le verre qui constitue les vitraux n'est plus d'origine, mais on peut supposer, pour l'ensemble du programme vitré où l'on trouve des instruments de musique, que les représentations sont proches de celles du XIIIe siècle, car ils n'ont presque pas été restaurés à l'époque moderne, jusqu'aux restaurations de Paul Simon à la fin du XIXe siècle. Au cours de ces restaurations, ce dernier fait des frottages qui seront utilisés par Henri Deneux après la guerre pour reconstituer les baies vitrées.
Les vitraux qui nous concernent ne sont donc plus d'origine, mais le programme iconographique est relativement fiable.

6 CNRS Editions (1987)

www.apemutam.org
Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Au portail central de la façade occidentale, les sculptures des voussures proviennent le plus souvent de restaurations abusives faites entre le XVIIe et le XIXe siècle : sur 76, seules 40 sont encore d'origine. Par chance, les instruments de musique sont du XIII-XIVe siècle. Des obus ont soufflé quelques éléments fragiles qui n'ont pas été restaurés, comme une harpe ou le manche d'une vièle. On compte 12 rois musiciens dans ce portail, dont la majorité fait partie d'un *Arbre de Jessé*. L'ensemble est plutôt bien conservé, et l'identification de ces instruments ne pose pas trop de problèmes.

D'autres statues isolées, comme celles du portail du Jugement dernier du bras nord du transept, le petit ange placé sous une console dans le portail central, ou encore une statue des voussures du portail sud de la façade, sont eux aussi d'origine.
L'ensemble qui pose beaucoup de problème est composé de huit statues placées au niveau supérieur des contreforts de la façade occidentale. Il s'agit de huit personnages assis sur les gargouilles qui jouent divers instruments. Cet ensemble a été très souvent restauré et retouché, en particulier au XIX^{e} siècle : on trouve même un violon sur une statue, preuve qu'elles n'ont plus grand rapport avec les statues d'origine, même si on sait qu'elles représentaient des musiciens.

Identifications des instruments de musique
La majorité des représentations d'instruments de musique est donc d'origine, ou alors en est très proche. Cependant, plusieurs difficultés se présentent tout de même à nous pour l'identification de ces instruments. Les représentations que nous étudions ne sont pas forcément réalistes car les instruments sont utilisés ici au sein d'un programme iconographique, et ont donc pour fonction principale de symboliser, et non pas de documenter.
La part d'instruments hauts et bas à peu près égale : 21 hauts, 25 bas, et 8 sans identifications claires.
Les hauts instruments sont essentiellement des cors et des trompes : certains ont un aspect massif qui paraît bien peu réaliste.
Les bas instruments sont plus diversifiés : trois vièles à archet, sept harpes, deux citoles, quatre psaltérions, une flûte et tambour. Beaucoup connaissent des déformations iconographiques : ainsi le nombre de chevilles ne correspond pas toujours au nombre de cordes.
Il reste enfin plusieurs aérophones difficilement identifiables : usure de la pierre, limite de l'iconographie...

Les commentaires de l'assistance confirment la prudence indispensable face à de telles représentations. Personnellement, j'insiste sur le fait qu'un tel travail n'est possible qu'à la condition de résider sur place afin d'avoir accès à toute la documentation, et en particulier à la richesse des travaux des érudits locaux. Il me parait aussi évident que l'œil du luthier et sa connaissance de l'évolution de son art permettent de percevoir des aspects irréalistes, voire des restaurations non relevées.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Les grelots au Moyen Âge
Objets archéologiques et sonores [7]

par **Chloé Monfort**
Mémoire de Master2 sous la direction de Daniel Russo et Martine Clouzot
Université de Dijon

Cette recherche a été le sujet d'un article publié dans le numéro 38 de la revue *Histoire et images médiévales* de juin 2011

A ma connaissance, aucun travail approfondi n'avait été mené sur ce sujet. La recherche menée par Chloé est donc intéressante de par son originalité, mais aussi de par son ouverture sur de nombreuses disciplines : archéologie, musicologie, acoustique, iconographie, histoire culturelle... Une occasion d'aborder lors des *Rencontres* un domaine auquel je suis personnellement attaché : le paysage sonore du Moyen Âge.
Après avoir précisé le fonctionnement du grelot, en le différenciant de celui de la clochette, puis avoir fixé les limites de la recherche à la période du XIIe au XVe siècle pour la France et ses alentours, la présentation s'appuyait sur trois grandes parties :

- Les grelots comme objets archéologiques
  Le grand nombre de grelots mis au jour montre leur diversité de formes, de matières, de technique de fabrication... Les lieux où ils sont retrouvés permettent de deviner leur fonction : châteaux, maisons, bâtiments agricoles, lieux sacrés, tombes... Il est cependant nécessaire de mettre ces découvertes en relation avec d'autres sources : textes, enluminures... On se rend alors compte de la multiplicité des utilisations possibles
- Les grelots dans la société médiévale
  La présentation ici faite ne pouvait entrer dans le détail et se contentait de citer les principales utilisations du grelot :
  - par les nobles, dans leurs vêtements et armoiries.
  - associé au fou, du moins dans l'iconographie. Mais ce lien reste ambigu.
  - comme attribut du pèlerin.
  - dans la liturgie et le mobilier religieux
  - sur des animaux : chiens, bétail, chevaux ou rapaces
  - comme instrument de musique, ou lié à la danse, au charivari...

  Trois principales fonctions ressortent alors :
  - la signalisation
  - la protection
  - la thérapie

- Les grelots comme objets sonores
  C'est là un aspect qui a particulièrement intéressé l'assistance. Une étude du spectre acoustique grâce à un sonagraphe montre que, comme pour toutes percussions, le son d'un grelot se définit par un choc de départ suivi de nombreuses fréquences inharmoniques. Le son d'un grelot est ainsi perçu au-dessus de nombreux autres sons, notamment les sons

7 Un article, synthèse de ce mémoire, a été publié dans le numéro de juin-juillet 2011 de la revue *Histoire et images médiévales*.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

harmoniques. De ce fait, les grelots ne pouvaient pas passer inaperçus et devaient tenir une place particulière dans le paysage sonore.
Un échange intéressant a alors lieu, montrant l'intérêt que suscite cette idée de paysage sonore. Catherine Ingrassia fait en particulier une remarque : elle porte fréquemment en prestation un costume avec... 82 grelots ; après quelques minutes, elle n'y porte plus aucune attention mais... peut difficilement passer inaperçue. Pour illustrer ce rôle du grelot, elle propose de visionner une vidéo du DVD *La danse médiévale* présentant une *Moresque*, où le tintement des grelots est bien présent.

La présentation s'achève alors sur des réflexions et interrogations amenées par cette étude : relativité du silence, « bruit des gens ».... mais aussi sur les nombreuses perspectives de recherche, notamment au niveau du paysage sonore et du son des grelots.

La curieuse « flûte » en os du château de Mayenne

par **Denis Le Vraux**

Cette recherche a été le sujet d'un article publié dans le numéro 40 de la revue
***Histoire et images médiévales* d'octobre 2011**
La vidéo de cette intervention peut être consultée depuis
http://www.ellebore.org/chalumeau.html

Musicien « routinier » bien connu en Anjou, Denis Le Vraux est depuis peu devenu chercheur en archéologie musicale. Point de départ à cette vocation : un intérêt, suite à la visite du musée du château de Mayenne (53), pour un curieux objet musical considéré comme une flûte. Celui-ci, mis au jour avec d'autres objets en os datant probablement du XIe siècle, comporte cinq trous et est nettement coupé à une de ses extrémités.

Par ailleurs, la partie s'élargissant, trop spongieuse, peut difficilement permettre la présence d'un sifflet ou d'une encoche. Il est donc impossible de concevoir cet instrument comme une flûte. Par contre, une anche simple idioglotte peut s'adapter parfaitement à la partie coupée. L'expérimentation sur un os de même longueur, avec une anche fixée à la cire, se montre concluante. Cependant, le décalage du cinquième trou devient problématique : l'instrument est franchement faux. Constatant que la longueur de l'os est assez proche du tuyau en roseau d'un *mezzoued*[8], le pavillon en corne d'un tel instrument est alors démonté et fixé à la cire à l'extrémité du prototype en os. Le son de l'instrument est alors convaincant.
De par son aspect, il peut être mis en relation avec certaines représentations des XIIe-XIIIe siècles, mais aussi avec des instruments connus dans de nombreuses traditions, comme le *Stock-and-horn* écossais fait dans un os de chevreuil.
Comment appeler alors un tel instrument ? APEMUTAM propose le terme générique « muse », mais d'autres termes comme *pipe*, *chalumeau*..... sont envisageables. Peut-être même est-ce là la fameuse *pibole*, souvent citée dans les traditions du Centre-ouest mais jamais clairement identifiée ?
La présentation s'achève par une « petite chanson » traditionnelle, reprise de bon cœur par l'assistance, où l'*apprenti pastouriau*, peu attentif à son *troupiau*, n'en retrouve qu'un os tout juste bon à faire un *chalumiau*...

8 Cornemuse traditionnelle de Tunisie faisant appel à une anche idioglotte.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Le curieux aérophone de Sail-les-bains
par **Jeff Barbe**

L'an passé, j'avais présenté une bien curieuse représentation d'un aérophone peint aux mains d'un ange musicien, dans le chœur de l'église de Sail-les-bains (03). Jeff Barbe avait émis l'hypothèse d'une sorte de flûte globulaire, peut-être harmonique, réalisée dans une cougourde. Nous avions conclu en reconnaissant que seule une expérimentation permettrait de vérifier la crédibilité de l'instrument. Seul problème : trouver une courge à la taille et à la forme adaptée[9] !

Hasard ! Jeff trouvait au printemps un cucurbitacé de grande taille, lui permettant de réaliser l'instrument.

Celui-ci est très léger et peut être tenu entre les deux doigts, comme sur la représentation ; l'hypothèse de trous placés aux extrémités ne semble pas possible. Un tube d'insufflation, de même matière, permet d'émettre un son, très doux et grave.
En soufflant plus fort, plusieurs harmoniques ressortent, à peine plus audibles. Jeff émet l'idée d'un instrument « liant » dans un ensemble : on ne l'entend pas... sauf s'il arrête de jouer !

Sur la photo ci-dessus, l'absence du tube d'insufflation, cassé malencontreusement, contraint de tenir l'instrument horizontalement.

Restitution de trois lyres à archet
par **Benjamin Margotton**

Lors de la matinée consacrée à l'archéologie musicale et à la lutherie des Deuxièmes Rencontres, John Wright avait fait une passionnante présentation sur les instruments traditionnels de la famille de la lyre dont les cordes étaient frottées à l'archet : *crwth* gallois, mais aussi *Talharpa* et *jouhikko* de la Baltique. Il avait montré la relation entre ces instruments et certaines représentations des XI-XII*e* siècles, ouvrant une piste à l'origine des vièles à archet.
Une représentation était particulièrement intéressante : celle du *Codex 987* de la bibliothèque de l'abbaye de Klosterneuburg (Autriche), du XIe siècle. Trois lyres à archet de types différents y apparaissent.

9 Voir le compte-rendu des Tables rondes lors des Rencontres 2010

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Benjamin Margotton a depuis plusieurs années exploré le domaine des lyres : il lui tenait à cœur de présenter à Largentière des restitutions de ces instruments.
L'étude de certains détails sur des instruments traditionnels (*jouhikko*, *kantele*...) ou des vestiges archéologiques (lyre de Trössingen (Allemagne), *kantele* et *« gusle »* retrouvées en Russie) peut indéniablement apporter des précisions sur la technique de fabrication. Il en faisait une rapide présentation.

Sur l'enluminure citée, trois tailles d'instruments apparaissent.
Pour la première, au centre de la représentation, Benjamin s'est contenté de respecter les proportions de l'image. Il pense que les ouïes, très proches des éclisses, empêchent le son de se développer : mais la sonorité est intéressante. En faisant certaines modifications, peut-être en reprenant la table et les ouïes, l'instrument gagnera sans doute en puissance.
Le second, à droite de la représentation, est de grande taille, avec une rosace en forme de croix, qu'on trouve encore aujourd'hui sur des instruments traditionnels d'Europe de l'est ; le cordier n' est pas représenté. Le choix d'un cordier et d'ouïes de taille réduite a été fait.
Le troisième, tenu à l'épaule, est le seul à présenter distinctement 3 cordes, ce qui a été repris pour les autres.

Ces instruments, rapidement fabriqués pour être présentés en cette matinée, ne sont que les premières ébauches d'une expérimentation qui demande à être poursuivie et, Benjamin le reconnaît, il y a des choses à revoir. Néanmoins, la démonstration faite sur le modèle de grande taille prouve certaines choses :

- l'instrument est parfaitement jouable.
- la sonorité est intéressante
- même si Benjamin s'accorde à reconnaître que l'instrument manque de puissance, l'assistance trouve qu'il y a une projection suffisante, surtout en considérant la sonorité peu adaptée de la salle.

Diverses remarques techniques sont faites sur le barrage interne, l'épaisseur des tables, l'accord...

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Restitution d'une « vièle en huit »
par **Olivier Pont**

La « vièle en huit » reste encore bien mystérieuse...
Rares ont été les reconstitutions et les expérimentations !
Olivier Pont est le seul luthier en France à s'être intéressé à l'instrument. Il a par le passé réalisé deux instruments : l'un inspiré par une sculpture du *Portail royal* de la cathédrale de Chartres ; l'autre tenu *da gamba*.

Il résume la fonction de l'instrument, toujours présenté dans un contexte savant et intimiste. La tenue de l'instrument montre qu'il n'y a pas de touche. Les cordes sont donc crochetées.
Le choix de travailler sur le modèle du psautier d'York vient de sa ressemblance avec certaines vielles à roue, en particulier des modèles hongrois. Il peut en cela se présenter comme une étape dans l'évolution vers l'organistrum, mais aussi vers le nyckelharpa ou la chifonie.

L'expérimentation montre qu'avec un sillet assez haut, la sonorité gagne en puissance. Le jeu simultané sur les 3 cordes est tout à fait possible et les ornements sur une mélodie sont facilement réalisables Le fait d'avoir de larges ouïes ne joue pas sur la puissance, mais provient sans doute de la recherche d'une certaine esthétique sonore.

Restitution de rebabs du XIIe siècle
par **Giuseppe Severini**

Clichés : Lorenzo Daniele –Mauro Italia

L'intervention de Giuseppe est l'occasion de mettre en valeur une autre route de circulation des instruments : celle de la Méditerranée. Elle permet aussi de découvrir une iconographie très peu connue en France. Ce sont les peintures des charpentes de la chapelle du palais construit à Palerme par les rois normands, au XII^{e} siècle. Ces peintures ont été réalisées par des artistes arabes et sont difficilement visibles depuis le sol.. On y trouve principalement des ouds, des *qitarra* plus petites, et des rebabs à deux cordes, peut-être parfois doublées. Ces instruments sont à rapprocher des instruments bien connus du manuscrit de l'Escurial des *Cantigas de Santa Maria*. L'intervention de Giuseppe est l'occasion de mettre en valeur une autre route de circulation des instruments : celle de la Méditerranée.
Les instruments étaient probablement en bois, avec une table en peau. Mais Giuseppe a tenté une expérimentation : réaliser la caisse en terre ou en céramique. Pourquoi cette idée ? simplement par ce que la forme des instruments fait fortement penser à d'autres objets réalisés en ces matières.
La comparaison est faite entre quatre rebabs : en bois, en argile et en céramique avec une table en peau, et entièrement en bois. Le timbre prend alors des couleurs différentes ; mais le plus intéressant est que les modèles en céramique à table en peau sont les plus puissants. L'essai avec des cordes doublées se montre également concluant.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Une iconographie méconnue
par **Laura de Castellet**

Depuis plusieurs années, Laura de Castellet mène un travail approfondi sur l'iconographie musicale et les représentations d'instruments dans un vaste domaine couvrant la Catalogne (y compris le Roussillon), le pays de Valence et les Baléares.... Vaste sujet, dans une région où le patrimoine médiéval est encore largement préservé et présente des caractères originaux ! Elle envisage une synthèse de son travail dans un cadre universitaire.

En réponse à l'intervention de Giuseppe, sa présentation s'appuie sur une idée forte : si en Sicile, les princes normands n'hésitent pas à faire appel à des artistes arabes pour orner les édifices religieux et si des instruments typiquement arabo-musulmans apparaissent dans leur décor, en Catalogne conquise par les Carolingiens dès le Xe siècle, on privilégie des modèles instrumentaux provenant du nord !
Présentant les sculptures et peintures de musiciens sur divers édifices romans (Urgel, Ripoll...), elle en profite pour montrer les divers aspects du travail de chercheur de terrain : difficultés pour prendre des photographies, mise en relation avec les textes bibliques mettant en valeur la symbolique, mais aussi avec les sources écrites régionales.... Etudiant les détails de vièles, rotes ou muses, elle fit apparaître la grande proximité de ces instruments avec ceux représentés dans l'art roman du sud de la France, même si certains détails sont peut-être spécifiques de modèles vus localement.

On peut ainsi affirmer que c'est bien une vièle piriforme à archet venue du nord qui est souvent représentée, et non un rebab importé du monde arabo-musulman.

Tous les sujets évoqués en cette matinée attirèrent une grande quantité de questions. L'apéritif maintenant rituel, offert par Apemutam, fut l'occasion de beaux échanges entre les intervenants et une assistance très intéressée.

Conférence

Vendredi 12 août 2011 – après-midi

Les mines médiévales de Largentière

par Marie-Christine Bailly-Maître
Directeur de recherche au CNRS - UMR 6572
Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéenne
CNRS - Université de Provence

Présenter aux festivaliers une conférence en rapport avec le patrimoine de la cité qui nous accueille était un souhait d'*Au delà du temps*, association organisatrice des *Rencontres*. Marie-Christine Bailly-Maître, qui a dirigé plusieurs campagnes de fouilles sur le site des mines de Largentière, a gentiment accepté de nous présenter ces recherches.
Voici les grandes idées de sa conférence, qui a attiré une assistance aussi nombreuse et attentive que lors des tables rondes consacrées à la musique.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Le Moyen Âge est un temps de forte expansion démographique, économique ; les techniques connaissent des évolutions décisives. Pour répondre aux besoins nouveaux, alors que la monnaie en France est le denier d'argent, les seigneurs laïcs et ecclésiastiques engagent des recherches systématiques pour trouver et exploiter des gisements de minerais argentifères. L'Ardèche médiévale participe à la production du métal blanc.
Le district de Largentière est en activité au XIIe siècle, peut-être avant. Les mines sont réparties sur plusieurs communes : Largentière, Chassiers, Montréal, Tauriers. Le territoire minier est strictement encadré par des châteaux et l'étude des archives montre que la possession des mines a engendré des conflits entre grands seigneurs. A Largentière, la tension est vive entre l'évêque de Viviers et les représentants du Comte de Toulouse. C'est le premier qui l'emporte : pour bien montrer sa pleine possession des lieux, source de sa richesse, il fait construire son château au-dessus des mines et y réside. Jusqu'à la révolution française, il est un des seigneurs les plus puissants de la vallée du Rhône.
L'archéologie apporte des informations inédites sur la localisation des chantiers médiévaux et sur les techniques employées par les mineurs pour extraire le précieux métal. Celles-ci, périlleuses, sont expliquées et illustrées par des photographies prises lors des fouilles.
L'exploitation de l'argent au Moyen Âge a eu une telle importance que des villes ont été créées directement sur les chantiers d'abattage et doivent leur nom à cette activité stratégique. C'est le cas de Largentière. L'importance prise par la cité au Moyen Âge et à l'époque moderne, la richesse de son seigneur-évêque, repose sur cette richesse de son sous-sol..

Du manuscrit à la scène, de la scène aux réseaux socio-économiques : un « monde » de la musique médiévale ?

Samedi 13 août 2011 – matin

Table ronde animée par Rachel Méegens

Doctorante à l'université d'Evry

Rares sont les occasions pour les divers « acteurs » concernés par les musiques médiévales d'échanger sur certains aspects socio-économiques qui leur sont propres. Interprètes, organisateurs, musicologues, luthiers... ou simples mélomanes évoquent bien sûr à l'occasion certains aspects de ce vaste sujet ; mais le plus souvent sans arriver à prendre un recul indispensable, souvent par faute de temps. Certes, ces dernières années, le sociologue Pierre François a développé une réflexion sur le monde de la musique ancienne[10]. Il y aborde les conditions sociales et économiques du succès sans précédent de la diffusion de la musique baroque depuis quelques décennies. Or, les divers acteurs concernés par les musiques du Moyen Âge ne se retrouvent que très peu dans ces analyses qui s'appuient sur des ensembles et structures aujourd'hui bien établies, soutenues par un large public.
Profitant de la présence à Largentière de personnalités représentatives du « monde » de la musique médiévale, l'occasion était belle d'entamer un dialogue sur ce thème. Pour animer cet échange, nous avons fait appel à Rachel Méegens, doctorante à l'Université d'Evry, qui met cette problématique au cœur de sa recherche[11].

10 Voir particulièrement : Le monde de la musique ancienne : Sociologie économique d'une innovation esthétique Economica - 2005
11 Voir en particulier :
http://www.univ-

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Il avait été décidé avec Rachel de partager la matinée en trois parties :

- 1 – Du manuscrit à la scène : médiation et sécularisation
- 2 - Renouveler les approches de la scène
- 3 – Un « monde » de la musique médiévale ?

La première partie s'appuie sur une idée simple : comment transmettre une musique avant tout issue d'une tradition orale, mais parvenue à nous grâce à sa notation ; une musique liée à un certain contexte : liturgique, courtois... mais qui est aujourd'hui diffusée en un contexte alors inconnu : le concert. Donc de faire passer la musique d'un siècle révolu dans le nôtre. Et c'est bien en cela qu'il y a sécularisation ; sécularisation du sacré vers le profane, mais aussi du profane vers le profane. Cela pose alors la question de l'œuvre, la question de l'interprète et aussi la question de l'espace de jeu.
La problématique est donc de partir d'une musique très contextualisée et de la transmettre dans le cadre spécifique du spectacle de notre espace-temps.

Rachel propose une réflexion sur ce texte :
Les compositeurs médiévaux attendaient rarement que leur musique sacrée soit écoutée pour elle-même. Ils la concevaient pour accompagner les services d'église – évènements à la signification solennelle pour les fidèles médiévaux, mais non pour le public des concerts modernes. En plus de cela, ils y plaçaient des textes de peu d'attrait ou de peu de signification pour la plupart des auditeurs modernes. Pour ces raisons, leur musique prend difficilement place dans la salle de concert moderne.

Bernard D. Sherman

Puis celle-ci :
« Lorsqu'un homme de notre siècle affronte une œuvre du XIIème siècle, la durée qui les sépare l'un de l'autre dénature jusqu'à l'effacer la relation qui, ordinairement, s'établit entre l'auteur et le lecteur par la médiation du texte : c'est à peine si l'on peut parler encore de relation. »

Paul Zumthor
***Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972,**

Pour Rachel, il s'agit donc avant tout du passage d'un *corps parlant* à un autre, qui dessine une dynamique de sécularisation : processus du passage de l'aspect souvent ecclésiastique à un aspect laïc courant. Donc de faire entrer une musique contextualisée propre à un siècle dans notre siècle. Cela soulève de nombreuses questions :

- l'œuvre en soi
- l'interprète, qui doit trouver un modèle de « corps parlant » de notre temps.
- l'espace de jeu
- ....

Il faut donc repenser l'œuvre afin de la faire passer à notre espace-temps. L'interprète devient un vecteur pour la sécularisation : les musiciens doivent donc concevoir un modèle de *corps parlant* pour dire le Moyen Âge aujourd'hui.

Le Moyen Âge nous donne plusieurs modèles de corps parlants :

- le chantre : support pour une parole religieuse... qui le dépasse, mais qu'il ne doit pas s'approprier. C'est donc le contraire de la démarche actuelle de l'interprète qui s'approprie une musique et lui apporte sa spécificité.
- les trouvères et les troubadours, qui déjà créent un univers imaginaire avec plus ou moins de réalisme et annoncent la création d'un « morceau d'univers » par le spectacle...

evry.fr/fr/recherche/les_laboratoires/rasm_recherche_arts_spectacle_musique/l_ingenierie_artistique.html

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

L'interprète actuel va lui se situer par rapport à une formation, une tradition, et s'approprier la musique en lui apportant sa spécificité, sa sensibilité, son émotion... Mais le public va aussi recevoir cette musique en fonction de ses habitudes d'écoute...
L'interprète remplit le plus souvent ce rôle de médiateur. Mais les musiques médiévales nécessitent souvent un discours complémentaire. La question du « surmédiateur » se pose alors :

- est-il indispensable ?
- Quelles formes peut-il prendre?
- .....

La deuxième partie s'appuyait sur des photographies et des vidéos prises lors de spectacles, particulièrement à Largentière, les deux années précédentes. Les interventions ont été nombreuses, venant d'interprètes directement concernés, mais aussi d'habitués de spectacles.

Rachel proposait quatre approches :

- le récital classique
- le récital devient spectacle
- la musique est mise en scène
- les autres médias

A – le récital classique : hérité du monde de la musique classique. Le costume et la tenue en scène « figent » souvent l'expression musicale et négligent la « médiation ». De plus, le lieu *Eglise*, où se tiennent beaucoup de ces concerts, attire un certain nombre de réticences.

B – le récital classique s'anime parfois, du fait de personnalités à l'interprétation expressive : investissement dans le chant, jeu instrumental spectaculaire...

Alla francesca – Largentière 2009

Il peut prendre une autre dimension par sa présentation sur scène. Plusieurs cas sont évoqués :

- Celui du concert en costume, comme le propose *Flor enversa*, quel que soit l'endroit.

Eglise

Musée de Cluny

Centre culturel

Librairie

www.apemutam.org
Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

- Celui du conte ou de la lecture intégrant la musique : les spectacles « Peyronelle » par Evelyne moser sont évoqués.
- Celui de la « visite acoustique »d'un lieu patrimonial proposé par exemple par *Mora Vocis*.

C – La musique mise en scène

Les *Rencontres de Largentière* s'y étaient investies en 2009 en présentant le spectacle *LE RÄLE DES DOUVES* pour récitant, solistes, ensemble instrumental et choeur.

Mais d'autres expériences sont citées comme celles de :

- l'ensemble *Perceval* et les danseurs de *Bassa Toscana*
- l'ensemble *L'Escarboucle* : ***« De mon cœur sort mon âme »***

Carine Moretton, directrice de l'ensemble, précise sa démarche, mêlant costumes, lumières, projections... et musique

www.apemutam.org
Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

– L'ensemble **<u>Diabolus in musica</u>** dans son spectacle *Rose très bele*, mêlant vidéo, photographie et retraitement multimédia d'iconographies médiévales

– L'ensemble Obsidienne, lors des *Fêtes de l'Âne*, à Sens.
Le spectacle, apportant humour et fantaisie,
déborde alors le « cadre médiéval » et s'ouvre à d'autres musiques.

– Le spectacle CESENA, présenté à Avignon quelques jours auparavant, mêlant la chorégraphie avant-gardiste d'Anna-Teresa De Keersmaeker et les sonorités d'*Ars subtilior* de l'ensemble *Graindelavoix*.

– La création chorégraphique *FOI* de Sidi Larbi Cherkaoui, s'appuyant elle sur l'interprétation de pièces du *Trecento* par l'ensemble *Capilla flamenca*.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Applaudissements ! Critiques amusées ! Une discussion intéressante en débouche d'où ressort :

- le baroque le fait bien...
- pourquoi la musique médiévale ?
- pourquoi pas ?

D - D'autres supports !

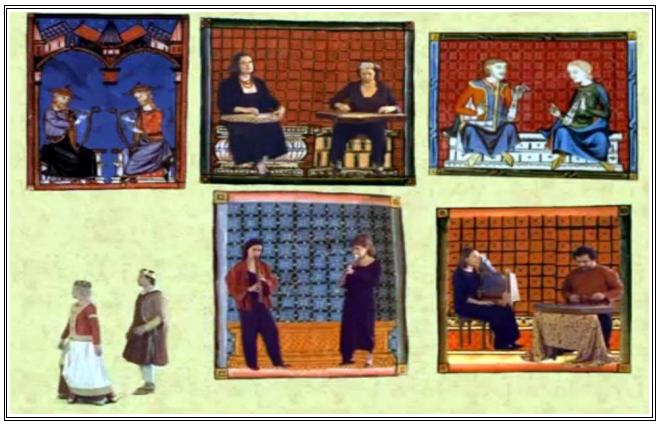
Le DVD-Vidéo a encore peu intéressé les musiques médiévales.....

On peut néanmoins citer :

- les Dvd Them'Axe aux Editions Lugivine
- le Dvd « MOTET » de Mora Vocis

Et l'assistance reconnaît son peu d'information sur ces réalisations..
On rappelle l'existence du visiblement trop méconnu « Perceval le Gallois » d'Eric Rohmer, sorti en 1978, où les musiques médiévales sont omniprésentes. Le fait de rappeler que Fabrice Luccini ne chante pas... rassure ; celui qu'Arielle Dombasle y chante... intrigue !

La projection des deux clips de l'ensemble Obsidienne sur les *Cantigas de Santa Maria* n'attire que des réactions positives.



Faute de temps, **la troisième partie** a été à peine abordée.

L'idée était, dans un premier temps, de définir un « monde de la musique médiévale », au sens de :

« réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art »[12].

donc de mettre en valeur les acteurs, les dynamiques... afin d'évaluer si un « méta-réseau » existait.

Les sujets de l'organisation de spectacles, puis de l'auto-production discographique étaient évoquées à travers les exemples de TrobaVox[13], de Flor enversa[14], d'Obsidienne[15] ou de *La danse médiévale*.

Une rapide présentation du *Portail-web des musiques médiévales*[16] montrait que des moyens de mutualisation et qu'une meilleure information sont possibles.

12 Howard S. Becker, Les mondes de l'art, Paris, Fayard, 1988
13 Label indépendant créé pour diffuser la musique des troubadours
http://www.art-troubadours.com/pages/PagesTrobaVoxEdition/trobavoxdisco.html
14 Lensemble *Flor enversa* auto-produit intégralement ses enregistrements
15 Obsidienne auto-produit ses enregistrements intégrant ses réalisations associatives
16 Http://www.musique-medievales.eu

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Les interventions montraient que « produire, se produire, s'auto-produire » dans un contexte économique difficile et où de nouveaux moyens de diffusion s'imposent était au cœur des préoccupations des interprètes et mériterait un matinée entière.

Mais visiblement, la notion de « monde de la musique médiévale », distincte d'un hypothétique monde de la musique ancienne, est encore bien imprécise pour beaucoup...

La *Basse danse* au Moyen Âge

Samedi 13 août 2011 – après-midi

Table ronde animée par *La danse médiévale*

Animée par l'équipe de *La Danse médiévale*, cette table ronde se donnait trois objectifs :

- présenter les différentes sources permettant d'aborder les *Basses danses* depuis le XIVe siècle.
- montrer la démarche de reconstruction des différentes manières de danser
- mettre en valeur l'évolution des pas et des formes

Du fait de soucis liés à l'accident de véhicule d'un des animateurs, le déroulement de l'après-midi a été quelque peu perturbé et les démonstrations n'ont pu être menées correctement.
De plus, il est vite apparu qu'un certain malentendu résidait dans la dénomination de *Basse danse*. Le XV^e^ siècle est une période charnière qui voit la fin des pratiques médiévales de la danse de cour et annonce les formes qu'elles prendront à la Renaissance. Les cultures s'interpénètrent alors et la même désignation est reprise pour désigner des danses qui diffèrent selon les endroits et les moments. Au XVI^e^ siècle, les traités écrits se recoupent ; ils ont été étudiés en profondeur de longue date. La *Basse danse* y est clairement définie et laisse moins de place à une certaine liberté d'improvisation.
De ce fait, une certaine incompréhension s'est établie.
Catherine Ingrassia présentait une approche médiévale où la perfection n'est pas forcement la priorité et où une grande place est laissée à l'improvisation.
Christophe Deslignes insistait sur la relation avec la musique de l'*ars subtilior* : un art *aristocratique par excellence.*
*C*ertains spécialistes de la danse du XVIe siècle insistèrent plus sur la notion de "beau et bien fait", primordiale au XVIe siècle. Néanmoins, certaines interventions et démonstrations prouvèrent que des proximités existaient dans les approches.

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images