



HAL
open science

La cornemuse : son histoire, son usage et ses représentations (de la fin du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle)

Cécilia Nicli

► To cite this version:

Cécilia Nicli. La cornemuse : son histoire, son usage et ses représentations (de la fin du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle). Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04615238

HAL Id: dumas-04615238

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04615238v1>

Submitted on 18 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



La cornemuse : son histoire, son usage et ses représentations.

(De la fin du XIIIe siècle au début du XVIe siècle)

Présenté par Cécilia Nicli

Numéro d'étudiant : 21205167

Sous la direction de Madame Dominique Paris-Poulain,

Maître de conférences en histoire de l'art médiéval.

Mémoire présenté le 14/09/2021,

devant un jury composé de

Monsieur Philippe Sénéchal,

Professeur d'histoire de l'art moderne (UPJV),

Responsable du master Histoire de l'art.

Mémoire de recherche en Master II Histoire de l'Art
Année universitaire 2020-2021

REMERCIEMENTS :

Je souhaiterais remercier toutes les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire. Les conseils, recommandations, éclaircissements et encouragements de chacun ont été une aide très précieuse.

Ma plus vive reconnaissance va évidemment à ma directrice de mémoire, Madame Dominique Paris-Poulain, pour m'avoir encouragé dans cette entreprise. Sa passion, ses conseils bibliographiques et sa méthodologie ont nourri ma réflexion. Sa patience, sa disponibilité et ses relectures attentives ont permis la rédaction de ce mémoire. Merci d'avoir cru en moi !

Je remercie également toute l'équipe pédagogique de l'Université de Picardie Jules Verne qui m'a permis de suivre ma formation. Je remercie tout particulièrement Corinne Spite et Julien Renaud pour le temps qu'ils m'ont tous deux consacré durant ces années.

Les voyages de recherche ayant été fortement limités dans le contexte épidémique actuel, je tiens à remercier vivement tous les bibliothécaires, archivistes, historiens et membres d'associations du patrimoine local pour tous nos échanges par mail et téléphones. Merci pour les scans numériques et photographiques qui m'ont permis de constituer un corpus d'œuvres malgré la distance :

Patrick Absalon, Raphaële Boinet-Jaminon et Gilles Lefeuvre d'Abbeville. Marie-Suzanne Descamps et Michel, du comité de sauvegarde de la collégiale Saint Pierre. Virginie Wochol du service patrimoine d'Amiens. Laurent Beyaert, régisseur des œuvres au musée de France Benoît-De-Puydt de Bailleul. Véronique Wilczynski-Laurent, responsable du centre de ressources documentaires du MUDO de Beauvais. Harmony Pain, experte locale de l'Office de Tourisme de la baie de Somme. Florence Fourcroy et Nicolas Maes de Boulogne-sur-Mer. Aline Debove des archives de Calais. Mikaël Bougenieres et Tiphaine Hebert de Cambrai. Carole Decock, Marie-Line Poras et Jean Vilbas de Douai. Melissa Bowling et Christine Brennan du Metropolitan Museum of Art de New York. Florence Godefroy et Martine Le Goff de Noyon. Guy Grognet et Père Jean Bosco de l'église Saint-Martin de Pendé. Julie Ballanfat, Rémy Cordonnier et Anne Pierard de Saint-Omer. Fiona Grenon de l'Office Saint-Quentinois. Christophe Brouard et Pascaline Jamet de Soissons. Chantal Vincent de Saint Jans Cappel d'Ypres. Dominique Delgrange de la Société française d'héraldique et de sigillographie. Fabien Guilloux et M. Lemaire d'Harmonia sacra. Kristiane Lemé-Hébuterne, présidente de Stalles de Picardie. Sylvain Maury, gestionnaire des archives du Cantal.

Un merci tout particulier pour l'accueil et les précieux conseils que m'ont réservé :

Thomas Dumont, responsable aux Archives municipales et communautaires d'Amiens. L'équipe du Musée des instruments de musique de Bruxelles en particulier Géry Dumoulin. Patrick Martin, président de l'association Norpatrimoine pour sa visite de l'église de Naours. Laurence Richard, responsable du Fonds Patrimonial de la Bibliothèque Suzanne-Martinet de Laon. Jean-Jacques Vandewalle, responsable du

service Patrimoine de la Bibliothèque municipale de Lille. Matthieu Becuwe, Guillaume Broekaert, Franck De Frias, Jean-François Hannecart de Valenciennes.

Je tiens, enfin, à exprimer ma sincère gratitude envers mes proches qui m'ont accompagné, aidé, soutenu et encouragé tout au long de la réalisation de ce mémoire :

Un immense merci rempli d'affection à mes parents pour leur soutien émotionnel et financier depuis le début de mes études. Je n'en serais pas là sans vous !

Merci à Landry et Véronique pour avoir relu et corrigé certaines parties de mon mémoire.

Merci à Nathan et Marie pour leurs connaissances latines.

Impossible d'oublier Lionel qui dans son engouement a porté à ma connaissance plusieurs représentations iconographiques que j'aurais manqué autrement. Merci mille fois !

Une pensée, bien sûr, pour mon ami Jean-Luc et pour les Jocks, à qui je dois tous ces moments de musique qui m'ont donné envie d'écrire ce mémoire.

Je dois enfin admettre que les mots sont insuffisants pour exprimer, ne serait-ce que la moitié de ma reconnaissance envers celui qui partage ma vie. Merci pour...Tout.

Ces remerciements seraient incomplets si je n'évoquais les équipes des différents lieux d'études que j'ai fréquentés. À défaut d'avoir des noms précis à citer, je me souviens de chaque échange riche en enseignements :

Merci au Conservatoire à Rayonnement Régional d'Amiens. Merci aux membres de l'INHA et de la BnF bien sûr, de la médiathèque du Quai Branly ensuite. Merci aux services des différentes Archives Départementales.

Merci à tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à garantir l'aboutissement et la réussite de ce mémoire.

ABRÉVIATIONS :

ap. après

av. avant

BM Bibliothèque Municipale

BnF Bibliothèque nationale de France

BVMM Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux

ca. circa

fig. figure

fol. folio

fr. français

ibidem. Au même endroit

IRHT Institut de recherche et d'histoire des textes

Lat. Latin

Ms. Manuscrit

p. page

r^o recto

s. siècle

s.l. sans lieu

trad. traduction

v^o verso

SOMMAIRE :

SOMMAIRE :	4
INTRODUCTION :	5
État de la question / historiographie :	7
Problématique / hypothèse / plan :	9
Élaboration d'un corpus iconographique :	10
PREMIÈRE PARTIE : Son histoire. :	15
Chapitre I. La Cornemuse :	15
1. Origine et diffusion. Sources littéraires :	15
1.1. Antiquité :	16
1.2. Moyen âge :	19
1.3. La Renaissance :	23
2. Terminologie. Polysémie et polymorphisme :	24
3. Approche organologique. Terminologie des composants et caractéristiques :	28
4. La question du caractère polyphonique :	32
5. La cornemuse ; un instrument au son déplaisant ? :	33
Chapitre II : Pipasso ; Une cornemuse picarde ? :	34
Chapitre III : Typologie :	36
1. Les formes basiques. Cornemuse sans bourdon ou à un bourdon unique :	37
2. Cornemuse à bourdons multiples :	39
3. Formes particulières :	39
4. Le sac. Formes et ornements :	41
DEUXIÈME PARTIE : Son usage. :	44
Chapitre I. Comment on percevait la musique au Moyen Âge :	44
Chapitre II. Quelques contextes durant lesquels la cornemuse était d'usage :	50
1. La musique religieuse + vie biblique (procession / liturgie / deuil) :	50
2. La musique d'ordonnance :	54
3. La musique privée :	56
4. Musique populaire :	58
5. Conclusion :	59
TROISIÈME PARTIE : Ses représentations. :	61
Chapitre I : Les scènes narratives :	62
1. Le cas des bergers sonneurs de cornemuse :	62
2. Danser au son de la cornemuse :	86
3. Les cornemuses processionnaires :	89
Chapitre II : Marginalia : cornemuse maléfique ? :	101
OUVERTURE CONCLUANTE :	126

INTRODUCTION :

Je suis musicienne et apprends à sonner la cornemuse depuis quelques années. C'est avec une passion certaine que j'en apprends un peu plus chaque jour sur cet instrument. Ce qui me fascine, c'est la longévité de cet instrument qui semble avoir toujours existé. L'Europe occidentale, et la France plus particulièrement, sont riches d'une forte tradition musicale liée aux cornemuses. La répartition géographique des cornemuses est totale et, ce qui frappe rapidement, c'est la grande variété de modèles organologiques et l'important répertoire qui a été composé, depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours. En abordant l'histoire de cet instrument et en admirant ses représentations, j'ai été surprise par l'hétérogénéité qui ressort de l'abondante iconographie médiévale. La cornemuse est tantôt burlesque, tantôt sérieuse. Elle apparaît tout autant dans des scènes joyeuses et scabreuses que dans des scènes solennelles et religieuses. Nul doute qu'il reste beaucoup à apprendre à propos de ces représentations. Nul doute également que celles-ci puissent nous en apprendre davantage sur la vie musicale dans les cités médiévales. Ainsi, notre sujet de mémoire s'attaquera à l'iconographie musicale des cornemuses au Moyen Âge.

Florence Gétreau définit ce domaine d'expertise ainsi ; « *On entend par iconographie musicale, l'étude des représentations figurées de la musique dans les arts visuels, quelle qu'en soit la technique.*¹ » L'iconographie musicale consiste à analyser les représentations de la musique pour en comprendre leurs formes, mais également leurs significations. Enfin, elle suppose d'interpréter les valeurs symboliques exprimées dans ces mêmes représentations. Dans ce type d'étude, nous nous intéressons donc aux objets musicaux tangibles (morphologie et organologie des instruments de musique, tenue de jeu, notations musicales, etc.) puis aux musiciens, à l'auditoire et aux lieux de pratiques témoignant d'un usage. À travers ces éléments, c'est le rôle et les enjeux de la musique dans la société, dans une culture en particulier, qui sont interrogés.

Je souhaitais étudier, avec l'aide de Madame Dominique Paris-Poulain, maître de conférences en histoire de l'art médiéval, les représentations de cornemuses au Moyen Âge. Cela présupposait l'établissement d'un corpus d'œuvres et un choix de documents. La période temporelle retenue s'étend de la seconde moitié du XIII^e siècle à la première moitié du XVI^e siècle. Cet empiètement sur la Renaissance est volontaire et correspond à la persistance de certains motifs et à la volonté d'inclure certaines créations majeures, telles que les stalles de la

¹ GETREAU, Florence, *L'iconographie musicale : définition, constitution de corpus et outils d'exploitation. Colloque Musique et Mémoire 14-15 octobre 2003. Mois du patrimoine écrit 2003.* Grenoble, 2003. [En ligne] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009496_

cathédrale d'Amiens réalisées en 1509-1519. J'ai choisi de me centrer plus particulièrement sur l'histoire locale et de mener ma réflexion autour de la vie musicale en Picardie. Le choix d'un corpus majoritairement picard n'exclut cependant pas des exemples sortant de ce carcan géographique. À titre de comparaison ou de complément, d'autres œuvres seront présentées pour leur pertinence. Ce choix offrait un certain confort en vue de futurs voyages d'études, vers les archives ou pour voir de mes propres yeux certaines œuvres. Malheureusement, ces deux années universitaires ont été fortement chamboulées par le contexte sanitaire lié à la pandémie du Covid-19. Le nombre de mes voyages d'études a ainsi été vu à la baisse et le travail est moins exhaustif que je l'aurais souhaité initialement.

La musique en Picardie laissait une place importante au son et offrait des particularités régionales telles que l'association de la flûte et du tambour en bandoulière, l'utilisation des grelots ou l'épinette. Je parle de Picardie au sens linguistique et culturel et je dépasserai donc les limites administratives des Hauts-de-France. Ainsi, le territoire comprend l'Aisne, l'Oise, la Somme, le Nord, le Pas-de-Calais, une partie du Nord de l'Île-de-France et le Hainaut, région transfrontalière avec la Belgique. La Picardie, dont l'appellation n'apparaît qu'au XIII^e siècle, a une unité parfois difficile et une histoire complexe, fortement marquée par les partages territoriaux (anglo-bourguignons, bourguignons, espagnols, etc.) tantôt tournée vers le Nord, tantôt proche du pouvoir royal français, la Picardie a eu des influences variées. Son architecture est inspirée des édifices religieux d'Île-de-France, mais elle a su s'ouvrir aux innovations culturelles européennes.

Dans le but d'établir un état de la recherche et de construire un argumentaire autour, j'ai dû m'ouvrir à tout apport. Afin de n'exclure aucun point de vue, je me suis efforcée à une ouverture pluridisciplinaire. Ces différents champs disciplinaires sont l'histoire de l'art, l'histoire de la musique, mais également la musicologie et l'organologie. Mélanger les domaines de recherche semble d'autant plus primordial lorsqu'on souhaite étudier une expression musicale. Le processus sonore étant éphémère et dans le cas de la musique médiévale à jamais disparu, j'ai été naturellement amenée à étudier les domaines para-musicaux qui le décrivent.

Je tâcherai de présenter les recherches, passées ou en cours d'élaboration, qui semblent primordiales dans ce type de travail. Ensuite, je propose d'en dégager les points d'accord et de désaccord. Dès lors, je pourrai proposer une problématique.

À partir du début du XXe siècle, un type de cornemuse semble éclipser tous les autres ; la *Great Highland Bagpipe* écossaise. On voit pourtant naître des études comme celle de W. H. Grattan Flood, en 1911, qui, bien qu'axée sur les cornemuses de Grande-Bretagne offre déjà une approche historique des cornemuses depuis leur origine². Depuis les années 1950, la cornemuse connaît un *revelal* étonnant dans la plupart des pays européens, notamment dans la musique traditionnelle et folklorique. La *gaita* ou la *zampogna* sont largement remises en avant par exemple. Anthony Baines réalise en 1960 un catalogue des instruments à vent de la collection du Pitt Rivers Museum d'Oxford ce qui permet la publication d'un des premiers ouvrages s'intéressant spécifiquement aux aspects historiques et organologiques de la famille des cornemuses en général³. Très vite, il est suivi par Collinson en 1975⁴.

En France, chaque région semble vouloir promouvoir « sa cornemuse » et ses traditions musicales qui y sont liées (il y en a plus d'une vingtaine !). De nombreux chercheurs et musiciens ont ainsi mené et publié des études. Les cornemuses bretonnes sont étudiées, tout comme celles à miroirs du Limousin, celles de Bourgogne et tant d'autres encore. En 2008, un colloque à Gaillac s'intéresse à l'histoire et à l'évolution des pratiques autour des cornemuses sans boîtiers. L'ouvrage qui en résulte, *Un monde qui bourdonne ou la vie palpitante des cornemuses*, offre plusieurs interventions qui montrent la richesse de cet instrument. Pourtant, même si on lui reconnaît des qualités, impossible semble-t-il de ne pas la resituer tout aussitôt dans un carcan négatif :

« Occupant une place particulière au sein de l'*instrumentarium* populaire, en raison de son organologie et de son zoomorphisme, associé au monde des morts et des esprits, au diable et à la sorcellerie, la cornemuse, malgré quelques passages à la cour et un épisode savant éphémère, est demeurée à la périphérie culturelle et sociale⁵ ».

On attribue à la cornemuse des symboliques péjoratives même chez des auteurs dont la méthodologie exemplaire interdit les raccourcis faciles, comme chez Jean Wirth lorsqu'il conteste justement le fait d'attribuer systématiquement la symbolique sexuelle aux instruments de musique, sauf dans le cas de la cornemuse ! :

² FLOOD, Grattan, *The story of the bagpipe*, New York, 1911.

³ BAINES, Anthony, *Bagpipes*, Oxford, 1960.

⁴ COLLINSON, Francis, *The Bagpipe. The history of a musical instrument*, London, 1975.

⁵ LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne ou La vie palpitante des cornemuses : actes du Colloque de Gaillac*, Tarn, décembre 2008, Cordes, 2010, p. 147.

« *Le seul instrument qui semble à peu près indissociable du symbolisme sexuel est la cornemuse dont la forme ne saurait être plus suggestive.*⁶ »

« *L'instrument de musique le plus grossier, la cornemuse, est rarement joué par les femmes, à plus forte raison ceux-ci. Comme dans l'ensemble, les drôleries évitent de confier les rôles obscènes aux femmes, on peut supposer que ces instruments le sont et que leur vacarme est censé évoquer l'agitation bruyante du coït.*⁷ »

Ce caractère négatif, on le doit surtout à l'étude iconographique et littéraire. Dès qu'on arrête de parler de la cornemuse en tant qu'objet musical, pour aborder des questions de symbolique et de sociologie, la cornemuse perd toute reconnaissance. Si l'instrument est joué lors de festivités royales ou pire, dans un contexte religieux, cela est forcément un fait exceptionnel. Que la cornemuse ait pu avoir des moments de gloire, cela dérange un peu.

Jean-Luc Matte, spécialiste français de l'iconographie de la cornemuse, s'attelle à réunir un très riche répertoire des représentations de cornemuses en France et met régulièrement en garde contre les erreurs d'appréciation et les excès qui peuvent résulter d'une interprétation symbolique attribuée à un instrument de musique. Il invite également à ne pas se cantonner à un corpus réduit selon des critères géographiques, pour ne pas perdre la vision d'ensemble. C'est en partie en lisant ses conseils méthodologiques que j'ai élargi mon corpus pour y intégrer des exemples hors Picardie. Toujours est-il que Jean-Luc Matte a réuni suffisamment d'images, plus de 2500⁸, pour proposer des statistiques. Il s'en dégage que la proportion de cornemuses licenciées est loin d'être si conséquente.

On doit à Jean-Pierre Van Hees l'ouvrage le plus complet écrit jusqu'à aujourd'hui sur la cornemuse, *Cornemuse, Un infini sonore*, publié en 2014. L'auteur référence et classe tous les types de cornemuses connues par le passé et de nos jours ! Il aborde, à cette occasion, différents aspects tels qu'organologie, archéologie musicale, sociologie, répertoire musical, littérature, etc. Un petit chapitre est évidemment consacré à la question de l'iconographie. À travers cet ouvrage très complet, la volonté non dissimulée de l'auteur est de détruire les *a priori* véhiculés depuis des décennies. Avec une certaine véhémence, il revient par moments sur d'anciennes « [...] publications qui, par leurs commentaires condescendants, voire dénigrants envers la cornemuse, perdent ainsi une part du crédit auquel elles prétendent.⁹ » Il débute en

⁶ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008, p. 246.

⁷ *Ibidem*, p. 247.

⁸ L'iconographie de la cornemuse. Inventaire des représentations conservées en France : jeanluc.matte.free.fr/alphabet.htm.

⁹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses, un Infini Sonore*, Spézet, 2014, p. 373.

expliquant que « vénérée avec passion par les uns, méprisée par d'autres, la cornemuse laisse rarement indifférent, ce qui a souvent résulté dans un manque d'objectivité et de nuances dans nombre de considérations émises à son égard.¹⁰ » Voici par exemple un extrait fortement critique envers Martine Clouzot :

*« Ne pas prendre en compte la place de la musique dans la société et ignorer la teneur de l'acte musical sont des lacunes apparaissant à la lumière d'une certaine méthodologie qui préconise l'isolement du sujet pour dégager des évidences. S'éloigner de la raison d'être de l'objet ne mène hélas qu'à des supputations discutables. Dans d'autres cas, le chercheur éprouve des difficultés à prendre du recul par rapport à sa perception personnelle ou celle de son milieu et de préjugés bien établis. Dans *Le musicien en image*, Clouzot qualifie par exemple de "bruyants", "nasillards" et "aigrelets" les instruments du Moyen Âge, termes péjoratifs révélant une perception subjective de leurs sonorités. La même étude mentionne dans un tournoi allégorique figurant dans une enluminure l'opposition de la trompette, « instrument de la noblesse gracieux et se prêtant à de riches décorations », et la cornemuse, « instrument replet au statut vulgaire, ne pouvant être utilisé avec des trompettes dans un véritable tournoi ». Les illustrations figurant au début du chapitre consacré à l'Histoire de la cornemuse au Moyen Âge annoncent cette appréciation au repos sur les idées préconçues. Quant(sic) la même auteure écrit que l'iconographie "ne vise aucunement à représenter les instruments de manière réalistes mais que seul l'aspect symbolique" entre en ligne de compte, elle ne semble pas percevoir que les enluminures abordées sont réalisées par des artistes de talent dont la restitution des modèles n'est pas dépourvue de réalisme, ce qui constitue donc bien un témoignage de valeur sur le plan de l'organologie. L'enlumineur du Moyen Âge ne saurait être réduit à la simple production de symboles : n'oublions jamais qu'il se doit, avant tout, d'embellir avec des images, des couleurs et de l'or, des livres précieux qui sont de véritables œuvres d'art.¹¹ »*

Jean-Pierre Van Hees invite à une approche « objective » qui doit commencer « par une distanciation par rapport aux lieux communs, la vérification du bien-fondé des études antérieures et la prise en compte des facteurs strictement musicaux.¹² » C'est cette approche que je souhaiterais également tenir lors de mes recherches, avant d'accepter comme indéniable le caractère populaire et/ou diabolique de la cornemuse.

Problématique / hypothèse / plan :

Par suite de l'étude de la littérature parcellaire, nous constatons que les interprétations de l'iconographie de la cornemuse sont nombreuses, satisfaisantes mais contradictoires. Revenir sur l'iconographie de la cornemuse, avec une vision d'ensemble, ne semble donc pas dénué de sens. Je propose alors une problématique « de synthèse » étudiée à la lumière d'un

¹⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 358-359.

¹² *Ibidem*, p. 367.

nouveau corpus. C'est-à-dire que je souhaiterais synthétiser les travaux déjà existants -sans prétendre à l'exhaustivité bien sûr- afin de réunir dans une vision d'ensemble les études éparses consacrées à la cornemuse au Moyen Âge. Je me propose alors d'argumenter ces recherches par le prisme de données nouvelles et en travaillant sur un corpus iconographique différent. Une attestation iconographique n'est pas la preuve de l'existence d'une pratique au lieu et au moment où elle se rencontre. L'appréciation historique d'un instrument ne peut pas se résumer à une seule valeur. Il est donc important d'entrecouper les informations. Ainsi, deux questions se posent :

- Les images qui nous sont parvenues rendent-elles compte de l'usage musical de la cornemuse ? Je souhaite confronter le plus possible les expressions artistiques à des événements et attestations historiques.

- L'appréciation de cet instrument était-elle uniquement négative ? Cela est peu probable, car l'iconographie au Moyen Âge invite souvent à une double lecture.

L'analyse iconographique suppose que l'on puisse définir précisément le sujet représenté. Je commencerai donc par définir ce qu'est une cornemuse en exposant son histoire, son organologie, sa terminologie puis en constituant une typologie. Dans un second temps, je consacrerai mon étude à l'usage de la cornemuse. Je présenterai dans quels contextes sociétaux et par qui elle était jouée. Enfin, je rentrerai dans le vif du sujet en étudiant le corpus iconographique, dans lequel on trouve différents médiums. Deux types de représentations ressortent, les motifs décoratifs équivoques et les scènes narratives.

Élaboration d'un corpus iconographique :

L'étude de l'iconographie musicale connaît une réalité institutionnelle propice à son développement grâce à des lieux et des outils de recherche et de documentation spécifiques, que j'ai assurément exploités. De plus, les collections conséquentes sont généralement inventoriées dans des ouvrages de référence. Je dresse ci-après une liste des supports employés.

- Références numériques :

- [L'ICONOGRAPHIE DE LA CORNEMUSE. Inventaire des représentations conservées en France](http://jeanluc.matte.free.fr/alphabet.htm) (jeanluc.matte.free.fr/alphabet.htm) :

Cet inventaire en ligne rassemble des références iconographiques de la cornemuse situées en France, fruit du travail considérable du chercheur Jean-Luc Matte et de son épouse Catherine Matte. Cet inventaire consigne plus de 2500 représentations

(dans la plupart des cas non-sérielles) issues d'espaces ou de collections publiques. Sous forme de catalogue alphabétique, chaque fiche allouée à une œuvre propose notamment une typologie organologique, une remise en situation sommaire et une bibliographie éventuelle. Jean-Luc Matte s'appuie sur une bibliographie non-exhaustive mais réfléchie et sur l'aide de nombreux contribuables. Les œuvres référencées sont répertoriées par lieu de conservation et le lieu d'origine n'est pas systématiquement indiqué, ainsi, plusieurs œuvres ont été progressivement exclus de notre corpus régional au cours de nos recherches. Des versions imprimées, dus à des éditions successives selon les nouvelles trouvailles, sont également consultables, mais le site internet, bien plus récent, résume le tout et est sans cesse enrichi de nouveaux apports. J'invite donc à se référer à celui-ci.

- LA BASE MUSICONIS (musiconis.huma-num.fr) :

Le projet tend à constituer, à partir de bases déjà existantes, un corpus iconographique médiéval spécifique à la figuration de la musique et plus largement du son et du geste sonore. L'outil de recherche permet de découvrir des représentations de musiciens, chanteurs et danseurs à travers différents médiums utilisés entre le VIIIe et le XVIe siècle. Le projet Musiconis travaille également à la mise en ligne de ce corpus et à son exploitation. Il réunit « l'équipe de recherche Patrimoine et langages Musicaux de l'Université Paris-Sorbonne, en association avec l'équipe " Signes, formes et représentations" du Centre d'études supérieur de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers ». Les acteurs principaux de ce projet sont Frédéric Billiet (Professeur de Musicologie) de l'Université Paris-Sorbonne (UMR IReMUS), Isabelle Marchesin (Maître de conférences en Histoire habilitée à diriger les recherches) de l'Université de Poitiers (CESCM) et Claude Montacie (Professeur d'Informatique) de l'Université Paris-Sorbonne (ISHA). La Base propose également un lexique et une bibliographie très instructive.

- LA BASE MUSICASTALLIS (<https://musicastallis.huma-num.fr/index.php>) :

Sous la responsabilité scientifique de Frédéric Billiet, cette base de données est spécialisée dans le référencement des représentations musicales dans les ensembles de stalles à miséricordes d'Europe catholique. Ce référencement s'appuie initialement sur le travail titanique de Elaine C. Block duquel a été retenu les scènes musicales. Ce corpus spécialisé a été étoffé ensuite et présente à présent plus de 850 scènes. Il référence ainsi les stalles réalisées entre 1400 et 1550 (extension aux sculptures néogothiques postérieures). Ce choix chronologique correspond à un changement iconographique,

puisque' « après 1550, la musique figure généralement sur des jouées ou sur des dorsaux sous la forme d'instruments regroupés en trophées ou d'allégories.¹³ » Les scènes liées sont réunies dans une même notice afin de garder la cohérence du support initial. La base propose à son tour un lexique et une bibliographie dont j'ai évidemment largement profité.

- LE REPERTOIRE INTERNATIONAL D'ICONOGRAPHIE MUSICALE (<https://db.ridim.org/search.php>) :

Fondé le 26 août 1971, l'association RiDIM, à qui l'on doit de nombreux colloques et publications, met à disposition de tous une base de données réunissant des images relatives à la culture musicale, à l'opéra, à la danse et aux arts dramatiques. L'objectif premier du RiDIM « est le développement de méthodes, de moyens et de centres de recherche pour la classification, le catalogage et l'étude des sources iconographiques ».

- THE INDEX OF MEDIEVAL ART OF PRINCETON (<https://theindex.princeton.edu/>)

: Cet index à accès payant complète l'index imprimé de l'Université de Princeton. Ce dernier, anciennement intitulé Index of Christian Art, a été fondé en 1917 par le Professeur Charles Rufus Morey et répertorie les images médiévales, sans limites géographiques. L'index regroupe de nos jours un ensemble de données et d'iconographies relatives à l'art médiéval que celui-ci soit chrétien, juif ou islamique, religieux ou séculier. La période exploitée s'étend de la fin de l'Antiquité au début du XVIe siècle. Cet index est consultable depuis les locaux de l'INHA.

- ENLUMINURES

(<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/index3.html>) :

Cette base permet la consultation de plus de 120 000 reproductions numériques de folios enluminés issus de plus de 5 000 manuscrits médiévaux conservés dans les bibliothèques municipales françaises. Enluminures est coproduite depuis 1979 par le Service du livre et de la lecture et l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS). Les notices sont, elles, établies par l'IRHT, avec l'aide des bibliothèques. La base s'interroge par manuscrit, par ville ou par type de décor.

¹³ <https://musicastallis.huma-num.fr/protocole.php>

- LA BIBLIOTHEQUE VIRTUELLE DES MANUSCRITS MEDIEVAUX

(<https://bvmm.irht.cnrs.fr/>) :

LA BVMM a été élaborée par l'Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT-CNRS) et est soutenue par le ministère de la Culture et de la Communication ainsi que par le ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. Cette bibliothèque met à la disposition du public la reproduction numérique d'un grand nombre de manuscrits et d'incunables, issues des collections françaises. Il n'est malheureusement possible d'interroger l'outil de recherche qu'à partir d'une cote de manuscrit précise. À moins d'un dépouillage systématique par ville, il faut savoir ce que l'on cherche. La bibliothèque est donc parfaite pour confronter une enluminure (trouvée sur une autre base de données ou citées dans la littérature) à l'intégralité du manuscrit, afin de confronter une image à l'ensemble.

- INITIALE (<http://initiale.irht.cnrs.fr/>) :

Il s'agit d'un catalogue en ligne de manuscrits enluminés qui est établi sous la responsabilité de la Section des manuscrits enluminés (SME) de l'Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT / CNRS). Il présente les collections des Bibliothèques publiques de France, hors Bibliothèque nationale de France, ainsi que des ouvrages issus d'archives ou de musées, etc. Ce catalogue est en lien étroit avec la BVMM et est, cette fois, interrogeable par mots-clés. Chaque notice est riche de renseignements et fournie, lorsque c'est possible, une bibliographie ou des liens vers des ressources annexes.

- MUSENOR / WEBMUSEO (<https://www.musenor.com/>) :

Ce site internet référence le patrimoine issu des collections muséales en Hauts-de-France et répertorie les expositions régionales. Il est géré par l'Association des conservateurs de musées de Hauts-de-France, c'est-à-dire par un réseau d'une centaine de professionnels, conservateur et attachés de conservation.

- POP. Plateforme Ouverte du Patrimoine (<https://www.pop.culture.gouv.fr/>) :

Dans la continuité de Joconde, Mérimée et Palissy, la plateforme gouvernementale Pop regroupe depuis 2019-2020 plus de trois millions de notices numériques concernant le patrimoine français. Les œuvres d'art et édifices monumentales du pays y sont en libre consultation.

• Références bibliographiques :

- HOTTOIS Isabelle, *L'Iconographie musicale dans les manuscrits de la bibliothèque royale Albert Ier*. Bruxelles, 1982 :

À l'occasion du *Congrès International* de l'AIBM/IASA¹⁴ qui s'est tenu à Bruxelles du 4 au 10 juillet 1982, la Bibliothèque Royale Albert Ier a organisé une exposition conçue par Isabelle Hottois, musicologie et spécialiste de l'iconographie musicale. Ce fut l'occasion de présenter un fonds de manuscrits anciens très variés, notamment ceux issus de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne. Un dépouillage a été entrepris à cette occasion et est consigné dans ce volume au travers de fiches descriptives.

- BLOCK ELAINE C., *Corpus of Medieval Misericords: France*. Turnhout, Belgique, 2003 :

Fruit de 30 ans de recherches conduit à travers la France, cet ouvrage recense et donne à voir les sculptures des stalles des chœurs conservées dans 217 églises et trois musées français, plus particulièrement leurs miséricordes (au nombre de 3287). Narratives ou figuratives¹⁵, celles-ci datent de XIIIe siècle au milieu du XVIe siècle.

La recherche de cornemuses picardes et d'exemples annexes significatifs a été donc largement favorisée par ces divers corpus et indexations. À cet ensemble, j'ai pu y adjoindre des exemples cités par les auteurs constituant ma bibliographie. Surtout, j'y ai rajouté les cornemuses trouvées lors de mes recherches et discussions avec les nombreux archivistes, bibliothécaires et membres d'associations du patrimoine local. Je réitère vivement ici mes remerciements à leur égard. Ce corpus final, certainement loin d'être exhaustif, est joint en volume annexe avec ce mémoire. Le nombre d'exemples iconographiques est copieux, ainsi, toutes les images ne seront pas citées et analysées dans mon étude. Cela risquerait d'être indigeste sans apporter pour autant du neuf. Néanmoins, une liste est dressée ! Et permettra, je l'espère, des études futures.

¹⁴ Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicaux / Association Internationale d'Archives Sonores.

¹⁵ Les ornements décoratifs et angéliques ne sont pas compris.

PREMIÈRE PARTIE : Son histoire. :

Chapitre I. La Cornemuse :

L'idée de cette partie est d'étudier la cornemuse de manière assez large, par une approche pluridisciplinaire. Il importe de restituer l'histoire de l'instrument de musique depuis ses origines supposées. Son évolution est notamment abordée à travers la linguistique et les sources littéraires et historiques. Occasion parfaite pour aborder la question de la perception ; comme nous le verrons, l'instrument en lui-même ne semble pas spécialement exclu de la société. Enfin, cette première partie définira les aspects organologiques de la cornemuse et proposera une classification typologique de la cornemuse médiévale. Cela aidera à l'analyse des représentations iconographiques.

1. Origine et diffusion. Sources littéraires :

Plusieurs auteurs se sont efforcés d'établir une origine et une chronologie évolutive à la cornemuse, en se basant sur les sources écrites et iconographiques, mais également en étudiant des vestiges d'instruments anciens conservés. Car, « le recours à d'autres sources et disciplines, en l'occurrence l'archéologie et l'ethnologie, est indispensable pour trouver quelques réponses aux nombreuses interrogations suscitées quant aux pratiques musicales, qu'ils ont pu faire partie ou nom du domaine d'utilisation de tel ou tel instrument.¹⁶ » La première hypothèse proposant une origine est diffusionniste. Elle serait issue de l'Asie du Sud-ouest, de l'Inde ; son importation dans le bassin méditerranéen ayant suivi les caravanes durant l'Antiquité.¹⁷ La civilisation romaine aurait, ensuite, propagé l'instrument vers le reste de l'Europe.¹⁸ Néanmoins, aucune source ne certifie cette hypothèse de dissémination. De plus, les pays du nord ont vraisemblablement adopté la cornemuse par une voie indépendante de la culture romaine. La seconde hypothèse, quant à elle, met en avant une origine multiple, avec des développements parallèles mais indépendants entre eux, à différents endroits et différentes époques. Cela justifierait les nombreuses variantes et traditions de jeu. La vérité est certainement à chercher des deux côtés ; une origine multiple ne rejetant pas pour autant une diffusion de certains types d'instruments liés aux déplacements de groupes de populations.

¹⁶ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...* p. 87.

¹⁷ SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*, Paris - La Haye - New York, 2ème éd. 1980, p. 296 :

« L'Extrême-Orient, l'Océanie, l'Afrique noire et l'Amérique ignorent totalement ce genre d'instruments. Mais l'Extrême-Orient et la Malaisie connaissent un autre type à réservoir d'air : l'orgue à bouche. Et une autre forme d'anche : l'anche libre. »

¹⁸ SACHS, Curt, *De geschiedenis van de muziekinstrumenten*, Spectrum, 1969, p. 150.

Anthony Baines fait l'hypothèse que l'idée aurait circulé grâce aux conquêtes arabes et aux échanges commerciaux (au XI^e siècle, des instruments à vent à poche apparaissent chez les auteurs arabes).¹⁹ Une fois en Europe, la cornemuse ayant eu un certain succès a pu être réadaptée à partir d'instruments locaux, bien connus des musiciens. Cela expliquerait la germination des différentes typologies d'instruments. Dans tous les cas, il est admis que le principe général de la cornemuse n'est pas en soi une nouvelle invention, mais un ajout (le sac) à un ou des instruments préexistants pour eux-mêmes. Ces instruments, souvent présentés sous la forme de deux tuyaux, sont constitués d'anches simples ou doubles en roseau, éléments connus de nombreuses civilisations, dès la préhistoire. « Emboucher plusieurs tuyaux à la fois, que ces tuyaux soient surmontés ou non de becs et d'anches, ne paraît pas au nombre de ces gestes qui vont nécessairement de soi²⁰ » et on peut imaginer l'enthousiasme des musiciens face à une embouchure unique montée sur une poche. Ainsi, il est difficile de dogmatiser sur une théorie d'évolution basée sur la géographie.²¹

1.1. Antiquité :

En Europe, l'existence de la cornemuse est vraisemblable dès le début du premier millénaire dans différents textes. Dans *Les Acharniens*, Aristophane (vers 445-386 av. J.-C.) mentionne peut-être déjà un joueur de cornemuse parmi des musiciens thébains²² :

*Βο. ὕμεις δ', ὅσοι Θείβαθεν ἀύληται πάρα,
τοῖς ὀστίνοις φουστε τὸν προκτὸν κυνός.*²³

Il décrit un instrument constitué de tuyaux en os, produisant un bourdonnement de guêpe. Ce qui intrigue les historiens, c'est lorsque Aristophane parle de « souffler au derrière d'un chien. » Ce passage pourrait évoquer une outre en peau de canidé et donc une forme ancienne de cornemuse. Néanmoins, le texte est dans l'ensemble assez burlesque et vague et ne permet pas de conclure avec certitude de l'emploi de la poche avant le premier millénaire.

De manière plus certaine, Martial (ca. 40-104 ap. J.-C.) évoque un instrument qu'il nomme *ascaules*.²⁴ C'est la première appellation connue de la cornemuse en Europe. Elle vient

¹⁹ BAINES, Anthony, *Bagpipes...*, p. 68.

²⁰ SCHAEFFNER, André, *Origine des...* p. 292.

²¹ COLLINSON, Francis, *The Bagpipe...*, p. 3.

²² COULON Victor, VAN DEALE Victor (trad.), *Aristophane. Tome 1. Les Acharniens*, Leipzig, 1934, p. 50, vers 862-863.

²³ Ibidem :

*Et vous tous, flûteurs, qui depuis Thèbes ne nous avez pas quittés, avec vos tuyaux d'os,
soufflez au derrière d'un chien.*

²⁴ HERAEUS Wilhelm Heraeus, BOROVSKIJ Jacobus, *Martial, Livre X, III*, 1925/1976. [en ligne]

du grec *asco* signifiant sac et *aulos* signifiant tube. Ce tube serait peut-être à l'origine l'*aulos* phrygien :

*Credis hoc, Prisce,
Voce ut loquatur psittacus coturnicis
Et concupiscat esse Canus ascaules ?*²⁵

Jean-Pierre Van Hees rapporte que ce terme apparaît également sur un papyrus daté de 131 après J.-C. et provenant de l'oasis de Fayoum en Égypte, qui était alors une province romaine. « Il s'agit ici de relevés comptables des sommes payés à des musiciens pour des funérailles, qui témoignent de l'usage de la cornemuse lors d'événements autres que les réjouissances, ainsi que du fait qu'elle était jouée par des artistes rémunérés.²⁶ »

Dion Chrysostome (ca. 40-ca. 120), dans *Dio in Orationes LXXI. 9*, raconte qu'Athéna aurait inventé l'*aulos*, mais aurait cessé d'en jouer après avoir vu son reflet dans un cours d'eau, refusant que son visage soit défiguré par la pression du souffle.²⁷ Dion Chrysostome, brosse ensuite le portrait d'un roi²⁸ qui savait tout autant jouer de l'*aulos* en soufflant avec la bouche qu'en pressant avec le coude un sac, afin d'éviter le défigurement d'Athéna²⁹ :

καίτοι τῶν νῦν τις ἐπεθύμει σοφὸς εἶναι τὴν τοιαύτην σοφίαν, ὡς πλεῖστα ἐπιστάμενος· οὐ μέντοι τὰ τοιαῦτα, ἃ μὴ θαυμάζεται παρὰ τοῖς ἀνθρώποις, ἀλλὰ ἐφ' οἷς στεφανωθῆναι ἔστι, κηρύττειν καὶ ᾄδειν πρὸς κιθάραν καὶ τραγωδεῖν καὶ παλαίειν καὶ παγκρατιάζειν. φασὶ δὲ καὶ γράφειν καὶ πλάττειν ἱκανὸν αὐτὸν εἶναι· καὶ αὐλεῖν τῷ τε στόματι καὶ ταῖς μασχάλαις ἄσκον ὑποβάλλοντα, ὅπως διαπεφευγῶς ἢ τὸ αἰσχρὸν τὸ τῆς Ἀθηνᾶς. οὐκ οὖν ὑπῆρχε σοφός.³⁰

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0506%3Abook%3D10%3Apoem%3D3>. (consulté en septembre 2021)

²⁵ « *Penses-tu, Priscus, que le perroquet cherche à imiter le cri de la caille, et que Canus veuille jouer de la cornemuse ?* » _ *Oeuvres complètes de M. V. Martial / avec la trad. de MM. V. Verger, N.-A. Dubois et J. Mangeart ; nouv. éd., rev... par MM. Félix Lemaistre... N.-A. Dubois... et précédée des Mémoires de Martial / par M. Jules Janin...*, Paris : Garnier frères, 1864 vu sur <http://remacle.org/bloodwolf/satire/Martial/livre10.htm>

²⁶ VAN HEES, Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 91.

²⁷ SCHAEFFNER, André, *Origine des...* p. 291 : L'auteur explique que Apulée présentait déjà le jeu comme une mélodie dans l'aigue accompagné d'un bourdon plus ou moins fixe dans le grave.

²⁸ Les auteurs parlent souvent de Néron.

²⁹ BAINES, Anthony, *Bagpipes...*, p. 64.

³⁰ HODOI ELEKTRONIKAI, DION CHRYSOSTOME, *Sur le philosophe (discours LXXI)*, Paragraphes 0-9, 2009. [en ligne].

http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/dion_Chrys_philo_71/lecture/1.htm
p.173:

En outre, on dit qu'il savait peindre et façonner des statues et jouer de la flûte, aussi bien avec ses lèvres qu'en pressant une peau sous ses aisselles/son coude afin d'éviter le défigurement d'Athéna ! N'était-il donc pas un homme sage ?

Cet exemple a pu être interprété comme négatif à l'encontre de la cornemuse alors que l'auteur ironise seulement l'excès d'un empereur souhaitant exceller dans toute les disciplines. Rien n'indique, au demeurant, que lesdites disciplines soient mal perçues. L'utilisation d'une poche doit être relativement récente, du moins suffisamment pour que cela soit intéressant d'en expliquer le fonctionnement. Cela expliquerait également l'absence d'appellation précise pour cet instrument. Le défigement d'Athéna fait allusion aux joues gonflées, de manière quelque peu disgracieuse, des sonneurs antérieurs qui utilisaient la technique du souffle continu appelée également respiration circulaire. Avec cette technique, encore employé de nos jours pour d'autres instruments à vent, le musicien gonfle ses joues d'air qu'il expulse ensuite par la bouche pour jouer tout en inhalant simultanément par le nez pour respirer. C'est la cavité buccale du musicien qui sert alors de réservoir d'air. « La cornemuse est donc véritablement imaginée et conçue pour jouer une musique à son continu et répond ainsi à un besoin d'expression musicale particulier.³¹ » Cette expressivité est alors facilitée par l'emploi d'une poche dont l'usage est moins éprouvant physiquement et peut-être plus facile à aborder.

On retrouve cette anecdote biographique chez l'historien Suétone (ca.70-ca.140) dans *De Vita Caesarum*.³² Il rapporte que Néron jura que s'il lui était possible, il se produirait à la fin de sa vie comme organiste, acteur et danseur, mais surtout *utricularius*, c'est-à-dire comme sonneur de cornemuse :

*Sub exitu quidem uitae palam uouerat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae uictoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac nouissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum. Et sunt qui tradant Paridem histrionem occisum ab eo quasi grauem aduersarium.*³³

Cette appellation se rapporte aux fabricants d'outres (*uter* = outre) et est le seul terme latin qui désigne la cornemuse. Il n'apparaît nulle part ailleurs et c'est le terme *ascaules*, d'origine grecque, qui semble apparaître avec une plus grande occurrence. Anthony Baines considère que si l'ajout d'un sac avait eu un minimum de reconnaissance en Grèce, des mentions précises auraient été trouvées dans les textes de la Grèce antique. Pour lui, les textes ne sont

³¹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 95.

³² Bibliotheca Classica Selecta, *Suétone, Néron, cap. 54*, 2001. [en ligne] <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/SUET/NERO/54.htm> (consulté en septembre 2021)

³³ *Ibidem* :

Sur la fin de sa vie, il avait fait voeu, dans le cas où l'empire lui resterait, de paraître aux jeux qui seraient célébrés en l'honneur de sa victoire, et d'y jouer de l'orgue hydraulique, de la flûte et de la cornemuse, et de danser le Turnus de Virgile, au dernier jour de ces jeux. Quelques-uns prétendent qu'il fit périr l'histrion Pâris comme un trop redoutable adversaire.

généralement pas avares de commentaires sur les instruments de musique en vogue ou sur les musiciens des nations étrangères.³⁴ Dans le cas où un type de cornemuse grecque existait, elle devait donc, selon Anthony Baines, au mieux être l'instrument du bas peuple. Les instruments à vent à anches (sans poche), en bois ou en cornes animales, apparaissent sans discontinuité notable durant l'histoire. Leurs équivalents avec réservoir d'air, eux, semblent *a contrario* vagues puis abandonnés durant plusieurs siècles (à défaut de nouvelles découvertes, du moins). Les origines antiques de la cornemuse sont par conséquent sujettes à débat. On a pu s'étonner de la ré-exploitation médiévale tardive, en Europe occidentale, de la poche si ce procédé était bel et bien déjà connu des civilisations méditerranéennes treize siècles auparavant.³⁵ « L'usage de la cornemuse se serait-il perdu durant une période plus ou moins longue ? On n'a pas retrouvé de documents témoignant d'une tradition gallo-romaine de la cornemuse et des historiens, tels Jacques Chailley, estiment que le christianisme aurait rejeté la musique et les instruments de la culture antique³⁶ ». Enfin, Pierre Alexis Cabiran et Lionel Dieu nient l'existence de la cornemuse antique et date son apparition au XIIIe siècle.³⁷

1.2. Moyen âge :

Si les principales références grecques et latines (Aristophane, Martial, Dion Chrysostome et Suétone) sont polémiques, à partir du Moyen Âge, des mentions incontestables émergent des sources littéraires. De plus, des représentations iconographiques apparaissent à travers différents médiums tels que les enluminures ou la sculpture.

Dès le IXe siècle déjà un aérophone à poche et à tuyaux, nommé *chorus* ou *coron* est mentionné. En effet, dans un recueil de l'abbaye bénédictine de Saint-Emmeran, à Ratisbonne, une lettre apocryphe de saint Jérôme (mort en 420), adressée à un chrétien gaulois Dardanus, est abordée. Certains passages traitent du symbolisme religieux des instruments de musique et le *chorus/coron* est présent :

*Chorus quoque simplex pellis cum duabus cicutis aereis :
et per primam inspiratur per secundam vocem emittit.*³⁸

³⁴ BAINES, Anthony, *Bagpipes...*, p. 66-67.

³⁵ *Ibidem*, p. 61.

³⁶ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 96.

³⁷ CABIRAN, Pierre-Alexis et DIEU, Lionel. *De la muse à la cornemuse – Catalogue d'exposition* – Saint Flour- Musée de la Haute Auvergne – 2008.

³⁸ BAINES, Anthony, *Bagpipes...*, p. 67 : traduit par « Le chorus est une simple peau avec deux tuyaux d'airain, et on souffle par le premier, et il émet le son par le second » dans PINON, Roger, « La cornemuse en Picardie et en Wallonie : ses noms et une esquisse de son évolution par les textes et l'illustration du Moyen Âge à l'époque contemporaine », *Revue Traditions musicales en Belgique*, vol.1, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 2009, p. 203.

Ce terme apparaît également dans le *Brut* de Wace vers 1155 à deux reprises, dans des séries instrumentales :

...mult sout de lais, mult sout de note,
De vièle sout et de rote,
De harpe sout e de chorum,
De lire et de spalterium
(vv.3699-3702)

Et :

...mult peüssiez oïr chançons
Symphonies, psalteriuns,
Monacordes, timbes, coruns...
(vv.10545-10551-52).³⁹

Il s'agirait certainement de la première appellation utilisée pour la cornemuse, néanmoins les organologues restent partagés quant à sa typologie exacte. Il pourrait également s'agir d'une sorte de tambourin / cordophone.

Au XI^e siècle, le théoricien anglais Johannes Cottonius de l'abbaye d'Afflighem (ca.1075-ca. 1125) vante les mérites de l'instrument qu'il juge supérieur aux autres, puisqu'il regroupe les propriétés de tous les instruments de musique. Dans son traité *De Musica cum tonatio – Capitulum III*⁴⁰, il donne à l'instrument des qualités triples, à savoir que la muse est l'instrument par excellence, car elle met en action le souffle humain comme la flûte, les doigts comme la vièle, un réservoir d'air comme l'orgue. « Pour le même Johannes Cottonius de l'abbaye d'Affligem, le terme *musica* est dérivé de *musa* (cornemuse), lui-même dérivé du grec *mese* (milieu) qui désigne le point de rencontre de plusieurs voies, ce qui, selon cet auteur, est le cas de la *musa*. Cette définition est révélatrice de la considération dont pouvait jouir la cornemuse dans la pratique musicale religieuse de l'époque.⁴¹ »

Selon Pierre Bec, « la désignation de cornemuse, qui apparaît tardivement (XIII^e- début XIV^e s.), tendra en revanche à s'imposer de plus en plus avec une valeur générique est

³⁹ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 58.

⁴⁰ D'AFFLIGHEM, Jean, *De musica cum tonario*, ed. J. Smits van Waesberghe, Corpus scriptorum de musica, vol. 1 ([Rome]: American Institute of Musicology, 1950), 43–200. [en ligne]. <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM.> :

Musa, ut diximus instrumentum quoddam est omnia musicae superexcellens instrumenta, quippe quae omnium vim atque modum in se continet: humano siquidem inflatur spiritu ut tibia, manu temperatur ut phiala, folle excitatur ut organa.

Trad. de Marie :

La muse est l'instrument par excellence. Elle met en action le souffle humain comme la flûte, les doigts comme la vièle, un réservoir d'air comme l'orgue.

⁴¹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 107.

référentielle, renvoyant plus à un type qu'à un instrument spécifique⁴² ». L'auteur indique que le verbe cornemuser est attesté dès 1223, chez Gautier de Coincy. Tandis que le terme cornemuse apparaîtrait, lui, aux environs de 1300, dans le roman d'Apollonius de Tyr.⁴³

Le tiers jour après fu menee au bordel la pucelle a harpe(s), cornemuses, a trompez, a nacaires et a toute manière de instrumens (28,4).

Ce terme apparaît également dans les textes du polyphoniste français Guillaume de Machaut (1300-1377), dans son poème le *Temps pastour* :

*Cornemuses, flajos et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes.*

De même dans le *Remède de Fortune* (1341) :

*Cornemuses, flajos, chevrettes
Flajos de saus, fistule, pipe
Muse d'Aussay, trompe petite
Et muse de blef tout ensemble.*

Puis enfin dans *La Prise d'Alexandrie*⁴⁴.

Cornemuse est composé des deux termes *corner* et *muser*. « [...] la désignation de cornemuse apparaît environ un siècle et demi après celle de muse : il serait bien étonnant que le nouveau terme n'ait pas été formé sur l'ancien : la cornemuse est en somme une muse spécifique, vraisemblablement plus brillante, et susceptible de corner, c'est-à-dire de remplacer éventuellement, en tant qu'instrument "haut", les trompettes et les buisines. » Viollet le Duc proposait déjà l'hypothèse selon laquelle le terme cornemuse découlerait directement de l'ajout d'un bourdon sur la muse (le bourbon étant alors assimilé à une corne).⁴⁵ L'apparition du bourdon remonterait au XIIe ou au XIIIe siècle. « Il faut attendre la moitié du XIIIe siècle pour

⁴² BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 49.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ « *Gingues, rotes, harpes, chevrettes, cornemuses et chalemelles* »

⁴⁵ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance. T. 4 : Instruments de musique*, Paris, p. 262 :

Il est possible que le nom de cornemuse n'ait été donné à la musette ou muse qu'après l'adjonction du bourdon, qui n'est qu'un cornet. Dans le Dict des rues de Paris, qui date du XIV^e siècle, on lit ces vers :

*« En la rue du Marmouset
« Trouvai un homme qui mu fet
« Une muse corne bellourde.*

Ce passage concordant, comme date, Avec la figure 2, permettant de supposer qu'on donna, au 14^e siècle, le nom de muse corne au musée de Garnier du bourdon.

trouver un témoignage certain qui atteste de l'existence du bourdon, de la plume du trouvère Adam de la Halle dans son jeu de Robin et Marion :

Aten, G'irai pour le tabour et pour la muse au grant bourdon »⁴⁶

L'instrument est également mentionné dans les pastourelles du trouvère arlésien Gilbert de Berneville (avant 1270) :

*Guis qui cante et qalemele
En la muse au gros bourdon⁴⁷*

Le ménestrel et poète Adenet le Roi (1240-1300), exerçant dans la région wallonne écrit dans *Cleomadès* (1285) :

*Tabours et muses et flajos
I a assez, grelles et gros,
Flahutes d'argent traversaines,
Estives, cornés et douçaines ;
Et d'autres instrumens assés
Que ne vous ai pas nommés.⁴⁸*

La première attestation iconographique de cornemuses qui ne fait pas débat dans la littérature, tant la typologie est déjà clairement établie, présente au moins 3 types de cornemuse. Il s'agit des *Cantigas de Santa Maria* du roi de Castille Alfonso X le Sage. Ce recueil de chants mariaux, composé et enluminé, date de 1258. Il est conservé à la Bibliothèque d'El Escorial en Espagne.⁴⁹ (Néanmoins, la datation des illustrations est parfois considérée comme plus tardive et datant du XIV^e siècle. Mais c'est tout de même au XIII^e siècle que la cornemuse est clairement identifiable dans l'iconographie médiévale. Notre corpus présente des exemples dès 1246.) Dans les *Cantigas*, de nombreux instruments sont représentés avec minutie, avec de nombreux détails organologiques permettant de supposer que les enlumineurs en avaient sous les yeux. Il est important de noter que différents types de cornemuses semblaient donc déjà coexister à cette époque. L'une de ces cornemuses est, selon nous, une cornemuse polycalame à 6 voix, avec deux paires de bourdons conjoints et parallèles situés de part et d'autre de la poche.⁵⁰ Jean-Pierre Van Hees suppose qu'un cordon n'ayant pas été illustré devait relier ces deux ensembles.⁵¹ Le bec d'insufflation est quelque peu déconcertant et semble se prolonger directement en deux tuyaux, mélodique et semi-mélodique. L'intégration à la poche est floue.

⁴⁶ VAN HEES, Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 101.

⁴⁷ BOONE, Hubert, *La tradition de la cornemuse en Belgique*, Bruxelles, 2013, p. 12.

⁴⁸ ADENET LE ROI, *Li roumans de Cleomades*, Paris, BnF, Ms. Ars. 3142, ca. 1283-1285.

⁴⁹ Alfonso X. le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, Codex des musiciens E, Madrid, Bibliothèque de l'Escorial, Ms. B.I.2, s.l., 1258.

⁵⁰ Alfonso X. le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, Codex des musiciens E, Madrid, Bibliothèque de l'Escorial, Ms. B.I.2 Cantiga 360, s.l., 1258. (Fig.54)

⁵¹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 107.

Le second modèle⁵² quant à lui est une cornemuse à col-de-cygne mono-mélodique, le chanteur est prolongé par un pavillon en corne. Le troisième modèle⁵³, enfin, est également en col-de-cygne avec un bourdon parallèle au tuyau mélodique, certainement monoxyle malgré le jour qui les sépare. Ces deux dernières typologies sont, dans tous les cas, richement décorées et sculptées, témoins d'un haut niveau artisanal.

Au XIV^e siècle, le terme cornemuse devient courant, notamment chez Guillaume de Machaut (1300-1377), « La musique médiévale écrite est peu explicite quant aux instruments utilisés pour l'interprétation. On trouve chez lui « une mention explicite de la cornemuse pour accompagner les trois voix d'une de ses compositions :

‘... et par Dieu longtemps ha que je ne fis si bonne a choisi un mon gre ; et sont les tenures aussi douces comme pappins dessalés. Si vous suppliez que vous le daigniez oster; et se vue dire de bien longue mesure; et qui pourrait mettre sus les orgues, sus cornemuses ou autres instruments, c'est sa droite nature...’.⁵⁴ »

La cornemuse est valorisée chez le dominicain Jérôme de Moravie (s'inspirant de Jean Cotton d'Afflighem) dans *Tractatus de Musica*⁵⁵, lorsqu'il note son caractère triple d'instrument harmonique (voix multiples), organique (souffle du musicien) et rythmique (par le jeu du doigté) :

*Musa, ut diximus instrumentum quoddam est omnia musicae superexcellens instrumenta, quippe quae omnium vi maque mudum in se continet : humano suidem inflatur spiritu ut tibia, manu temperatur ut phiala, lolle excitus ut organa.*⁵⁶

1.3. La Renaissance :

Le début de la Renaissance est synonyme d'innovations dans la facture instrumentale, grâce à l'évolution de l'outillage et les avancées technologiques. Pour ce qui est de la cornemuse, en Europe occidentale et centrale, cette période est surtout marquée par l'ajout de bourdons supplémentaires, plus petits. Certains modèles sonnent encore de nos jours. Les cornemuses médiévales font l'objet de remaniements et de perfectionnements. Les tuyaux sont

⁵² Alfonso X. le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, Codex des musiciens E, Madrid, Bibliothèque de l'Escurial, Ms. B.I.2, Cantiga 260, s.l., 1258.

⁵³ Alfonso X. le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, Codex des musiciens E, Madrid, Bibliothèque de l'Escurial, Ms. B.I.2, Cantiga 280, s.l., 1258.

⁵⁴ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 109 à propos de : MACHAUT, Guillaume de, *Le livre du Voir Dit – Ballade 33- Nès qu'on porroit les estoilles nombrer*, Paris, 1875.

⁵⁵ *Écrit entre 1275-1306.*

⁵⁶ La cornemuse, comme nous l'avons dit, est l'instrument de musique qui surpasse tous les autres, puisque qu'elle contient en elle la boue et la terre : l'esprit humain souffle dedans comme une flûte, la main la tempère comme un encensoir, et on l'anime comme on ranime un orgue _ Trad. de Nathan.

à perce cylindrique pour la plupart et à anche double ou simple. « Le métal, la corne, l'os ou l'ivoire sont parfois utilisés sous forme d'anneaux ou d'incrustation.⁵⁷ » Des auteurs du XVIe et XVIIe siècle proposent pour la première fois des examens organologiques conséquents, en langue vulgaire, tels que Martin Agricola et Sebastian Virdung⁵⁸ en Allemagne. Puis en 1619, le traité illustré *Organographia du Syntagma Musicum* du musicien et théoricien allemand Michaël Praetorius, montre un panel des instruments utilisés et des dernières innovations. C'est là qu'apparaît la première occurrence de la musette, indiquée comme originaire de France ; une cornemuse très sophistiquée qu'il ne faut pas confondre avec les musettes au sens antérieur plus générique. En effet, dès 1503-1505, Léonard de Vinci suggère, dans le second volume du *Codex de Madrid*⁵⁹, d'ajouter un soufflet. Insuffler de manière mécanique l'air à l'intérieur de la poche marque le début d'une nouvelle génération de cornemuses d'une facture extrêmement savante. Cette génération se démarquera également par l'ajout de clefs, c'est-à-dire d'un dispositif mécanique permettant d'ouvrir et de fermer la perce du tuyau mélodique qui est hors d'atteinte des doigts. Cela offre également des possibilités de jeux nouvelles. En France, plusieurs publications en sont la preuve comme celles de Marin Mersenne avec son *Harmonie Universelle* de 1636 ou Pierre Trichet en 1640 avec son *Traité des instruments de musique*, puis, plus tard, Charles-Emmanuel Borjon de Scellery avec son *Traité de la musette* de 1672. Tous écrivent des ouvrages qui mettent en avant les profondes et récentes métamorphoses organologiques. Enfin, les facteurs ne cessent de moderniser la musette au cours du siècle.

Néanmoins, on sort ici de notre cadre d'étude. Mais il est toujours intéressant de rappeler que la cornemuse a été longtemps l'un des instruments les plus sophistiqués et appréciés. Jean-Pierre Van Hees explique :

« Perçue aujourd'hui par les musiciens, musicologues et historiens de l'Art comme un instrument archaïque, emblématique des traditions populaires agropastorales, la cornemuse s'avère avoir été aussi un instrument dont la facture était largement en avance sur son temps, grâce aux travaux et idées de savants, artisans et artistes de renom. Sous cette forme, elle était pratiquée dans des contextes éminemment prestigieux.⁶⁰ »

2. Terminologie. Polysémie et polymorphisme :

⁵⁷ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 119.

⁵⁸ *Musica instrumentalis deutsch*, Wittenberg, 1521 & *Musica getütscht*, Bâle, 1511.

⁵⁹ DE VINCI, Léonard, *Codex Madrid II*, Madrid, Bibliothèque nationale d'Espagne, Ms. 8936, 1503-1505.

⁶⁰ VAN HEES, Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 11.

La cornemuse existe dans de nombreuses cultures, c'est plus de 150 instruments, dispersés sur le globe et à travers l'Histoire. Et, en Europe occidentale, c'est la France qui compte le plus grand nombre de types différents de cornemuses. Cette vérité a donné naissance à un vocabulaire multiple, varié. De plus, comme le précise César Snoeck, « le moyen-âge présente, au point de vue de la nomenclature et de la détermination exacte des instruments de musique, et de l'aveu de tous ceux qui ont abordé la question, la plus chaotique confusion.⁶¹ » C'est pour ces deux raisons qu'il me semble important de proposer la base d'une terminologie précise, en définissant les notions que je vais employer.

Cornemuse : C'est la dénomination générique. Elle désigne l'ensemble de la famille d'instruments du genre aérophone à poche. Le terme *cornemuse* apparaîtrait, comme nous l'avons vu aux environs de 1300, dans le roman d'Apollonius de Tyr ou chez Guillaume de Machaut.

Néanmoins, pour désigner ces instruments, d'autres termes, aujourd'hui tombés en désuétude, ont coexisté durant des siècles. Lorsque l'on étudie les sources littéraires du Moyen Âge, nous sommes inévitablement confrontés à la problématique linguistique de la polysémie (un seul terme désignant plusieurs instruments) et du polymorphisme (plusieurs termes renvoyant à un même instrument). C'est là toute la problématique du travail de Pierre Bec dans son livre *Cornemuse, sens et histoire de ses désignations*. Il rapporte que, dès 1640 déjà, Pierre Trichet, dans son *Traité des instruments de musique*, fait part des possibles confusions :

*La muse avec son diminutif musette et son composé cornemuse est mesme chose que veze, louvre et louvrette, et que la gaitha des espagnols et que la pive des italiens. Aucuns la nomment chevrette parce qu'elle a besoing d'une peau de chevre ou de bouc enflé de vent lorsqu'on en veut sonner. Selon le tesmoignage de Mersenne elle est aussi nommée chalemie ; mais les noms de musette et corenmuse sont plus usités que tous les autres. Elle est dicte des latins tibia utricularis, uter et ultricularis...*⁶²

Si « le polymorphisme [...] et la polysémie [...] semblent [...] endémiques à cette époque, et ce, jusqu'à une date avancée⁶³ », il est donc important de préciser dès à présent que, parfois, la dénomination *cornemuse* peut renvoyer à un autre instrument, pourtant très éloigné organologiquement : la vielle à roue qui est un cordophone. Tout comme la cornemuse, cet instrument mécanisé permet l'émission d'un son continu et possède un bourdon⁶⁴ ; ceci

⁶¹ SNOECK, César, *Notes préliminaires sur les instruments de musique en usage dans les Flandres au moyen âge*, Gaud, 1896, p. 7.

⁶² TRICHET P. *Traité des instruments de musique*, 1640 ; éd. F. Lesure, « Société de Musique d'Autrefois », Neuilly-sur-Seine, 1957, p. 94.

⁶³ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 30.

⁶⁴ Il faut entendre par là, dans ce cas, une note annexe à la mélodie.

explique certainement l'analogie. De plus, en Romandie suisse, *cornemuse* peut désigner le cor des Alpes, instrument pourtant dépourvu de poche, et de bourdon.

Muse : Dès le XIIe siècle, pour parler génériquement d'une cornemuse, on utilise également le terme *muse* du latin *musa*⁶⁵. Cette appellation est partagée dans la langue française, jusqu'au XVe siècle, mais également dans la langue flamande. Roger Pinon rapporte que « la Wallonie orientale n'atteste que tardivement la muse, dans l'aire dialectale liégeoise. C'est un instrument typiquement picard et francien, qui a rayonné en Belgique flamande et liégeoise.⁶⁶ » Pierre Bec indique également que « dans les régions flamandes, le terme, venu sans doute du français, est rare au XVe s. Il n'est attesté, semble-t-il, qu'une fois avec le sens de 'cornemuse', dans les comptes de la ville d'Ypres en 1409 :

*Cakaerd, van dat hy speilde voir theleghe sakrement met eere muse, XII s.
(A Cakaerd, pour avoir joué de sa muse devant le Saint Sacrement, 12 s[tuiver]).⁶⁷ »*

La plus vieille attestation semble être chez Chrétien de Troyes, vers 1164, dans *Erec et Enide* (vers 2106-2108) :

*Sonent tymbre, sonent tabor,
Muses, estives et frestel,
Et buisines et chalemel.⁶⁸*

Dans nos régions, on retrouve « muse » notamment dans une pastourelle de Gillebert de Berneville (actif entre 1250 et 1270), du Puy d'Arras : (vers 8-9, 19-20, 30-31, 41-42, 52-53)

*Car avec aus estoit Guis
Qui leur cante et kalemele
En la muse ou grant bourdon*

Il apparaît également dans le Roman de la Rose ou dans *le Jeu de Robin et Marion* du trouvère picard Adam de la Halle (1270) :

*Aten, g'irai dans le tabour
Et pour le muse au grand bourdon*

⁶⁵ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p.101 :

« Le terme *musa* apparaît pour la première fois dans le traité *Epistola de armonica institutione*, daté environ de l'an 900, de l'abbé bénédictin Regino de Prüm (ca.842-ca.915). La *musa* y est classée parmi les instruments "inflatile" (*tibia, musa, fistula, organa*). »

⁶⁶ PINON, Roger, « La cornemuse en Picardie et en Wallonie : ses noms et une esquisse de son évolution par les textes et l'illustration du Moyen Âge à l'époque contemporaine », *Revue Traditions musicales en Belgique*, vol.1, Bruxelles, 2009, p. 198.

⁶⁷ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 78.

⁶⁸ PINON, Roger, « La cornemuse en Picardie... », p. 196.

Néanmoins, il s'agit d'un terme ambigu, polysémique, puisqu'il peut également désigner un aérophone à anche simple dépourvu de poche d'air. Peut-être que *muse* désignait un instrument qui pouvait tout autant être joué seul ou avec un sac, selon le contexte ce terme désignerait la partie ou le tout. Afin d'éviter une confusion, certains auteurs optent pour une réactualisation du terme et parlent alors de *muse-à-bouche* ou de *muse-au-sac*.

Musette : Dès la seconde moitié du XIII^e siècle apparaît également le terme *musette*. Le trouvère artésien Gillebert de Berneville l'évoque dans une pastourelle :

*Robins soune sa musette ;
Dont dist à moi la doucette.*

Entre 1240 et 1260, Jehan Erars écrit dans la pastourelle n° 23 ; vers 8-9 (Arras) :

*Et Robins de sa musete
S'aloit desduisant⁶⁹*

Le terme *musette* est également employé par Michel Praetorius et par Marin Mersenne. Mais ce terme indiquera dans ces cas une cornemuse spécifique, très élaborée, avec soufflet, dont on jouait aux XVII^e et XVIII^e siècles (c'est alors davantage un instrument pour professionnel lors des divertissements de cour) et, ce, jusqu'au XX^e siècle en France comme en Belgique. *Musette* peut également être employée pour désigner une danse française à 2 ou 3 temps du XVI^e et XVII^e siècles. Il est donc important, lorsqu'on est confronté à ce terme, de bien déterminer sa définition dans le contexte.

À partir du nom de l'instrument semblent découler des verbes ; « muser » ou « museter ». « Muser » équivaudrait à « flâner » et « museter » signifierait, selon Frédéric Godefroy, « faire de la musique ». Roger Pinon⁷⁰ en donne quelques apparitions ; au XII^e siècle, par exemple, on le voit chez le poète picard le Reclus de Molliens :

*Or se porvoit la formisete
-Et li crinons cante et musete*

Il équivaudrait « toucher la musette » chez Julien Macho en 1480 :

Quant (ung pescheur) eut tiré son fillé hors de la mer, les poissons commencerent a saulter. Et adoncques il leur dit : « certes, il appert bien que vous estes mauvaises bestes : quant maintenant vous estes prins, vous saultés et dancés, et, quant je musoie et touchoye ma musete, vous ne vouliés dancer ».⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*, p. 199.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

Chalemie : « Au moyen Age [...], la chalemie reste une sorte de hautbois à tube conique et anche double, de large pavillon : Praetorius, dans son *Syntagma Musicum* en distingue cinq types plus ou moins grands. [...] Mais à partir du XVI^e siècle (peut-être avant), le terme de chalemie semble avoir décanté sa polysémie latente et désigner désormais, de plus en plus, la seule cornemuse [...].⁷² » La partie significative a progressivement fini par désigner l'ensemble. Mais ce terme peut également désigner, parfois, un hautbois, une flûte ou une flûte de Pan.⁷³

Les différents modèles de cornemuses peuvent être différenciés entre eux par une terminologie variée. La plupart ont en effet un nom spécifique, issu de leur histoire ou de leur origine géographique. Pour exemples, la *Zampogna* d'Italie méridionale ou le *Biniou Kohz* breton. Ces différentes appellations régionales font généralement référence à la forme de l'instrument. Il y a une forte relation entre le lexique employé et l'organologie. En effet, les racines étymologiques évoquent le sac, l'outre ou les tuyaux comme pour l'*ascaules* antique. C'est le cas, entre autres, du *bagpipe* (Îles Britanniques), du *pîd'sac* (Wallonie) ou encore de la *bodega* (France - Languedoc). L'étymologie peut également renvoyer au matériau constituant l'outre. Généralement, celle-ci est réalisée en cuir de chèvre ou de bouc ; on trouve alors des dénominations comme la *cabrette* (Auvergne) ou la *chabretta* (Limousin). On trouve plus rarement des étymologies se rapportant à la dimension sonore des cornemuses, surtout à l'étranger. « Curieusement, le son sert assez rarement de base motivante à la dénomination de la cornemuse, instrument pourtant particulièrement bruyant.⁷⁴ » On évoque l'idée d'un son uni chez le *cimpoi* roumain ou bien se moque des sons produits par la cornemuse avec le *sac-de-gemecs* de Catalogne (Sac de gémissements). Enfin, on peut trouver des cornemuses nommées selon leur tonalité ou spécificité organologique. C'est le cas lorsque des exemplaires uniques sont étudiés et reconstitués par des organologues et facteurs d'instruments. Ces instruments héritent alors d'un nom éponyme.

Enfin, le musicien qui joue de la cornemuse est désigné comme joueur ou sonneur de cornemuse. Plus rarement, apparaissent les termes *cornemuseur*, *cornemusier* ou *cornemusiste* ou bien même *musettiste*. Il peut jouer de sa musique en position assise ou debout, voir, parfois en dansant.

3. Approche organologique. Terminologie des composants et caractéristiques :

⁷² BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 42.

⁷³ *Ibidem*, p. 31.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 91.

Le terme cornemuse étant polysémique (un seul terme désignant plusieurs instruments) chaque représentation iconographique pourrait recevoir une légende propre de laquelle ressortiraient ses caractéristiques organologiques. Une cornemuse, basiquement, peut-être définie comme une poche avec des tuyaux. Néanmoins, son organologie est complexe, constituée de plusieurs composants et de divers matériaux. Plusieurs combinaisons peuvent être envisagées.

C'est un aérophone⁷⁵, un instrument à vent, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un instrument de musique produisant des sons grâce à la vibration de l'air. Comme nous l'avons vu, cet air était vraisemblablement à l'origine directement insufflé par le souffle d'un instrumentiste, grâce à la technique du souffle continu. Néanmoins, une poche est rapidement mise en place sur l'instrument et vient s'intercaler entre l'arrivée d'air et les tuyaux sonores. Ce dispositif de réserve d'air est souple et d'origine animale. Il peut être question d'organe étanche comme une vessie⁷⁶ ou d'une peau animale (débouffée et tannée), cousue en sac, qui vient se placer entre le bec d'insufflation et les tuyaux d'où émergent les sons. Cet élément, que l'on désignera donc soit par le terme poche, sac ou outre, est généralement placée sous le bras gauche plié ou plus rarement, contre le torse. C'est la pression exercée sur celle-ci par le bras qui répartit, de manière contrôlée, l'air accumulé vers les tuyaux sonores. Elle doit être régulièrement réalimentée en air par le musicien afin de permettre la production d'un son continu, qui semble infini. Les tuyaux sont liés à cette poche par des souches. Ces pièces creuses permettent aux tenons des tuyaux de s'enclencher dans la poche. C'est généralement l'espace où viennent se placer les anches des tuyaux mélodiques. Les anches sont des languettes en roseau ou en bois souple.⁷⁷ Simples ou doubles (deux lames jumelles)⁷⁸, elles entrent en vibration et produisent le son lorsque l'air sous pression contenue dans la poche s'en échappe. La cornemuse est par conséquent un instrument à vent de la famille des bois.

On différencie donc 4 types de tuyaux, tous en bois tourné ou façonné au couteau, à alésage cylindrique ou conique. Parfois, les tuyaux sonores sont prolongés par un pavillon évasé et évidé qui est soit taillé dans la masse soit rapporté :

⁷⁵ Les familles organologiques actuelles sont au nombre de quatre avec les aérophones (instruments à vent), les cordophones (instruments à cordes) les membranophones (instrument à membranes) et les idiophones (instrument auto-résonnant).

⁷⁶ Dans ce cas, on nomme la cornemuse *vèze*, *vesse* ou *turlure*.

⁷⁷ Ce système se retrouve sur d'autres instruments actuels. Curt Sachs se réfère d'ailleurs aux tuyaux de tout âge comme des hautbois dans le cas d'un tuyau à anches doubles ou comme clarinette dans le cas d'un tuyau à anche simple. Ce système de classification est réutilisé par Hubert Boone.

⁷⁸ L'existence des anches doubles avant le XIII^e siècle en Europe occidentale reste à démontrer. Voir LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 26.

- **Le bec d'insufflation appelé porte-vent.**⁷⁹

Il permet de canaliser l'air vers la poche. Certains modèles de cornemuse le relie à un soufflet, afin d'alimenter l'instrument de manière mécanique, mais ce système n'apparaît pas durant la période qui nous intéresse. Dans notre cas, on parle uniquement de cornemuse dite à bouche.

Un certain nombre de représentations de sonneur de cornemuse ne tenant pas le porte-vent en bouche favorisent l'hypothèse de l'utilisation d'un clapet, d'une soupape de cuir à la base du porte-vent. Ce dernier obture le trou pour empêcher l'air de ressortir par cette voie et l'obliger à se diriger vers les tuyaux sonores. Sans cet élément, le musicien devrait boucher avec sa langue l'embouchure.

- **Le ou les tuyaux mélodiques.**

On l'appelle chalumeau⁸⁰, chanteur ou encore hautbois. C'est l'élément principal d'une cornemuse, celui qui produit la mélodie.

Son corps est percé mélodiquement, par conséquent la tonalité et la modalité de l'instrument sont prédéfinies. C'est-à-dire que la tessiture, l'échelle des notes pouvant être produites, est limitée par le nombre de perces. Ce nombre est variable d'une cornemuse à l'autre. Un doigté vient boucher certaines perces sur la paroi, modifiant alors les notes émises. Ce doigté pourrait être fixe ou bien libre, mais aucun texte médiéval ne nous renseigne à ce sujet.

Dans certains cas, deux tuyaux peuvent avoir cette fonction. On parle alors de cornemuse bimélodique.

Jean-Pierre Van Hees rapporte que le tuyau mélodique le plus ancien ayant été conservé, retrouvé à Blija, fait partie des collections du Fries Museum de Leeuwarden aux Pays-Bas. Il daterait de la fin du XIIIe siècle ou du début du XIVe siècle.⁸¹ Un second tuyau mélodique conservé date du XVe siècle et est conservé au musée de Rostock en Allemagne.⁸²

Comme nous l'avons dit, le tuyau mélodique peut être à perce cylindrique ou conique. Ce chanteur émet en général un son plus doux dans le cas d'une forme

⁷⁹ On parle parfois de bouffoir/buffoir.

⁸⁰ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 41 :

« Sur la base latine *calamus* "roseau, tuyau, flûte de roseau", les langues romanes ont développé plusieurs désignations organologiques (de type flûte ou hautbois), en particulier : fr. *chalumeau*, occ. *Calamel*, *chalumeau*, *petit hautbois rustique*. »

⁸¹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 99.

⁸² Concernant ces deux tuyaux et d'autres trouvailles archéologiques intéressantes ; voir VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 259-260.

cylindrique, néanmoins, qu'il soit conique ou cylindrique, le rendu sonore dépend de la qualité de l'alésage, de l'enchage et de la taille des trous de jeux.⁸³ À l'origine, ce tuyau pourrait être un autre instrument que l'on aurait monté sur une poche. Chez certains auteurs, ou dans certaines traductions, on parle de flûtes, néanmoins, comme le précise Francis Collinson, il ne faut pas confondre et se limiter à parler de tuyaux anchés.⁸⁴

- **Les tuyaux semi-mélodiques.**

Il sert de soutien rythmique ou polyphonique⁸⁵, en un contrepoint rudimentaire, puisqu'il est possible pour les deux mains de jouer de façon autonome. Cet effet, sur une cornemuse dépourvue de tuyau semi-mélodique, sera compensé grâce à des artifices de jeu. Leur identification, en iconographie, peut être périlleuse.

- **Les bourdons.**

L'apparition du bourdon remonte au XIII^e siècle. Le second vers 1400. C'est l'élément le plus variable, libre. Un ou plusieurs bourdons peuvent être montés sur une poche, avec bien des positionnements possibles. Également, une cornemuse peut ne pas comporter de bourdons du tout.

« Selon Curt Sachs, l'introduction du grand bourdon répond au besoin d'un plus grand volume sonore dans la musique européenne occidentale.⁸⁶ »

Les bourdons produisent un son immuable ; la tenue d'une seule note qui sert de fond sonore d'accompagnement.⁸⁷ Ils soutiennent la mélodie et renforcent l'effet de son continu.

Il s'agit de tuyaux anchés et ils peuvent être à coulisses réglables. Ces dernières, à deux ou trois segments emboîtés et télescopiques, permettent l'accordage des notes modales : les bourdons doivent offrir une sonorité plus grave que la mélodie, mais en harmonie avec la tonalité du chalumeau. Les coulisses, lorsqu'ils sont présents, permettent une variation de la longueur du tuyau modifiant ainsi la note résultante. Mais l'emploi de ce système est loin d'être systématique durant le Moyen Âge et, lors d'une analyse iconographique, il ne doit pas être confondu avec un simple décor.

⁸³ BAINES, Anthony, *Bagpipes...*, p. 19.

⁸⁴ COLLINSON, Francis, *The Bagpipe...*, p. 14.

⁸⁵ Ce terme est néanmoins ici à prendre avec beaucoup de précautions, comme nous le verrons dans la partie suivante.

⁸⁶ BOONE, Hubert, *La tradition...*, p. 13.

⁸⁷ Souvent le son fondamental et/ou la quinte.

L'emplacement des bourdons sur la poche n'a pas d'incidence sur la sonorité (la note ne changera pas), ils peuvent pointer vers le haut, vers le bas ou sur le côté, mais cela peut influencer le confort de jeu pour le musicien ou le confort d'écoute pour le public (selon l'inclinaison).

Puisque les déclinaisons sont diverses, distinctes et comparables, quelques vocables supplémentaires, spécifiques aux composants d'une cornemuse, sont nécessaires. Ainsi, lorsqu'une cornemuse comporte plusieurs tuyaux sonores, elle est dite polycalame. Sinon elle est dite monocalame. Pour parler du nombre de tuyaux sonores, on parle du nombre de voix, car chaque tuyau émet un son distinct. On parle de tuyaux indépendants s'ils sont montés séparément sur la poche. Mais s'ils sont montés sur une même souche, on parle alors de tuyaux conjoints. Ils peuvent être alors parallèles ou non. Si plusieurs tuyaux sont percés dans une même pièce, ils sont monoxyles, c'est le cas par exemple du tuyau mélodique de la *boha*, cornemuse des Landes de Gascogne.

4. La question du caractère polyphonique :

Il me semble opportun d'aborder dès à présent la question du caractère polyphonique de la cornemuse dans le cas d'un instrument polycalame. En effet, comme dans la plupart des cas, la cornemuse produit plusieurs sons simultanés, certains auteurs ont pu lui attribuer l'adjectif « polyphonique ». Par exemple, Pierre Bec, dans sa typologie minimale, annonce que « L'instrument est au Moyen Âge, à côté de l'orgue et de la *chifonnie* (vielle à roue), avec laquelle on le confond parfois dans la dénomination, l'instrument polyphonique par excellence ».⁸⁸ Néanmoins, on ne peut pas parler systématiquement de polyphonie, ni même de multiphonie. Ces termes demandent en effet deux mélodies et non pas seulement deux sonorités. Pour être strictement polyphonique, il faudrait la combinaison de plusieurs tuyaux mélodiques ou semi-mélodiques. Je suis la volonté de Jean-Pierre Van Hees de prendre avec des pincettes cette idée, puisque « [...] son rendu musical ne correspond généralement pas aux normes du style de composition occidental appelé polyphonie. Nous évitons donc ce terme, tout comme *monodie* ou *hétérophonie*, parce qu'ils sont des concepts appartenant à des techniques musicales et non à l'organologie.⁸⁹ » Même si cela n'empêche pas ce même auteur décrire plus loin : « Forme élémentaire de la polyphonie, le bourdon renforce le fondement de la ligne

⁸⁸ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 20.

⁸⁹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 42.

modale en produisant une toile de fond sonore qui sert à enrichir, par les harmoniques qu'il génère, les notes mélodiques.⁹⁰ »

5. La cornemuse ; un instrument au son déplaisant ? :

Il n'est pas rare de voir la cornemuse décrite comme un instrument au son fort bruyant, nasillard, voire désagréable. On s'amuse des gémissements et des couinements - assimilés au monde animal - qui peuvent parfois sortir d'une cornemuse lorsque la pression de l'air est mal jaugée ou que l'anche est trop sèche. On donne également à la cornemuse un caractère effrayant, magique. Ces appréciations de la cornemuse comme instrument assourdissant et étrange ne manquent pas forcément d'objectivité et peuvent obtenir une explication organologique.

En effet, le son a quatre qualités intrinsèques : la hauteur, l'intensité, le timbre et la durée. Et la cornemuse est assez inhabituelle en ce sens. Tout d'abord, la cornemuse est composée de plusieurs tuyaux, ayant chacun sa propre intensité et son propre timbre : « Le timbre du bourdon diffère donc quelque peu de celui du chalumeau, dont la mélodie perce assez violemment sur un fond uni, monotone, de quinte et d'octave fixes.⁹¹ » Ce contraste sonore est très éloigné de ce que l'on peut entendre dans la nature, il est totalement artificiel. Le chalumeau seul émet déjà un son « fort », mais la différence sensible avec les bourdons ne fait qu'accroître cette impression de stridence. C'est donc la perception auditive qui dérange. Pourtant, c'est un choix, car « une humanité assez ancienne a dû éprouver plus ou moins cette insatisfaction que produit un son nu et aigu, faute d'un son grave qui l'appuie.⁹² » Ainsi, « une méconnaissance de la logique musicale qui est à l'origine de l'instrument est la cause d'une incompréhension, et souvent d'un dédain, qui trouve sa source dans les critères en vigueur dans la musique occidentale à partir de la fin du XIXe siècle.⁹³ »

De plus, la continuité du son en maintenant celui-ci à un niveau constant par un apport continu d'énergie (la poche remplie d'air) donne à la cornemuse un caractère déconcertant, incroyable (au sens littéral). La magie suscite depuis toujours la fantasmagorie par son immatérialité, mais là, le musicien semblant ne jamais respirer, infatigable, exerce une prouesse qui paraît dépasser les réflexes fondamentaux de l'humain. C'est pour cela qu'on lui donne un côté anormal, donc magique, voire démoniaque. Plus rationnellement, une musique sans aucun temps de pause peut sembler assourdissante pour certains.

⁹⁰ *Ibidem*, p.101.

⁹¹ PINON, Roger, « La cornemuse en Picardie... », p. 198 / BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 20.

⁹² SCHAEFFNER, André, *Origine des...* p. 290-291.

⁹³ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 191.

Ainsi donc, la cornemuse ne peut qu'être qu'un instrument qui ne laisse pas indifférent, que ce soit à travers la fascination ou le dégoût. Néanmoins, on est en droit de s'interroger sur la pertinence de ces appréciations, projetées au Moyen Âge. L'auditoire avait-il alors le même rapport à la qualité du son ? Rien n'est moins sûr puisque l'oreille s'éduque et l'histoire du goût est discontinue. « Les sens aussi ont une histoire. On ne peut ni voir, ni sentir, ni goûter, ni toucher, ni entendre spontanément ce que l'homme médiéval percevait naturellement, encore moins ce qu'il jugeait beau ou désagréable.⁹⁴ »

Chapitre II : Pipasso ; Une cornemuse picarde ? :

Frédérique Billet dans son ouvrage *Concert imaginaire dans les stalles de la cathédrale d'Amiens* mentionne une cornemuse picarde nommée *pipasso* :

« Cet instrument à vent alimenté par une outre en peau ne possède qu'un bourdon comme la plupart des cornemuses représentées dans les tableaux du Nord de la France ou dans les kermesses flamandes. Les Picards nomment cet instrument local : le *pipasseau*.⁹⁵ »

Il en fait de même à plusieurs reprises dans sa thèse :

« Seul le *pipasseau*, sorte de cornemuse à un seul bourdon, semble spécifique à la Picardie, alors que les régions environnantes utilisent davantage la cornemuse à deux bourdons.⁹⁶ »

Mais existe-t-il réellement, au Moyen Âge, un modèle spécifiquement picard avec des particularités propres ?

François Pery, sonneur et enseignant, est un passionné de cornemuse qui a écrit un recueil sur cet instrument, *Pipasso : la cornemuse picarde*.⁹⁷ Découpé en deux parties, ce fascicule commence par présenter l'historique de la cornemuse picarde puis offre une méthode de jeux et diverses partitions. L'auteur nous explique alors que le terme *pipasso* provient de *pipe à sa* (tuyau au sac). Le mot *sa* (sac) se prononce dans la Somme [so]. Le terme est resté dans le langage pour désigner un individu mal fagoté et excentrique.⁹⁸

La cornemuse en Picardie a été désignée par bien des noms selon les lieux et les époques, la langue picarde a en effet un vocabulaire assez riche à ce propos ; *cornefou*, *muse à fou*,

⁹⁴ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique au moyen âge, archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècle*, Paris, 1996, p. 71.

⁹⁵ BILLIET, Frédéric, LEFEUVRE Gilbert, *Concert imaginaire dans les stalles de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1982, np.

⁹⁶ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 197.

⁹⁷ PERY, François, *Pipasso : La cornemuse picarde. Histoire et méthode*, Harcigny, 2012.

⁹⁸ TETU, Lucien, *Glossaire du parler de Berck*. Collection de la Société de linguistique picarde XXI, 1981.

muchosa, piposa, pipocha, musausac, etc. Deux termes plus anciens ont été également recueillis ; *muse de bled* et *muse à brassi*.⁹⁹ La langue picarde, aujourd'hui encore, utilise beaucoup le terme *muse*.¹⁰⁰

D'une potentielle tradition musicale picarde, il ne reste que quatre exemplaires de cornemuses, dont trois sont conservées au musée des instruments de musique de Bruxelles et une dans le Nord-Pas-de-Calais.¹⁰¹ Ces instruments ont été retrouvés à l'extrême nord de la Province du Hainaut, donc dans la partie Belge de l'ancienne Picardie. Là-bas, l'instrument est appelé *muchosa*.¹⁰² Cet instrument se jouait dans le triangle Tournai-Ath-Renaix¹⁰³ et dans l'ouest de l'Escaut. Il s'agit de cornemuses avec un grand bourdon d'épaule puis un petit bourdon et tuyau mélodique conjoints car montés sur une même souche. Ce sont, de plus, des cornemuses hybrides car combinant les deux systèmes d'anches ; anche double et anche simple. Elle se rapproche du type des cornemuses à boîtier qui ont été développées au XVIIIe siècle, dans plusieurs régions françaises, en même temps que la musette de cour baroque. On retrouve ce type de facture dans un dessin de Reynvaan Verschuere (1734-1809) dans son *Muzijkaal Kunstwoordendenboek* (Amsterdam, 1795)¹⁰⁴ et même plus tôt chez Marin Mersenne dans l'*Harmonie Universelle* de 1636.

Rien ne permet d'affirmer que les cornemuses jouées par le passé en pays picard du côté français étaient de facture équivalente à leurs homologues hennuyers. Bien que l'usage transfrontalier d'une cornemuse soit monnaie courante, « dans l'état actuel de nos connaissances, personne ne peut l'affirmer.¹⁰⁵ » De plus, ces instruments sont de toute façon récents (XVIIe au plus tôt, mais plus vraisemblablement XVIII-XXe siècle)¹⁰⁶ et même si l'on sait qu'ils étaient joués durant des processions, pèlerinages et fêtes religieuses à cette période,

⁹⁹ PERY, François, *Pipasso : La cornemuse picarde...*, p. 13.

¹⁰⁰ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 17.

¹⁰¹ Premier modèle : *Cornemuse Petyt* conservée au Musée des instruments populaires de Montluçon (993-1-72) de 1782 voir PERY, François, *Pipasso : La cornemuse picarde...*, p. 28.

Deuxième modèle : Cornemuse conservée au Musée des Instruments de musique de Bruxelles (n°1118) : attention elle n'est pas une *muchosac/pipasso* elle ressemble mais pas même caractéristiques organologiques (voir interview de remy dubois dans : *Multi-artistes, Musique traditionnelle du Nord, Pas-de-Calais, Picardie, Flandre, Wallonie; Concerts du Festival du Pipasso - Cornemuse picarde*, [Enregistrement sonore], AEPeM, double CD, 73'14 et 46'45, livret d'entretiens entre Rémy Dubois et Ghislaine Desmaris entre 2006 et 2014, tous droits réservés.

Troisième modèle : modèles référencés au catalogue du collectionneur MAHILLON (2701 & 2702) ayant appartenues aux musiciens PIRON d'Arc-Ainières (fin XIXème siècle) + chanteur HB 096 d'Escanaffles ayant appartenu à Charles-louis LEHON, berger à Popuelles.

¹⁰² Le [CH] picard équivaut le z français. *Muchosa* = muze au sa(c)

¹⁰³ BOONE, Hubert, *La tradition de la cornemuse...*, p. 44.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 38.

¹⁰⁵ PERY, François, *Pipasso : La cornemuse picarde...*, p. 31.

¹⁰⁶ Le dernier sonneur connu est le berger Alphonse Gheux (1850-1935).

rien ne peut confirmer leur emploi aux époques antérieures. Enfin, comme le dit Remy Dubois, facteur d'instruments ; « Le problème de ces instruments, les muchosacs-pipassos, c'est qu'on n'en connaît que trois anciens et que ces trois sont différents, déjà.¹⁰⁷ » Ainsi, bien que j'aurai apprécié un particularisme régional, je n'utiliserai pas ce terme *pipasso* pour désigner les cornemuses issues des iconographies picardes que j'étudierai.

Chapitre III : Typologie :

Cornemuse est une désignation à valeur générique. On remarque, à travers l'iconographie, que la cornemuse au Moyen Âge peut prendre des formes organologiques variées. Dans ce chapitre, je souhaite proposer une typologie afin de faciliter les définitions et les analyses qui seront effectuées au cours de la recherche. La détermination des différents types de cornemuse se forme spontanément autour du déploiement des tuyaux, en particulier le mélodique et les bourdons. Leurs agencements et leurs emplois sont, dans la majorité des cas, dissemblables. Afin de classer les différents types de cornemuses représentées durant le Moyen Âge, je me base sur les typologies proposées par Jean-Luc Matte, Hubert Boone et Jean-Pierre Van Hees. Je propose ainsi une typologie débutant par le plus ancien modèle, la cornemuse sans bourdons, comme ont pu le faire Jean-Luc Matte et Hubert Boone. L'organisation de cette typologie suit donc l'évolution chronologique de l'organologie avec l'apparition du premier bourdon puis du second et ainsi de suite. Cette typologie est complétée par le lexique spécifique comme a pu le faire Jean-Pierre Van Hees. Enfin, je rajoute une partie réservée aux cas particuliers, puisque l'identification de tuyaux doubles à l'avant de l'instrument est plus ambiguë.

On constate en premier lieu une évolution de l'instrument, depuis un modèle relativement simple, jugé parfois comme archaïque, vers un modèle plus complexe. On s'aperçoit également que, dès l'origine, la morphologie que nous connaissons encore aujourd'hui est clairement établie. « Si les désignations européennes de la cornemuse sont particulièrement nombreuses et très différenciées dans leur motivation, l'identification des représentations iconographiques de l'instrument et le plus souvent sans ambiguïté.¹⁰⁸ » L'instrument, peu importe sa variante, est immédiatement identifiable par sa poche et ses

¹⁰⁷ Multi-artistes, *Musique traditionnelle du Nord, Pas-de-Calais, Picardie, Flandre, Wallonie; Concerts du Festival du Pipasso - Cornemuse picarde*, [Enregistrement sonore], AEPEN, double CD, 73'14 et 46'45, livret d'entretiens entre Rémy Dubois et Ghislaine Desmaris entre 2006 et 2014, tous droits réservés.

¹⁰⁸ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 14.

tuyaux. Du point de vue organologique, seules deux configurations n'existent pas. Une cornemuse ne peut pas être constituée d'un tuyau mélodique cylindrique et d'un bourdon conique. Elle ne peut pas non plus avoir un tuyau mélodique à anche simple avec un bourdon à anche double. Ces deux restrictions ne sont pas identifiables du point de vue iconographique. Ainsi, tout semble "acceptable" comme vraisemblable de la part d'une représentation figurative. Cependant, bien sûr, certaines cornemuses semblent inutilisables, purs produits de fantasmagories. C'est le cas des cornemuses dépourvues de bec d'insufflation que je ne mets pas dans la typologie, mais qui se rencontrent régulièrement.

La typologie s'appuie davantage sur le nombre de bourdons que sur la partie mélodique de l'instrument puisque les représentations de front ne permettent pas de savoir s'il y a une perce à l'arrière du chalumeau pour le pouce. Les perses ne sont donc que partiellement analysables et puisque aucun exemple réel n'a subsisté¹⁰⁹, non vérifiables. Néanmoins, de nombreuses possibilités existent (et coexistent). Le manuscrit *La Romance d'Alewander* de 1344, conservé à la Bodleian Library (MS. Bod. 264)¹¹⁰ montre plusieurs possibilités de chalumeau dans un seul manuscrit. Il est important de noter qu'il peut être doté de trous sur le bas, légèrement sur le côté, et ce, dès le XVe siècle. Ce sont des trous d'accord. Parfois, il est possible de déterminer le type d'alésage des différents tuyaux. Trois types sont possibles : une anche simple sur un tuyau de perce cylindrique, une anche double sur un tuyau cylindrique, une anche double sur un tuyau conique. Enfin, grâce aux pavillons largement évasés, on voit clairement que l'intérieur des tuyaux est évidé.

1. Les formes basiques. Cornemuse sans bourdon ou à un bourdon unique :

- Cornemuse sans bourdon (1^{er} type) :

Ce type de cornemuse est composé d'une poche, d'un bec d'insufflation et d'un tuyau mélodique. Par conséquent, cet instrument n'est pas polysonore. C'est certainement le type le plus "archaïque", ancien. Néanmoins, il n'a jamais disparu pour autant puisque aujourd'hui encore, on en joue. L'utilisation d'un ou bourdon n'a que très lentement été implantée et les musiciens continuaient de jouer de la cornemuse sans bourdon pendant ce temps, et même ensuite. « [...] comme le montre un certain nombre

¹⁰⁹ « L'absence d'instruments conservés est compréhensible s'il s'agit d'instruments constitués d'assemblage de roseau, de bois tendre et de peau, matériaux périssables qu'il est quasiment impossible de préserver sur une aussi longue période. Par exemple, du moyen-âge et de la Renaissance, seuls quelques très rares fragments et tout au plus deux ou trois cornemuses datables ont été conservés pour une période s'étalant sur plus de 600 ans. »

¹¹⁰ BAINES, Anthony, *Bagpipes...*, p. 60.

de représentations, les deux types d'instruments apparaissent souvent simultanément dans la même scène et aux mains de musiciens de même statut.¹¹¹ »

- Cornemuse sans bourdon (2nd type) :

Il existe un autre type d'aérophone à poche dans l'iconographie médiévale. Il s'agit d'un instrument constitué d'un réservoir d'air de petite dimension et souple, certainement une vessie animale. Les tuyaux sont disposés dans le prolongement l'un de l'autre, probablement sans souche, à travers la poche. La poche est pressée entre les paumes des mains ou parfois même, elle n'est pas pressée. Cet instrument, appelé en Belgique *blaaspijp*, correspond à la *turlurette*, *rauschpfeife*.

Hubert Boone mentionne 6 documents iconographiques de la seconde moitié du XVe siècle et de la première moitié du XVIe siècle montrant ce type d'instrument. Néanmoins, de nombreux auteurs considèrent qu'il ne s'agit pas d'une cornemuse.

- Cornemuse tuyau mélodique conique et un bourdon d'épaule :

L'iconographie n'atteste pas de bourdon avant la fin du XIIIe siècle. De plus, les innovations ne sont pas nécessairement adoptées immédiatement par tous les musiciens. Ce type de cornemuse à un bourdon s'est maintenu jusqu'à la fin du XVe siècle. Ensuite, « Les cornemuses de ce type ne sont plus que très rarement représentées dans les tableaux de la première moitié du XVIe siècle et elles ne le sont pour ainsi dire plus du tout au cours de la seconde moitié. [...] Les quelques exemples du XVIe siècle restent fort semblables à leurs ancêtres du 15^e siècle, mais le rapport entre le chalumeau et le bourdon change.¹¹² »

Le bourdon est généralement posé sur l'épaule dans un angle à 45 degrés. Le tuyau mélodique peut avoir des dimensions inégales et est logé dans une souche à l'intérieur de la poche. « Toutefois, leur longueur généralement est rétablie entre 40 et 50 cm. Ils sont d'une seule pièce et ne montrent aucun ornement ni renforcement. Il est cependant évident qu'ils furent façonnés au tour, quelque rudimentaire que celui-ci ait pu être. Les tuyaux mélodiques étaient sans aucun doute à perce conique et celle-ci se terminait par un pavillon complètement évidé.¹¹³ »

- Cornemuse tuyau mélodique cylindrique et un bourdon d'épaule :

¹¹¹ MATTE, Jean-Luc, MATTE, Catherine, ..., p. 15.

¹¹² VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 30.

¹¹³ BOONE, Hubert, *La cornemuse*, Bruxelles, 1983, p. 26.

Hubert Boone nous explique ceci ; « Au XVI^e et au XVII^e siècle, un type de cornemuse à chalumeau très étroit apparaît dans quelques documents. Le chalumeau est du reste tout à fait cylindrique et bien qu'il y ait parfois de petites moulures, aucun évasement proprement dit n'est visible. C'est principalement l'étroitesse du chalumeau qui nous permet de supposer une perce cylindrique.¹¹⁴ »

2. Cornemuse à bourdons multiples :

« Les cornemuses à deux bourdons n'apparaissent clairement qu'à partir de la fin du 15^e siècle puis, quelques décennies plus tard, les cornemuses à 3 bourdons.¹¹⁵ »

- Tuyau mélodique et deux ou trois bourdons d'épaule :

Ce type de cornemuse possède un tuyau mélodique et deux bourdons placés côte à côte, parallèles ou divergents et dont le rapport de longueur est très variable. Ces bourdons sont souvent en deux ou trois parties. Hubert Boone rapporte que du côté belge, « les documents représentant des cornemuses à chalumeau conique et deux bourdons parallèles ou divergents ne sont pas antérieurs au début du XVI^e siècle.¹¹⁶ »

- Tuyau mélodique et plus de trois bourdons :

Il est extrêmement rare de voir des cornemuses ayant plus de trois bourdons, pourtant elles existent et dès le milieu du XIII^e siècle, une enluminure des *Cantigas de Santa Maria* présente une cornemuse à 4 bourdons.¹¹⁷

- Tuyau mélodique et un ou plusieurs bourdons pendants :

Ce type de cornemuse présente des bourdons qui, au lieu d'aller sur l'épaule, passent devant la poitrine du musicien, à l'horizontale. Ils sont généralement conjoints.

3. Formes particulières :

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 31 voir note :

« L'un des rares exemples évidents est donné par l'Adoration des bergers, attribué à Ambrosius Bentsoen (Ségovie, Hôtel de ville). De par sa forme, ce type de chalumeau est fortement apparenté à un modèle de cornemuse peint par Jan Fielius »

¹¹⁵ JEAN-LUC MATTE « Le bourdon d'épaule, Histoire et Géographie » In : LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 15.

¹¹⁶ BOONE, Hubert, *La cornemuse...*, p. 31.

¹¹⁷ Alfonse X. le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, Codex des musiciens E, Madrid, Bibliothèque de l'Escurial, Ms. B.I.2, Cantiga 360, s.l., 1258.

La reconnaissance des typologies suivantes est assez souvent spéculative. Elle aborde le cas de deux tuyaux côte à côte lorsque l'un des deux est le tuyau mélodique principal.

- Cornemuse avec bourdon et chanteur monoxyle (*boha, budy* hongroise) :

Cette cornemuse présente un large tuyau niché dans une seule souche, mais avec un alésage double ; l'un des côtés sert de bourdon, l'autre côté est percé de trous pour jouer la mélodie. « En Europe occidentale, cette variante de la cornemuse cède progressivement du terrain aux cornemuses à anche double.¹¹⁸ »

- Cornemuse avec bourdon et chanteur conjoints (*cabrette, chabrette, musette* du centre, *muchosa* wallonne...) :

« L'iconographie médiévale en présente des cas particuliers où ce bourdon semble rattaché au tuyau mélodique à ces deux extrémités ; mais dans ce cas, il n'est pas placé à côté du tuyau mélodique, mais devant lui : l'une des plus célèbres représentations de ce type est fournie par le fameux manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* mais ce n'est pas un cas unique.¹¹⁹ »

« Le type de cornemuse avec un chalumeau à perce conique, un petit bourdon parallèle placé dans une souche commune, et un bourdon supplémentaire reposant contre l'épaule est représenté pour la première fois, accompagné d'une description détaillée, dans l'*Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne (Pour ce qui est de nos régions, on en trouve la première description illustrée dans le *Muzijkaal Kunstwoordenboek* (1795) de Verschuere Reynvaan. Ce type de cornemuse était fort répandue dans la région culturelle picarde aux XVIII^e et XIX^e siècles et se rencontrait occasionnellement dans quelques villages flamands limitrophes. Trois instruments du Nord du Hainaut ont été conservés, deux au musée instrumental de Bruxelles numéro 2701 et 2702 il y a un exemplaire de Popuelles, dans une collection privée¹²⁰ »

- Un tuyau mélodique et un tuyau semi-mélodique conjoint ou monoxyle et un ou plusieurs bourdons :

Une double perce dans une même pièce de bois est difficile à identifier, mais « un certain nombre d'enluminures laissent présager une telle double perce, par la

¹¹⁸ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 103.

¹¹⁹ MATTE, Jean-Luc, « Le bourdon d'épaule, histoire et géographie », In : LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 12.

¹²⁰ BOONE, Hubert, *La cornemuse...*, p. 56.

présence d'un embout semblable au brunidé de la *boha* ou d'un pavillon décentré par rapport à la section rectangulaire de la pièce de bois.¹²¹»

- Deux tuyaux mélodiques et un bourdon :

Hubert bonne mentionne un exemplaire de ce type dans un tableau issu d'un atelier d'Utrecht et daté de 1490.¹²²

4. Le sac. Formes et ornements :

Les cornemuses ne peuvent être dissociées de leur poche, mais celle-ci peut avoir plusieurs formes. Elle peut tout d'abord conserver son aspect animal lorsque l'outre est faite à partir d'une peau entière de mouton ou de chèvre, plus rarement de veau, de cochon ou de chien. Les pattes avant, la tête, la queue sont enlevées, puis après traitement ces extrémités sont remplacées par les tuyaux. Par conséquent, la morphologie animale est identifiable. Je n'ai néanmoins pas d'exemple de ce type dans mon corpus même si des comparaisons sont envisageables. Cette technique est surtout utilisée en dehors de l'Europe occidentale. Dans notre cas, les poches sont plutôt découpées dans du cuir, puis cousues ou collées en sac. « Des instruments dotés d'une poche à couture apparaissent déjà dans l'iconographie médiévale. Cet usage a tendance à se généraliser dans la facture propre au XVI^e siècle, qui est particulièrement fécond pour les aérophones du groupe des bois.¹²³ » Les poches sont relativement grandes et deux formes apparaissent ; la plus courante est celle dite en « col-de-cygne », pour laquelle le sac s'allonge, se recourbe et s'amincit au niveau du chalumeau, imitant le cou de l'oiseau. L'air est comme dirigé vers ce tuyau. On peut supposer que ses poches étaient façonnées sur une forme.¹²⁴ Enfin, le sac peut prendre la forme d'un flageolet/haricot. Dans ce cas, les tuyaux ressortent directement et on pourrait supposer que le sac est alors fait d'une panse.

Normalement, la poche lorsqu'elle est en cuir présente le côté lisse, avec le côté poilu à l'intérieur. « Signalons une exception notable venant, une fois encore, confirmer la règle générale : un retable médiéval conservé au Musée du Prado à Madrid montre un berger tenant sur son avant-bras une toute petite cornemuse sans bourdon dont le sac sphérique est recouvert de poils (fourrure). C'est le seul exemple ancien, à ma connaissance, d'instrument conservant

¹²¹ MATTE, Jean-Luc, « Le bourdon d'épaule... », p. 10.

¹²² BOONE, Hubert, *La cornemuse...*, p. 69.

¹²³ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 119.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 29.

ainsi le poil à l'extérieur de la poche.¹²⁵ » Les poches de cornemuses ont plusieurs coloris ce qui peut, parfois, permettre l'identification du cuir. Si la peau est blanche, c'est sûrement du mouton dont le poil tondu ras se trouve à l'extérieur, mais les poches sont pour la plupart protégées et décorées par une pièce de tissu qui vient l'habiller. On parle de robe ou de couverture. « Dès la moitié du treizième siècle, nous pouvons observer des représentations de sac doté d'un motif de quadrillage qui laisse fortement penser à la présence d'une housse à motif. Certaines représentations montrent même, dès cette époque, des petits traits évoquant de longues et fines franges au niveau de la couture à la partie inférieure du sac. Mais les fameux *Cantigas de Santa Maria* (vers 1270) nous montrent que les croisillons que l'on voit ainsi sur certains sacs ne sont pas forcément le motif d'un tissu, mais un simple filet dont le bord est noué et forme ainsi des franges. Au XIV^e siècle, nous pouvons observer des instruments présentant très probablement une véritable housse en tissu sur la poche, celle-ci étant parfois ornée de motifs (crois, points...)¹²⁶ » Les robes peuvent être associées, ou non, à des décors de bourdons. Jean-Luc Matte propose une datation quant au décor textile que l'on peut retrouver sur les bourdons (rubans, cordes, fanion) ; les plus anciens modèles dont il fait mention remonteraient alors à la moitié du XIV^e siècle.¹²⁷

Pour reprendre les mots d'Éric Montbel, « un instrument de musique, quel qu'il soit, est donné à entendre autant qu'à voir.¹²⁸ » L'appréhension du public vis-à-vis de l'instrument passe par plusieurs sens et donc aussi par sa plasticité. Les formes intriguent, au même titre que les sons émis, et peuvent participer à sa mystification. Les décors sont donc essentiels. Les représentations affichent une étonnante variété de cornemuses avec des décors sculptés (tête de lion ou d'homme au niveau de la souche du tuyau mélodique) et de beaux couvre-sacs (avec tissu à motifs brodés ou croisillons par exemple.) Les cornemuses n'étaient pas armoriées bien que cela se fit de mettre des armes sur les instruments de musique.

Jean-Luc Matte certifie qu'il est « possible d'affirmer que les pavillons de hautbois sculptés en forme de tête animale ne sont représentés qu'antérieurement à 1350 environ (à vérifier dans notre corpus) » mais, « cela ne signifie pas forcément que cette décoration disparaisse des instruments à cette époque.¹²⁹ » Ces décors témoignent, selon Anthony Baines,

¹²⁵ MATTE, Jean-Luc, « Le bourdon d'épaule... », p. 22.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ BLANCHARD, Jean, MORHAIN, Geoffroy, THIERY, Raphaël, JOLY Michel, BOONE Hubert, HADJI-LAZARO François, *Cornemuses de France, de Bourgogne et d'ailleurs*, Fontaine-lès-Dijon, 2005, p. 50.

¹²⁹ MATTE, Jean-Luc « *Les musettes muettes* » In : MONTBEL Eric, BLANCHARD Jean, *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Niort, 1991, p. 68-69.

d'un niveau d'exécution élevé ; dans le domaine des instruments à vent, c'est sans doute dans la cornemuse que l'inventivité gothique a trouvé sa pleine expression.¹³⁰

¹³⁰ “*Within the sphere of wind instruments it was undoubtedly in bagpipes that Gothic inventiveness found its fullest expression.*” _ BAINES, Anthony, *Bagpipes...*, p. 68.

DEUXIÈME PARTIE : Son usage. :

Maintenant que l'objet -la cornemuse en tant qu'instrument de musique- est bien défini, il est temps de savoir quel en est l'usage. Afin de connaître et de comprendre ce patrimoine sonore et impalpable, il faut bien évidemment étudier le contexte historique, les modes de vie et les mentalités qui lui sont liés. En effet, en iconographie, musicale ou non, « les sujets doivent être situés dans leurs courants historiques, et abordés selon la façon de penser et les usages en cours à l'époque en cause.¹³¹ » En comprenant la mentalité médiévale, cela peut nous donner des pistes d'interprétations iconologiques. Ainsi, cette partie va aborder la musique selon comment elle était perçue à l'époque. Puis, elle va interroger la fonction et le contexte d'utilisation de l'instrument de la cornemuse. L'idée est de s'intéresser aux acteurs et aux lieux de pratique. La cornemuse pouvait avoir un usage lié à la vie quotidienne, aux loisirs, mais également un usage professionnel lié à des événements particuliers.

Chapitre I. Comment on percevait la musique au Moyen Âge :

L'histoire de la musique au Moyen Âge repose sur deux postulats différents ; d'un côté une théorisation théologique basée sur les principes grecs et de l'autre la perpétuelle évolution de la pratique instrumentale. Le rapport qu'entretenait l'Église avec la musique (celle qu'elle pratiquait elle-même et celle plus populaire) a toujours été sujet à débat. Les prémisses de la musique chrétienne résultent de leur influence juive. Les synagogues excluaient la musique instrumentale et, dès le IV^e ou III^e siècle avant J.-C., la religion était exprimée au travers de prières récitées en chants monodiques ; c'est la psalmodie ou le chant des psaumes. « La musique est ainsi presque continuellement présente sauf lors de la prédication.¹³² » La liturgie chrétienne a repris cette organisation vocale et lorsqu'en 313, Constantin promulgue l'Édit de Milan, autorisant alors la liberté de culte, la musique liturgique connaît une impulsion productive. Cet essor donne naissance au chant antiphonal (deux demi-chœurs chantant alternativement) par exemple, mais surtout, les fidèles participent à la liturgie chantée. Pour que cela soit facilement abordable, il était courant de reprendre des airs populaires, connus de tous, et d'en modifier simplement les paroles pour former des hymnes. Évidemment, très vite, cette pratique a été contestée, car il semblait scandaleux d'utiliser pour louer le Seigneur les mêmes airs que l'on chantait pour s'amuser, ou pire, que l'on chantait lors de rites païens. Ainsi, dès le IV^e siècle après J.-C., l'emploi de la musique dans le culte était remis en cause.¹³³ Dès lors,

¹³¹ WEBER, Edith, *La Recherche musicologique, objet, méthodologie, normes de présentation*, Paris, 1980, p. 15.

¹³² SEAY, Albert, *La musique au Moyen Âge*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 21.

¹³³ CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, 1969, p. 36-38.

il semble évident que la musique au sein de l'Église doit servir la religion et doit pouvoir se justifier. Les théologiens investissent d'un caractère moral et digne la musique. « Tous les écrivains chrétiens à partir de cette époque sont obligés d'utiliser un ton apologétique : Jean Chrysostome dit "c'est dans le ciel que la musique a été inventée ; si l'homme est musicien, c'est par une révélation de l'Esprit Saint."¹³⁴ » Ainsi, « la musique médiévale ne tire pas uniquement son importance de sa fonction liturgique ; elle occupe une position essentielle dans la philosophie et la théologie.¹³⁵ »

C'est près de deux siècles après, à la suite d'une période de crise marquée par la chute de l'Empire romain et par de multiples invasions barbares, que cette justification naîtra. La cour du roi ostrogoth Théodoric le Grand (455-526) est le lieu de naissance d'une philosophie médiévale largement héritée des sources antiques. En effet, Théodoric a pris pour ministre un philosophe adepte de la doctrine d'Aristote ; Boèce (480-524). De son nom complet Anicius Manlius Severinus Boethius, cet homme d'état a su transmettre les théories helléniques à ses contemporains d'occident par le biais de traductions et de commentaires. Il sera disgracié et exécuté par le roi puis succédé par Cassiodore (*ca.* 485-*ca.* 580), également théoricien. Ce dernier, consacre à la musique tout un chapitre de ses *Institutiones Litterarum* (Fondements des lettres) vers 560. On y trouve une historiographie commentée des auteurs antérieurs, mais surtout la première tentative de classification des instruments de musique (percussion-cordes-vents). Il commente les *Psaumes* 80 et 97 ainsi : « La musique est cette branche des sciences qui traite des nombres ». ¹³⁶ Le caractère numérique de la musique est donc exposé dès le VI^e siècle. Il caractérisera toute la musique du Haut Moyen Âge et se prolongera jusqu'à l'époque moderne.

La conception cosmogonique grecque ne manque pas de beauté. Elle explique que les mondes, les astres, se déplacent dans une harmonie céleste¹³⁷, autour de la terre immobile dans un jeu musical et numérique aux rapports équilibrés. La musique est nombre et le nombre régit la réalité. Ainsi, les planètes sont séparées les unes des autres par des écarts harmonieux qui répondent à des critères de proportion numérique. Cela forme une gamme montante de 7 notes (pour 7 planètes) séparées par des intervalles d'un demi-ton ou d'un ton. Lors de leur rotation, les planètes émettent un son, une note correspondant à leurs emplacements (une planète éloignée de la terre a un mouvement rapide et donc un son aigu) ; c'est ce que l'on nomme la

¹³⁴ *Ibidem*, p. 37-38.

¹³⁵ SEAY, Albert, *La musique...*, p. 29.

¹³⁶ CHARTIER, Yves, *Cassiodore, Institutiones II, 5 : De musica*, 2016. [en ligne]. https://www.musicologie.org/publire/hmt/hmt_cassiodore.html#14 (consulté en octobre 2020)

¹³⁷ Il faut comprendre harmonie dans le sens d'un arrangement proportionnel.

Musique des Sphères. La musique régule l'équilibre de notre monde physique, c'est l'*Harmonia Mundi*. Malheureusement, « ce son n'est pas perçu par l'oreille humaine car elle est insuffisamment sensible.¹³⁸ » Une deuxième approche sera également proposée plus tardivement au Moyen Âge, par Jean Scot Erigène (810-886), dérivée de Martianus Capella. Elle oppose la *musica naturalis*, c'est-à-dire la musique divine (musique des sphères et harmonie du corps et de l'âme), à la *musica artificialis*, créée par l'homme, qui est « une manifestation dans la réalité sonore de l'intangible » musique naturelle. « Il convient de commencer par ce qui peut être directement perçu, le corporel ou l'artificiel, pour tendre vers ce qui n'est pas perçu, le divin ou le naturel.¹³⁹ »

Dans une volonté de mêler théologie et instruction, ces auteurs initient la scolastique médiévale aux idées pythagoriciennes de l'enseignement, en forgeant le *quadrivium* / *trivium*. Il s'agit de l'ensemble des sept arts libéraux enseignés dans l'Université au Moyen Âge. Les matières concernant les lettres, à savoir la grammaire, la rhétorique et la dialectique, sont réunies dans *le trivium* et constituent les bases de l'éducation. Les matières concernant les sciences mathématiques, à savoir l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et bien sûr la musique, forment le *quadrivium*. La connaissance de ces sciences mathématiques est censée apporter une rigueur, une méthode de réflexion permettant de comprendre le monde qui nous entoure. Car selon les spéculations théologues, l'homme libre ne peut aborder la création divine sans les arts libéraux. La musique « est nombre rendu audible.¹⁴⁰ » Perçue comme science numérique, elle se doit alors d'expliquer le monde sensible de l'ouïe et son harmonie métaphysique.

Du Ve au VIIIe siècle, un nouveau système scolaire est donc mis en place avec un programme d'étude de la culture classique « corrigée » au regard de la culture religieuse basée sur la Bible. Ce système d'éducation, cherchant à unifier les peuples christianisés dans un même système de pensée, prend place dans toute l'Europe occidentale, de manière plus ou moins équivalente. Évidemment, il faut que l'idée entre dans les esprits progressivement. Sous le règne du pape Grégoire Ier (ca.540-604), dit Grégoire le Grand, l'un des Pères de l'Église d'Occident, le premier conservatoire est fondé ; la Schola. De même, la théorie musicale et le chant liturgique sont réformés. Le pape instaure alors une pédagogie chrétienne qui doit s'appliquer dans l'Église entière, « où la formation grammaticale, dialectique et rhétorique se baserait, non plus sur des textes profanes, comme cela se faisait encore de son temps, mais sur des textes sacrés.¹⁴¹ » Les lieux de cultes picards participent activement à cette évolution. « La collégiale

¹³⁸ SEAY, Albert, *La musique...*, p. 35.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴¹ *Dictionnaire encyclopédique du christianisme, vol.1*, Paris, Cerf, 1990, p. 1106.

de Corbie, l'abbaye de Saint-Riquier, et l'église Saint-Médard de Soissons contribuent au développement culturel de la région, favorisé par des échanges nombreux avec les autres monastères européens.¹⁴² » C'est ensuite, bien plus tard, à Charlemagne de donner à la musique son titre de noblesse. Sa politique était de réunifier les peuples vaincus par le christianisme en évitant les querelles liturgiques : « L'unification musicale entreprise par saint Grégoire, ou du moins sous son nom, devenait sous l'impulsion de l'Empereur, un problème politique capital, car il y allait de l'unité morale d'un empire disparate qu'il fallait à tout prix agglomérer sous le signe de la catholicité.¹⁴³ » La liturgie se transforme alors, et les instruments de musique accompagnent les pièces vocales.¹⁴⁴

Charlemagne édite de nouveaux modèles d'enseignement, guidé par un clerc anglo-saxon, Alcuin (Albinus Flaccus, ca.730-804), qui reprend le principe du *quadrivium* de Boèce. L'idée selon laquelle la musique est une science permettant la compréhension du monde a fait son chemin. Et ici, on parle du monde créé par Dieu, qui tire sa beauté de l'ordre et de l'unité. La fonction de la musique n'est alors plus « un prolongement de son aspect "sonore" mais prend racine dans les possibilités qu'elle offre à la pratique de la métaphysique. « La musique s'y comporte comme un miroir (*speculum*) de l'univers, un moyen d'appréhender l'harmonie de la création divine. [...] La musique, science théorique, doit, dans ses manifestations physiques, prendre en compte les explications et les connotations mathématiques et métaphysiques qui lui sont fournies par l'art libéral.¹⁴⁵ » Très vite, aux yeux des siècles suivants, il n'y a donc plus que la musique savante, la *musica speculativa* jouée d'après une étude sérieuse, qui semble mériter la reconnaissance. On est « musicien » que si l'on connaît la véritable *musica*, celle proche de la création divine. Pourtant, de nombreux instrumentistes et chanteurs pratiquent une musique bien plus empirique, une musique peut être plus proche de notre approche artistique des sons. Un fossé se creuse entre la théorie musicale de l'Église et l'usage pratique fait par le peuple. Mais, si cet usage ne touche pas au paganisme, rien ne pousse à le restreindre. On n'a malheureusement aucune source écrite de cette musique, puisque seuls les clercs s'adonnaient à l'écriture. De l'autre côté, la spéculation musicale peut parfois perdre de vue son « propos principal, à savoir l'exécution correcte de la musique liturgique.¹⁴⁶ »

La période suivante renforcera l'épanouissement des écoles et des bibliothèques (facilitant l'accès aux auteurs antiques). Ce phénomène a également eu lieu dans d'autres pays

¹⁴² BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie à l'apogée de l'école franco-flamande*, Thèse de 3e cycle, dir. Édith Weber, Université Paris IV, Paris, 1985, tomes I, p. 15.

¹⁴³ CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale...*, p. 54.

¹⁴⁴ SEAY, Albert, *La musique...*, p. 97.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.13.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 37.

d'Europe, comme l'Angleterre, l'Espagne ou l'Italie, là où des influences arabes étaient également mêlées. Si le *trivium* est parfois délaissé au profit de la dialectique, le *quadrivium*, lui, gagne en intensité et s'impose jusqu'à la « Renaissance » du XIII^e siècle. Des écoles épiscopales « laïques » telles que celle de Tournai, Saint Nicolas d'Amiens ou la plus célèbre à Laon, sont formées. On a donc affaire à cette époque à de nombreux érudits, clercs et laïques, s'appropriant les sources antiques. Mais ces derniers n'accordent pas forcément d'intérêt à la musique. « [...] s'il y eut, au XIII^e siècle comme au XV^e-XVI^e siècles, une Renaissance des études antiques, ce ne fut que l'un des aspects de l'épanouissement intellectuel, et non sa cause.¹⁴⁷ » Tout se joue en parallèle, avec les étudiants et clercs des écoles monastiques, qui eux, entretiennent la musique. Ils s'inspirent des notions de composition sonore et rythmique de la musique pour les appliquer à la littérature et la poésie ; ils développent le lyrisme, l'épopée et le théâtre. Ils décident de publier un grand nombre d'ouvrages d'érudition, mais, pour la première fois en langue vulgaire (en langue d'oïl au nord ou langue d'oc au sud). L'abandon du latin permet de toucher une audience nouvelle. « La curiosité pour les arts et les lettres, apanage jusque-là de quelques moines spécialisés, déborde alors sur la société seigneuriale, en attendant de gagner les bourgeois au siècle suivant.¹⁴⁸ » Dans cette période majeure de renouveau culturel, encouragée par une prospérité générale, un nouveau rapport à la musique se développe au sein de la culture de cour. Ce développement, et toute la tradition musicale qui en découlera, dépendent du rapport entre les jongleurs et les trouvères/troubadours.

Les théoriciens médiévaux divisent la musique en trois grandes catégories : tout d'abord la *musica mundana* (musique céleste / du monde / des sphères) où « la musique symbolise et construit l'ordre du monde selon des rapports harmonique.¹⁴⁹ » Vient ensuite la *musica humana* (la voix, mais aussi l'harmonie physique extérieure et intérieure de l'Homme, celle de la relation entre corps et esprit) et enfin la *musica instrumentalis*. « John Cotonne au XII^e siècle admet la musique émise par art, *ex arte* (c'est le cas du chant, *musica sapientis*) et non par talent naturel, *ex usu* (comme dans le cas du jongleur, *musica luxuriantis*). Au Moyen Âge, c'est le savoir théorique seul qui authentifie le musicien, car il convient de savoir expliquer (*disputare*) la musique rationnellement. Cette position peut toutefois être nuancée suivant la classe de musiciens et d'instruments qui est en jeu.¹⁵⁰ » Au Moyen Âge, on semble donc confronter deux types de musiciens. D'un côté, les *instrumentis*, purs praticiens, ce sont les jongleurs et les fous ne maîtrisant que la technique. De l'autre, les *musicus*, les lettrés maîtrisant la théorie musicale qui peuvent essayer d'élever leurs âmes vers la *musica mundana*, c'est-à-dire l'ordre cosmique

¹⁴⁷ CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale...*, p. 115.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 111.

¹⁴⁹ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 37.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 39.

et donc vers Dieu. Néanmoins, ce sont tous des professionnels. La connaissance de la théorie est prouvée par la maîtrise du chant ; la voix est le médium privilégié car plus éthéré et pouvant se rapprocher de la musique des sphères, de la musique divine. La musica humana par excellence est le Chant car il est produit par la voix, c'est-à-dire comme le langage, par l'esprit. À l'inverse, la musique des instruments est produite par le mouvement corporel (tout comme la danse, nés également du corp humain.) L'utilisation d'un instrument ne se fait qu'après et doit être réfléchi. La pratique de l'harmonie permet la création de famille d'instruments allant du soprano à la basse suivant les principes de la voix humaine. Enfin, les *musicus*, issus de l'Église et des universités innovent très vite tout en jouant, s'affranchissant des normes théoriques. Ils enrichissent sans cesse les accords et les rythmes possibles qu'ils ont appris.

Les instruments de musique se répartissaient en trois groupes : les vents (*inflatilia*) les cordes (*tensibilia*) et les percussions (*percussionalia*). Saint Augustin, reprenant Platon, divise les sons en vocaux (*vox*), soufflés (*flatus*) et rythmés (*pulsus*).¹⁵¹ Néanmoins, la manière dont on définissait la perception du son au Moyen Âge était binaire. En effet, les catégories sonores opposées du haut et du bas apparaissent dès le XIe siècle pour, dans un premier temps, caractériser l'émission vocale. Le haut correspond à un son de forte intensité, un son puissant et le bas est un son de faible intensité, perçu comme doux. Cette considération s'est ensuite appliquée, au XIIIe siècle, aux instruments de musique. La cornemuse fait partie des instruments du « haut ». Les vents, instruments hauts à valeur dionysiaque, incarnent les plaisirs du corps, *versus* les instruments « bas », souvent à cordes, à valeur apollinienne qui invitent, eux, au calme.¹⁵² Les instruments bas sont utilisés, souvent en intérieur, dans un contexte plutôt intimiste et familial. Cette dualité est très bien représentée dans *l'Allégorie de la musique*, une illustration des *Échecs amoureux* de Robinet Testard datée de 1500.¹⁵³ À l'intérieur d'une sorte de *loggia*, une femme noble joue du psaltérion. À ses pieds se trouvent une harpe et un orgue portatif. Ces trois instruments sont extrêmement bien perçus durant tout le Moyen Âge (la harpe est l'instrument du roi David). À l'extérieur, des musiciens jouent de la buisine (sorte de trompettes) et de la cornemuse.

Bien que nous connaissions en partie l'*instrumentarium* médiéval, il en est autrement du jeu. Par exemple, pour ce qui est de la cornemuse, ça peut être soit la main gauche, soit la

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁵² HOMO-LECHNER, Catherine, « De l'usage de la cornemuse dans les banquets : quelques exemples du XVe au XVIe siècle », in *Imago Musicae IV De l'image à l'objet : la méthode critique en iconographie musicale : colloque international, paris, collège de France, 4-5 septembre 1985* : In *Memoriam Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975)*, 1987, p. 119.

¹⁵³ Robinet Testard, *Allégorie de la musique : illustration des Echecs amoureux*, Paris, BnF, Ms. fr. 143 fol. 66r°, Paris, 1475-1523. (Fig.55)

main droite, qui est en position supérieure : la position de jeu n'était pas déterminée à l'époque. Les traces manuscrites de musique notées n'indiquent que rarement sur quel instrument on doit jouer. La transmission et la tradition sont surtout orales. Au Moyen Âge, les indications d'orchestration, d'instrumentation, de rythme, de tempo et de nuances sont donc peu présentes. Pour savoir quelle musique était jouée à l'aide de cornemuses, il faut chercher ailleurs.

Chapitre II. Quelques contextes durant lesquels la cornemuse était d'usage :

Comme l'a précisé Frédéric Billiet, « toute manifestation musicale suppose, à cette époque, une circonstance particulière, un lieu précis, des interprètes, des instruments et des œuvres musicales [...]»¹⁵⁴ »

Ce chapitre étudie plus spécifiquement l'usage de la cornemuse et son implication dans les binarismes musique sacrée / musique profane et musique savante / musique populaire. C'est également l'occasion d'aborder le supposé rejet de la cornemuse par la haute société et les instances religieuses.

1. La musique religieuse + vie biblique (procession / liturgie / deuil) :

« Quelle que soit l'activité humaine que l'on envisage d'étudier au Moyen-âge, [...] on constate que cette activité dans son histoire est inévitablement liée à celle de l'Église catholique. [...] Son projet de préparation de l'âme humaine à une vie au-delà de la mort l'amène très tôt à prendre en charge la direction de la vie terrestre dans ses aspects tant spirituels que matériels.¹⁵⁵ » La musique au sein de l'Église s'exprime au travers de la liturgie quotidienne et joue un rôle essentiel dans le système éducatif. Liée au *quadrivium*, l'éducation permet d'aborder plus aisément les conceptions théologiques. Celui qui connaît la musique ne peut ignorer sa place à l'intérieur de la théologie. La notion de sonorité est très importante dans la vie religieuse et sacrée. Par exemple, c'est la cloche¹⁵⁶ qui rythme et divise la journée. C'est donc un instrument de musique qui mesure le temps des prières. La musique est omniprésente, ne serait-ce qu'à travers les chants de la messe ou les services des heures canoniales des monastères. Mais la cornemuse avait-elle sa place dans cette musicalité ? Était-elle exclue ? Ou au contraire avait-elle un rôle spécifique ?

¹⁵⁴ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 3.

¹⁵⁵ SEAY, Albert, *La musique...*, p. 11.

¹⁵⁶ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 20 :

« La cloche est le seul instrument de musique à être béni, baptisé par l'évêque en personne, à avoir parrain et marraine, et ce depuis le VII^e siècle. »

De nombreux instruments de musique sont cités dans la Bible et Eric De Putter en dresse une liste¹⁵⁷ : corne de rituel (*šofār, qeren, yovel*), *kinnor* (le premier instrument de musique mentionné dans la Bible), *kithara*, *‘ugav*, les trompettes de métal (*salpinx*), les tambourins (*tof* et *tumpanon*) et enfin les cymbales. Puisque la Bible fait référence à des musiciens tels que le roi David qui était harpiste, les théologiens du Moyen Âge avaient davantage de considération pour les instruments à cordes. La moralité chrétienne et l’expression du sentiment religieux sont caractérisées par le « bas », symbolisant l’humilité. Néanmoins, les instruments « hauts » avaient également leur rôle comme le salpinx /buisine, sorte de trompette. « Dans toute la littérature apocalyptique judéo-chrétienne, la trompette a une place de choix. Elle annonce. Elle “sonorise” la volonté divine.¹⁵⁸ » Les instruments tant « hauts » que « bas » semblent donc recevoir un regard bienveillant de la part des religieux. Par exemple, « Sainte Hildegarde de Bingen, éminence religieuse du XIIe siècle qui a produit des plus belles pages de musique de son temps, évoque dans son *Livre des œuvres divines* “la flûte de la sainteté, la cithare des louanges et l’orgue de l’humilité ...” qui, par nature, sont voués “à la louange de Dieu”.¹⁵⁹ » Mais pas un mot sur la cornemuse.

Au XIIIe siècle, face à la puissance architecturale de l’art gothique, une place importante a été donnée à la musique ; « de tels édifices incitent les chapitres à favoriser la musique par des constructions d’orgues monumentaux¹⁶⁰ et par des “fondations” pour les maîtrises, afin que les offices chantés soient à la dimension de l’architecture.¹⁶¹ » La cornemuse quant à elle, « est parfaitement à sa place dans des représentations de thématique religieuse¹⁶² : Arbre de Jessé, scènes de l’Ancien et du Nouveau Testament, des Évangiles apocryphes, David et Goliath, retour victorieux des Israélites, parabole de l’enfant prodigue [...], etc.¹⁶³ » La cornemuse est, en effet, représentée dans le mobilier liturgique tel que les stalles et miséricordes, cachée dans le chœur. Elle se retrouve également sur les façades des édifices religieux, à la vue de tous. Elle est placée dans les mains des anges, et même de personnages pieux. Selon Jean-Pierre Van Hees, « sa présence dans des lieux de culte ne s’est assurément pas limitée aux peintures et sculptures de personnages jouant de la cornemuse, qui ornent les murs, chapiteaux, vitraux et boiseries des églises anciennes. » Mais l’auteur ici, en voulant faire reconnaître l’utilisation de la cornemuse dans un contexte liturgique, va un peu vite en

¹⁵⁷ DE PUTTER, Eric, *Bergers, guerrier et musiciens. La musique dans la trifonctionnalité et la trifonctionnalité dans la Bible*, Delatour France, 2011, p. 17- 27.

¹⁵⁸ DE PUTTER, Eric. *Bergers, guerrier et musiciens...*, p. 22.

¹⁵⁹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 361.

¹⁶⁰ Les grandes orgues n’apparaissent qu’au début du XVe siècle.

¹⁶¹ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 24.

¹⁶² Ces thèmes ne sont pas aussi diversifiés dans notre corpus picard.

¹⁶³ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p.23.

comparant les œuvres d'art médiévales à « des témoignages postérieurs » qui confirmeraient soi-disant « l'usage de la cornemuse pour accompagner l'ordinaire de la messe.¹⁶⁴ » Néanmoins, projeter des utilisations modernes et contemporaines avérées sur le Moyen Âge ne fait pas sens ici.¹⁶⁵ Rien n'indique que ces représentations aient été créées, à l'origine, parce que la cornemuse se jouait dans l'église.

Les enfants de chœur, les chanoines et les clercs étaient musiciens, mais on engageait parfois des personnes extérieures pour faire sonner les cloches ou l'orgue. De plus, il était courant de faire venir des musiciens, municipaux ou voyageurs, pour soutenir la liturgie et enrichir l'Office. On sait que « progressivement, les ménestrels du Nord de la France sont admis dans les cathédrales gothiques, dépourvues de chapelles musicales pour accompagner les chanteurs :

*‘‘ Li glize Nostre-Dame de Cambrai par le ménestrel de la glize ki de çon avoit especial commandement ’’.*¹⁶⁶ »

Les musiciens du Moyen Âge assurent donc « un rôle unique dans l'histoire de la musique car ils participent aussi bien aux offices sacrés qu'aux réjouissances profanes.¹⁶⁷ » Et la cornemuse faisait bien partie des instruments de musique joués par ces renforts sonores. Les musiciens qui s'organisaient en confréries et en corporations étaient parfois appelés en renfort pour les cérémonies notamment les rituels ponctuels. Par exemple, « en 1477, pas moins de 28 *moezelpijpers* (sur 71 musiciens) accompagnant la procession du Saint-Sacrement de la ville flamande de Termonde.¹⁶⁸ »

Quand on cite la cornemuse en parlant d'un contexte religieux, c'est généralement pour parler d'événements processionnaires ponctuels dont le contexte est éloigné de la messe ordinaire. Et si elle se joue dans l'Église, cela semble uniquement être le cas pour Noël, par exemple lors des Mystères. La cornemuse ne se joue pas de manière quotidienne et ordinaire. Certes, elle est loin d'être omniprésente. Faut-il pour autant conclure qu'elle était proscrite ? C'est ce que semble penser Luc Charles-Dominique :

¹⁶⁴ VAN HEES, Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 107.

¹⁶⁵ On sait que dès le XVI^e siècle, la cornemuse était jouée lors de cérémonies de confréries religieuses ou lors de fêtes de Saints. On a même des traces d'un prêtre sonneur de cornemuse.

¹⁶⁶ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 61 à propos de : Lettre de SOHIER, *Official de Cambrai*, Inventaire sommaire des archives départementales du Nord, Notre-Dame de Cambrai, CC-X.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 121 à propos de : Andriessen, Pieter – Mit scalmeye ende mit ruuspipe, XIII. Op Harpen en Snaren – De Nederlanden – Antwerpen 1983.

« [...] je peux assurer le lecteur que jamais, la cornemuse n'a fait l'objet de la moindre référence théologique la confortant dans un prétendu rôle liturgique d'animation musicale. Si elle pénètre -rarement- dans les églises à l'occasion de certains offices [...] ou dans d'autres contextes [...], avec des hautbois, violons, flûtes, etc., c'est contre l'avis de l'Église qui ne cesse de déplorer cette profanation musicale des lieux de culte déjà au Moyen Âge et ceci jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.¹⁶⁹ »

On comprend l'idée de cet auteur, partagée par d'autres, au vu du peu d'attestations historiques. Cependant, il y a un problème lorsqu'il bascule directement dans l'extrême inverse. Puisque la cornemuse n'a pas de symbolique et de valeur religieuse, il parle de « profanation ». Il évoque également son caractère macabre. Il dit ailleurs qu'« il n'y a pas d'instrument plus évocateur du sorcellaire et du diabolique que la cornemuse.¹⁷⁰ » C'est oublier que les offices occasionnels pouvaient échapper au regard théologique de l'Église, que l'exception existe et que si ces instruments jouaient à l'occasion dans l'église, c'est qu'on les l'y laissait rentrer. Il y avait forcément un auditoire.

Jean-Pierre Van Hees est également revenu sur cette question :

« Quant à l'image entretenue aujourd'hui de la cornemuse vilipendée par les instances religieuses, celle-ci est relative si l'on considère des documents historiques tels que ceux émanant de religieux qui couvrent l'instrument d'éloges, au point même de prendre le terme *musa* – désignation en latin médiéval de la cornemuse- comme racine pour *musica*, ou encore préconisent son utilisation pour exécuter une œuvre polyphonique. On constatera l'absence de ces évidences dans les publications touchant à la symbolique de la cornemuse. Pour le reste, il y a aussi les documents d'archives et chroniques qui mentionnent son usage pour accompagner les processions et autres cérémonies religieuses, notamment en Espagne où l'Inquisition était des plus présentes. Ceci n'aurait pu avoir eu lieu si l'instrument avait été mis à l'index (on remarquera que dans le passé, l'Église catholique ne s'est pas privée d'user de cette sanction pour des sujets qui nous paraissent dérisoires aujourd'hui). L'anecdote d'un prêtre anglais qui mène les mariés à l'église en jouant de la cornemuse, et les reconduisant de la même manière après avoir déposé son instrument sur l'autel durant la cérémonie, n'est certes conservée qu'en raison de son caractère exceptionnel, mais elle rend compte à nouveau du fait que l'instrument en soi ne peut alors rien de malin aux yeux des religieux. On remarquera aussi que l'opposition ménétrier / clergé est toute aussi relative. En témoignent notamment deux manuscrits de ménétriers violonistes belges : celui de François-Joseph Jamin (1802-1869), qui comporte avec le répertoire de danse, la messe d'Henri Dumont, et celui daté de 1743 de Josefus Van Belle, musicien qui cumulait les métiers d'organiste, de sacristain et de ménétrier.¹⁷¹ »

¹⁶⁹ CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « Les pièges de l'interprétation iconographique, symbolique et historique : La cornemuse n'a pas de symbolique religieuse. », *Revue Pastel*, n°52, 2eme semestre 2003, p. 37.

¹⁷⁰ CHARLES-DOMINIQUE, Luc, "Sémiologiques de la cornemuse", in : LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 145.

¹⁷¹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 383.

Au Moyen Âge, les instruments de musique ne portaient pas de symbolique particulièrement positive ou négative en soi, c'est l'utilisation que l'on en faisait qui définissait leur valeur. Au XIV^e siècle, Thomas Cabham, évêque de Canterbury, oppose deux types de musiciens : « ceux qui fréquentent les tavernes et ceux qui chantent la vie des saints et des héros [...]. Seuls ces derniers trouvent grâce à ses yeux et suscitent son indulgence.¹⁷² » Le jeu musical a pu souvent être rejeté par les chapitres qui « restent très attentifs quant à l'emploi de certains instruments » comme lorsqu' en 1476, « le chapitre de Beauvais défend l'usage du violon et l'intervention des jongleurs lors de la première messe, sous peine d'excommunication.¹⁷³ » Mais ces genres d'interdictions sont loin d'être systématiques. Comme vu dans la partie précédente, on sait qu'une modernisation a été implantée dans la liturgie, pour appâter les fidèles, en introduisant des « éléments profanes récupérables, tels les hymnes et les drames liturgiques, souvent accompagnés aux instruments.¹⁷⁴ » Même les festivités qui nous semblent aujourd'hui très étranges allaient dans ce sens. « Ainsi, les épîtres farcies, les danses liturgiques, les offices des fous, témoignent de cet état d'esprit qui établit, avant le concile de Trente, une relation entre le sacré et le profane très profitable à la création artistique et à l'assiduité du public aux fêtes proposées.¹⁷⁵ » La cornemuse entre certainement en jeu dans ce contexte. Ainsi, les autorités religieuses ont pu donner leur bénédiction pour l'utilisation de la cornemuse qui était très appréciée. Cet instrument qui est lié au divertissement est alors transcendé en instrument d'édification lors des manifestations de piété populaire. Le sentiment religieux prévaut, finalement. L'utilisation de la cornemuse dans la vie religieuse ne dépend, en effet, non pas d'une idéologie théologique, mais porte un but social.

2. La musique d'ordonnance :

Les instruments aux sons dotés d'un timbre perçant, les instruments « hauts », ont souvent une fonction liée à un usage officiel, institutionnel. Cette fonction civile est liée à la communauté et son « terrain de jeu est urbain, souvent en plein air.¹⁷⁶ » Pour effectuer cette musique, les villes accueillent « des musiciens de formations très diverses, afin de remplir des fonctions musicales peu hiérarchisées.¹⁷⁷ »

« Il faut attendre le XIII^e siècle » pour que ces musiciens employés par la ville, « perçoivent des honoraires ou un salaire versé en espèces, soit par la ville soit par le

¹⁷² HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 44.

¹⁷³ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 167 à propos de Archives municipales d'Amiens, Série FF, du 8 juillet 1456.

¹⁷⁴ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 107.

¹⁷⁵ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 196.

¹⁷⁶ GETREAU, Florence, *Voir la Musique*, Paris, 2007, p. 183.

¹⁷⁷ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 71.

Seigneur.¹⁷⁸ » Ils sont primordiaux pour la bonne cohésion de la société médiévale. Pour commencer, ils soutiennent le guetteur dans son rôle de surveillance et sonnent le couvre-feu et les alarmes. Ces renforts musicaux apparaissent dans les comptes des villes :

« [...] le guetteur du beffroi peut s'adjoindre des joueurs de trompes, des trompettes et des ménestriers. Ainsi, le magistrat d'Arras nommé en 1501, "un trompette et trois joueurs de haut-vent qui sonnent de leurs instruments au haut du beffroi le matin à l'ouverture des portes de la ville et le soir à l'heure de la fermeture".¹⁷⁹ »

« [...] les échevins de Douai offrent aussi "XII livres aux trois ménestres et à la trompette qui jouent sur les quatre tourelles du beffroi les trois jours de la fête Saint-Remy."¹⁸⁰ »

S'ils ne le sont pas eux même, ils accompagnent le *crieur de par le roi*, pour proclamer les communications officielles par des cris publics pour répandre les bonnes et mauvaises nouvelles. Le crieur s'appelle aussi « *bannier, trompette, trompille, héraut, sergent, sonneur* [...]»¹⁸¹ » La cornemuse était utilisée dans ce contexte déjà en 1388 :

*Fo cridat publicament per la ciutat ab sos de trompetes e cornamuses.*¹⁸²

À Valenciennes demeurait au XVI^e siècle, Jacques Le Boucq, héraut d'armes du roi Charles Quint puis héraut, sous Philippe II, de l'ordre de la Toison d'Or en 1559. Son testament montre que cette fonction était loin d'être celle d'un serviteur assujéti et présente plutôt une réelle richesse et témoigne de son érudition. Il lègue à un membre de sa famille tous ses biens musicaux, y compris sa cornemuse :

« *Testament de Jacques LE BOUCQ, héraut d'armes du Roi, demeurant à Valenciennes. [...] Legs :*

- *À Philippe LE BOUCQ, [...], tous les instruments et livres musicaux ? des orgues, deux épinettes, muze à bruyan*¹⁸³, *cymballes et autres semblables instruments.*¹⁸⁴ »

Ces musiciens, et leurs trompettes et cornemuses, s'épanouissent dans un cadre officiel et contrôlé. Ils sont nécessaires à la communauté. Ils peuvent également prendre part à des événements majeurs. Par exemple, puisqu'ils annoncent les faits importants ponctuant la vie

¹⁷⁸ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 52.

¹⁷⁹ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 143 citant CARDEVACQUE A. de, La musique à Arras, p. 101.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 145 à propos de : Archives municipales de Douai, Série CC-231, Reg., fol. 59 en 1470.

¹⁸¹ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 12.

¹⁸² BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 50.

¹⁸³ D'abord effacé une première fois et réécrit à la suite de cet espace.

¹⁸⁴ *Testament de Jacques Leboucq, héraut d'armes du Roi, demeurant à Valenciennes, 5 janvier 1571.* Archives municipales, II 2 8623 VALENCIENNES ARCHIVES, Cote 8603, Parchemin 05/01/1571, recordé le 17/09/1574.

urbaine, on les retrouve lors d'annonces judiciaires et de sentences. « Par le ressort de la honte, l'instrument accroît et scelle l'exclusion du condamné. Par moquerie ou par métaphore du souffle qui va être repris, des pendaisons sont aussi annoncées à la cornemuse. Une curieuse gravure sur bois du XV^e siècle présente ainsi un joueur de cornemuse installé sur l'échelle du gibet et "accueillant" le condamné.¹⁸⁵ »

Une des fonctions officielles des trompettes et de la cornemuse est également d'accompagner les faits de guerre. Ces instruments sont là comme pour annoncer « la volonté divine dans les campagnes militaires.¹⁸⁶ » Au XIV^e siècle, la cornemuse pouvait donc être assimilée à un instrument guerrier, une citation de 1349 empruntée à Du Cange l'évoque :

*Cum banneria distensa e cum cornamuis more hostili sive guerra, personaliter ad dictam bastidam de Vesobre accessit.*¹⁸⁷

3. La musique privée :

De nombreux concerts se jouaient de-ci, de-là, durant le Moyen Âge, mais certains constituaient des événements particulièrement remarquables. Des concerts étaient organisés pour un auditoire de marque, dans un cadre privé. Ceux-ci relevaient du divertissement extérieur (dans les jardins ou les cours de château) ou du divertissement intérieur (lors de réceptions dans les grandes salles d'apparat). Ce type de festivités laisse une place particulière à l'amusement et à la musique. On retrouve généralement les instruments de musique « hauts » dont le timbre perçant peut couvrir les discussions et les rires. En tout cas, cela démontre que le rôle des instruments à vent n'est pas limité à une fonction d'annonce. Également, ils ne sont pas limités aux spectacles publics en plein air, mais prennent leur place lors de concerts intimes en intérieur.¹⁸⁸ Au regard de l'iconographie, la cornemuse semble participer à ces divertissements lors de banquets. « L'instrument est [...] jusqu'à la fin du XV^e s. et plus avant, intégré aux orchestres de cour, même si, parfois, il est relégué à part et joué par un bouffon, comme dans cette scène de danse à la cour d'Angleterre, où les « hauts » instruments sont sur la tribune alors que le cornemuseur, habillé en fou, joue tout seul près des danseurs, à l'étage inférieur.¹⁸⁹ »

¹⁸⁵ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 16.

¹⁸⁶ DE PUTTER, Eric. *Bergers, guerrier et musiciens. La musique dans la trifonctionnalité et la trifonctionnalité dans la Bible*. Delatour France, 2011, p. 22.

¹⁸⁷ DU CANGE, Glossarium mediae et infimae Latinitatis, 6 vol., Paris, 1840-1846.

¹⁸⁸ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 68.

¹⁸⁹ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 23.

Catherine Homo-Lechner rapporte que l'instrument est également figuré, entre le XVe et XVIe siècle, sur certains couverts notamment sur des manches de couteaux¹⁹⁰ mais également sur des fresques dans des salles de banquet.¹⁹¹ Pour l'auteur, le choix de ces instruments semble être « motivé par le rire et l'attraction qu'il opère sur les convives.¹⁹² » Les musiciens convoqués par l'hôte se doivent d'émerveiller les invités. Elle nous raconte :

« ...ceux qui sont à table parlent l'un à l'autre en euls efforçant joyeusement et puis viennent les ménestrels à tous leurs instruments pour esbaudir la compagnie. Ainsi parle Barthélemy l'Anglais dans son Livre de la propriété de choses (ca.1250, trad. Fr. par Jean Corbechon en 1372) au chapitre Du disner (Paris, BnF, ms. fr. 22 532, XVe s.). Lors des festins, princes et grands seigneurs aimaient à éblouir leurs convives en leur offrant fastueusement musique, jeux d'adresse et fabliaux. À partir du XIVe siècle, l'arrivée des plats est annoncée dans le plus grand apparat par une paire de busines, ou une trompette accompagnée d'une chalemie. Les plaisirs de la table sont accompagnés de cornemuse, tambour et jonglerie ou d'instruments plus doux, comme les énumèrent Konrad von Megenberg ou Godefroy de Vinsaut dans sa Poetria nova (ca.1200). Le protocole ira en s'amplifiant et la Tischmusik connaîtra son apogée au XVIIe siècle.¹⁹³ »

Jean-Pierre Van Hees nous donne d'autres exemples :

« Le même auteur [Guillaume de Machaut (ca.1300-1377)] cite parmi les nombreux instruments joués lors des festivités données en 1364 à Prague pour le roi de Chypre: "... Trompes, busines et trompettes, Guigues, rotes, harpes, chevrettes, cornemuses et chalemelles, Muses d'Aussay, richesses et belles...". A la même époque, la reine Aldona de Pologne, épouse de Casimir III le Grand (1310-1370), entretenait un ensemble de cornemuses. Ces documents nous confirment que la cornemuse au Moyen Age n'était pas uniquement jouée par des bergers ou des Paysans (dont la musique n'était pas nécessairement fruste) mais aussi par des musiciens qui œuvraient dans des cadres professionnels, au service des villes ou des princes prestigieux, dont ils animaient des cérémonies et réjouissances. Le niveau artistique des cornemuseurs, lors de cet âge d'or de

¹⁹⁰ L'auteur cite quatre exemplaires dans HOMO-LECHNER, Catherine, « De l'usage de la cornemuse dans les banquets... :

Deux couteaux déjà cités par COLLINSON en 1975, l'un de Roman Fort à Glanton et l'autre de Whitby Abbey à Richborough. Puis, une pièce en ivoire conservée par l'Historiska Museet à Stockholm et un second ivoire conservé au Musée du Pilori de Niort. Elle complète cette liste dans : HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique...* avec un exemple conservé au musée Carnavalet de Paris (objet AY/38, os) et un exemple plus tardif conservé au Germanisches National Museum de Nuremberg.

¹⁹¹ HOMO-LECHNER, Catherine, « De l'usage de la cornemuse dans les banquets... », p. 118 :

« [...] une salle du château d'Issogne, construit par l'abbé Georges Challant dans le Val d'Aoste, est ornée de musiciens jouant de la turelurette et de la cornemuse. Ce dernier, figuré en pied grandeur nature entre la fenêtre et la cheminée de la dite salle d'armes regarde vers le centre de la pièce, certainement vers la table lorsque celle-ci était dressée. »

¹⁹² *Ibidem*, p. 119.

¹⁹³ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 28-29.

*l'instrument, devait être à la mesure des rapides flamboyants des cours, à l'époque de l'amour courtois et de l'élévation des cathédrales.*¹⁹⁴ »

« La musique n'a pas seulement le rôle "d'augmenter la joie dans les banquets", comme le préconise le théoricien Jean Tinctoris :

*"L'usage s'est transmis jusqu'en ce temps-ci de faire entendre de la musique dans les banquets. Pendant les repas splendides et solennels des grands seigneurs, on fait appel à toutes sortes de musiciens, des chanteurs, des joueurs de flûte, des joueurs de tympanon, des organistes, des luthistes, des joueurs de hautbois, de trompette".*¹⁹⁵ »

Les musiciens sont placés, les musiques certainement choisies en amont et les interventions codifiées. La musique se doit de rythmer en permanence toutes les phases de l'événement, ponctuant le cérémonial seigneurial et les visites diplomatiques. Sous Charles VI, on trouve des musiciens en Picardie. Marie d'Arras chante en 1383 devant Charles VI.¹⁹⁶ Et lorsqu'il « se marie à Amiens avec Isabeau de Bavière en 1385. Les Picards s'habituent [...] à la visite des rois de France et le rôle des musiciens, pendant les réceptions, n'est pas négligeable.¹⁹⁷ »

Avoir des musiciens semble primordial et on va parfois les recruter loin, à l'étranger, pour peu que leur talent soit reconnu. C'est dans ce type de contexte que les musiciens voyagent ; plus que des vagabonds miséreux, ce sont des artistes internationaux. Le fait d'engager des « musiciens étrangers » se retrouve en Espagne, chez Jean d'Aragon (1387), connu pour son amour de la musique, qui « avait un joueur de cornemuse attitré et, dans sa correspondance avec le comte de Foix (1388), il lui recommande des Allemands comme bons joueurs de cornemuse ; et c'est d'Allemagne que, en 1391, il fait venir des musiciens pour jouer de la *chalemie*, de la bombarde et de la cornemuse. Et c'est encore des musiciens allemands qui, à la cour des ducs de Bourbon, de Bourgogne et de Lorraine, disposent de plusieurs instruments, dont la cornemuse.¹⁹⁸ »

4. Musique populaire :

La cornemuse apparaît également lors de festivités plus modestes, lors des manifestations collectives populaires. Souvent jouée dans la campagne, elle témoigne de la vie collective d'une société agro-pastorale. Ce type d'événement se déroule pour le coup presque toujours en extérieur et la musique semble se répandre amplement. La cornemuse ne s'écoute plus simplement, mais se vit ; l'instrument rythme la danse des groupes de villageois. Elle est

¹⁹⁴ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 109.

¹⁹⁵ WANGERMEER R, *La musique flamande*, p. 30.

¹⁹⁶ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 50.

¹⁹⁷ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 26.

¹⁹⁸ BEC, Pierre. *La cornemuse. Sens et ...*, p. 24.

présente pour célébrer les mariages. La cornemuse ponctue également les travaux des champs et, évidemment, est aux mains d'un nombre incalculable de bergers. La cornemuse semble, à en croire l'iconographie, être tout particulièrement un instrument populaire. Cette remarque sera traitée plus particulièrement dans la troisième partie de ce mémoire. En attendant, comme le propose Jean-Pierre Van Hees, « il est nécessaire aussi de faire quelques comparaisons avec d'autres instruments : la cornemuse est-elle historiquement plus « populaire » que le violon ? L'exemple est pertinent dans la mesure où celui-ci, avec son image actuelle d'instrument classique prestigieux, est considéré souvent comme représentatif d'une élite. Son histoire se déroule cependant durant des siècles parallèlement avec celle de la cornemuse, dont il est souvent un partenaire de jeu.¹⁹⁹ »

« Les défenseurs de l'ordre social, établi tant bien que mal en Picardie de 1450 à 1550, se méfient de l'initiative individuelle. Le concert traditionnel doit s'inscrire dans l'organisation d'une fête inspirée par les autorités civiles ou religieuses.²⁰⁰ » Si les festivités s'organisent en respectant les consignes échevinales et sous la supervision d'un représentant de la ville, rien ne s'oppose à la liesse et au défoulement. Mais on ne sait que peu de chose concernant ce type d'expression musicale, seules les interdictions ou les indignations échevinales révèlent la présence de ces concerts organisés par le peuple.²⁰¹ Et ces notes ne relatent évidemment que des événements où il y a eu débordement, ce qui dresse un tableau assez noir des divertissements médiévaux. La cornemuse et la musique populaire semblent uniquement réveiller les bas instincts. Elle évoque le désordre voire la menace. Mais quand était-il réellement ?

Pourtant, comme nous le verrons plus tard, cette même musique est également imprégnée de joie et de louanges envers la vie et donc le seigneur.

5. Conclusion :

Nous constatons que la cornemuse est rarement jouée en solo, mais s'inscrit davantage dans un cadre où l'appareil auditif est déjà largement interpellé. La cornemuse semble se mêler aux bruits et aux manifestations sonores diverses.²⁰²

¹⁹⁹ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 373.

²⁰⁰ BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie...*, p. 184.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 186.

²⁰² L'auteur anonyme des *Echecs amoureux* énumère :

Des haulz instrumens pour danse et grand bruit, trompez, tabours, tymbrez, naquaires, cymballes, cornemusez, chalemelles et cornes.

La cornemuse est à tous les rendez-vous. Elle s'entend quotidiennement dans la rue des cités, annonçant tout ce qui doit être su. La cornemuse guide de sa musique les campagnes militaires. Lorsque le peuple se regroupe pour célébrer, elle accompagne pieusement les expressions de foi, ou bien elle mène la danse. Elle est même recherchée pour les divertissements prestigieux, pour les banquets. Elle accompagne l'euphorie ou l'effroi sans jamais s'épuiser. L'instrument semble tenir un rôle important dans le paysage sonore des cités médiévales, car l'utilisation du son, de la musique comme signaux /mnémoniques²⁰³ /messages convenus, permet une bonne cohésion de la société.

La cornemuse, instrument « haut » couvre les bruits, les sons ambiants. Mais là est son but, elle se doit d'interpeller. On ne peut pas l'ignorer car c'est pour le bien de tous. De plus, la cornemuse sait être protocolaire et sérieuse. Si elle fait souvent rire c'est à cause de l'utilisation qu'en fait le musicien. La cornemuse à un usage ambivalent.

²⁰³ Relatif à la mémoire.

TROISIÈME PARTIE : Ses représentations. :

Les représentations iconographiques de la cornemuse vues dans la partie précédente sont généralement en « situation de sens ». Pierre Bec l'explique ainsi ; elles « répondent à l'une de ses fonctions, réelles ou vues à travers l'imaginaire ou la littérature (festive, chorégraphique, burlesque, picaresque, pastoral, populaire, aristocratique, voire obscène ou macabre) [...]»²⁰⁴ ». Néanmoins, les images n'ont pas pour fonction de représenter de manière littérale la réalité et la vie courante. Ainsi, la plupart des représentations de cornemuses n'abordent pas forcément l'usage réel. Dans cette troisième partie, je vais donc tenter d'interpréter le rôle iconologique de la cornemuse, en me rapportant aux images, en les décrivant et en les analysant.

Même si les représentations sont intrinsèquement liées à des éléments historiques et sociologiques, on projette de l'affect dans les instruments de musique qui gagnent alors un statut iconique. Ils incarnent inévitablement des images fortes et paradoxales que nous nous devons de déchiffrer. Ces différentes formes d'expression artistique sont de précieux témoignages. Il est toujours préférable de resituer une représentation d'un instrument dans l'intégralité de la scène, afin de pouvoir replacer l'instrument dans son contexte global et pouvoir former des parallèles entre les différents sujets. « Il n'est pas possible de classer le corpus en œuvre descriptive, symbolique ou sociologique. Chaque représentation peut être envisagée selon ces trois angles voire plus.²⁰⁵ » J'ai donc choisi de classer mon corpus selon un système avec, d'une part, les scènes narratives et de l'autre, les images placées en contextes marginales.

« La musique est par essence un art de l'instant et de l'éphémère.²⁰⁶ » Le musicien produit une sonorité ou une mélodie immatérielle, qui ne relève que des sens. Il existe une relation intrinsèque entre l'instrument et l'auditoire, mais les images sont ici silencieuses. Sommes-nous tout de même l'auditoire de cette musique muette ? L'instrument incarne des images fortes et paradoxales. Malgré le caractère figé de ces figures sans vie, c'est toute l'ambiguïté de l'esprit musical médiéval qui attend de se dévoiler.

²⁰⁴ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 15.

²⁰⁵ MATTE, Jean-Luc, MATTE, Catherine, « Les musettes muettes. Pour une iconographie de la cornemuse » in : MONTBEL Eric, BLANCHARD Jean, *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Niort, Geste Éditions, « Modal », 1991, p. 67.

²⁰⁶ RIOT, Claude, *Chants et instruments : trouveurs et jongleurs au Moyen Âge*, Paris, Reprint/Desclée de Brouwer, 1998, p. 7.

Chapitre I : Les scènes narratives :

Je vais traiter ici d'un ensemble de représentations narratives, dans lesquelles la cornemuse semble tenir une place secondaire, mais où, cependant, l'instrument est traité avec attention. Les scènes qui reviennent en plus grand nombre sont incontestablement les Annonces aux bergers. Ce sera l'occasion de revenir sur le caractère profane et divin de la cornemuse. Le rapport au divin sera également interrogé à travers les scènes de processions.

1. Le cas des bergers sonneurs de cornemuse :

De nombreuses attestations iconographiques et littéraires suggèrent que la cornemuse ait pu être un instrument emblématique du milieu pastoral, c'est-à-dire assimilé aux bergers. On aimerait même leur en donner l'exclusivité, omettant les milieux divers qui ont joué de cet instrument. Le caractère rural et populaire de ces musiciens est mis en avant à travers des scènes narratives dont le contexte est généralement intemporel. En effet, le plus fréquemment, les bergers sont investis d'un rôle qui les dépasse.

Le berger est avant tout un thème récurrent dans les textes bibliques. Tout d'abord, l'Ancien Testament fait du mouton un don de Dieu. Ensuite, on trouve des bergers dans différents contextes iconographiques tels que les cycles bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament, car plusieurs prophètes et rois de la Bible sont pasteurs (Abraham, Isaac, Jacob, Moïse, David, Saül, Cyrus, etc.) Enfin, le berger est représenté dans les thèmes du Bon pasteur²⁰⁷ ou encore de l'Annonce aux bergers et de l'Adoration des bergers au sein du Cycle de la Nativité. Ces personnages illustrent également des textes hagiographiques et des Évangiles apocryphes, c'est-à-dire des écrits qui se veulent sacrés, mais dont la valeur a été récusée par l'Église vers la fin du IIe siècle. Ces textes apocryphes, bien que critiqués, furent abondamment utilisés en littérature et en art. Ce sont donc rarement le rythme de vie ou le labeur des bergers qui sont le sujet principal de la représentation. Bien que ceux-ci puissent transparaître dans des scènes laïques, profanes, comme dans des cycles de travaux des mois, dans des représentations des métiers ou dans des scènes bucoliques et festives. Ces bergers et la vie pastorale sont extrêmement présents dans l'iconographie médiévale mais, ils ne sont pas tous sonneurs de cornemuses. La présence de ces musiciens est tout particulièrement ancrée dans le cycle de la Nativité. Bien que traitée avec attention, la cornemuse semble *a priori* n'y tenir qu'un rôle anecdotique.

²⁰⁷ Jean, 10 : 11 : (Moi), je suis le bon berger. Le bon berger donne sa vie pour ses brebis.

C'est au sein des Psautiers - Livres d'Heures que ce thème iconographique s'est le plus largement et librement exprimé. Ce sont des ouvrages de dévotions privées rendant accessibles aux laïques les éléments de l'Office divin. Dès le XIIe siècle puis au XIIIe siècle, la confection des livres s'intensifie et se normalise afin de répondre à la forte demande des étudiants des écoles cathédrales et des universités, mais également celle des lecteurs non-ecclésiastiques.²⁰⁸ Le Livre des Psaumes comprend cent cinquante pièces chantées lors de la liturgie, répartis en cinq recueils. Le Livre d'Heures quant à lui s'ouvre sur un calendrier des fêtes religieuses et des saints, suivie généralement de prières, d'extraits des Évangiles mettant en avant les scènes importantes de la Vie du Christ, de psaumes et litanies régulant le rythme de prière au cours de la journée, puis enfin de l'office des morts et des suffrages des saints. Ces deux ensembles à vocation religieuse sont souvent associés et les plus luxueux étaient décorés par des enlumineurs, répondant à un attrait généralisé du beau livre.

Une miniature pleine page dans un *Psautier-Heures* probablement réalisé à Théroouanne ca. 1265 nous donne une bonne idée de comment pouvait être représentée une Annonce aux bergers au XIIIe siècle.²⁰⁹ Cette miniature de préface n'a pas besoin d'être isolée d'un texte, mais elle est tout de même sertie d'un cadre ornementé complété par un élément architectural gothique en son chef. Celui-ci transgresse le cadre. La narration est élaborée « à plat » et est limitée par son espace. Un ange descend du ciel, sa partie supérieure apparaît depuis l'arc brisé médian du décor architectural. Il tient dans sa main gauche un phylactère déroulé et vierge et pointe du doigt de la main droite, signifiant qu'il discourt. Au-dessous de lui, quatre bergers tournent leur regard pour porter attention au message céleste. Ce mouvement rotatoire de la tête en arrière souligne l'intérêt et le caractère insolite de l'instant présent qui détourne les bergers de leurs activités ; la garde du troupeau et la musique. Ils sont disposés par groupes de deux de part et d'autre de la composition. À gauche, l'aîné (reconnaissable à sa barbe) cache presque de sa stature un jeune berger situé dans son dos. Tous deux lèvent le bras gauche vers le ciel, main presque ou totalement ouverte, en signe de bonne réception et d'acceptation de la nouvelle. À droite, les deux bergers musiciens ont arrêté de jouer. Le joueur de cornemuse ne peut pas aisément lâcher son instrument qui consiste en une cornemuse monocalame dont le tuyau mélodique est long et évasé. Son acolyte, lui, peut d'une main brandir son cornet vers le ciel. La scène se détache sur un fond uni et doré ; le décor est rudimentaire et suggère un contexte naturel et extérieur par un sol aride en forme pyramidale et par une unique végétation centrale. Sur cette colline suggérée, le troupeau est symbolisé par cinq moutons qui paissent

²⁰⁸ COLLOMB, Pascal, RIHOUE, Pascale, « Liturgie et images processionnelles », in BASCHET, Jérôme, DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.), *Les images dans l'occident médiéval*, Turnhout, « L'Atelier du médiéviste n°14 », 2015, p. 52.

²⁰⁹ *Psautier*, New York, Morgan Library, M.97 fol.10v°, Théroouanne, 1260–1270. (Fig.2)

paisiblement, tandis qu'à son sommet un chien assis semble imiter ses maîtres et porte son attention à l'ange.

Une précaution particulière semble apportée au costume et aux accessoires des quatre bergers. Leurs tenues sont simples, sans extravagances, mais semblent de qualité. Il s'agit de tuniques courtes à manches longues. Le plus âgé porte également une capeline à capuche tenue par une broche. Il n'y a pas de signe de pauvreté, cela rend compte d'un monde prospère. Ces travailleurs ruraux sont différenciés des autres paysans par leur chausses et leurs bâtons. Contrairement au paysan qui va souvent nu-pieds, le berger doit pouvoir se déplacer sur des kilomètres et sur n'importe quel terrain pour mener son troupeau en transhumance. « Ce costume traverse tout le moyen-âge sans changement notable. Adapté au travail en plein air et aux intempéries, il répond au même impératif technique que l'habillement du berger moderne.²¹⁰ » Le sonneur de cornemuse possède un second élément qui deviendra emblématique des bergers : la panetière. Il s'agit d'une sorte de besace nouée à la taille, qui pend du côté gauche. Une littérature plus tardive nous en donne les caractéristiques et l'utilité, à commencer par un traité sur l'art de bergerie, composé par Jehan de Brie au XIV^e siècle. *Le bon berger ou le vrai régime et gouvernement des Bergers et Bergères* a été réédité à de nombreuses reprises, la plus ancienne datant de 1486-1521.²¹¹ Jean de Brie explique alors :

« Et par-dessus toutes ces choses deuant dictes : le berger doit porter et ceindre la panetiere pour mettre le pain pour luy et son chien. La panetiere doit estre de cordelle trellier et nouee au droit neu : en manière de la harace au potier de terre. Et celle panetiere doit estre attachee au senestre coste du berger : car il ne doit point empescher son dextre coste : affin que plus prestement il puisse tondre/ recoper/ oindre/ seigner au besongner sur les brebis le mestier est.²¹² »

Dans *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Greban (1450) le personnage du berger Rifflart dit :

« j'ay du pain mon saoul²¹³ » et « ma pennetiere est fournie de bon gros aus et nourissans²¹⁴ »

Loin d'être encore systématiquement représenté, cet élément de costume est un facteur esthétique heureux. Il permet l'identification du personnage et casse la ligne monotone de la

²¹⁰ JULLIAN, Martine, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », Information Régionale - C.R.D.P de Grenoble. Dossiers documentaires d'histoire, de géographie et d'instruction civique, n°28, 1978, p. 35.

²¹¹ Bibliothèque nationale, cote Rés. S 1001 / Musée Thomas Dobrée de Nantes, cote 328 et cote 329 / bibliothèque de l'Arsenal, cote Rés. 8° S 7784 selon KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse. *Le berger en France...*, p. 12.

²¹² *Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres : composé par le rustique Jehan de Brie le bon berger*. M. D. XLII. A Paris : en limprimerie de Denys Jonot imprimeur & libraire, BnF, 8-S-7784, 1542 [en ligne]

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15188924/f99.item>. fol. XXXIV v°.

²¹³ Vers 4653.

²¹⁴ Vers 4665-4666.

tunique. Pour ces raisons, la panetière sera parfois sur la taille de bergers présentant le mauvais flanc. Elle est surtout témoin d'un aspect pratique et réaliste de la tenue de travail du berger. Dès le XIII^e siècle, une notion de réalisme prend déjà progressivement place dans l'iconographie de l'Annonce aux bergers.

Ce type de scène est pléthorique. On retrouve cette disposition type dans de nombreuses représentations du début du XIII^e siècle. Afin de pouvoir analyser et interpréter le rôle des bergers musiciens et plus spécifiquement celui de la cornemuse au sein du cycle de la Nativité, il convient de comparer en premier lieu les textes saints et le thème iconographique. Pourrait-il s'agir tout bonnement d'une illustration littérale des textes ? Le cycle de la Nativité est un sujet religieux très riche et aux implications multiples. Il se décompose en plusieurs scènes, dont le nombre peut varier selon les textes retenus. Les incontournables événements sont :

- L'Annonciation durant laquelle l'ange Gabriel annonce à la Vierge Marie qu'elle va enfanter du fils de Dieu. Cet épisode nous est donné par l'Évangile selon Luc (1 : 26-38)

« 26 Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, appelée Nazareth,

27 à une jeune fille vierge, accordée en mariage à un homme de la maison de David, appelé Joseph ; et le nom de la jeune fille était Marie.

28 L'ange entra chez elle et dit : « Je te salue, Comblée-de-grâce, le Seigneur est avec toi. »

29 À cette parole, elle fut toute bouleversée, et elle se demandait ce que pouvait signifier cette salutation.

30 L'ange lui dit alors : « Sois sans crainte, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu.

31 Voici que tu vas concevoir et enfanter un fils ; tu lui donneras le nom de Jésus.

32 Il sera grand, il sera appelé Fils du Très-Haut ; le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son père ;

33 il régnera pour toujours sur la maison de Jacob, et son règne n'aura pas de fin. »

34 Marie dit à l'ange : « Comment cela va-t-il se faire puisque je ne connais pas d'homme ? »

35 L'ange lui répondit : « L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre ; c'est pourquoi celui qui va naître sera saint, il sera appelé Fils de Dieu.

36 Or voici que, dans sa vieillesse, Élisabeth, ta parente, a conçu, elle aussi, un fils et en est à son sixième mois, alors qu'on l'appelait la femme stérile.

37 Car rien n'est impossible à Dieu. »

38 Marie dit alors : « Voici la servante du Seigneur ; que tout m'advienne selon ta parole. » Alors l'ange la quitta.²¹⁵ »

Cette scène n'apparaît pas dans les Évangiles de Matthieu (1 : 18) :

²¹⁵ Traduction liturgique officielle en français sur le site de l'Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones : <https://www.aelf.org/bible/Lc/1>

« 18 Or, voici comment fut engendré Jésus Christ : Marie, sa mère, avait été accordée en mariage à Joseph ; avant qu'ils aient habité ensemble, elle fut enceinte par l'action de l'Esprit Saint. »

- La Visitation, scène durant laquelle Marie de Nazareth rend visite à sa cousine Elisabeth qui, bien que stérile et âgée, est également miraculeusement en sainte de Saint Jean-Baptiste (Luc 1 : 39-57).
- La Nativité est la naissance de l'Enfant Jésus. Les Évangiles sont étonnamment succincts à ce sujet. Saint Luc nous dit (Luc, 2 : 4-7) :

« 04 Joseph, lui aussi, monta de Galilée, depuis la ville de Nazareth, vers la Judée, jusqu'à la ville de David appelée Bethléem. Il était en effet de la maison et de la lignée de David.

05 Il venait se faire recenser avec Marie, qui lui avait été accordée en mariage et qui était enceinte.

06 Or, pendant qu'ils étaient là, le temps où elle devait enfanter fut accompli.

07 Et elle mit au monde son fils premier-né ; elle l'emballota et le coucha dans une mangeoire, car il n'y avait pas de place pour eux dans la salle commune. »

- L'Annonce aux bergers et l'Adoration des bergers. Saint Luc rapporte les faits ainsi (Luc, 2 : 8-20) :

« 08 Dans la même région, il y avait des bergers qui vivaient dehors et passaient la nuit dans les champs pour garder leurs troupeaux.

09 L'ange du Seigneur se présenta devant eux, et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa lumière. Ils furent saisis d'une grande crainte.

10 Alors l'ange leur dit : « Ne craignez pas, car voici que je vous annonce une bonne nouvelle, qui sera une grande joie pour tout le peuple :

11 Aujourd'hui, dans la ville de David, vous est né un Sauveur qui est le Christ, le Seigneur.

12 Et voici le signe qui vous est donné : vous trouverez un nouveau-né emmaillotté et couché dans une mangeoire. »

13 Et soudain, il y eut avec l'ange une troupe céleste innombrable, qui louait Dieu en disant :

14 « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes, qu'Il aime. »

15 Lorsque les anges eurent quitté les bergers pour le ciel, ceux-ci se disaient entre eux : « Allons jusqu'à Bethléem pour voir ce qui est arrivé, l'événement que le Seigneur nous a fait connaître. »

16 Ils se hâtèrent d'y aller, et ils découvrirent Marie et Joseph, avec le nouveau-né couché dans la mangeoire.

17 Après avoir vu, ils racontèrent ce qui leur avait été annoncé au sujet de cet enfant.

18 Et tous ceux qui entendirent s'étonnaient de ce que leur racontaient les bergers.

19 Marie, cependant, retenait tous ces événements et les méditait dans son cœur.

20 Les bergers repartirent ; ils glorifiaient et louaient Dieu pour tout ce qu'ils avaient entendu et vu, selon ce qui leur avait été annoncé. »

L'ensemble a pour but de justifier le Mystère de l'Incarnation (Manifestation de la divinité en l'Enfant Jésus), d'expliquer la Virginité préservée ou encore de souligner le rôle

parental de la Vierge Marie et de son époux Joseph. Plus largement, parfois, ces scènes tendent à préfigurer la Crucifixion ou le thème de l'Eucharistie. De plus, le cycle de la Nativité peut se mêler au cycle de la Vie de la Vierge ou à celui de l'enfance de Jésus.

Aucun des *Quatre Évangiles* ne stipule la présence d'instruments de musique durant ce cycle de la Nativité. Ces passages sont somme tout assez peu détaillés. Un modèle iconographique s'est pourtant très tôt imposé aux imagiers, mais il n'est pas une transposition visuelle de l'expression canonique. Les inspirations sont donc à chercher ailleurs.

« Pour expliquer le succès du thème, on a noté le désir d'imiter les atmosphères "bucoliques" de l'Antiquité, ce qui justifierait l'usage presque obligatoire d'instruments de musique déterminés, essentiellement des flûtes.²¹⁶ » Les premiers artistes chrétiens déjà ont semblé jeter leur regard sur les anciennes représentations iconographiques des dieux antiques. Le panthéon grec contient nombre de dieux chthoniens majeurs ou mineurs qui sont à la fois des divinités musiciennes et des divinités pastorales. Nombre de statues criophores²¹⁷, représentent Hermès, dieu des moutons d'Arcadie et inventeur de la lyre, instrument qu'il offrit à son frère Apollon. Ce dernier « garda les troupeaux de Laomédon (*Iliade*, XXI, 448) et ceux d'Admète en jouant de la flûte (*Alceste* d'Euripide)²¹⁸. » Pan est également un dieu berger d'Arcadie, il est souvent représenté au milieu d'un troupeau jouant de son syrinx. Le monde antique voit surtout naître en son sein la poésie pastorale, apparue chez les Alexandrins (IVe – Ier siècles) avec Théocrite et Virgile. Même si les préoccupations et traits pastoraux de la poésie grecque sont bien antérieurs.²¹⁹

Une lointaine tradition donne donc sa place aux instruments de musique qui semblent aider à la garde des bêtes et qui animent les regroupements. Rien d'étonnant dans une société depuis toujours profondément agro-pastorale. De plus, les instruments de musique distraient les pasteurs dans leur solitude et/ou leur permettent de communier avec la nature. Un pasteur solitaire apparaît dans une large initiale historiée d'un Livre d'Heures du XIVe siècle.²²⁰ Les 76 pages de vélin ont été probablement calligraphiées et enluminées au diocèse d'Arras ca. 1310. La scène s'inscrit dans le champ d'un D, sur un fond de mosaïque dorée. Assis sur un promontoire rocheux taché de vert pour signifier la verdure, un berger en tunique rose tient une cornemuse à petite poche. Deux tuyaux sonores parallèles sont conjoints dans une souche

²¹⁶ PEREZ-HIGUERA, Teresa, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris, 1996, p. 147.

²¹⁷ Qui porte un bélier.

²¹⁸ DALLA VALLE CARMAGNANI, Daniela, DUCHEMIN ETIEMBLE, Jacqueline, Charlotte VAUDEVILLE, « PASTORALE, *genre littéraire* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 juillet 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/pastorale-genre-litteraire/>.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, G.59 fol.22r°, Artois, ca.1300. (Fig.8)

sculptée ; un long chalumeau cylindrique sans pavillon et un bourdon ou tuyau semi-mélodique, également cylindrique, mais plus court. Il le maintient de sa main droite et tend droit devant lui sa main gauche, paume ouverte présentée à l'ange. Il semble en effroi, comme trop vite arraché à sa torpeur. L'ange aux ailes d'un bleu vif se tient debout, posé au sommet de la masse rocheuse et présente vers le bas son phylactère comme pour le rassurer. Le berger musicien, jouant solitairement, entouré de quatre animaux, devient un personnage privilégié. Il est à cet instant le seul au courant d'un événement divin majeur.

Dans les faits, au Moyen Âge, la musique devait faire partie des activités pastorales. La musique rythmait certainement les travaux collectifs pour permettre la coordination entre paysans par exemple lors de la moisson, de la battue des céréales ou encore de la tonte des bêtes. « Pour le rassemblement et la conduite de troupeau, le berger dispose d'un instrument qui porte au loin.²²¹ » En effet, à l'instar de la musique d'ordonnance utilisée dans l'armée ou dans l'organisation urbaine, les instruments de musique au son perceptible malgré la distance servaient peut-être à la communication, grâce à des signaux sonores, entre les différents bergers voire entre le berger et le village. De plus, tributaire du rythme animal, pendant que les animaux paissent dans la nature, et si aucun accident ne perturbe leur tranquillité, les bergers sont inoccupés. Il semble normal que dans ces circonstances, ils en profitent pour s'adonner à d'autres activités telles que la discussion et la musique, puis plus tard s'ajouteront à l'iconographie les jeux et danses. Dans ce but, Jean de Brie (environ 1336-1380), dit le bon berger, préconise dans son *Vray regime et gouvernement des bergers et des bergeres* que :

« Des instrumens doit avoir le berger avec ses flaiiaux pour soy esbatre en melodie. Cest assauoir, fretel, estyue, doucaine, musette dalemaigne, ou autre musette que len nôme cheurette, chascun selon son engin et subtilite.²²² »

Lorsque les saisons ne permettent pas la transhumance des troupeaux, les bergers retournent au sein des villes. Là, contraint d'une certaine manière à moins travailler, ils participent à la vie urbaine et aux festivités. Durant ce laps de temps, peut-être qu'ils semblent aux yeux des autres travailleurs bien oisifs. En tout cas, on les y voit jouer de la musique comme lorsqu' « En 1388, à Laon, un soir de Saint Jean 'un jeune valetton bergier... aloit jouant d'une fleuste' ». ²²³ ».

Les instruments de musique, plus particulièrement ceux à vent, semblent donc définitivement l'apanage des bergers. Parfois, ils supplantent même les outils de travail, tels

²²¹ JULLIAN, Martine, « Le berger et l'élevage... », p. 36.

²²² Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres : composé par le rustique Jehan de Brie le bon berger : fol. XXXIX r°.

²²³ KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse, *Le berger en France...*, p. 50 à propos de : Archives Nationales, JJ 133, fol. 7, juin 1388.

que les bâtons, qui disparaissent alors totalement. C'est le cas dans une très belle miniature pleine page, issue des *Images de la vie du Christ et des saints*²²⁴ et réalisée vers 1280-1290 et conservée à la BnF. Ce manuscrit à peintures du XIII^e siècle est en parchemin et en papier. Il se décompose en 3 parties, débutant sur un Calendrier cistercien en latin (f.1 à f.12v°), puis vient la Table des légendes (f.18 à f.17v°) qui mentionne à plusieurs reprises la commanditaire « Madame Marie ». Le manuscrit propose ensuite des images de la vie du Christ et des saints et comprend 87 peintures à pleine page, avec encadrement doré et légendes, exécutées sous la direction d'un seul chef d'atelier en Hainaut ou en Brabant. Dans un cadre doré à triple arcs brisés de style gothique, une Annonce au berger se déroule. On aimerait voir une scène nocturne, comme stipulé dans l'Évangile de Luc, grâce à ce fond uni bleu sur lequel un motif de trois petits points se répète régulièrement et grâce à une palette de couleur sombre. Néanmoins, là n'est pas le but, les 87 peintures alternent simplement ce même fond bleu et un équivalent fond rouge.

Dans la partie supérieure de la peinture, un ange apparaît tout entier dans le ciel, sans émanations nuageuses et sans lumière. Sa tête bouclée et rosée est auréolée d'or. Les plumes de ses ailes passent tantôt à l'avant et à l'arrière du cadre architecturé. L'ange est comme enveloppé d'un drapé rougeâtre dont il maintient fermement un pan dans sa main gauche. De ce drapé s'échappent des pieds nus et un bras droit couvert d'une longue manche verte. L'être céleste pointe du doigt avec conviction et à la bouche entrouverte. Il semble avoir pris la peine de descendre jusqu'aux deux bergers pour leur prodiguer la bonne nouvelle, son corps est placé en oblique, penché en avant, plaçant sa parole dans l'axe médian de la composition. Le mouvement corporel et la gestuelle intensifient l'élan de la voix. Sur terre, dans la moitié basse de la peinture, deux bergers, leur fidèle compagnon canin et leur troupeau de faibles effectifs sont tous disposés sur un décor sans profondeur. Il est constitué d'un aplat de verdure où paissent trois ovins dont deux cornus et d'un aplat rocheux d'ocre que semble vouloir escalader un bouc bêlant. Le chien se tient à son sommet, le museau tourné en arrière, vers la droite. Il ne porte pas attention à la nouvelle céleste et s'occupe à tout autre chose, certainement la surveillance du troupeau. De ce rocher émergent deux arbres -ou du moins deux hauts végétaux- de formes tigeuses et ondoyantes. Ces formes vertes de troncs peu réalistes sont habillées en leur extrémité de larges feuilles. L'arbre de gauche se courbe, s'adaptant à la posture du berger sonneur de cornemuse. Celui-ci, légèrement penché en avant et jambes écartées, semble coupé en plein déplacement. Homme d'âge mûr, il porte une barbe de quelques jours et des boucles

²²⁴ *Livre d'images de Madame Marie*, Paris, BnF, N.Acq.fr.16251 fol. 22v°, Hainaut, ca.1285–1285. (Fig.6)

régulières sont cachées sous un cale blanc noué sous son menton. Il est vêtu d'une longue tunique à manches de tissu souple qu'il a relevé au niveau de la taille et de braies et chausses noires. Il porte également une capeline à capuche rouge doublée de brun.

Ce berger musicien tient entre ses mains une cornemuse polycalame à deux voix particulièrement ouvragée. Son sac est en forme de flageolet et est gonflé par un bec d'insufflation court et uniforme. La dorure cache la perce d'un tuyau mélodique cylindrique étrangement décomposé en deux sections. Au bout du premier long tuyau, une tête aux cheveux bouclés ouvre grand sa bouche pour laisser paraître la fin du tuyau mélodique, également cylindrique, mais plus fin. À son côté, un long bourdon légèrement conique possède un pavillon évasé et est habillé de cinq moulures (décoratives ou signifiantes des coulisses d'accord). Ces deux tuyaux sonores sont conjoints dans une souche commune décorée d'une tête couronnée sculptée. Le berger musicien a encore les doigts de la main droite posée sur le tuyau mélodique, comme s'il cessait tout juste de jouer. Il porte son attention vers le ciel, se détachant symboliquement de son instrument en posant sa main gauche à son sommet, comme pour signifier qu'il y a un temps pour tout. Son confrère est un vieil homme aux cheveux et à longue barbe grisonnante et au front ridé. Il est assis sur la forme rocheuse et se tord vers l'ange pour mieux le voir. Il est vêtu d'une tunique brune à manches longues qui descend jusqu'à ses chausses noires. À la taille, du côté droit, il porte l'incontournable panetière constituée d'un filet transparent qui laisse entrevoir son contenu non-identifiable. Il lève son regard vers l'ange et porte sa main droite au-dessus de son visage, en un geste d'étonnement, comme pour se protéger. Il tient à pleine poigne son cornet rouge décoré de six bandes dorées. Éloigne-t-il de lui l'instrument, car l'apparition miraculeuse l'a interrompu dans son jeu ? Ou est-il au contraire déjà prêt à sonner, pour répandre la bonne nouvelle à grand bruit ? Dans tous les cas, sans bêtes autour d'eux, ces deux personnages n'auraient pas forcément l'air de bergers en plein labeur. Ils n'ont pas d'outils de travail à leur côté et les animaux ont l'air de vaquer indépendamment à leur occupation. Hormis le bouc qui lui cherche peut-être l'attention de son protecteur. Les deux bergers jouaient paisiblement de la musique, avant que l'ange apparaisse, plaçant ces deux personnages dans une ambiance détendue voir oisive.

Ce caractère paisible, prospère, évoqué par ces bergers musiciens se délassant au milieu de la nature et d'un troupeau uni, est lentement renforcé, du XIIIe au XVe siècle par l'apport d'un paysage resplendissant et favorable. L'évolution stylistique qui transparait dans l'iconographie du Cycle de la Nativité découle de « [...] la pensée de saint Bernard, au XIIe siècle, puis celle de saint François d'Assise, [qui] sont à l'origine d'une évolution des idées, qui se reflète dans l'art gothique. La réalité du monde extérieur, visible, est perçue par l'artiste. On

aime Dieu à travers sa création.²²⁵ » Comme nous l'avons vu, dans un premier temps, la nature est rudimentairement représentée par un ou deux attributs déposés sur un fond uni et neutre ou sur un effet de mosaïque. Ensuite, les imagiers commencent à représenter le charme de la nature qui l'environne, développent la perspective et surtout la profondeur. Le langage plastique donne enfin à voir l'horizon. Les personnages et les décors se libèrent du cadre qui leur est imparti et semblent se prolonger, s'ouvrir en hors-champ. Il y a là de la vie, le paysage nous rend spectateur de l'activité humaine qui s'y déroulait. La représentation illustrée du paysage se développe et donne à voir une réalité paysanne nouvelle. Le paysage pastoral, campagnard résonne en écho avec le paysage urbain, lointain certes, mais intrinsèquement lié. L'économie urbaine et l'économie pastorale sont complémentaires. La ville est représentée en arrière-plan, grâce à ses édifices principaux. Au travers de ces paysages, les paysans qui sont intégrés au monde biblique, symbolisent le monde terrestre. Dans leur humilité, ils ont un caractère universel et éternel, c'est la création et la gloire divine qui prévalent. « L'art a une signification purement spirituelle et l'environnement n'est que le milieu universel des événements sacrés.²²⁶ »

Si les représentations de la scène de l'Annonce aux bergers ne sont pas une réplique fidèle d'un texte, il y a tout de même un langage iconographique universel, commun à tous les imagiers. « C'est dans la miniature que le thème des bergers est le plus fréquemment reproduit ; son évolution y est aussi la plus patente. Sa fréquence d'apparition suit la courbe croissante de la production des manuscrits enluminés tout au long du Moyen Âge.²²⁷ » Un passage progressif du symbolisme au réalisme s'opère entre le XIIIe et XVe siècle. Un grand nombre d'objets sont alors clairement identifiables, à la fois dans leur réalité matérielle et dans leur usage.²²⁸ Les bergers, itinérants, emportaient avec eux tout un équipement destiné à les aider dans leur métier une fois dans les champs. Ils devaient pouvoir mener les bêtes et subvenir aux besoins des animaux, mais également à leurs propres besoins. Ils accrochaient ces éléments à leur ceinture, les rangeaient dans une panetière ou les tenaient à la main. Ainsi, les bergers sont représentés avec une grosse ceinture ou une besace pour faire pendre leurs outils. Le berger était également vétérinaire et pouvait soigner son troupeau ou assister les mises-bas. Il portait pour cela, également à sa ceinture, une « boiste à l'ongnement » :

²²⁵ LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Paysages, paysans...*, p. 38.

²²⁶ LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Paysages, paysans...*, p. 37.

²²⁷ JULLIAN, Martine, « Le berger et l'élevage... », p. 33.

²²⁸ *Ibidem*, p. 38.

« *Le bon bergier ne doit non plus estre trouve sans la boiste a l'ongnement, que le notaire doit estre sans escritoire, Car ce est le plus notable et nécessaire de ses instruments et outilz.*²²⁹ »

Ce n'est pas pour autant que les pasteurs perdent leurs attributs premiers ; les différentes baguettes utilisées pour mener le troupeau. On en reconnaît plusieurs, à commencer par la boulade, renflée à une extrémité ou munie d'un pommeau, qui sert d'appui. Les bergers peuvent également tenir un bâton recourbé utile pour saisir les bêtes par le cou. Plus rarement, ils possèdent des lanières de cuir ou de cordelettes pour corriger les bêtes dissidentes. Le bâton le plus emblématique est évidemment la houlette, une sorte de petite pelle avec crochet montée à douille à l'extrémité d'un long manche qui permet d'envoyer de la terre sur les animaux qui s'écartent de trop. Selon Jean de Brie, la houlette est l'attribut par excellence du berger, c'est le symbole de sa profession et de sa place dans la société :

« *Le berger est aussi noblement pare de la houlette selon son estat de berger, côme feroit ung euesque ou ung abbe de la croce, ou comme ung bon homme darmes est bien acesine et assure(?) quand il a ung bon glaiue pour la guerre.*²³⁰ »

Si un réalisme est apporté à la représentation du berger, de son attitude, de sa tenue et de son équipement, c'est loin d'être régulièrement le cas des troupeaux en eux-mêmes. Quelques bêtes suffisent encore à définir un groupe animal conséquent. Le comportement grégaire de ces bêtes et le travail du pasteur sont davantage évoqués par la présence des outils. « [...] plusieurs indices font référence à des techniques d'intervention de l'homme sur le comportement des animaux : Présence de la houlette, du chien, des instruments d'appel, le maniement du bâton pour conduire le troupeau groupé, etc.²³¹ » Les troupeaux peuvent certes être homogènes comme c'est le cas dans la plupart des contextes iconographiques où les ovins prédominent, mais ils peuvent également être hétérogènes, c'est-à-dire mêler différentes espèces animales (*ovis aries*, caprins, bovins, porcins). Le fait est que les représentations s'abstiennent de représenter des volumes d'animaux trop conséquents. Cela est très certainement un choix esthétique pour ne pas surcharger la composition artistique. Certains imagiers tendent tout de même, à partir du XIV^e et XV^e siècle surtout, de rendre compte de ces effectifs.

Dans un Livre d'Heures d'Amiens, daté de 1480, l'Annonce aux bergers se déroule sur une colline surplombant une rivière et une ville en arrière-plan.²³² Deux bergers, assis dans l'herbe lève la tête vers une masse angélique bleutée tenant un phylactère. Ils sont vêtus comme

²²⁹ *Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres : composé par le rustique Jehan de Brie le bon berger* : fol LI r°.

²³⁰ *Ibidem*, fol. XXXV v°.

²³¹ JULLIAN, Martine. *Le berger et l'élevage...*, p. 39.

²³² *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, M.198 fol.43v°, Amiens, ca.1480–1480. (Fig.26)

à l'accoutumé, avec une tunique, une capeline à capuche, un bonnet et sont munis de panetières. L'un tient sous son bras droit une cornemuse monocalame. Un chien se tient fidèlement à leur côté. Le troupeau quant à lui, paisse tranquillement la verdure avoisinante. Un amas se forme contre la bordure de gauche, certains moutons ont l'arrière-train situé en hors-champs. Cela pourrait insinuer une multitude de bêtes dans la pente descendante.

Une autre solution est proposée dans un *Livre d'Heures* de Cambrai²³³, daté de 1490-1500 grâce à un jeu de perspective. Le paysage rural est formé de monts et vallées jusqu'à l'horizon lointaine où siège une ville fortifiée. Sur chaque colline, deux duos de bergers se font face et sont entourés du troupeau, certainement commun, dont ils s'occupent. Au premier plan, un joueur de cornemuse en tunique rose tient sous son bras droit une cornemuse composée d'un grand bourdon et d'un chanteur aux pavillons évasés. Il lève un bras au-dessus de sa tête comme pour mieux voir l'ange. Le second berger a délaissé sa houlette au sol, s'est retourné vers le messenger céleste en posture de prière et de louange, appuyé sur les genoux et les mains jointes. Le chien consacre également son attention à l'ange. Au second plan, les deux bergers sont debout, appuyés sur leurs bâtons. Tous ensemble, ils entendent les paroles de l'ange et se tournent vers lui, cela crée un lien entre eux. Cela apporte une dimension plus vaste au travail des bergers et suppose une organisation entre eux.

Les troupeaux de bêtes sont parfois libres de circuler comme bon leur semble, c'est ce que l'on appelle la garde lâche. Principalement effectuée dans les zones forestières ou marécageuses, ou dans des zones délimitées par des enclos/clôtures, elle ne nécessite pas une surveillance continue. Mais en temps normal, le troupeau est gardé par les bergers, les pasteurs. Des gardiens moins expérimentés et occasionnels peuvent participer à cette surveillance. C'est le cas des valets qui conduisent les bêtes de manière épisodique ou gardent le troupeau uniquement durant un court laps de temps. Malheureusement, ces personnages ne sont pas identifiables car ils n'ont pas de caractéristiques particulières. D'autres types de gardiens occasionnels peuvent en revanche être représentés et identifiables. Lorsque l'on a affaire à des enfants, des bergères et des vieillards, ils définissent un cadre plus familial. Il y a deux explications, soit le troupeau appartient à une famille et les membres s'entraident, soit le berger cherche à concilier sa vie professionnelle et sa vie familiale. Il peut alors emmener ses proches avec lui lors de ses déplacements. Si les enfants sont là pour aider, ils sont certainement peu spécialisés car en apprentissage, ils accompagnent les adultes pour se former aux métiers liés à l'élevage. Car ce métier nécessite une importante initiation notamment pour la partie concernant

²³³ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, M.116 fol. 54v°, Cambrai, 1490-1500. (Fig.30)

les soins vétérinaires. Dans un Livre d'Heures parisien datant du début du XVe siècle²³⁴, deux enfants semblent davantage faire du remue-ménage. Accolés l'un à l'autre, chacun en mouvement dans un sens opposé, ils se meuvent dans une sorte de jeu de ronde. L'un des deux lève la tête vers l'ange situé haut dans le ciel et semble à peu près réceptif, levant une main au ciel. Il retient le poignet de son camarade de jeux, lui qui a également le regard tourné vers le messager céleste, mais dont tout le corps semble encore voué à l'amusement. Il lève exagérément les jambes comme s'il sautillait et tend son bras vers la cornemuse d'un adulte situé tout près de lui, comme s'il voulait en jouer. Le musicien semble le repousser doucement du coude en lui indiquant qu'il se doit de porter attention à ce qu'il se passe dans le ciel.

Les paysannes quant à elles, ne sont qu'exceptionnellement figurées avant le XIIIe siècle. Elles apparaissent même assez tardivement dans l'iconographie médiévale du Cycle de la Nativité, durant la seconde moitié du XVe siècle.²³⁵ Elles sont représentées soit seules, soit en compagnie. « La bergère est presque toujours occupée à une activité typiquement féminine : traire les brebis, filer la laine, tresser des couronnes ; Parfois aussi elle s'occupe d'un enfant pendant que l'homme surveille le troupeau. Toutefois, dans les scènes de divertissement la femme devient un élément indispensable : danse et jeux montrent toujours les bergers en couple.²³⁶ » Elles ne semblent certes pas « indispensables » dans cette miniature²³⁷ où elle fabrique une couronne de fleur, tranquillement posée dans l'herbe. Dans la poésie, elles sont désignées par divers diminutifs tels que « la bergerelle, la bergerette, la bergerote, la pastourelle.²³⁸ » et semblent avoir un rôle secondaire et de soutiens, un rôle de moindre importance. Pourtant, strictement, le métier de berger, comme pasteur, se limite à la bonne garde du troupeau c'est-à-dire à guider, défendre et soigner. Le berger n'abat pas ses bêtes lui-même ou n'est pas censé exploiter la matière première. Ainsi donc, ces femmes effectuent un travail tout à fait complémentaire et différent, si elles traient le bétail ou filent la laine ; c'est une autre spécialisation. Elles participent à leur manière à l'effort de l'exploitation pour subvenir aux besoins de leurs proches car « [...] l'exploitant, ses ouvriers, ses servantes, épouse et enfants se procurent des ressources supplémentaires, à domicile, par le filage (féminin) et par le tissage (masculin) : l'un et l'autre apportent de quoi boucler le budget et payer les charges, dîmes et impôts [...]»²³⁹ » Ce genre de compositions « Révèle la volonté de nouvelles classes

²³⁴ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, MS. M.453 fol. 70r°, Paris, ca.1425-1430. (Fig.17)

²³⁵ JULLIAN, Martine. *Le berger et l'élevage...*, p. 40.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, M.6 fol.41r°, Flandres [?] ou Nord de la France [?], 1475-1485. (Fig.24)

²³⁸ KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse. *Le berger en France...*, p. 22.

²³⁹ LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Paysages, paysans...*, p. 18-19 à propos des Pays Bas.

sociales urbaines de rendre compte, par le message iconographique, par la notation minutieuse de chaque détail, d'un monde actif, laborieux et prospère, qui s'opposerait au monde décadent des milieux princiers des XIV^e et XV^e siècles, obnubilés par l'élégance, le raffinement des formes et des couleurs.²⁴⁰ »

L'annonce n'est pas toujours traitée comme une scène indépendante et apparaît fréquemment au loin, dans la scène de la Nativité, « malgré l'incohérence qui consiste à rassembler dans la même scène la crèche et les montagnes où les bergers veillaient cette nuit-là sur les troupeaux.²⁴¹ » Cette juxtaposition de deux thèmes n'aurait pas pu se faire avec les autres épisodes coutumiers du Cycle de la Nativité. L'Annonce aux bergers a pour vocation de faire connaître la naissance de l'Enfant Jésus à l'humanité, mais plus particulièrement le peuple juif. Les Rois Mages, eux représentent la reconnaissance du Messie par les non-juifs, ils représentent l'exotisme du lointain orient et cet épisode se déroule lors de l'Épiphanie, fête plus tardive, d'où deux thèmes résolument séparés.

L'épisode de l'Annonce aux bergers s'intègre quant à lui parfaitement avec celui de la Nativité. Les deux scènes sont représentées dans des vignettes différentes mais sur une même page dans le *Psautier du Boisrouvray* datant de 1270-1280 originaire d'Amiens.²⁴² Dans la partie supérieure, l'Enfant est né, déposé dans la crèche et emmailloté tel dans un linceul. Les deux animaux, l'âne et le bœuf, surplombe le nouveau-né et tente de grignoter le linge qui l'entoure, préfigurant l'Eucharistie. La Vierge Marie lui tourne le dos, allongée, sa tête retenue par une main placée sous sa joue. Elle est représentée avec une expression de fatigue et se repose sur un oreiller, veillée par son époux Joseph. Selon un commentateur grec du XII^e siècle, Nicolas Mesarrites, « le visage de la Vierge indique la souffrance, pour que l'Incarnation ne peut être mise en doute ». Cette iconographie se nourrit dans le monde byzantin et sous l'influence de celui-ci passe à l'Occident. Elle insiste sur la double-nature de Jésus, à la fois divin mais tout de même Homme.²⁴³ Dans la partie inférieure de cette page, l'ange apparaît dans le coin supérieur droit, un phylactère à la main. Deux bergers le regardent, l'un appuyé sur son bâton. Il représente l'humanité las en attente, en attente du salut. Il lève son bras gauche en

²⁴⁰ JULLIAN, Martine. *Le berger et l'élevage...*, p. 41.

²⁴¹ PEREZ-HIGUERA, Teresa, *La Nativité...*, p. 147.

²⁴² Collection privée, *Psautier du Boisrouvray*, Amiens, fol. 7r°, 1270–1280. (Fig.4)

²⁴³ PEREZ-HIGUERA, Teresa, *La Nativité...*, p. 120-121 :

Ce type iconographique s'oppose à une vision monophysite, où la naissance divine de Jésus ne procure aucune douleur à la Vierge qui peut se maintenir assise ou debout sans mal. On retrouve cette idée dans la Nativité de Marcus Eugenicus, d'après la citation de Réau : « La Vierge, ayant enfanté sans douleur, n'était pas fatiguée ni pâle ; elle n'eut pas besoin non plus de se coucher, mais s'assit solennellement comme une reine. »

signe d'accueil et l'autre, assis sur un rocher, cornemuse monocalame à motif quadrillé sous le bras. Plus bas, un chien surveille des moutons et un bouc qui s'agglutinent pour manger l'unique végétation qui ressort du rocher. Au cours du siècle suivant, ces motifs seront répétés et surtout, fusionnés.

Pour preuve, on retrouve ces motifs sur deux tablettes d'ivoire originaires du nord de la France ou des Flandres. L'une date de 1340-1360²⁴⁴ et l'autre de 1375-1399²⁴⁵, mais le motif a été reproduit en une conséquente série et développe tout le Cycle de la Vie de Jésus. L'imagerie se décompose toujours en deux vignettes superposées, mais la Nativité et l'Annonce aux berger sont réunis au niveau supérieur pour laisser place, dans la partie inférieure, à la Crucifixion. Naissance et mort sont alors mis en échos dans une même représentation. Au premier plan, la Vierge est toujours appuyée sur son coude, main sous la tête, allongée sur un lit, mais elle tend maintenant son autre bras vers son fils, pour veiller sur lui. Joseph est également présent, veillant sur sa famille. Immédiatement derrière, un berger sonneur de cornemuse, dans cette même position assis, corps tourné vers la gauche et tête en arrière, regarde l'ange apparaissant dans le coin supérieur droit.

« À la fin du Moyen âge, l'Annonce occupe presque toujours un angle dans les Nativités. La Nativité, au premier plan, s'enrichit dans le lointain, à gauche ou à droite, d'une montagne où des pasteurs au milieu de leurs bêtes, les yeux levés vers l'ange reçoivent la bonne nouvelle.²⁴⁶ » Parce que « c'est dans l'association des thèmes que les images, que les discours prennent souvent le plus de force²⁴⁷ », on suppose que la fusion de ces deux épisodes a mené peu à peu à la naissance d'un nouveau sujet iconographique qui créera un réel engouement auprès des artistes : l'Adoration des bergers. Bien sûr, la musique tient un rôle de premier plan dans ce nouveau thème iconographique.

Celui-ci reprend les codes visuels archétypaux de la Nativité, la sainte famille prend place dans différents types d'abris, à commencer par une grotte ouverte dans la montagne.²⁴⁸ « Cependant, dès le XIIIe siècle, la représentation de l'abri en ruine et à moitié abandonné qui caractérise le modèle de l'Occident est cautionnée par des textes aussi populaires que la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, dans le chapitre correspondant au jour de la Nativité du Seigneur.²⁴⁹ » L'Enfant Jésus est posé soit sur des gerbes de maïs (allusion au maïs de

²⁴⁴ Walker Art Gallery, Liverpool, nord de la France ou Flandres, ivoire, 1340-1360. (Fig.11)

²⁴⁵ Baltimore, Walters Art Museum, nord de la France ou Flandres, ivoire, 1375-1399. (Fig.12)

²⁴⁷ PEREZ-HIGUERA, Teresa, *La Nativité...*, p. 7.

²⁴⁸ Comme décrite dans les évangiles apocryphes du *Protévangile* de Jacques (XVII, 3 et 18 : 1) et du *Pseudo-Matthieu* (13 : 2).

²⁴⁹ PEREZ-HIGUERA, Teresa, *La Nativité...*, p. 104.

l'hostie) ou sur le corporal (linge consacré où seront déposés le pain et le vin pour la messe). Il peut également être déposé sur les genoux de sa mère, à même le sol ou bien sur une pierre pour renforcer son humilité. Enfin, évidemment, il peut être déposé dans une mangeoire, dans la célèbre crèche donc, ce qui est la seule information canonique qui entoure la Nativité²⁵⁰ et est un objet de vénération. Il est adoré ou choyé par sa mère la Vierge Marie.²⁵¹ Joseph tient généralement une chandelle dans une main, qu'il protège sans succès ; ce détail insinue que la lumière terrestre est éclipsée par le rayonnement divin de l'Enfant.²⁵² Deux animaux sont traditionnellement présents dans la crèche improvisée, un âne et un bœuf. Ils ne sont pas mentionnés dans les Évangiles, mais leur présence est acceptée par l'Église comme types car ils apparaissent dans l'Ancien Testament. On les retrouve donc dans le texte hébreu d'Habacuc 3 : 2 :

« *Entre les deux animaux tu seras reconnu* »

et Esaïe 1 : 3 :

« *Le bœuf connaît son possesseur et l'âne la crèche de son maître : Israël ne connaît rien, mon peuple n'a point d'intelligence* ». ²⁵³

Autour de cette Nativité, se rajoutent donc au XVe siècle les bergers, mais également les anges. Ce nouveau sujet iconographique se développe au cours du XVe et XVIe siècle. Les anges nous viennent de la peinture flamande et volettent au-dessus de l'étable ou se tiennent autour de la crèche, agenouillés, mains jointes, adorant le nouveau-né. Un groupe de trois anges est récurrent, assimilé aux anges Gabriel, Michel et Raphaël. Les bergers arrivent à l'étable parfois en jouant joyeusement de la cornemuse, de la flûte ou du cornet, puis, soit ils adorent Jésus nouveau-né en se tenant respectueusement à distance, soit ils sont autorisés à approcher. La représentation de l'Adoration met les bergers tout près de l'Enfant.

²⁵⁰ Luc 2 : 4-7

²⁵¹ Une formule caractéristique va s'imposer au xv siècle, dans laquelle l'élément le plus enregistré est peut-être l'attitude de la Vierge agenouillée. Comme source, on a signalé indistinctement les *Méditations* du Pseudo-Bonaventure et *Les Célestes Révélations* de sainte Brigitte, même si l'examen attentif de leurs écrits manifeste certaines différences.

²⁵² Cette lumière miraculeuse est mentionnée dans un texte apocryphe que l'on doit à sainte Brigitte et dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine.

²⁵³ PEREZ-HIGUERA, Teresa. *La Nativité...*, p.138 :

« La même référence à la confirmation des prophéties explique leur introduction dans les évangiles apocryphes, comme dans le *Pseudo-Matthieu* (chap. XIV) :

“ Le troisième jour après la naissance, Marie sortit de la grotte, entra dans une étable et déposa l'Enfant dans la crèche, et le bœuf et l'âne l'adorèrent. Alors s'accomplit ce qu'avait annoncé le prophète Isaïe : "Le bœuf connaît son possesseur, et l'âne la crèche de son maître." Et ces mêmes animaux, qui entouraient l'Enfant, l'adoraient sans cesse. Alors s'accomplit ce qui a été dit par la bouche du prophète Habacuc : "Tu te manifesteras au milieu de deux animaux." »

Au XVe siècle, l'Adoration remplace peu à peu les simples Nativités, l'Enfant occupe maintenant la place centrale et est idolâtré de tous. L'iconographie propose un sujet certes d'humilité, mais également de dévotion. Les bergers, ne sont plus relayés au fond de la scène comme un élément anecdotique, mais participent activement à la louange du Seigneur nouveau-né. L'œuvre d'art invite à la piété des fidèles. Ce nouveau sujet va susciter un grand intérêt, les imagiers vont investir un grand nombre de détails dans les attitudes pour donner une identité à chaque individu de ce grand rassemblement. Les personnages gagnent en humanité, comme si les imagiers avaient été présents lors de l'évènement et avaient pu observer leurs faits et gestes. Évidemment, si l'historique naissance est lointaine, il est probable que des modèles contemporains se jouaient devant les yeux des enlumineurs et sculpteurs. « Le fait que ces pâtres dans les miniatures jouent de la musette et offrent un flageolet, apprennent des tours à leurs chiens et couvrent de fleurs leur bergère, n'est-il pas, à toute évidence, inspiré des mystères qui ont su dépeindre tout cela en des scènes si frappantes et si jolies, telles que celles du *Mystère d'Arras* (première moitié du XVe siècle) et du *Mystère de Gréban*, dont il y a déjà un embryon dans la Nativité publiée par Jubinal²⁵⁴ et qu'il faut, selon M. Roy, faire remonter au XIVe siècle ? Ce flageolet est familier au mystère.²⁵⁵ »

Certains voient dans ce souci de réalisme imprégnant l'art à partir de la fin du XIVe siècle une « action du drame religieux dont l'épanouissement date de cette époque.²⁵⁶ » Si la Bible en langue vernaculaire et la littérature apocryphe ont su toucher un lectorat plus large, elles ne sont pas les seules sources ayant contribué à rendre populaire le Cycle de la Nativité, et plus largement, la Vie du Christ et celle de la Vierge. Le théâtre liturgique, qui se développe depuis le milieu du XIe siècle, a eu un impact considérable dont les répercussions éventuelles dans les compositions artistiques font toujours débat pour des raisons de priorités chronologiques. L'objet de cette étude n'est pas de trancher sur les liens entre théâtre liturgique, Mystères et programmes iconographiques ; néanmoins, il semble évident que la question doit être abordée puisque l'on peut « affirmer que des échanges réciproques existaient, contribuant à enrichir les deux manifestations.²⁵⁷ » La liturgie chrétienne divise l'année en deux cycles, celui de Noël (Nativité le 25 décembre, Épiphanie le 6 janvier) et celui de Pâques. Au temps fort de ces cycles, les messes sont mises en scène, théâtralisées. La messe de Noël est particulièrement appréciée²⁵⁸, mais, à la vue de la faible description de la Nativité qui nous est

²⁵⁴ *Mystères inédits du XVe siècle*. Paris, 1837, t.Isqq.

²⁵⁵ COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1906, p. 109.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 106.

²⁵⁷ PEREZ-HIGUERA, Teresa, *La Nativité...*, p. 4-8.

²⁵⁸ VLOBERG, Maurice, *Les Noëls de France*, Paris/Grenoble, Arthaud, 1953, p. 102 :

donnée par Luc (2 : 4-7) il a été indéniablement nécessaire d'enrichir le propos en utilisant d'autres sources pour les représentations telles que les commentaires théologiques, les textes apocryphes. Mais également de laisser libre cours à son imagination pour combler des manques. Cependant, « ce n'est pas une distraction de l'esprit, mais un acte solennel et méritoire que semblent accomplir l'auteur, l'acteur, le spectateur : l'Église veille sur eux, protégeant de son autorité et de sa bienveillance la représentation des mystères.²⁵⁹ »

Alors, si les images de bergers musiciens viennent des temps hellénistiques, est-ce qu'on leur a mis une cornemuse entre les mains à cause du théâtre liturgique ? On sait qu'à ces occasions, des instruments de musique divers et variés, habituellement exclus de l'Église, pouvaient exceptionnellement participer à l'Office.²⁶⁰ Un auteur inconnu d'une *Résurrection* datant du milieu du XVe siècle explique à propos du décor du Paradis : « et aux costés de la Divinité avoit deux autres petits anges chantant hymnes et cantiques, qui s'accordoient avec des joueurs de flustes, harpes, luths, rébecs et violes, qui marchaient à l'entour du paradis²⁶¹ » De même, « dans le Daniel de Beauvais, [...], figure au cortège du roi Darius un véritable orchestre de tambours et de citharistes, et ce drame aussi est tout entier noté en plain-chant²⁶². Mais, en somme, c'est surtout l'orgue et les instruments à cordes, comme le remarque justement De Coussemaker, qui accompagnent le drame liturgique.²⁶³ »

Chanoines et moines, diacres et sous-diacres, sacristains et enfants de chœur ont été les premiers acteurs du théâtre liturgique, réunis autour de l'autel. Leur volonté était d'honorer Dieu et de rendre accessible l'Office aux fidèles. « Sans doute, ce fut dans un but d'édification et pour faire entendre les vérités de la religion à ceux qui ne savaient pas lire et qui ne comprenaient guère le latin des offices, que les gens d'église songèrent à faire paraître aux yeux des fidèles les êtres qui peuplaient les évangiles.²⁶⁴ » Peu à peu, les scènes ont pris en ampleur, on s'éloigne de l'autel pour occuper toute la nef. « Le peuple voulut à son tour participer à ces cérémonies saintes, et comme les bas-côtés ne suffisaient plus à abriter les assistants, on transporta les décors plus perfectionnés sur le parvis ; puis, une audace plus grande réunit autour des échafauds de bois, sur les larges places publiques ou dans les cimetières, les nobles, les

« Le plus ancien texte conservé date du milieu du Xie siècle, le célèbre "Quem quaeritis in praesepe, pastores ? (Qui cherchez-vous dans la crèche, bergers ?)", inclus dans un codex de Saint-Martial de Limoges. »

²⁵⁹ COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène...*, p. 5.

²⁶⁰ Pour la musique dans le drame religieux lire De Coussemaker, Fétis, Tiersot...

²⁶¹ COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène...*, p. 92. à propos de : Relation de l'Ordre de la triomphante monstre du Mystère des Actes des Apôtres, par Jacques THIBOUST, secrétaire du roy, Bourges, 1836, p. 6.

²⁶² Le plain-chant est le chant à l'unisson, sans accompagnement, de la liturgie.

²⁶³ COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène...*, p. 28.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 92.

bourgeois, les ouvriers et ceux que, du fond des campagnes, attirait le pieux divertissement.²⁶⁵ » Le théâtre liturgique, sorti des offices, put se développer avec frénésie. Le nombre d'acteurs, laïques et clercs, se multiplie. Les Corporations, dès le XIVE siècle, organisaient leurs propres mystères, notamment lors des fêtes patronales. On recrutait les acteurs dans tous les milieux sociaux ; peut-être des bergers se sont prêtés au jeu, apportant leurs propres bâtons et leurs propres instruments de musique ? Sans preuves en ce sens, cela relève malheureusement de la simple supposition. Des décors sont réalisés spécifiquement en vue d'une représentation. Ceux-ci sont faits par les mêmes artistes qui illuminent les manuscrits. Que des motifs aient pu coexister dans les différents médiums, créant un lien intrinsèque entre art et mystères paraît donc probable. Force est d'admettre que certains artistes ont en effet insufflé dans leurs illustrations de livres religieux, des scènes qu'ils tenaient du théâtre liturgique. Par exemple, le frontispice des *Sarum Horae* présente une Adoration des bergers, dont chaque personnage est nommé. Des noms sont inscrits à-côtés des bergers tels que « Gobin le gay » ou « Alison ». « On est donc forcé de conclure que l'artiste s'est inspiré du théâtre pour illustrer un livre religieux qui n'avait aucun rapport avec le drame, et la démonstration est de celles qu'on ne réfute point, puisque en inscrivant à côté de ses bergers des noms empruntés aux mystères qu'il avait dû voir, l'artiste semble l'avoir approuvée par avance.²⁶⁶ »

Que ce soit par goût et envie de vraisemblance ou bien pour répondre à un besoin de mise en scène (où il était primordial de montrer une continuité) retranscrite ensuite dans l'art, on voit apparaître au XVe siècle de nouveaux modèles iconographiques. Évidemment, le souci narratif était déjà au cœur des esprits du XIIe et XIIIe siècle avec des anecdotes tirées des textes apocryphes. Mais il a été nécessaire de montrer ce que faisaient les bergers avant l'arrivée de l'Ange. Il a fallu suivre leur déplacement à la recherche de l'Enfant. Et il a été indispensable d'imaginer ce qu'ils faisaient, une fois sur place, pour ne pas rester dubitatifs devant la crèche.

On les voit alors tresser des fleurs, caresser les animaux, voir réparer leurs biens. Une miniature d'un Livre d'Heures parisien²⁶⁷, daté de 1420-1425 nous donne à voir, au premier plan, un berger d'âge mûr assis en tailleur à même le sol, en pleine séance de cordonnerie. Il répare ses souliers qu'il a ôté à l'aide d'un outil. Les bergers savaient travailler eux-mêmes le cuir et la fourrure si l'on en croit Jehan de Brie lorsqu'il indique comme nécessaire la possession de moufles pour protéger ses mains du froid ; « Lesquelles moufles il ne doit pas acheter : mais

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 4-5.

²⁶⁶ VLOBERG, Maurice, *Les Noël's...*, p. 118.

²⁶⁷ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, MS. M.1004 fol. 44v°, Paris, ca.1420-1425. (Fig.16)

les foit faire de sa science.²⁶⁸ » Il est concevable que les bergers aient pu s'adonner à ce genre de travaux et par extension, on peut conclure que les bergers avaient les connaissances nécessaires pour fabriquer eux-mêmes des poches de cornemuses.

Cette enluminure est très intéressante pour deux détails. Premièrement, elle semble revenir aux Évangiles en présentant un épisode nocturne. (Ce choix a été également fait pour l'Annonce aux bergers en toile de fond de la Nativité au fol.40v^o.) L'ange apparaît en un éclat de lumière soudain, dans un ciel sombre parsemé d'étoiles. Ensuite, elle innove en nous présentant deux bergers qui semblent miséreux. Leurs habits sont en haillons ; les bouts de manches de leur sourplis sont déchirés, les emmanchures nécessiteraient une reprise.

Il est rare qu'un thème iconographique, une scène, ne soit pas enrichi de significations secondaires que l'étude des éléments et des relations peut expliciter. L'Annonce aux bergers et l'Adoration de ces derniers, a pour objet de faire reconnaître la naissance de leur Sauveur, le Christ Rédempteur, au peuple juif et, par extension, à l'humanité tout entière. Plus spécifiquement, les bergers et paysans symbolisent le monde terrestre, celui des humbles. Sujet d'humilité et de pauvreté, donc. « À partir du XIIIe siècle, l'enseignement franciscain, basé sur une vie de simplicité et d'humilité, fit beaucoup pour rappeler au peuple que les pauvres étaient venus les premiers adorer l'Enfant Jésus, né lui-même dans la pauvreté.²⁶⁹ » Sans omettre l'univers divin, on place volontiers l'événement dans un univers terrestre commun. Car Jésus, est certes divin appelé « Fils du Très-Haut », mais il est également homme, conçu dans le ventre d'une mère. Homme pauvre de surcroît, car il est représenté nu, dans toute son humanité, placé dans une simple mangeoire ou à même le sol, réchauffé par le souffle des bêtes dans une étable délabrée. Et des bergers, aussi pauvres que lui, le chérissent et l'adorent. En instaurant des détails anecdotiques de la vie quotidienne pastorale, on rappelle en quelque sorte que ces événements extraordinaires ont eu lieu parmi les hommes, pour les hommes. Jésus a « détrôné les puissants et exalté les humbles.²⁷⁰ » En ce sens, le cycle de Noël aime à donner des leçons d'humilité et créé un parallèle avec l'Adoration des Mages, sujet de magnificence et de solennité. Pour cette raison, peut-être, les humbles pasteurs se présentent plus fréquemment en trio et se mettent à offrir également des présents à l'Enfant, des présents correspondants à leurs maigres richesses. À la fin du XVe siècle, Livres d'Heures et spectacles glorifient donc les pasteurs à l'égal des rois mages.²⁷¹ On voit de nombreuses Adorations des rois qui couvrent de présents Jésus, qui, dans certains Mystères, les refuse ou les redistribue aux pauvres. Pourtant

²⁶⁸ *Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres : composé par le rustique Jehan de Brie le bon berger* : fol. XXXVIII r^o.

²⁶⁹ WOOD, Jeremy, *La Nativité...*, p. 38.

²⁷⁰ *Magnificat* = parole de la Vierge.

²⁷¹ KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse. *Le berger en France...*, p. 133.

c'est avec humilité qu'il semble falloir se présenter à Jésus, comme dicté par une représentation de *La naissance de Notre Seigneur* de Gómez Manrique (1458-1465) :

Les bergers, voyant l'Enfant de gloire :
« Voici l'excellent Enfant
Qui veut nous sauver.
Frères, très humblement
Venons l'adorer.²⁷² »

Les présents des bergers sont eux, bien plus modestes et demandent de leur part un certain sacrifice. Les bergers apportent du linge pour le nouveau-né, de la nourriture, parfois même une bête de leur propre troupeau est offerte en sacrifice. Ils ont peu de biens, alors certains offrent leur instrument de musique. Dans un *Livre d'Heures* ca. 1500²⁷³, un même folio représente deux Adoration des bergers. Le registre supérieur occupe l'espace au deux-tiers. La Vierge, Joseph et deux bergers sont à genoux autour de l'Enfant posé à même le sol, mains jointes en prière. Un troisième berger arrive pour se joindre à eux et ôte son chapeau en signe de respect. Dans le registre inférieur, la Sainte Famille est assise, comme sur des trônes, à gauche de la composition. La Vierge Marie maintient sur ses genoux son fils qui écarte ses bras et regarde les bergers qui viennent l'adorer. Il semble pour la première fois jouer son rôle de futur roi. Un homme est à la tête d'une ligne de bergers, il se prosterne en posant un genou à terre et offre pieusement et humblement sa flûte. Derrière lui, dans la même posture, un second berger s'apprête à offrir en présent sa cornemuse monocalame qu'il tient de ses deux mains juste devant lui. Un troisième berger, situé un peu plus en arrière et debout, semble tout juste arrivé mais pressé de se joindre à ces offrandes envers un Seigneur encore plus démuné qu'eux même. « Le laïc qui dit ses Heures pour son édification morale ne peut qu'être impressionné par l'image du dépouillement de la vie pastorale et l'artiste aime, plus on avance dans le XVe siècle, à la lui détailler.²⁷⁴ »

Cette joie exprimée en musique est représentée dans d'innombrables enluminures. C'est instruments à la main qu'ils vont et viennent. Heureux après avoir entendu la nouvelle, ils partent rejoindre la crèche. Plus heureux encore de ce qu'ils ont vu, ils repartent répandre la bonne nouvelle, sonnante et chantant à pleins poumons. Ces déplacements animés occupent souvent les marges de folios où la miniature principale présente une des scènes phare du Cycle de la Nativité. Un *Livre d'Heures*, réalisé à Paris ou dans le Nord de la France²⁷⁵, présente ainsi une pleine page enluminée avec une miniature de l'Annonce aux bergers entourée dans les

²⁷² PEREZ-HIGUERA, Teresa. *La Nativité...*, p. 98.

²⁷³ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, Ms. H.5 fol. 55r°, Paris, ca.1500. (Fig.44)

²⁷⁴ KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse. *Le berger en France...*, p. 148.

²⁷⁵ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, Ms. M.1003 fol. 82v°, France du nord, ca.1465. (Fig.42)

marges d'ornements floraux et d'êtres hybrides et d'oiseaux. Dans ces marges, se développent trois médaillons représentant, de haut en bas, des bergers en déplacement, une Adoration et à nouveau des bergers effectuant le voyage. La miniature montre, sous un ciel étoilé trois bergers au milieu de leurs animaux ; une femme assise filant une couronne de fleurs flanquée de deux hommes dans des postures déséquilibrées, peut-être parcequ'ils dansent. Ils se tiennent en bas d'une tour de pierre où il est inscrit TURIS GREGIS (sic). À son sommet, se tiennent trois demi-figures d'anges tenant un phylactère GLORIA IN EX DEO ET IN TERRA PAX. Un autre ange plane à côté de la tour, tenant un parchemin inscrit NATUS EST UOBIS HODIE SAL²⁷⁶. Dans le premier médaillon, trois bergers marchent joyeusement dans un paysage avec au loin une tour et des moutons. L'un d'eux rythme la cadence de marche au son de sa cornemuse. Dans l'Adoration, la Sainte Famille est assise, protégée par l'étable. Jésus est posé sur les genoux de sa mère. Trois bergers, à genoux, *pedum* à la main, tendent les mains vers l'Enfant. À nouveau, trois bergers sont en mouvement à travers un paysage de nature avec une ville au loin. L'un d'eux fait sonner sa cornemuse en suivant ses camarades dont l'un tient en laisse un chien portant un collier à pointe. Ce folio présente simultanément des scènes pourtant séparées « comme dans les Mystères et un même tableau représente sur un même plan, à des places parfois rapprochées, trois moments différents de la même scène.²⁷⁷ »

Ces manifestations mouvantes et musicales de joie se retrouvent dans un autre Livre d'Heures *ca.*1470.²⁷⁸ Un folio enluminé présente une miniature de la Nativité sous un ciel nocturne et des rayons sortant de l'arc céleste. Dans l'étable vétuste se tiennent l'âne et le bœuf. La Vierge Marie auréolée, Joseph et deux anges adorent Jésus déposé nu, mais protégé par le manteau de sa mère, sur le sol. De lui émane de la lumière. Les marges sont remplies d'ornements floraux et d'arabesques. Un archet vise un hybride mi-homme mi-animal. Dans la marge inférieure, un registre représente l'Édit des taxes d'Auguste et un médaillon présente la prophétie de la Sibylle. Dans la marge de droite, un registre présente nos bergers musiciens marchant le long de la campagne avec une colline et des arbres en arrière-plan. L'un des trois bergers joue de la cornemuse, accompagné d'un second musicien coiffé d'un chapeau à plumes et soufflant dans un chalumeau. Le troisième berger d'âge mûr tient dans sa main gauche sa houlette.

Dernier exemple, un manuscrit en latin *Livre d'Heures du XV et du XVIe s. avec peintures*²⁷⁹, montre une miniature d'Adoration, une Vierge en majesté tient sur ses genoux Jésus. Ils sont adorés par deux nobles, peut-être une représentation des commanditaires voulant

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène...*, p. 114.

²⁷⁸ *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, Ms. M.32 fol. 51r°, Rouen, *ca.*1470. (Fig.43)

²⁷⁹ *Heures*, Paris, BnF, Lat. 13263 fol.24r°, Paris, XV-XVIe siècle. (Fig.61)

se figurer en posture pieuse de dévotion. Dans les marges, des motifs végétaux s'enroulent sur eux même, un personnage est monté à dos de licorne. Dans la marge de droite, trois bergers se déplacent dans le sens de l'Adoration. Le berger central joue de la cornemuse à bourdon.

Mais tout n'est pas qu'empreint de joie dans ce Cycle de la Nativité, car tous connaissent le destin tragique de Jésus à la fin de sa vie terrestre. Dans les représentations antérieures au XIIIe siècle, « dans un premier temps, la Vierge tourne la tête pour ne pas regarder l'Enfant qui, placé dans la crèche ou sur un autel, est emmailloté comme dans un linceul, allusion évidente au sacrifice futur qui explique le geste triste et mélancolique de sa mère.²⁸⁰ » Il n'est pas rare de voir, dans les Nativités du Bas Moyen Âge, l'Enfant Jésus lové dans un berceau de blé qui fait référence au lieu de naissance, Bethléem, ville dont le nom signifie en hébreu « maison du pain ». L'Incarnation résonne alors avec l'Eucharistie lorsque l'âne et le bœuf grignotent la crèche. Ces gerbes de blé évoquent les paroles du Christ :

« Je suis le pain vivant qui est descendu du ciel : Si quelqu'un mange de ce pain, il vivra éternellement ; et le pain que je donnerai est ma chair, que je donnerai pour la vie du monde²⁸¹. »

Analogiquement, donc, les images de sa naissance préfigurent son sacrifice et celles de sa Crucifixion préfigurent la Rédemption. Jésus est le premier intercesseur pour les péchés de l'Humanité ; Les Évangiles disent :

« Voici l'agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde.²⁸² »

Au même titre que l'Eucharistie réactualise le sacrifice de Jésus-Christ lors de la sainte Messe, - en offrant le pain (le corps) et le vin (le sang) à Dieu pour soulager les âmes du Purgatoire et laver les péchés des fidèles - les imagiers du Moyen Âge réactualisent l'image du Christ Rédempteur. Et ils font sûrement bien, si l'on en croit un folio de 1450.²⁸³ La miniature principale représente le Christ en Croix [...]. Dans la marge de droite, les pécheurs originels Adam et Eve, nus et comme sortis de tombes, regardent le martyr, mains jointes en prière. Ils sont reconnaissants pour leur salut. Le sacrifice de Jésus-Christ aurait pu s'arrêter là si l'Homme était pieux, mais à peine la Rédemption réalisée, deux hommes se battent déjà, dans la marge inférieure, pour obtenir la tunique inconsutile du Christ. Cette scène du partage des vêtements de Jésus par les quatre soldats romains jouant le rôle de bourreaux, correspond à la troisième scène de la péricope de la Crucifixion (Nouveau Testament). Même scène dans un autre

²⁸⁰ PEREZ-HIGUERA, Teresa. *La Nativité...*, p. 124.

²⁸¹ Jean, 6 : 51

²⁸² Jean, 1 : 29

²⁸³ *Heures à l'usage de Paris*, Paris, Petit Palais, LDUT 0035 fol. 111r°, Paris, ca.1450. (Fig.64)

manuscrit²⁸⁴ où sous une miniature de la Crucifixion, dans la marge inférieure, les soldats parient le vêtement aux dés. L'issue du jeu ne semble convenir à personne puisque les expressions sont tendues et que deux des hommes en viennent aux mains.

Le Christ Rédempteur envoyé sur terre dans le corps d'un homme pour laver les péchés de l'Humanité rachète avant tout le péché originel, celui d'Adam et Eve. On le voit dans un manuscrit amiénois²⁸⁵, avec Le Christ en Croix entouré de Marie et de Jean, puis tout un Cycle du péché originel, avec l'Arbre de la Connaissance, la Tentation, les reproches de Dieu et Adam et Eve chassés du Paradis. Avant même sa naissance, dès sa miraculeuse Conception, il tient ce rôle comme dans un folio décoré d'un manuscrit de Chantilly²⁸⁶ où l'Annonciation est mise en relation avec Adam et Eve chassé du Paradis.

En ce sens, Luc Charles-Dominique nous donne une hypothèse des plus intéressantes. Il propose un parallèle entre le Cycle de la Nativité marqué par la Rédemption et les instruments de musique joués par les bergers (flûtes, cornemuses) qui portent une symbolique liée à la mort et au deuil²⁸⁷ (ils sont présents dans les funérailles, aux côtés des pleureuses par exemple). Les bergers acclament la naissance de l'Enfant Jésus, mais, peut être également, accompagnent et déplorent la fin inévitable de leur Sauveur. De même, les pastoraux peuvent continuer de s'amuser en famille ou entre amis, sans appréhender l'avenir, car l'Église et Jésus les protègent et rachètent les débordements qui pourraient découler de leurs rondes.

Les œuvres figurées, peu importe les supports ou les médiums employés pour les réaliser, ne peuvent être étudiées en tant que témoin incontestable d'une réalité historique. Les scènes représentées sont vues par le prisme interprétatif de l'artiste et des commanditaires. Les scènes paysannes et pastorales sont élaborées par des personnes issues de milieux sociaux plus aisés. Ces derniers ne connaissent pas forcément le quotidien des bergers et ce quotidien, peut, de surcroît, différer d'une région à l'autre, selon le mode d'élevage. Même si un caractère plus « documentaire » est illustré dans les *Kalendriers* et *Compost des Bergers*²⁸⁸ ou encore dans le traité de 1379, de Jehan de Brie, *Le bon bergier*²⁸⁹, les scènes pastorales sont en général

²⁸⁴ *Heures à l'usage de Rouen*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Ms. 0482 fol. 083r°, Rouen, ca.1470. (Fig.65)

²⁸⁵ *Heures*, Amiens, BM, Ms. 0107 fol.003r°, France, XVe siècle. (Fig.63)

²⁸⁶ *Heures*, Chantilly, musée Condé, Ms. 0078 (1567) fol.040r°, Bourges, ca.1480-1490. (Fig.66)

²⁸⁷ À ce propos, se référer au chapitre suivant à propos des *marginaliae*.

²⁸⁸ *Le grant Kalendrier et compost des Bergiers avecq leur Astrologie. Et plusieurs aultres choses*, Paris, BnF, RES-V-274, 1529. [en ligne].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86095054/f1.item>

²⁸⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15188924/f99.item> *Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres : composé par le rustique Jehan de Brie le bon bergier*. M. D. XLII. A

jusqu'au XVe siècle, extra-ordinaires. Ces représentations répondent avant tout à des impératifs formels, narratifs et idéologiques. « Le genre est tellement répandu qu'on a fini par considérer que l'instrument faisait partie de la scène originale et avait donc une connotation religieuse.²⁹⁰ » Mais ce n'est pas le cas. L'art et l'Office religieux se doivent d'être accessibles à tous et d'utiliser des codes visuels facilement interprétables par tous. Il paraît normal de représenter la réalité d'une condition paysanne de grande importance dans le monde médiéval (supériorité démographique, enjeux économiques, etc.) L'idée est plaisante, qui voudrait que des éléments du réel ont imprégné les images religieuses pour satisfaire la curiosité de fidèles soucieux de mieux appréhender les personnages des Évangiles. Ainsi, tirée de la réalité pour nourrir le discours religieux, la cornemuse serait alors un marquage non pas religieux, mais social. Idée fondée ou non, la cornemuse restera intrinsèquement liée à l'image des bergers au cours des siècles suivants. Dans les dictionnaires du XVII et XVIIIe siècle, on continue de considérer l'instrument comme lié à la vie paysanne. « Praetorius (1616) donne à l'une de ses quatre cornemuses le nom de *Schaperpfeiff* (Schäferpfeife²⁹¹) et Mersenne (1636) définit la *chelemie* comme la « cornemuse des bergers.²⁹² »

2. Danser au son de la cornemuse :

Les bergers sont loin de porter une connotation négative. Ils sont animés par une saine allégresse. « De simples gardeurs de bêtes chantent l'Incarnation noblement et avec enthousiasme ; capables de se divertir, ils savent aussi adorer. L'état du berger s'en trouve singulièrement grandi.²⁹³ » La musique pastorale, parfois perçue comme indolente et dilettante, se met au service de la dévotion. Manifestation de joie et glorification du Seigneur se mêlent au son de la cornemuse. Dans ce cadre, les bergers s'animent parfois par des pas de danses.

Capables de se divertir, ça, ils le sont ! On le sait, ils ont « bon temps » comme le raconte Arnoul Greban dans *Le Mystère de la Passion* (ca. 1450) où l'auteur développe l'Annonce aux bergers puis leur Adoration, avec entre les deux scènes, ce dialogue où un berger vante leur condition :

« *YSAMBERT* :

*En gardant leurs brebietes,
4690 pasteurs ont bon temps ;
en gardant leurs brebietes,
ilz jouent de leurs musettes,*

Paris : en limprimerie de Denys Jonot imprimeur & libraire. 1542 Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE 8-S-7784.

²⁹⁰ CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « Les pièges de l'interprétation iconographique... », p. 33.

²⁹¹ Schäfer = berger, Pfeife = flute.

²⁹² BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 22.

²⁹³ KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse. *Le berger en France...*, p. 132.

liés et esbatans,
 la dient leurs chansonnetes ;
 4695 et les douces bergerettes,
 qui sont bien chantans,
 cueillent herbes bien sentans
 et belles fleurettes ;
 qui pourroit vivre cent ans
 4700 et voir telz baguettes !
 pasteurs ont bon temps.²⁹⁴ »

Mais ce n'est rien comparé aux regroupements qu'ils organisent à l'occasion. Dans les campagnes de la fin du Moyen Âge, les paysans et pasteurs se réunissent pour des festivités où l'on s'adonne à la danse et aux jeux. « Leurs jeux mettent à profit les instruments qu'ils portent toujours avec eux. D'après une lettre de rémission, des bergers jouent près de Lille avec leur houlette.²⁹⁵ » Les jeux et danses apparaissent tardivement dans l'iconographie médiévale, mais peut-être en voit-on une représentation dans les *Heures* dites d'Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne, datant de ca.1460-1465 et conservées au musée Condé à Chantilly.²⁹⁶ La miniature centrale est une Nativité tandis que les marges développent tout du long un événement pastoral, où les bergers poussent de leur houlette une balle vers un but²⁹⁷. [...] ²⁹⁸ Bien loin est le temps du berger solitaire, sonnant de sa cornemuse pour rompre le silence. Maintenant, le musicien anime les festivités locales. En somme, « ni le sédentaire, intégré dans un cadre familial comme un autre travailleur agricole, ni le transhumant qui travaille dans un groupe familial ou autre, ne correspondent à l'idée romantique d'un gardeur de bêtes perdu et isolé dans une vaste campagne. Au contraire, au contact de ses compagnons ou des villageois, voire des citadins, le pasteur a pu développer une civilisation pastorale où la musique, les jeux, les compétitions ne manquent pas.²⁹⁹ »

« Quant à l'atmosphère pastorale, ce qui la caractérise est d'abord la présence et le sens de la paix. Dans la nature non contaminée où vivent les bergers n'arrive même pas l'écho lointain des conflits, des batailles qui sont le sujet privilégié de la tragédie ou de l'épopée. Le désir de paix, le refus de la gloire militaire constituent l'un des thèmes que les humanistes puisent dans la tradition des Anciens et devient aussi une donnée acquise, admise a priori, un élément de la

²⁹⁴ Gréban, Arnoul, *Le mystère de la Passion / d'Arnoul Greban ; publié d'après les manuscrits de Paris, avec une introduction et un glossaire*, par Gaston Paris et Gaston Raynaud, I Vol., Paris, BnF, département Littérature et art, YF-11251878, Paris, 1878. [en ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5510572p/f121.image.r=berger>

²⁹⁵ KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse. *Le berger en France...*, p. 49 d'après R. Vaultier, *Le Folklore...* p 206, JJ 176, f°216 v.

²⁹⁶ *Heures à l'usage de Paris - Heures d'Adélaïde de Savoie*, Chantilly, musée de Condé, Ms. 0076 (1362) fol.29r°, France de l'ouest (Poitiers ou Tours), ca. 1460-1465. (Fig.62)

²⁹⁷ Ce jeu peut être assimilé au jeu de la crosse ou à la choule picarde, ancêtre du golf.

²⁹⁸ VLOBERG, Maurice, *Les Noëls...*, p. 130-131.

²⁹⁹ KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse, *Le berger en France...*, p. 148.

“convention pastorale”³⁰⁰ » Ces moments de joie et de paix, c’est un monde idyllique de bergerie que la littérature, le théâtre, les chants et les images véhiculent à foison, « c’est l’expression de la vie tranquille dans une campagne française apaisée après les troubles récents.³⁰¹ » Une vie utopique que l’on espère conserver, par la Grâce de Dieu. Cette félicité transparait également lors des représentations de Mystères. « A Saint-Pierre de Lille, les figurants se costumèrent en bergers : ils eurent même le droit de rappeler, à l’office de l’après-midi, les caroles et bourrées rustiques, et de se rendre en dansant et au chant du *Magnificat* à l’autel de saint Etienne.³⁰² » Car la danse n’est pas exclue de la vie religieuse. Elle est au contraire une manière de louer le Seigneur.

Les danses médiévales sont assez peu documentées jusqu’au XIII^e siècle et apparaissent dans l’iconographie qu’au XV^e siècle. Elles sont principalement collectives et se présentent sous la forme de rondes ou de chaînes. Elles sont soutenues musicalement par les danseurs eux-mêmes ou bien par des ménestrels engagés pour l’occasion. Généralement, tous les personnages participent en groupe. Il n’y a donc pas de notion de spectateur, les danseurs s’amusez uniquement ensemble. Ces danses sont principalement des caroles, réalisées en couple et qui peuvent former des chaînes ou des rondes, et ce, alternativement.

Dans le Livre d’Heures attribué à Robinet Testard et originaire de Poitiers, un folio se divise en trois scènes.³⁰³ La miniature principale et centrale, encadrée par un semblant d’étable, représente la Nativité. Dans les marges qui l’entourent, se déroule l’Annonce aux bergers. Au registre inférieur, enfin, cinq personnages dansent la carole au son de la cornemuse. Les hommes et femmes s’alternent, pour former des couples bien définis. À droite, le berger sonneur de cornemuse joue de la musique tout en participant à la danse. À sa suite, les danseurs se tiennent par les mains et sont représentés de face. Ils ont des mouvements dynamiques et se déplacent latéralement. Cette scène ne manque pas d’humour, puisque le dernier homme ne semble pas danser avec sa voisine, qui devrait être son épouse, mais plutôt avec son chien. C’est ce dernier, dressé sur ses pattes arrières, qui ferme réellement la danse. Ce type de danse en chaîne, avec des danseurs liés par les mains et se déplaçant à la queue leu leu, s’accorde particulièrement bien aux espaces restreints des marges.

³⁰⁰ Daniela DALLA VALLE CARMAGNANI, Jacqueline DUCHEMIN, ETIEMBLE, Charlotte VAUDEVILLE, « PASTORALE, genre littéraire », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, consulté le 18 juillet 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/pastorale-genre-litteraire/>

³⁰¹ LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Paysages, paysans...*, p. 40.

³⁰² VLOBERG, Maurice. *Les Noël's...*, p. 43.

³⁰³ Robinet Testard (Attribué à), *Livre d’heures*, New York, Morgan Library, M.1001 fol.44r°, Poitiers, ca.1475–1475. (Fig.48)

Un bel exemple se trouve dans les Heures de Charles d'Angoulême.³⁰⁴ Le folio enluminé est exclusivement consacré à la représentation de la danse. La scène de l'Annonce aux bergers qui se déroule à l'arrière-plan ne semble là que pour justifier le choix du sujet. Au premier plan et sur plus de la moitié de l'image, chaque participant tient la main de son voisin pour former un cercle ou une chaîne. Ces danseurs sont organisés, à nouveau, par couples d'hommes et femmes. Ils sont enroulés autour d'un grand arbre central, et le meneur semble les mener déjà ailleurs. À droite de cette danse, assis à même le sol, dans l'herbe, un joueur de cornemuse joue tout en regardant la danse qu'il anime.

Les danses paysannes sont toujours confrontées au cycle de la Nativité. Elles s'opposent par leur dynamisme et leur gestualité, aux postures hiératiques des personnes saints. Mais ces danseurs participent tout de même à la glorification du dieu fait homme. Ils célèbrent cet événement par cet engouement collectif.

3. Les cornemuses processionnaires :

La présence de la cornemuse au sein de processions, qu'elles soient religieuses ou profanes, a déjà été abordée dans la seconde partie de ce mémoire consacrée aux usages. Les attestations sont extrêmement rares et il est impossible d'établir une règle. Les représentations iconographiques sont également peu nombreuses et aucune analyse globale ne semble alors réalisable. Néanmoins, il peut être intéressant d'aborder au cas par cas quelques éléments, quitte à quitter le corpus picard initial.

Les processions sont des déambulations ritualisées, solennelles et à caractère religieux. Ces déplacements organisés s'inscrivent dans un espace spatio-temporel défini, en extérieur sur la voie publique et/ou à l'intérieur de l'espace liturgique d'un lieu saint. Les processions s'effectuent en groupe, en comprenant les clercs, mais également les laïcs, sans distinction de genre, d'âge ou de rang social. « Chacun, du plus petit au plus grand, du clerc au laïc, participe au rituel afin de renforcer le sentiment d'appartenance à une seule et même communauté.³⁰⁵ » Les processions s'organisent lors de cultes particuliers, en hommage à un saint personnage ou lors d'événements particuliers comme le transport de reliques ou les supplications. Elles peuvent également se former sous forme de cortèges funèbres. Plus largement, puisque la procession induit avant tout l'idée de marche solennelle, elle peut également définir une marche

³⁰⁴ Testard Robinet, *Bourdichon Jean, Heures de Charles d'Angoulême*, Paris, BnF, Lat. 1173 fol.20v°, Paris, 1480-1496. (Fig.47)

³⁰⁵ PALAZZO, Eric, *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2000, p. 64.

laïque (à l'occasion d'un acte militaire ou lors d'une fête profane par exemple). Dans ce cas, la procession ne concerne plus le clergé, mais des groupes d'individus particuliers.³⁰⁶ « [...] le phénomène processionnaire n'est liturgique que dans certaines circonstances bien particulières³⁰⁷ ». mais les processions sont dans tous les cas des rituels en mouvement, durant lesquels l'action prend le dessus sur la parole. Le visuel participe donc activement à ces phénomènes et invite chacun à rejoindre la marche. Il y a une idée de lien. Lorsqu'une procession est guidée par le clergé, de nombreux objets sont indispensables. C'est le cas des croix, des reliquaires, des icônes, des bannières, des encensoirs, etc. De plus, le déroulement de la déambulation est prévisible, tout est codifié, de l'ensemble des gestes effectués aux chants entonnés. Car « pour être efficacement symbolique, le rite [...] doit répondre à des critères de nature sociale et de 'performativité' scénique.³⁰⁸ »

Le principe des processions est fort lointain et existait dès l'Antiquité. Les textes bibliques y font référence et relatent plusieurs processions majeures. Celles-ci ont découlé sur une iconographie assez riche. L'une d'elles est celle de l'Arche d'Alliance, que le Roi David a décidé de transporter jusqu'à Jérusalem. Cette Arche est un coffre recouvert d'or contenant les Tables de la Loi données à Moïse. C'est aussi le symbole du lien entre Yahvé et son peuple et également le trône, le marchepied terrestre de Dieu. Un épisode particulier est relaté deux fois, dans *2 Samuel* 6 :1-8 et *1 Chronique* 13 :7-12 ; il s'agit du récit d'Uzzah ou Uzza. Lors du transfert, un chariot renferme l'Arche et est tiré par des bœufs. Ceux-ci trébuchent et Uzza, pensant que l'Arche risquait de se renverser, cherche à la stabiliser en y apposant la main. Cependant, toucher l'Arche est strictement défendu par la loi divine qui spécifiait de couvrir les objets saints et de n'y surtout pas toucher, voire de les regarder, afin de préserver leur sainteté. Uzza est alors immédiatement frappé par la colère de Yahvé, qui le tue. Cela semble à priori extrême, mais c'est la conséquence d'une désobéissance générale ; le transfert de l'Arche ne devait pas se faire dans ces conditions, le roi David devait l'attendre. De plus, l'Arche n'est en vérité pas tombée et l'action d'Uzza peut être jugée présomptueuse. Qui est-il pour penser, en tant que simple humain, devoir (et pouvoir) protéger Dieu ?

Toujours est-il que cette scène est l'objet de nombreuses représentations. L'une d'elles, un peu particulière, comprend dans la procession des musiciens et bien sûr, plus

³⁰⁶ Néanmoins, les manifestations profanes se déroulaient souvent avec la validation de l'église, qui souhaitait garder un contrôle et parfois ouvrait même la marche.

³⁰⁷ PALAZZO, Eric, *Liturgie...*, p. 58.

³⁰⁸ PALAZZO, Eric, *Liturgie...*, p. 13.

particulièrement une cornemuse. Elle se trouve dans un manuscrit allemand datant de 1360.³⁰⁹ La miniature, située dans la partie inférieure du folio, présente donc cette procession qui se déplace d'ouest en est, de gauche à droite donc, vers Jérusalem. Les représentations de processions représentent rarement l'intégralité du cortège. Samuel parle de plus de 3 000 hommes³¹⁰, pourtant seul un petit groupe est représenté. Le Roi David, couronné et tenant son attribut, la harpe, à la main, dirige la marche. Il porte une cape doublée d'hermines. Il est suivi immédiatement par deux musiciens qui jouent de leurs instruments. Un homme en tunique bleue souffle dans une buisine, vers le ciel. Son instrument outrepassa la limite de la bordure. Le second musicien, en tunique rouge, fait sonner sa cornemuse à un seul long bourdon. Derrière, un homme, peut-être Akhio³¹¹, lève l'index de sa main droite. Dans l'axe médian, le paysage se découpe en deux parties. Au premier plan, l'Arche d'Alliance est tirée par un unique bœuf. C'est lui qui définit le rythme de la marche et implique la notion de mouvement. En arrière-plan, et donc en hauteur, Uzza est au bord de la falaise, face contre terre. Son funeste destin s'est peut-être déjà accompli, et il gît là. Mais le manque de réactivité des autres membres de la procession ne corrobore pas avec cette version. Peut-être est-il au contraire, en genuflection, en signe d'adoration et de totale soumission, comportement qui lui aurait évité son châtement. Enfin, viennent deux autres hommes non identifiés, dont l'un enfouit l'une de ses mains dans sa manche, comme pour éviter le risque de toucher l'Arche d'alliance.

La présence d'instruments de musique pour accompagner la translation de l'Arche n'a rien d'incohérent. Plusieurs instruments de musique, hauts et bas, sont cités dans 2 Samuel 6 : 5 :

« David et toute la maison d'Israël dansaient devant le Seigneur, au son des instruments en bois de cyprès, cithares et harpes, des tambourins, des sistres et des cymbales.³¹² »

Plus tard, dans 2 Samuel 6 : 14-15 :

*« David, vêtu d'un pagne de lin, dansait devant le Seigneur, en tournoyant de toutes ses forces.
David et tout le peuple d'Israël firent monter l'arche du Seigneur parmi les ovations, au son du cor³¹³
(D'autres traductions parlent de trompettes /trompes). »*

Cette ambiance musicale apparaît également dans le premier *Livre des Chroniques* :

³⁰⁹ *Weltchronik*, New York, Morgan Library, Ms. M.769 fol. 182r°, Ratisbonne, ca.1360. (Fig.53)

³¹⁰ 2 Samuel 6 : 1-2 :

David rassembla encore toute l'élite d'Israël : trente mille hommes.

Puis il se mit en route ; avec tout le peuple qui l'accompagnait [...]

³¹¹ Les textes indiquent qu'Akhio, frère d'Uzzah, marchait au-devant de l'arche.

³¹² <https://www.aelf.org/bible/2S/6>

³¹³ *Ibidem.*

« David dit aux chefs des lévites de mettre en place leurs frères, les chantres, avec leurs instruments, harpes, cithares, cymbales, pour les faire retentir avec force en signe de joie.

[...]

Hémane, Asaf et Étane, les chantres, faisaient retentir des cymbales de bronze. Zacharie, Aziël, Shemiramoth, Yeïel, Ounni, Éliab, Maaséyahou, Benaya jouaient de la harpe pour voix de soprano.

Mattityahou, Èlifléhou, Miqnéyahou, Obed-Édom, Yeïel et Azazyahou accompagnaient avec des cithares à l'octave, pour diriger.

[...]

Tout Israël fit monter l'arche de l'Alliance du Seigneur parmi les ovations au son du cor, des trompettes et des cymbales, en faisant retentir des harpes et des cithares.³¹⁴ »

Ce comportement festif et bruyant n'a pas de connotation péjorative et n'est absolument pas désapprouvé. Preuve en est que, Mikal, fille de Saül, lorsqu'elle émet un jugement négatif à l'encontre des danses et de la musique perpétuées par David, est punie en devenant infertile.³¹⁵ Parce que glorifier Dieu ne doit pas forcément se faire de manière rigide, mais elle doit se faire sincèrement. Ensuite, la procession doit être particulièrement grandiose. Dans le texte, « toutes les descriptions du transfert de l'arche révèlent l'acte solennel en train de se réaliser [...]. De plus, l'insistance sur la totalité – « tout le peuple » (v. 2.19), « toute la maison d'Israël » (v. 5.15), « toute la foule » (v. 19) - ainsi que l'énumération des différents instruments de musique (v. 5) ou la nourriture partagée (v. 19) soulignent l'impression d'ampleur et de plénitude des festivités.³¹⁶ » Cependant, la cornemuse n'est pas mentionnée. Elle participe néanmoins, dans la miniature, à l'évocation de l'allégresse générale. La cornemuse participe entièrement à la célébration de Dieu dans cet épisode biblique. Si on pense à la fonction d'annonce sonore que peut tenir la cornemuse dans les cités médiévales, tout comme la trompette, peut-être que ces deux instruments à vent sont représentés ici pour évoquer d'une part le rassemblement du peuple et d'autre part pour annoncer l'arrivée de la procession et donc de l'Arche. Enfin, en impliquant une notion de sons en plus de celle de mouvement, la musique rend visible le temps qui s'écoule et crée un déploiement narratif.

Ce thème explique également un autre défilé, rejeté dans la marge inférieure d'une Bible conservée à la Morgan Library et datant du 4^e quart du XIII^e siècle.³¹⁷ La procession avance à nouveau de gauche à droite, se déplaçant le long de l'antenne végétale. Un danseur en tunique

³¹⁴ I Chron. 15 : 16,19-21,28.

³¹⁵ 2 Samuel 6:16 et 6 : 20-23.

³¹⁶ DROBIG, Brigitte, *De l'adhérence à l'arche vers l'adhésion à YHWH : une analyse narrative des chapitres 1 S 4-7 et 2 S 6*. Faculté de théologie, Université catholique de Louvain, 2011, p.75. Prom. : Wénin, André. <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:310>

³¹⁷ *Bible*, New York, Morgan Library, Ms. M.969 fol.173r^o, France du Nord-Est, XIII^e siècle. (Fig.51)

rouge mène la procession, dansant, gesticulant. Il est totalement en déséquilibre, le haut du corps rejeté en arrière, les bras et une jambe en l'air. Il est parfois identifié comme étant David. Néanmoins, le roi musicien se tient plus vraisemblablement derrière ce personnage. Il s'agit d'un joueur de rebec ou de viole et il est couronné. Deux hommes les suivent et portent l'Arche de l'Alliance comme raconté cette fois dans le premier *Livre des Chroniques* :

« Il [David] dit alors : L'arche de Dieu ne peut être portée que par des lévites, car le Seigneur les a choisis pour porter l'arche du Seigneur et en assurer le service à jamais.³¹⁸ »

« Puis les lévites transportèrent l'arche de Dieu, au moyen de barres placées sur leurs épaules, comme l'avait ordonné Moïse, selon la parole du Seigneur.³¹⁹ »

Deux autres musiciens suivent, à commencer par un joueur de flûte et de tambour. Le joueur de cornemuse, vêtu d'un chaperon rouge, souffle dans sa cornemuse monocalame. C'est lui qui ferme la marche. Les instruments participent à nouveau ici activement à la louange de Dieu et répandent le culte. Le premier livre des *Chroniques* raconte :

« Ce jour-là, pour la première fois, David chargea Asaf et ses frères de célébrer l'action de grâce du Seigneur :
Rendez grâce au Seigneur, proclamez son nom, annoncez parmi les peuples ses hauts faits ;
Chantez et jouez pour lui, redites sans fin ses merveilles ;
Glorifiez-vous de son nom très saint : joie pour les cœurs qui cherchent Dieu³²⁰ »

Les processions emploient un schéma type, une forme normée répétée à chaque occasion. Les rôles sont définis, tout comme les objets employés. Il est donc très aisé d'en parodier le déroulement. Un exemplaire fameux est donné à lire dans le *Roman de Renart*. Il s'agit en vérité d'un recueil de différents poèmes du Nord de la France appelés *branches*, ayant pour protagoniste principal Renart le goupil (ancienne appellation du renard) à qui l'on prête un comportement humain. Une de ces *branches*, la numéro XVII³²¹, dépeint les supposés derniers instants du héros. L'histoire raconte que le goupil, lors d'une fête royale, parie énormément d'argent aux échecs contre le loup Ysengrin. Il perd tout ce qu'il a et, en dernier recours, il parie ses organes génitaux. Il perd à nouveau et le loup, ravi, cloue ce qui a été perdu directement sur l'échiquier. Renart, en mauvaise posture et gravement blessé, voit sa santé très rapidement décliner. Sur son lit de mort, il confesse ses crimes à l'âne, l'archiprêtre Bernard. Ces confessions sont évidemment fortement graveleuses. Renart s'évanouit seulement, mais on

³¹⁸ I Chron. 15 : 2.

³¹⁹ I Chron. 15 : 15.

³²⁰ I Chron. 16 : 7-10.

³²¹ Le roman de Renart, Branche 17, 2019. [en ligne] <https://roman-de-renart.blogspot.com/2019/04/renart-attaque-par-un-moine.html>.

le déclare mort. Tous pleurent sa perte et l'on décide d'organiser les funérailles. Le roi attribue à chacun un rôle, un objet liturgique ou un instrument de musique. Il est important de noter qu'il n'est jamais fait mention de cornemuse, dans aucune des versions qui nous sont parvenues. Le cortège funèbre est très bien organisé et correspond à ce qui se faisait réellement. Mais les dialogues, eux, dénotent complètement et tournent en dérision l'événement. L'oraison funèbre emploie notamment un vocabulaire assez cru et obscène pour glorifier les coucheries et infidélités du défunt animal. Lorsque les animaux endeuillés vont pour ensevelir le corps de leur ami, Renart se réveille soudainement. Pris de court, ne comprenant pas ce qui se passe, il a le réflexe étrange de s'enfuir en kidnappant Chanteclerc, le coq, dans l'idée de le manger. S'ensuivent un procès judiciaire et un duel à mort. Pour s'en sortir de toutes ses péripéties, Renart finit par se faire passer pour mort aux yeux de la cour (cette fois, volontairement) et son épouse, Hermeline, dresse une sépulture vide.

Les aventures de ce rusé goupil étaient particulièrement appréciées à la fin du XIIe siècle et durant le XIIIe siècle. Cette parodie est même reprise comme thème iconographique dans un manuscrit conservé à la Walters Art Gallery³²². Dans ce *Livre d'Heures*, plus particulièrement dans la partie consacrée à l'office des morts, le cortège funèbre se déploie sur plusieurs folios successifs, dans les larges marges inférieures. Ce choix d'emplacement est judicieux, il crée une logique narrative et une dynamique au fur et à mesure que l'on tourne les pages. Les animaux ont des postures et comportements humains, se tenant debout sur leurs pattes arrière et tenant des objets musicaux ou liturgiques dans leurs pattes avant, comme suit :

- Fol. 73r° : Puisque la procession se déplace de gauche à droite, on tombe en premier sur un mouton sonnante deux cloches. Pourtant cet animal ferme en réalité la marche. On remonte donc en sens inverse la procession.
- Fol 73v° : Un éléphant, trompe en l'air, représente un pèlerin. Il tient un bâton de marche et possède une pochette, portée en bandoulière et décorée de la coquille de St-Jean.³²³
- Fol 74r° : Bruyant le taureau souffle dans un cor.
- Fol 74v° : Un cheval joue de la flûte traversière et du tambourin.
- Fol 75r° : Un âne joue de la flûte à bec et fait sonner une cloche.
- **Fol 75v° : Un chien joue de la cornemuse. Cette cornemuse est monocalame et le tuyau mélodique est cylindrique. Le col-de-cygne se termine en une tête zoomorphe, peut-être également canine.**
- Fol 76r° : Une famille de quatre singes se tient en groupe. Le plus grand en porte deux plus jeunes dans ses bras. À leur droite, une tête a été tracée et colorisée. Elle prend naissance sur les lignes de construction des marges, mais elle ne possède pas de corps. Peut-être s'agit-il d'un animal qui n'a finalement pas été retenu. Le fait reste étrange puisque cette tête va à contre-sens, regardant vers la gauche.

³²² *Livre d'heures*, Baltimore, Walters Art Museum Baltimore Maryland USA, w.102 fol.79v, Londres, ca. 1300–1300.

³²³ *Livre d'heures*, Baltimore, Walters Art Museum, W.102 fol.79v°, Londres, ca.1300–1300. (Fig.50)

- Fol 76v° et 77r° : Un groupe se déploie sur la double-page. Briche le cerf et Tibert le chat (qui est pourtant cité dans aucune version de cet épisode) transportent le corps de Renart, déclaré mort. Ce dernier est porté sur un brancard de procession et est également recouvert d'un suaire duquel seuls le museau et la queue dépassent.
- Fol 77v° : Un coq thuriféraire porte un encensoir doré dans son bec. Il s'agit de Chanteclerc.
- Fol 78r° : Ysengrin le loup est habillé en évêque. Il est coiffé d'une mitre et tient une crosse. Si l'enlumineur avait respecté le texte, il aurait dû représenter Bernard l'âne, archiprêtre.
- Fol 78v° : Un chat joue de la cymbale
- Fol 79r° : Une chèvre tient bien droit un crucifix.
- Fol 79v° : Un ours souffle dans un cor
- Fol 80r° : Un bélier réalise l'aspersion de l'eau bénite grâce à une situle.
- Fol 80v° : Un sanglier ou un ours creuse la tombe dans laquelle Renart reposera. Cela situe toute la procession en extérieur.
- Fol 81r° : Un lapin fait sonner les cloches de l'église. Cela conclut l'Office des morts.

Ces animaux tiennent donc chacun leur rôle spécifique, lors de ce cortège funéraire, en accord avec l'organisation réelle de ce type d'événement. Hormis le fait que ce soient des animaux, rien ne préfigure forcément la moquerie. Ces images sont pourtant l'occasion d'une critique satirique, à l'encontre du clergé, lorsque la référence littéraire est reconnue. Ces animaux accomplissent les fonctions solennelles du clergé ; Ysengrin endosse même la mitre de l'évêque. Les processions avaient besoin, même si elles avaient un caractère profane, d'une reconnaissance officielle, généralement de la part de l'église. La procession remplit alors, « une double fonction d'unificateur social et d'instrument de pouvoir, de domination de la classe dirigeante sur les autres catégories de la société.³²⁴ » Ce type d'événement participatif, très démonstratif, pouvait être perçue comme une mise en avant de la puissance du clergé découlant d'une volonté de « structurer le monde social.³²⁵ » Il serait intéressant de savoir si c'est cela qui est critiqué au travers de ce cortège ou s'il s'agit seulement d'un clin d'œil littéraire. Pour cela, il faudrait savoir à qui et à quel usage était destiné cet ouvrage. Malheureusement, à ce propos différentes hypothèses ont été soulevées, mais rien de concluant.³²⁶ Mais il est probable que les

³²⁴ PALAZZO Eric, *Liturgie...*, p. 13.

³²⁵ BASCHET Jérôme, "Le décor peint des édifices romans" in : PIVA Paolo (dir.), *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Milan, 2010, p. 183-184.

³²⁶ The Funeral of Renart the Fox in a Walters Book of Hours Author(s): Florence McCulloch Source: *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1962/1963, Vol. 25/26 (1962/1963), p. 25-26. Published by: The Walters Art Museum Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20168888> :

"In conclusion, mention should be made of the possible provenance of this manuscript. Because of the prayer addressed to Saint Julian the Hospitaler, and because the Abbreviated Hours are for Augustinian Use, it has been proposed that this manuscript was made for a foundation of Augustinian monks, "probably that of St. Julian near Saint Albans Abbey from which it was founded."27 However, in view of the lengthy life of Saint Catherine and the far greater importance given to this saint rather than to Julian, it might 26 : be profitable to

prières accompagnant l'office des morts ont été récitées ; il y a plusieurs rubriques comportant des indications relatives au calendrier de l'année ecclésiastique et au caractère approprié ou non de ces dites prières.³²⁷

Des scènes processionnaires sont également présentes dans les églises, parfois au sein même de l'espace liturgique. Une très belle procession, animée au son de la cornemuse, est par exemple visible dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Moutiers-en-Puisaye, située dans l'Yonne, en région Bourgogne-Franche-Comté. En 1982, grâce à un été très sec, un badigeon blanc posé au XVIIIe siècle est tombé par endroits, révélant sur tous les murs de la nef des décors historiés romans et gothiques.³²⁸ Ces décors sont peints avec l'ocre que l'on extrayait dans la région. Une campagne de sondage de 1983 en a révélé l'ampleur, environ 200 m², et leur mise au jour a été réalisée les années suivantes par les Monuments Historiques, sous le regard du restaurateur Isao Takahashi. Le décor roman date de 1150 et le décor gothique qui s'y est superposé date, lui, d'environ 1300 (entre 1280 et 1310). En effet, « le style inspiré des vitraux du XIIIe siècle et de l'école de Paris permet de situer l'exécution de ses peintures gothiques vers la fin du XIIIe siècle ou le début du suivant.³²⁹ »

La procession se déroule sur le mur sud de la nef³³⁰, dont les 2^e, 3^e et 4^e travées présentent 80 m² de décor gothique, posé sur un décor roman antérieur. À l'origine, cet ensemble devait contenir deux travées supplémentaires. Quatre registres horizontaux de tailles similaires sont séparés par de larges bandes semées de motifs géométriques simples. Le registre supérieur donnait place à la procession dont il ne reste malheureusement qu'une seule travée, la troisième. Seuls quatre personnages sont bien conservés. Deux autres, déjà bien altérés par

seek a foundation, not only dedicated to Saint Catherine, but one sufficiently endowed so that a Book of Hours of the quality of the Walters manuscript might be associated with it. Such a place could conceivably be St. Catherine's Hospital near the Tower of London to which Henry II's widow, the famous Eleanor of Aquitaine, granted all her lands and revenues in the county of Kent,²⁸ and which was endowed by successive queens of England.²⁹ At this point of investigation, however, such an attribution is purely hypothetical. Thus, many obscure points remain to be clarified in this strange and interesting manuscript with its typically medieval juxtaposition of the sacred and the profane, where certain of the miniatures and all of the fantastic line-endings and marginal drawings must not only have delighted and amused the eye, but also tempted in the very manner used by Renart the Fox with his animal companions the mind to flee pious thoughts and pursue more lively matters. “

³²⁷ *Ibidem*, p. 22-23.

³²⁸ Des sondages ont permis de savoir que les murs du chœur et des deux chapelles latérales, eux, portent des peintures des XVIe et XVIIe siècles. Seules les peintures de la chapelle nord ont été dégagées.

³²⁹ PELLISIER, René, PELISSIER, Suzanne, *Moutiers (Yonne), son histoire et ses peintures murales*, S.i., 1993, p. 33.

³³⁰ Les interventions sur le mur sud sont réalisées avec les fonds publics (Monuments Historiques, Conseil Général, Commune)

l'usure du temps, disparaissent sous les contrefiches obliques qui ont été mises en place au XXe siècle pour soutenir la charpente.³³¹ Les personnages sont des laïcs, hommes et femmes, villageois ou pèlerins. Ils ont la même taille et se tiennent les uns aux autres à distance égale. « L'importance donnée aux verticales et la régularité des espacements créent une impression de solennité.³³² » Une ouverture de fenêtre sépare ce groupe en deux, mais ils se dirigent tous vers l'ancien sanctuaire, vers le chœur, cierges ou cornemuse à la main. Ils sont en mouvement, tous légèrement tournés vers leur objectif commun. À gauche, « on reconnaît un notable suivi d'une femme qui, de sa main gauche, tient un pot et en même temps relève un pan de sa robe de dessus, laissant voir sa robe de dessous plus foncée.³³³ » Un sonneur de cornemuse, vêtu d'une tunique rayée noire et blanche, les suit. Il avance, soufflant dans sa cornemuse à col-de-cygne et à un bourdon unique à large pavillon. À droite, « un paysan vêtu de sa cotte courte et échancrée, porte sur l'épaule une pelle qui pourrait être celle d'un boulanger ou d'un potier.³³⁴ » Le dernier personnage, en partie caché, n'est plus identifiable. Enfin, « au-dessus de ces deux personnages, on a repéré quelques lettres qui ne forment plus une inscription déchiffrable.³³⁵ » Sur un fond blanc uniforme, les figures sont formées par des cernes noirs (qui manquent à plusieurs endroits) et par des aplats de couleur noire, blanche, beige et de rouges plus ou moins clairs. Il n'y a pas d'effet d'ombres, « d'un style identique à celui des vitraux gothiques.³³⁶ »

Cette peinture ne tient pas un rôle décoratif, elle participe activement à l'ensemble architectural intérieur et évoque les défilés religieux qui ont pu se produire à Moutiers-en-Puisaye par le passé. Cette fois, la procession n'est pas une illustration d'une histoire biblique ou profane, mais évoque bien la réalité. La présence de la cornemuse est donc plus intrigante. Déjà avant la construction de l'église, une chapelle se tenait là, dédiée à Notre-Dame et appelée Melered. Elle avait, pendant plusieurs siècles, la visite régulière de pèlerins irlandais qui étaient sur la route vers Rome. « Il ne faudrait pas s'étonner de la présence d'irlandais(sic) dans notre région à la fin du VIIe siècle. En effet, avec saint Colomban et après lui, de nombreux moines irlandais et gallois ont participé (sous l'impulsion du Pape) à la réévangélisation de la Gaule et des pays rhénans, dévastés par les invasions barbares et en proie aux luttes entre les chefs francs.³³⁷ » Ces pèlerinages irlandais cessèrent au Xe siècle, mais la vie religieuse ne s'arrête pas pour autant. Depuis un siècle, déjà, Moutiers est devenu un prieuré, « le plus ancien est sans

³³¹ Cette installation de poteaux en bois contre les murs déstabilise visuellement le rythme des travées d'origine pour en créer un nouveau.

³³² PELLISIER, René, PELISSIER, Suzanne, *Moutiers (Yonne)...*, p. 33.

³³³ *Ibidem*, p. 27.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*, p. 31.

³³⁷ *Ibidem*, p. 5.

doute le plus important de ceux dépendant de l'abbaye de Saint-Germain³³⁸ » d'Auxerre. Une fois que Moutiers soit devenu un monastère, les processions participaient certainement activement à la liturgie. « Dans les monastères, la messe dominicale était souvent précédée d'une longue procession passant par différents lieux du monastère et effectuant régulièrement des stations.³³⁹ » De plus, le prieuré protège de nombreuses reliques. Par exemple, en 996 un nouveau prieur, Théalde, agrandit le domaine et surtout, « pour attirer les pèlerins, source de revenus pour le prieuré³⁴⁰ », obtient le transfert à Moutiers du corps de Saint-Didier, ancien évêque d'Auxerre. « L'abbé Lebœuf, dans la vie de Hugues de Chalon, relate ce transfert qui a lieu vers l'an 1010 :

Le corps du saint fut levé et renfermé dans une châsse d'argent du poids de cent livres ; il fut un ensuite porté avec solennité dans le monastère de Val-Pentane, dis autrement Melleraye, qu'on appelle simplement aujourd'hui Moutiers, et il y fut placé en l'église de Notre-Dame, où il éclata en miracles.³⁴¹ »

Un de ces miracles explique certainement la procession du mur sud. En effet, la légende veut que lorsque les pèlerins s'approchaient de l'église de Moutiers, à l'époque église Notre-Dame, leurs chandelles s'embrasassent d'elles-mêmes. « Il s'agit là d'un phénomène suscité dans divers lieux saints grâce à l'utilisation d'artifices chimiques tels que l'incorporation de phosphore dans les mèches.³⁴² » Ce fait extraordinaire suscitait évidemment les plus vifs intérêts. Les personnages du registre supérieur regardent intensément les flammes de leurs cierges respectifs comme pour faire écho à ces miracles qui ont débuté presque 300 ans auparavant.

Si la représentation d'une procession a tout son sens au sein de l'église de Moutiers-en-Puisaye, en raison de ses nombreux pèlerins attirés par les reliques, la présence d'un sonneur de cornemuse ne s'explique, elle, pour l'heure actuelle, par aucun événement précis. Peut-être qu'un lointain souvenir d'Irlandais de passage et musiciens en est l'origine ; la tradition de la cornemuse ayant pris place en Grande-Bretagne, il y avait déjà fort longtemps. Mais c'est plutôt la tenue vestimentaire du musicien qui peut nous donner une piste d'interprétation. En effet, depuis les recherches de Michel Pastoureau, il est admis que les rayures, en Occident médiéval, sont un motif dévalorisant attribué aux réprouvés, aux marginaux. Les rayures sont synonymes de transgression et de désordre. Selon Michel Pastoureau, « l'uni n'est guère documenté parce qu'il représente l'ordinaire, le quotidien, la "norme". Le rayé, au contraire, l'est davantage

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ PIVA Paolo (dir.), *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Milan, 2010, p. 174

³⁴⁰ PELLISIER, René, PELISSIER, Suzanne, *Moutiers (Yonne)...*, p. 6.

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Idibem*, p. 7.

parce qu'il est cause de désordre, parce qu'il fait du bruit, un bruit social et moral.³⁴³ » Cette idée peut s'étendre à tout élément mi-parti, ou tacheté ; tout ce qui n'est pas uni en somme. Dans la même période où ce joueur de cornemuse a été peint sur le mur sud de la nef, plusieurs décrets et lois stipulaient même spécifiquement aux clercs de ne pas porter de vêtements rayés. « En 1311 encore, le concile de Vienne, qui légifère beaucoup en matière vestimentaire, rappelle avec insistance ces interdictions.³⁴⁴ » Si ce motif est interdit aux religieux, c'est certainement parce que la rayure est déjà l'apanage symbolique des gens considérés comme malhonnêtes tels que les Juifs, les hérétiques, les prostitués ou encore les bouffons et jongleurs. Le vêtement rayé et bichrome joue un rôle de ségrégation sociale. « Partout, il s'agit d'imposer un signe visuel marquant un écart, afin que ceux qui exercent de tels métiers ne soient pas confondus avec les honnêtes citoyens.³⁴⁵ » Avec un peu moins d'animosité, c'est également l'apanage de la livrée domestique, pour différencier nobles et domestiques.³⁴⁶

Le joueur de cornemuse, ainsi vêtu, se voit en premier, car il contraste visuellement avec les autres membres de la procession. Il contraste d'autant plus, de manière sonore cette fois, avec sa musique. On peut imaginer cependant que d'autres musiciens, disparus depuis, accompagnaient également la marche ou bien que les laïcs chantent en chœur. Mais la présence d'un personnage réprouvé étonne dans une procession, à l'intérieur même de l'église. C'est que la rayure est plus ambiguë que cela. Car le musicien est ici en situation de sens, il est présent pour jouer de la musique. Il est en représentation ; son caractère remarquable est donc voulu. Son particularisme social est mis en avant, il dénote, mais pas nécessairement que de manière dépréciative. Cela participe à la visualité, si importante lors d'une procession (comme vu précédemment), mais également à la sonorité. Michel Pastoureau explique, à propos du *Codex Manesse*, également datée de cette période, vers 1305-1310 :

« Représenter des rayures, c'est toujours représenter des sons. Une structure bichrome répétée en séquences alternées est le premier procédé utilisé par les enlumineurs pour créer du rythme et mettre en scène la musique ou les musiciens. Ceux-ci portent fréquemment un vêtement rayé, attribut à la fois social, professionnel et sonore.³⁴⁷ »

Le rythme visuel évoque donc le rythme sonore. Le joueur de cornemuse accentue même légèrement ce rythme par une posture un peu moins hiératique que celles de ses compères. Il est donc « en outre possible de créer des nuances et de distinguer des paliers dans l'échelle du

³⁴³ PASTOUREAU, Michel, *Rayures, Une histoire culturelle*, Paris, 2021, p. 13.

³⁴⁴ PASTOUREAU, Michel, *Rayures...*, p. 23.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 42 : Même si à partir du début du XIV^e siècle, les nobles s'attribueront parfois les rayures en Italie du nord et en Allemagne méridionale.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 38 à propos du *Codex Manesse*, Meister Heinrich Frauenlob, vers 1305-1310. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, folio 399.

péjoratif [...] il y a rayures et rayures ; elles sont toutes dévalorisantes, mais elles ne le sont pas toutes au même degré ni avec les mêmes enjeux.³⁴⁸ » La cornemuse dénote, elle est un marqueur sonore conséquent qui peut détourner la procession de son objectif. Mais la musique qu'elle émet, est tout à fait acceptable, tant qu'elle ne se fait pas davantage remarquée que le miracle qui s'opère actuellement par les flammes qui s'allument spontanément.

Les peintures murales de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul sont évidemment regardées depuis la nef, lors des cérémonies religieuses. Les œuvres visuelles rentrent forcément en écho avec l'acte liturgique et « contribuent à amplifier la dimension sensorielle du rituel.³⁴⁹ » La liturgie³⁵⁰ et les événements culturels ont pour but premier d'offrir une « cohésion sociale au sein d'une communauté qui se sent ainsi plus forte dans son union rituelle.³⁵¹ » Les images monumentales trouvent leur sens, leurs fonctions sociales, dans les lieux où elles sont. Il y a un lien entre lieu et décor. À Moutiers-en-Puisaye, lorsque les fidèles participent à la messe, ils sont entourés d'images. Cette surabondance narrative illustre le message divin (Vie du Christ, cycle d'Adam et Ève, etc.). La procession, quant à elle, doit leur évoquer leur propre implication dans la vie religieuse de leur communauté. Car la procession est un acte social collectif et participatif qui se doit d'unir tout le monde et dans lequel tous doivent s'impliquer. « S'agissant de rites itératifs, l'image porte en elle non seulement la mémoire du rituel, mais tout autant l'attente de celui-ci.³⁵² » La procession est une action « remémorée et espérée » dont la réitération cyclique est certaine et les peintures de Moutiers invitent tout le monde à y prendre part, y compris ceux qui participent peut-être habituellement au désordre. Car « chaque paroisse devient le lieu où se réalise l'unité globale de la chrétienté.³⁵³ » Le joueur de cornemuse a alors toute sa place et a un rôle à jouer dans l'unicité et dans l'équilibre. La partie renvoyant au tout.

Et si on voulait absolument voir ce musicien, avec sa cornemuse et ses rayures (portées par ceux qui ont « plus ou moins à voir avec le diable³⁵⁴ »), comme un intrus dérangeant ; il faut rappeler que dès le XIIe siècle, Jean Beleth, Rupert de Deutz et Guillaume Durand voyaient dans la procession « un rite expiatoire, purificateur et synonyme de régénération.³⁵⁵ » De même, « dans le formulaire *De Benedictione capsarum pro reliquiis conservandis*, il est dit :

³⁴⁸ PASTOUREAU, Michel, *Rayures...*, p. 50.

³⁴⁹ COLLOMB, Pascal, RIHOUE, Pascale, « Liturgie et images... », p. 145.

³⁵⁰ Mot d'origine grecque signifiant « œuvre du peuple ».

³⁵¹ COLLOMB, Pascal, RIHOUE, Pascale, « Liturgie et images... », p. 147.

³⁵² BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu : Quelques remarques générales », in : VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Belgique, 2011, p. 196.

³⁵³ BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu... », p. 180.

³⁵⁴ PASTOUREAU Michel, *Rayures...*, p. 8.

³⁵⁵ PALAZZO, Eric, *Liturgie...*, p. 62.

‘‘À ceux qui s’approchent en les vénérant, les reliques apportent une aide contre le diable et ses anges.’’³⁵⁶ »

Ainsi, les images s’inscrivant dans une logique fonctionnelle avec la liturgie cherchent à édifier l’Homme, sauver son âme et à l’influencer par ses sens.³⁵⁷ Ce joueur de cornemuse, s’il avait à l’origine une valeur péjorative, la perd lorsqu’il se joint à la communauté chrétienne.

Chapitre II : Marginalia : cornemuse maléfique ? :

Les manuscrits enluminés du XIII^e siècle sont le terrain d’émergence d’un nouveau type de décor ; les *marginalia*. Il s’agit de motifs le plus souvent à caractère profane qui pullulent autour du texte et des miniatures principales, dans ce que l’on nomme les marges. S’échappant dans un premier temps des initiales en suivant les antennes, des créatures étranges et variées envahissent peu à peu tous les espaces libres au bord des folios. Ces créatures et personnages semblent en premier lieu inappropriés, obscènes voir blasphémateurs et leur présence dans des manuscrits étonne légitimement puisque leur expression est libre et souvent sans rapport avec le texte. Pourtant, laisser libre cours à la vie dans les marges est une pratique qui s’étend progressivement à travers toute l’Europe occidentale puisqu’ « elle évolue et se diversifie en restant très structurée dans les ateliers anglais, dans les villes du nord de la France et dans les Flandres. Vers 1300, le genre est adopté dans le sud de la France, en Espagne, en Allemagne et en Italie³⁵⁸ ». À partir du XIV^e siècle, ce particularisme formel s’essouffle quelque peu, et à la place des personnages grotesques, ce sont des ornements géométriques, de simples objets du réel ou des études botaniques qui prendront place dans les marges. Les personnages restants, eux, gagneront en narrativité. De plus, elles ne flotteront plus dans le vide, mais s’inscriront dans des cadres, des fenêtres avec des effets de trompe-l’œil.

Cette prolifération semble *a priori* chaotique, pourtant, elle s’inscrit dans un espace qui lui est propre, parfaitement circonscrit par la réglure des lignes. La page de manuscrit s’articule donc avec en son centre, de manière prédominante, le texte et l’image qui l’illustre et tout autour, dans les bordures latérales, inférieures et supérieures, les drôleries d’êtres loufoques où la musique se fait souvent entendre. Cette organisation plane a pu être comparée aux décors architecturaux romans et gothiques, notamment par Michael Camille. En effet, on retrouve le même type de personnages incongrus dans les sculptures des édifices religieux, dans des

³⁵⁶ BOERNER, Bruno, « L’iconologie des portails sculptés de cathédrales gothiques : les parcours et les fonctions rituels » in : PIVA Paolo (dir.), *Art Médiéval. Les voies de l’espace liturgique*, Milan, 2010. p. 233.

³⁵⁷ BOERNER, Bruno, « L’iconologie des portails... », p. 221.

³⁵⁸ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 11.

espaces périphériques, que ce soit sur les façades extérieures³⁵⁹ ou à l'intérieur. Ils sont même présents au centre de l'espace sacré de la liturgie qu'est le chœur. Ces sculptures et enluminures ont en commun d'être « en marge. » Ce terme vient de *margo, marginis* qui signifie la bordure, la limite ou encore la frontière. Il s'agit donc d'une iconographie qui se propose comme un point de passage, de liaison et non comme quelque chose à part. On attribue donc généralement à ce type d'expressions marginales une fonction transitoire entre le monde sacré et le monde profane. Cette liminalité lie ainsi deux univers distincts que tout semble opposer.

L'impression de transgression, de choc, vient de l'association d'éléments contraires. Mais cette coexistence de deux registres distincts n'avait rien de subversif puisque « les dichotomies qui se sont instituées entre le monde distingué de "l'Art" et "l'imagerie populaire" n'existaient pas en ce temps.³⁶⁰ » Dans la littérature déjà, ou même dans le prêche quotidien, il était d'usage d'utiliser des allégories profanes « pour rendre plus mémorables et plus frappantes les choses sacrées.³⁶¹ » Mais la surabondance de ce type d'images profanes dans l'espace sacré comporte malgré tout un caractère étonnant à nos yeux, tout comme cela l'était à l'époque de leur éclosion.

Saint Bernard adresse en 1135 une lettre à l'abbé Guillaume de Saint-Thierry, dans laquelle il s'interroge sur la raison de ces « monstres ridicules » au sein des édifices religieux, même s'il en reconnaît l'intérêt visuel. Il décrit avec contentement ces images, mais critique justement l'attrait qu'elles opèrent, car selon lui, elles distraient et détournent l'attention du texte et donc du verbe de Dieu :

Mais que viennent faire dans les cloîtres, sous les yeux des frères qui lisent, ces monstres ridicules dont la beauté différente et la belle difficulté frappent d'étonnement ? Pourquoi ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures monstrueux, ces êtres à demi humains, ces tigres tachetés, ces soldats qui se battent, ces chasseurs qui sonnent de la trompe ? Tantôt on voit une seule tête sur plusieurs corps, tantôt une multitude de têtes pour un seul corps. Ici, c'est un quadrupède qui a une queue de serpent ; là, un poisson avec une tête de quadrupède. Ici, une bête montre un avant-train de cheval tandis que sa moitié arrière est celle d'une chèvre ; là, un animal mène une croupe de cheval. Enfin, on voit de toutes parts tant de choses et une variété si étonnante de formes diverses qu'on préfère lire dans les marbres plutôt que dans les livres (ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus) et qu'on passe tout le jour à admirer ces choses une à une plutôt qu'à méditer la loi de Dieu.³⁶²

³⁵⁹ L'extérieur ne faisait pas partie de l'espace sacré, il assurait la jonction avec le monde.

³⁶⁰ CAMILLE, Michael, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, « Le temps des Images », 1997, p. 76.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 87.

³⁶² *Ibidem*, p. 86.

Les *marginalia* ne semblent alors ne tenir qu'un rôle décoratif dont aucun sens évident ne semble découler. « Horace [...] décrit les monstres dans son manifeste *L'art poétique* comme risibles et inesthétiques :

Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur les membres pris de tous côtés, dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour comprendre l'œuvre, vous empêcher de rire, mes amis ?³⁶³ »

Michael Camille nous dresse une liste d'avis similaires tenus par des ecclésiastiques du Moyen Âge.³⁶⁴

Pourtant, ces créatures irrationnelles « considér[e]s par les moralistes comme des *ministri satanae* [...] participent à des nouveaux modes d'édification morale.³⁶⁵ » Le centre de la page et les marges coexistent et fonctionnent l'une par rapport à l'autre. Les marges sont donc tout autant instructives que le centre. « La marge fait partie de la structure du monde, le centre n'existe pas sans elle.³⁶⁶ » Ce côté à côté est l'occasion d'un dialogue puisque « ce qui est écrit ou dessiné dans les marges ajoute une nouvelle dimension, un supplément qui vient gloser, parodier, actualiser et questionner l'autorité du texte sans jamais l'ébranler totalement³⁶⁷ » Mais le sens de ces *marginalia* ne doit pas être uniquement perçu comme un complément du texte et doit également être interrogé dans un vis-à-vis avec l'ensemble des enluminures d'un manuscrit. En effet, les turpitudes des marges prennent souvent leur sens au regard des autres

³⁶³ COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides dans l'art médiéval*, Morigny, Confidentiel, 2014, p. 55.

³⁶⁴ « La signification de ces animaux grotesques ne troublait pas moins certains ecclésiastiques du Moyen Âge que les commentateurs modernes. Pour l'évêque espagnol Luc de Tuy, "les animaux, les oiseaux, les serpents et autres créatures" n'étaient représentés dans l'église que "pour l'ornement et la beauté". Selon Hugues de Saint-Victor, seuls les frères "qui habitent les villes où affluent des foules de gens" ont le droit de recourir aux images. "Pour les frères qui aiment la solitude, un vrai cheval ou un vrai bœuf est plus utile dans les champs que sur un mur." Quant au Cistercien Aelred de Rievaulx, qui écrit peu après la fameuse condamnation des images par saint Bernard, il rapporte qu'"il y a même, dans les cloîtres des moines, des grues et des lièvres, des daims et des cerfs, des pies et des corbeaux" qui s'accordent mal, selon lui, avec la spiritualité monastique, mais qui sont des "divertissements bons pour des femmes". Pour un autre cistercien anglais qui écrit vers la fin du XIIe siècle, la représentation des animaux et des fables dans les églises est inappropriée car c'est "l'orgueil coupable des peintres qui a peu à peu introduit ces fantaisies". Ces jugements émis par des clercs laissent entendre que ces œuvres excessives et superficielles – "ces divertissements bons pour les femmes"- n'étaient imputables qu'à des sculpteurs travaillant en dehors du contrôle ecclésiastique. »

³⁶⁵ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 42e année, n°168, 1999, p. 323.

³⁶⁶ COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 41.

³⁶⁷ CAMILLE, Michael, *Images dans les marges...*, p. 13.

enluminures ; il convient donc d'interroger « les rapports qui se tissent entre les marges et les images principales³⁶⁸ », entre les marges d'un folio et les marges de l'ensemble d'un manuscrit.

Dans la page manuscrite, il y a donc un espace réservé aux ajouts et aux annotations, une place pour « le désaccord et les confrontations – ce que les scolastiques appelaient *disputatio*.³⁶⁹ » Les images des marges commentent ainsi plus qu'elles n'illustrent. Ce ne sont pas des ornements et elles commentent parfois tout autre chose que le texte du manuscrit, en s'attaquant à la société en général. « L'image du monde, comme la vie médiévale elle-même, était structurée de façon rigide et hiérarchique. Les possibilités de la refuser, de la tourner en dérision, de la renverser et de l'inverser étaient par conséquent illimitées. Chaque modèle avait son opposé, son contre-modèle.³⁷⁰ » La myriade d'êtres qui occupe les marges répond à une logique propre, irréaliste, liée au non-sens (personnages hybrides, objets inexistantes, actes absurdes, voire impossibles, etc.) puisque « ces monstruosité peuvent être produites par substitution d'un objet à un autre, ou encore par inversion des rôles³⁷¹ ». Leur interprétation en est d'autant plus difficile. Pourtant, ces *marginalia* n'avaient lieu d'être que si elles étaient interprétables, comprises par leur auditeur. Le dialogue, pour être efficace, doit s'appuyer sur des bases communes.

Indéniablement, les enlumineurs savaient que leurs images seraient regardées et « lues » par le commanditaire et ceux qui auraient usage du manuscrit. Ils jouissaient tout de même d'une certaine liberté d'exécution. Quand bien même ils devaient répondre à un programme iconographique codifié pour les miniatures, ils pouvaient librement s'exprimer dans les marges. C'est l'occasion de « laisser cours à sa fantaisie et de stimuler celle du lecteur³⁷² ». Les enlumineurs pouvaient donc « travailler à leur convenance, comme l'indique l'évêque et liturgiste Guillaume Durand à la fin du XIIIe siècle. Le moine Théophile leur recommande même de faire jouer la *varietas* dans leurs réalisations afin que l'œil ne se lasse pas.³⁷³ » Cette liberté est inévitablement ambiguë, puisqu'elle n'est ni vraiment religieuse ou officielle ni totalement profane. Elle échappe à un système de classification strict qui dès lors perturbe, choque. Elle semble irrévérencieuse, malsaine et pourtant, elle n'était ni interdite ni spécialement controversée. « Ce qui frappe [...], c'est l'extrême rareté de textes qui définissent la décence ou l'indécence des images. [...] le caractère inadéquat ou offensant de telle ou telle

³⁶⁸ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 32.

³⁶⁹ CAMILLE, Michael, *Images dans les marges...*, p. 31.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 39

³⁷¹ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 37.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au moyen âge*, Paris, 2008, p. 11.

représentation n'est pratiquement jamais interrogé.³⁷⁴ » Ce qui offense n'est pas forcément interdit ou négatif et peut être tout à fait acceptable. Plus encore, cette expressivité et cette remise en question, nous le verrons, sert à exprimer la norme et à renforcer la morale.

La musique tient un rôle éminent dans ce discours marginal, tous les instruments de musique, tant « hauts » que « bas », apparaissent dans les marges, aux mains de musiciens disparates. La cornemuse y est particulièrement présente et semble de prime abord jouer des rôles complexes et changeants. Tantôt aberrante, tantôt équilibrée, la cornemuse a plus d'une note à jouer. Cette partie traitera de représentations particulièrement variées et ambiguës. Ces images et sculptures sont souvent marquées par la dualité et sont le sujet d'une lecture à plusieurs niveaux.

Les animaux musiciens sont également présents dans les marges de manière régulière, mais pas en nombre prédominant même si « de par même leur caractère original, les représentations d'animaux musiciens frappent davantage l'esprit et laissent une impression exagérée de leur présence.³⁷⁵ » *L'instrumentarium des animaux* est riche. Ils jouent en effet les instruments « hauts » et « bas » utilisés au Moyen Âge sans réelle préférence, hormis pour la cornemuse et la trompette. Ce sont surtout les singes, les lapins et les chiens qui sont connus pour jouer de la musique au sein des manuscrits et dans la statuaire. Ils jouent de la cornemuse en soliste ou accompagné, debouts ou assis, tout comme le font les humains. D'autres animaux se prêtent également au jeu musical, mais lors de l'élaboration de mon corpus picard, seuls ces trois animaux ainsi que deux truies ont été relevés.

Les animaux au Moyen Âge ne sont pas regardés selon leurs « caractéristiques scientifiques » mais selon leurs « propriétés » et leur « dimension allégorique ou symbolique.³⁷⁶ » Ces spécificités sont notées dans les bestiaires³⁷⁷ enluminés dont l'apogée se situe entre la fin du XIIe et le début du XIVe siècle. En plus de leur symbolique propre, ils sont souvent représentés avec des comportements et des attributs humains. Cet anthropomorphisme résulte, sur une appréhension similaire, de leur symbolique ; à l'instar de l'homme, les animaux musiciens s'inscrivent dans et hors du monde commun. Mais ils se montrent « de redoutables

³⁷⁴ BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression...*, p. 11.

³⁷⁵ MATTE, Jean-Luc, MATTE, Catherine, « Le souffle de la bête. Bestiaire instrumental et iconographie médiévale » in COGET Jacques, LAURENCE Pierre, LE GONIDEC Marie-Barbara, et al., *L'homme, l'animal et la musique*, Saint-Jouin-de-Milly, 1994, p. 50.

³⁷⁶ THENARD-DUVIVIER, Franck, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues* [En ligne], 6 | 2009, document 2, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/686> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.686>

³⁷⁷ Aviaires, volucraires, lobri serpentium libri piscium, libri monstrorum : PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 32.

concurrents de l'homme et ce qu'ils disent -ce que nous leur faisons dire- s'avère riche de sens, de bon sens et s'exerce sans censure.³⁷⁸ » En effet, les animaux anthropomorphes « servent d'instruments pédagogiques au service de l'enseignement religieux. La nature profonde de l'animal importe peu, il sert avant tout de miroir pour juger du comportement des hommes.³⁷⁹ »

La dichotomie opposant la musique sacrée et la musique profane se renouvèle alors à travers les animaux musiciens. « La condamnation de la musique profane s'exprimait depuis la réforme grégorienne par le thème des animaux musiciens [...] Ces œuvres mettaient en cause l'ignorance bestiale du musicien illettré, mais aussi la sensualité profane de sa musique.³⁸⁰ » Que des bêtes sauvages s'essayent à une science du quadrivium surprend. Par exemple, des instruments du bas dénotent par le contraste avec « les rugissements, les glapissements les bêlements, les aboiements de leurs utilisateurs » ce qui « constitue un facteur d'anormalité.³⁸¹ » Comme si, à travers l'analogie avec l'homme, ces images ne faisaient que renforcer au contraire la bestialité des musiciens. « Le recours aux instruments pour faire de la musique paraît vil aux yeux des théoriciens médiévaux, car ils ne reconnaissent dans les instrumentistes que des singes savants incapable de composer.³⁸² »

L'abbaye du Saint-Sépulcre de Cambrai, fondée en 1064 par l'évêque Lietbert, faisait usage d'un bréviaire³⁸³ lors de l'office divin. Les marges de ce livre regorgent de petites créatures, qui se confrontent en duel, se pourchassent, se piègent. On assiste à des prises de bec (littéralement), on voit des renards tapis contre le sol et prêts à bondir sur leurs proies, des êtres volants qui tentent désespérément de défendre leur nid, des fesses de singes qui sont la cible d'archets, des grylles qui brandissent leurs épées. Et au milieu de cet ensemble belliqueux, les oiseaux chantent, les singes jouent sur des échasses et les musiciens animent des pitreries. Au folio 13v^{o384}, un lapin joue de la cornemuse pour un chien roux qui se tient à l'envers, en équilibre sur sa tête. Au folio 316r^{o385}, un chien accroupi joue de la cornemuse pour un chien

³⁷⁸ BRU, Josiane, « Trilles et dialogues. Ce que disent les bêtes. » in COGET Jacques, LAURENCE Pierre, LE GONIDEC Marie-Barbara, et al., *L'homme, l'animal et la musique*, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT, « Modal », 1994, p. 86.

³⁷⁹ COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 77.

³⁸⁰ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 242.

³⁸¹ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 325.

³⁸² HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments...*, p. 39.

³⁸³ *Bréviaire en usage au Saint-Sépulcre de Cambrai*, Cambrai, BM, Ms. 102, Cambrai, fin du XIIIe siècle. (Fig.94)

³⁸⁴ *Bréviaire en usage au Saint-Sépulcre de Cambrai*, Cambrai, BM, Ms. 102 fol. 13v^o, Cambrai, fin du XIIIe siècle. (Fig.94)

³⁸⁵ *Bréviaire en usage au Saint-Sépulcre de Cambrai*, Cambrai, BM, Ms. 102 fol. 316r^o, Cambrai, fin du XIIIe siècle. (Fig.94)

bleu exécutant un poirier sur ses pattes avant. Au folio 324r^{o386}, deux hybrides jouent en duo pour un renard en équilibre sur la tête, exactement sur l'axe médian. À gauche, un hybride à tête et tronc de singe et au train arrière griffu joue de la vielle à archet ou du rebec. À droite, le corps d'une femme aux cheveux lâchés et à la tunique bleue s'amincit pour devenir une sorte de cou/ventre menant au train arrière animal. Elle joue de la cornemuse. Leurs deux longues queues repassent entre les jambes vers l'intérieur, comme pour conserver l'action dans l'espace imparti. Au folio 423r^{o387}, deux hybrides léocentaures dont la partie supérieure est humaine jouent pour un chien également bien droit, posé verticalement sur sa tête, sur l'axe médian. L'un souffle dans une buisine à pavillon, l'autre porte un petit chapeau bleu et fait sonner sa cornemuse. Ce manuscrit datant du XIIIe siècle, ces animaux jouent exclusivement sur des cornemuses monocalames, donc sans bourdons, mais leurs formes diffèrent tout de même. Les poches sont en forme de flageolet ou à col-de-cygne. Les tuyaux mélodiques sont soit coniques, soit cylindriques à large pavillon. Ces petits jeux d'équilibristes accompagnés de musique ne sont pas sans rappeler les jeux des jongleurs ou bien ceux des dresseurs qui exhibaient leurs animaux sur les foires publiques.

Comme le dit Jean Wirth ; « en soi, l'adoption de comportements humains par les animaux n'est qu'une convention artistique.³⁸⁸ » Mais si tous les animaux faisaient exactement comme les hommes et représentaient la même problématique, ils n'auraient pas à se substituer à ces derniers. Leur nature profonde est différente, ils n'agissent pas comme les hommes mais imitent les hommes. Et leurs actions semblent donc forcément anormales ou inabouties. D'autant plus lorsqu'il s'agit de jouer de la musique, action qui demande étude, coordination corporelle et sensibilité.³⁸⁹

Le singe est objectivement l'animal le plus présent dans les marges de cette période. Cela est dû à sa similitude troublante avec l'homme à cause de sa morphologie et de sa propension à imiter les attitudes et gestes humains. Cette similitude est perçue comme troublante, dérangeante voir maléfique. « La Bible, la première, met en garde contre le singe *similitudo hominis* : puis, c'est au tour de **Cicéron** de considérer le singe comme *simia quam similis turpissima bestia nobis*, avant que les Pères de l'Église ne le qualifient définitivement de *figura diaboli* et d'ennemi de Dieu.³⁹⁰ » Selon la scolastique du XIIIe siècle, le singe ne

³⁸⁶ *Bréviaire en usage au Saint-Sépulcre de Cambrai*, Cambrai, BM, Ms. 102 fol. 324r^o, Cambrai, fin du XIIIe siècle. (Fig.94)

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 246.

³⁸⁹ Les animaux ont les mêmes sens que l'Homme mais n'ont pas la même appréhension du monde.

³⁹⁰ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 334.

ressemble pas à l'homme « par nature » mais « par artifice ». ³⁹¹ Le singe fait semblant, trompe, simule « comme l'indique bien son nom latin : *simius*. ³⁹² » Cet animal qui prétend égaler l'homme est jugé orgueilleux et vulgaire, car « l'homme a été créé à l'image de Dieu et que l'animal, quel qu'il soit, est une créature imparfaite qui ne peut lui ressembler. ³⁹³ »

Le singe présente alors le plus souvent un aspect maléfique ou difforme. « Certains enlumineurs le représentent en effet grimaçant et hideux. Or, au Moyen Âge, l'aspect physique étant le reflet de son âme, le singe, jugé laid comme le diable, suscite alors la méfiance chez les moralistes et les théologiens. ³⁹⁴ » Ces derniers projettent dans l'animal l'idée d'un homme qui a perdu sa nature première car il s'est « révolté contre Dieu et que celui-ci a puni et dégradé, comme il l'a fait pour Lucifer, ange rebelle. ³⁹⁵ » L'imitation simiesque du comportement humain parodie en ce sens le plus souvent les péchés du corps, de « l'âme et la raison humaine ³⁹⁶ ». Il en est de même lorsque le singe joue de la musique. Le singe est l'animal musicien le plus couramment représenté. « Ses goûts musicaux sont dans l'ensemble normaux, avec une propension pour la cornemuse assez générale chez les animaux. ³⁹⁷ »

Un manuscrit du milieu du XIVe siècle, du nord de la France ou de Flandres, dont l'origine supposée est Tournai, se révèle particulièrement riche en représentation d'instruments à vent loufoques ³⁹⁸. Il s'agit du regroupement de deux textes incomplets. La première partie (fol. 1 à 102v°) est consacrée à une chanson de geste intitulée *Les Vœux du paon* écrite en 1312-1313 par Jacques de Longuyon, à la demande de Thiébaud de Bar, évêque de Liège. La seconde partie (fol. 102v°-141v°) présente *Le restor du paon* écrit par Jehan le Court. Ce manuscrit est enluminé de 22 miniatures et d'innombrables *marginalia*. Parmi elles, deux singes jouent de la cornemuse dans les marges de gauche. Au folio 51v° ³⁹⁹, le long de l'antenne de l'initiale A, un singe hybride (le bas du corps est un grylle) tient sa cornemuse zoomorphe à la patte, mais il ne semble pas s'adonner au jeu musical pour autant. Sa patte gauche tient le tuyau mélodique conique à large pavillon, tandis que sa main droite est levée vers le haut tout comme son regard. Il semble en pleine discussion avec les deux autres créatures du folio, deux hybrides demi-volatiles. Jouer de la musique ne semble pas sa priorité puisque son instrument ne comporte

³⁹¹ PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires...*, p. 87.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*, p. 86.

³⁹⁴ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 335-336.

³⁹⁵ PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires...*, p. 87.

³⁹⁶ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 338.

³⁹⁷ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 244.

³⁹⁸ Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24, Tournai, ca.1350.

³⁹⁹ Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.51v°, Tournai, ca.1350. (Fig.100)

même pas de tuyau d'insufflation. Au folio 131v^{o400}, un singe flotte le long de la bordure, le corps plongé vers le bas. Celui-ci souffle dans sa cornemuse monocalame par le bec d'insufflation et joue sur un chalumeau cylindrique très fin qui s'évase à l'extrémité. Ce singe musicien fronce les sourcils. Son postérieur est représenté avec attention cependant anatomiquement illogique. En effet, le singe se tient de profil, pourtant ses deux fesses sont vues de face, le sillon interfessier étant bien marqué. Ce manuscrit réserve une place importante pour les séants des hybrides. Cette propension au vulgaire rappelle le manque de pudeur et de chasteté de ces êtres bestiaux. Contrairement aux hommes, les animaux ne ressentent pas de honte quant à leur nudité. Leur expressivité corporelle se fait sans retenue « Les animaux, selon les théologiens, ne peuvent exister sans leur corps, puisqu'ils n'ont pas d'âme et qu'ils ne sont pas inclus dans le plan de rédemption divin. Ils représentent sous ce rapport la chair incarnée.⁴⁰¹ » On retrouve là, l'idée d'une âme anthropomorphe, prisonnière d'un corps vil et impur, signe de déchéance.

L'enveloppe charnelle est fonctionnelle, elle permet de se mouvoir et grâce à nos cinq sens d'interpréter le monde qui nous entoure. Mais cette chair est également synonyme de bassesse, car elle est libidineuse en se rapportant à la sexualité. Elle rappelle également la déchéance de l'homme en le ramenant systématiquement à son corps. L'homme n'est pas un être pur, un être d'esprit et son fonctionnement interne lui rappelle ce tourment (digestion, grossesse, maladie, souffrance, mort). Dans l'iconographie, le corps de l'homme se doit d'être chaste, dissimulé ; la nudité symbolise la honte. Les animaux et les hybrides peuvent, eux, aborder ces problématiques sans craintes. En effet, les enjeux du corps fonctionnent par analogie avec ceux des instruments à vent. Plus précisément, la cornemuse et la trompette sont souvent utilisées comme une extension du corps dans les jeux sexuels et/ou scatologiques des singes.

Martine Clouzot a brossé à plusieurs reprises le portrait de singes qui détournent le jeu musical en activités répréhensibles. Ces animaux soufflent dans leurs instruments de musique par la bouche, mais également par l'anus, parfois même par les deux en même temps. Le souffle de la respiration fait écho avec les flatulences intestinales, les deux étant du vent, de l'air. Cet air circule donc à travers le corps pour s'en échapper par les différents orifices, parfois en passant par un instrument. Mais cet air peut également être réintroduit lorsqu'un singe plaque son tuyau mélodique contre l'anus d'un compère. Ou bien est-ce au contraire le pet qui remonte les tuyaux des instruments de musique vers la bouche ? L'insufflation de l'air peut être inversée.

⁴⁰⁰ Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.131v^o, Tournai, ca.1350. (Fig.99)

⁴⁰¹ CAMILLE, Michael, *Images dans les marges...*, p. 99.

« Les formes de la cornemuse évoquant les parties génitales de l'homme, les allusions sexuelles, voire homosexuelles, de ces images ne font guère de doute⁴⁰² ».

« Si la question de la décence est sensible pour les images modèles du bon rapport sexuel, elle l'est à plus forte raison pour les images des rapports interdits. Il faut beaucoup de finesse aux images du Moyen Âge pour dénoncer des comportements luxurieux et impudiques sans qu'elles soient elles-mêmes irrévérencieuses.⁴⁰³ » La cornemuse a pu être comparée aux organes sexuels de l'homme, tout comme « nombre d'objets ou d'instruments musicaux à la forme allongée (lances, bâtons, flûtes...) » qui « symbolisent le phallus dans certaines sociétés archaïques. La cornemuse est assez souvent utilisée dans l'iconographie de la Renaissance pour symboliser l'appareil sexuel mâle et la pulsion érotique, mais certaines sources à la même époque peuvent lui donner une symbolique féminine.⁴⁰⁴ » Au XIVe siècle, la cornemuse est l'objet de sous-entendus graveleux dans la littérature et les chansons. Par exemple, Eustache Deschamps, poète français, écrit dans l'une de ses ballades :

*« Marion [...] au desoubs de vostre ceinture
Me laissez de la turelure
Et de la chevrette jouer.⁴⁰⁵ »*

Dans le même ordre d'idées, la cornemuse étant parfois assimilée à l'orgueil, elle peut, dans ce type de scène où elle est fortement érotisée, évoquer la vantardise sexuelle en raison de sa puissance sonore. Ce rapport entre le son et la virilité se trouve déjà chez Platon, dans la littérature arabe et se perpétue jusqu'à Hubert Le Blanc en 1740.⁴⁰⁶ Le timbre puissant de la cornemuse peut évoquer enfin les gémissements du coït. « Le choix de la cornemuse comme métaphore est judicieux, car l'image sonore de l'instrument et son principe de jeu montre comment un souffle silencieux et discontinu peut être converti en clameur puissante et continue.⁴⁰⁷ »

Il est important de rappeler que, même si la cornemuse se prête effectivement souvent à des jeux pervers, il ne faut pas la réduire uniquement à cette fonction et ce symbolisme. Cette analyse, si elle est systématisée, perd en pertinence. Par exemple, Charles Luc Dominique explique que « dans la marge du folio 49v° des *Constitutiones* du pape Clément V (XIVe

⁴⁰² CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 336.

⁴⁰³ BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression...*, p. 48.

⁴⁰⁴ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 381.

⁴⁰⁵ Cité dans LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 141 et BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 92.

⁴⁰⁶ LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 141.

⁴⁰⁷ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 359.

siècle)⁴⁰⁸, une cornemuse est figurée, dont la poche reproduit fidèlement une paire de testicules.⁴⁰⁹ » On imagine que l'idée vient du fait que ces musiciens accompagnent un mariage qui unit un jeune couple dans l'initiale historiée. Néanmoins, la représentation de la cornemuse n'a rien d'inhabituelle, l'outre est à col-de-cygne et est maintenue sous l'aisselle. Le maintien, la position des tuyaux et la technique de jeu ne dérogent pas à l'usage normal d'une cornemuse. Il peut être intéressant de rappeler les mots de Jean Wirth concernant ce type de raccourci :

« On en vient ainsi à la question délicate du symbolisme sexuel des instruments. Les historiens émettent rarement des doutes sur l'existence de ce symbolisme et sont souvent prêts à voir une allusion au coït chaque fois qu'un musicien joue devant une femme ou avec elle. Il faut donc commencer par rappeler deux choses. D'une part, ces instruments servent d'abord à faire de la musique. [...] D'autre part, rien n'est plus facile que de trouver des centaines de textes où le jeu instrumental sert de métaphore sexuelle, mais il en va de même des armes, des ustensiles de cuisine, des objets liturgiques, etc. [...] À supposer qu'un symbolisme de ce genre soit mis en œuvre dans certaines drôleries, on peut s'attendre à ce qu'elles se distinguent des scènes musicales purement descriptives par des anomalies.⁴¹⁰ »

Wirth semble oublier sa propre règle lorsqu'il affirme, dans la même page, que « le seul instrument qui semble à peu près indissociable du symbolisme sexuel est la cornemuse dont la forme ne saurait être plus suggestive.⁴¹¹ » Si force est de constater qu'il y a bien des anomalies pour évoquer la fornication dans le cas de la cornemuse, son symbolisme ne peut être limitée à cela. Ces anomalies évocatrices se ressentent par l'inclinaison anormale des tuyaux sonores ou par un emplacement du rebondi de la poche à un endroit suggestif. Enfin, comme vu précédemment, c'est souvent l'analité qui l'emporte.

Si une lecture érotique (ou au moins anale) des singes sonneurs de cornemuses illustrent *Les Vœux du paon* et *Le Rastor du paon* est probable, c'est parce que les autres musiciens du manuscrit détournent indéniablement la cornemuse vers ce but charnel. Au folio 18v^{o412}, un être anthropocéphale flotte dans la marge de gauche, organisé de bas en haut comme suit : une tête d'homme couronné, un long cou serpentiforme, un arrière-train encapuchonné tel que le serait une tête, l'anus soufflant dans le bec d'insufflation d'une cornemuse à col-de-cygne et à un bourdon (celle-ci, n'étant maintenue par aucun bras, semble tenir en équilibre tout en

⁴⁰⁸ *Mariage religieux*, Reims, Bibliothèque de Reims, Ms. 739 fol.049v°, XIVe siècle. (Fig.83)

⁴⁰⁹ CHARLES-DOMINIQUE, Luc, "Sémiologiques de la cornemuse", in : LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 141.

⁴¹⁰ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 246.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.18v°, Tournai, ca.1350. (Fig.118)

maintenant sa forme). Au folio 65r^{o413}, une sorte de grylle au longues jambes, nu, a l'arrière-train surélevé par rapport à sa tête et à son bras. De ses fesses (dessinées de profil comme pour le singe) sort le bec d'insufflation d'une cornemuse dont le bourdon est démesurément fin et long. Sur le même folio, dans la marge inférieure, deux singes sont en plein duel, écus et armes face à face. Or, « La joute et le duel sont des métaphores fréquentes du coït, dans la littérature comme dans les marges.⁴¹⁴ » Au folio 82r^{o415}, une entité acéphale est uniquement composée d'une paire de jambes agitées et vêtues de braies violettes et de souliers noirs. Elle est surmontée par un fessier nu. Ce bas de corps animé souffle par l'anus dans une cornemuse à col-de-cygne zoomorphe. Un jeu s'opère dans l'oblique du dessin, puisque pour « jouer » de la cornemuse (qui est jouée penchée vers le bas), le bas de corps se projette « en arrière ». Ainsi, le bourdon d'épaule de la cornemuse repasse au-delà des jambes, pile au niveau de l'aine, suggérant ainsi une érection. Ce type de « personnage » se retrouve en plusieurs exemplaires tout le long de ce manuscrit tournaisien.

La cornemuse est donc parfois liée « aux fonctions digestives et sexuelles, notamment aux organes génitaux masculins, comme on peut le voir dans ces deux vers médiévaux où le *genitorium* est assimilé à une ‘muse a pansette’ :

*J'en ay un genitorium
Plus gros qu'une muse a pansette.
(Mystère de Saint-Quentin, XVe s., vv. 7705-06).⁴¹⁶»*

Pierre Bec nous explique également à propos de l'analogie au système digestif :

« Le souffle d'air [...] est évidemment un élément important dans la perception de l'instrument : si bien que la notion de ‘gonflement’ rejoint celle ‘d'enflure’ et de ‘rotondité’ que nous avons déjà analysée. Je rappelle que souffler (<SUFFLARE, pour SUB-FLARE), enfler (<IN-FLARE) et gonfler (<CUM-FLARE) ont la même origine.⁴¹⁷ »

Dans ce cadre, les sons émis par la cornemuse ne sont plus musicaux, mais sont réduits à une comparaison avec des éructations incontrôlées et bruyantes ou des borborygmes internes. Ces sons corporels sont non maîtrisés et dérangent car ils rappellent la réalité anatomique de l'Homme. Ces sons résultent du déplacement de l'air interne qui cherche à s'évader du ventre. La comparaison avec la panse de la cornemuse est aisée. Si la cornemuse était employée pour

⁴¹³ Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.65r^o, Tournai, ca.1350 (Fig.114)

⁴¹⁴ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 23.

⁴¹⁵ Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.82r^o, Tournai, ca.1350. (Fig.113)

⁴¹⁶ BEC, Pierre, *La cornemuse : Sens et histoire...*, p. 28.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 95.

un usage festif, liés aux amusements des banquets comme développé dans la seconde partie de ce mémoire, il peut sembler naturel d'assimiler également l'instrument aux bruits et à la chair. Projeter l'idée des flatulences sur un instrument présent lors de festins demeure logique.

Pour Martine Clouzot :

« L'iconographie du pet et de la circulation des souffles vise explicitement la nature humaine en la tournant en ridicule. L'homme est ainsi humilié, atteint dans sa dignité humaine et réduit à ce qu'il a en commun avec l'animalité, à savoir son enveloppe corporelle. En accordant autant d'importance aux corps des singes musiciens et des instruments, l'iconographie met le doigt sur la difficulté de l'homme à dominer sa part d'animalité, à se détacher des choses terrestres et charnelles, et à élever son esprit vers plus de spiritualité. Par le choix des instruments et des musiciens, ces bordures marginales du XVe s. donnent une image dérisoire et humoristique de la déchéance humaine.⁴¹⁸ »

Ainsi, la cornemuse ne sert pas seulement à figurer le sexe ou l'acte sexuel et peut être assimilé au corps dans son entier. Cela répond peut-être à un fantasme zoomorphique dû aux matériaux de fabrication de la cornemuse. En effet, elle est constituée à partir d'une peau ; souffler dans l'outre de la cornemuse, c'est donc souffler dans un corps. On voit dans des stalles un singe qui souffle dans la queue d'un chien qu'il maintient sous son bras comme il le ferait d'une cornemuse.⁴¹⁹ L'utilisation de la peau de canidé pour confectionner l'outre de l'instrument a déjà été envisagée et pourrait expliquer ces images. Néanmoins, on sait que la peau de chèvre était également utilisée, et ce, avec certitude, pourtant on ne connaît aucune image où la cornemuse et la chèvre ne sont substituées l'une à l'autre. Peut-être faut-il alors rester prudent quant au lien entre outre et chien.

Les marges semblent interroger le rapport entre le corps et l'âme. La musique participe à ce dialogue entre les deux et surtout met en avant la corruption de l'âme à travers la débauche du corps. Jouer de la musique est une activité purement humaine, une forme d'expressivité censée nous rapprocher de la création divine, de la *musica mundana*. Lorsque ce sont des animaux qui jouent de la musique, cela semble inapproprié en plus d'être impossible. Les gestes paraissent hasardeux ou hypocrites. Mais à travers leur animalité, les singes et autres mammifères, rappellent la recherche d'élévation de l'homme. Le corps, de son côté, n'est qu'une enveloppe physique qui éloigne l'Homme des anges et le rapproche des animaux. Le corps est une prison. Les activités humaines telles que la musique permettent d'appréhender le monde divin et d'élever son âme. Si les animaux en font de même, plus rien ne sépare l'homme de la bête. Les animaux musiciens se situent à la frontière de l'humanité pour mieux rappeler

⁴¹⁸ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 337.

⁴¹⁹ Singe jouant d'un chien comme d'une cornemuse, Angleterre, Beverley, église Beverley Minster, Miséricorde SH-16, Sculpture sur bois, 1520. (Fig.105)

que les hommes sont, eux, à la frontière de la bestialité. Cette frontière, parfois, se confond et donne naissance à des créatures qui incarnent cette nature ambiguë ; ce sont les hybrides. Ceux des *Vœux du paon* et du *Rastor du paon* sont particulièrement difformes et vulgaires et « leur corporalité blessée et anormale apparaît comme la marque du triomphe de la chair sur l'âme.⁴²⁰ »

« Parler de la relation entre l'homme et l'animal, c'est en partie mieux appréhender le monstre dans son hybridité.⁴²¹ » L'hybridation évoque avant toute chose un procédé visuel se rapportant à l'aspect physique d'une créature. Cela n'implique nullement son comportement ou son caractère, mais sa polymorphie. L'hybridation évoque étymologiquement un mélange de plusieurs espèces naturelles, souvent opposées (en latin *hybrida* signifie « sang mêlé ») pour en créer de toute pièce une nouvelle. Ce nouveau spécimen « peut apparaître visuellement comme plus ou moins composite selon son degré d'hybridation⁴²² » et reproduit les caractères spécifiques des différentes parties qui le constituent. L'hybridité est donc l'assemblage visible et identifiable de caractères morphologiques disparates qui, parfois, peuvent paraître contre-nature (mi-homme/mi-bête, volatile/poisson, mi-animal/mi-végétal). Pourtant, ces parties constituantes sont toujours tirées de la réalité. « La forme d'hybridation la plus courante consiste en l'assemblage de deux moitiés de corps issues d'espèces différentes avec, le plus souvent, la moitié supérieure humaine et la moitié inférieure animale.⁴²³ » La classification de ces créatures mêlant zoomorphisme et/ou anthropomorphisme, est donc impossible, d'où cette appellation générique d'hybride. De toute façon, « leur donner un nom reviendrait à créer un nouvel animal, une nouvelle catégorie, et annulerait de fait leur nature transgressive en niant leur nature interstitielle.⁴²⁴ »

Les hybrides participent donc également à cette discussion sur le rapport entre âme et corps. Leur morphologie est ce qui les rapproche de l'homme et les en éloigne en même temps. La bibliothèque de Laon abrite un manuscrit du XVe siècle qui présente quatre sonneurs de cornemuses circonscrits dans des bandeaux marginaux, du côté externe de leurs folios respectifs. Il s'agit des *Heures de Devisme*⁴²⁵, enluminés de 72 miniatures pleine page et de nombreux motifs botaniques et animaliers placés dans les marges dans un style typique de ce siècle. Enfin, quelques personnages grotesques et hybrides rehaussent d'humour l'ensemble réalisé par Jean et François Colombe. Deux personnages sont des hybrides joueurs de

⁴²⁰ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 340.

⁴²¹ COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 75.

⁴²² THENARD-DUVIVIER, Franck, « Hybridation et métamorphoses... », p. 5.

⁴²³ *Ibidem*, p. 19.

⁴²⁴ BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression...*, p. 28.

⁴²⁵ *Heures de Devisme*, Laon, Bibliothèque médiévale virtuelle, Ms. 243t, Laon, XVe siècle.

cornemuse et sont des anthropomorphes en ce qui concerne la moitié supérieure de leur corps. Au folio 158r^{o426}, le musicien à un bas de corps brun à deux pattes griffues et à la queue lisse et ondoyante. La pilosité est suggérée par des petites hachures de couleur claire. Le haut du corps est humain et est enveloppé dans une veste et dans un capuchon couleur noisette. La capuche est parée de deux longues oreilles qui ne sont pas sans rappeler la coiffe des fous. Il joue de la cornemuse à un bourdon. La poche laisse entrevoir la couture et elle est à col-de-cygne. Le tuyau mélodique et le bourdon d'épaule sont coniques. Ce dernier est rehaussé de dorures délimitant les coulisses. L'hybride ne tient pas le bec d'insufflation en bouche, supposant un clapet sans retour. Au folio 168v^{o427}, un hybride mi-homme, mi-serpentiforme joue sur une cornemuse similaire avec un bourdon d'épaule conique très allongé. L'hybride est vêtue d'un pourpoint ocre et d'un capuchon bleu avec à nouveau une paire d'oreilles. Ces deux créatures semblent une allusion douteuse à la Création divine car ils sont invraisemblables. On ne sait pas s'ils tiennent davantage de l'humain conscient et pensant ou de la bête sauvage et déraisonnée. Néanmoins, ces hybrides sont représentés avec deux marqueurs d'humanité conséquents. Premièrement, ils ont un haut de corps humain et surtout une tête humaine. Or, la tête humaine est le siège de l'esprit et de l'âme. De plus, ces créatures exercent une activité typiquement humaine en jouant de la musique. Ils sont également habillés par des vêtements, ce qui constitue un marqueur d'humanité incontestable ; les vêtements cachent la honte du péché originel.

Ces êtres composites et inconnus peuvent perturber négativement, mais ils attirent tout autant la curiosité positive. Les êtres hybrides, composites et monstrueux participent à l'éloge de la créativité artistique et littéraire. Ils participent également à l'apologie du corps et de la musique. L'attrait qu'ils opèrent sur l'homme les place directement dans la sphère de la monstruosité ; « *Monstrum* veut dire “signe des dieux”, “prodige”, “chose incroyable”.⁴²⁸ » Les hybrides relèvent également de la sphère de la merveille ; « Le “merveilleux” concerne tout ce qui est “étonnant” (*mirus*, de *miror*, *mirari*, « s'étonner »), ce qui suscite l'“admiration” (*admirabilis*) et qui implique la perception visuelle (comme l'indique la racine latine *mir*).⁴²⁹ »

Comme le propose Martine Clouzot, « pourquoi ne pas considérer que la Création divine n'interdit pas l'ambivalence de ses créatures, aux franges de l'humanité et aux marges du monde

⁴²⁶ *Heures de Devisme*, Laon, Bibliothèque médiévale virtuelle, Ms. 243t fol.158r°, Laon, XVe siècle. (Fig.119)

⁴²⁷ *Heures de Devisme*, Laon, Bibliothèque médiévale virtuelle, Ms. 243t fol.168v°, Laon, XVe siècle. (Fig.120)

⁴²⁸ COUPIGNY Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 21.

⁴²⁹ THENARD-DUVIVIER, Franck, « Hybridation et métamorphoses... », p. 9.

des enfers. L'apologie du corps à laquelle se livrent les bêtes à travers la musique instrumentale et la danse est certes réprouvée par la morale chrétienne et a quelque chose de sacrilège, mais elle n'exclut pas pour autant ses protagonistes du monde créé par Dieu.⁴³⁰ » Au contraire, elles font partie intégrante du grand tout et participe à l'*harmonia mundi*. Un folio enluminé dans *Les Heures de Jacques de Rambures* en donne un bel exemple.⁴³¹ Ce manuscrit a été l'objet d'usages multiples, utilisés en tant qu'Heures de la Vierge à Paris, pour l'office des morts de Théroüanne ou comme calendrier à Amiens, sa ville d'origine. La composition centrale comprend une miniature représentant David en gémissement, dans la position de l'Orant, paumes des mains tournées vers le ciel. Il est placé dans un paysage extérieur, éloigné de la cité. Il prie Dieu qui lui apparaît dans une nuée céleste. Celui-ci est nimbé de sa puissance et tient au creux de sa main droite l'orbe crucigère, symbole de la domination temporelle sur le monde et la voûte de l'Univers. David est auréolé et vêtu de la livrée royale de pourpre, d'azur et d'hermines. Avant d'adorer le Seigneur, il a déposé au sol, près de lui, ses attributs, c'est-à-dire sa couronne et sa harpe. Ces derniers le caractérisent comme roi musicien. Dans la marge inférieure, un hybride de couleur bleue joue de la musique. Sa partie supérieure est anthropomorphe mais est ceinte d'une paire d'ailes de libellule. Sa partie inférieure se rapporte aux gastéropodes. Cet hybride joue de l'épINETTE. Dans la marge de droite, un second hybride anthropomorphe joue également de la musique, cette fois de la cornemuse. Cette créature est à nouveau en grande partie bleue, mais sa partie inférieure animale type léopard est plus naturelle et tachetée. Ce musicien se tient sur ses pattes arrière qui esquisse un mouvement de pas. Seule la poche de la cornemuse est visible, à la suite d'une perte de matière (à moins que la peinture soit simplement inachevée). Cette poche est blanche, sans ornements ; c'est un choix esthétique puisque l'ombre projetée du bras lui donne néanmoins du volume. Aucuns tuyaux ne sont présents même si la position des mains suggère que le jeu est en cours.

« Modèle attendu parmi les milieux lettrés, la cosmologie platonicienne est au fondement des définitions de la *musica* du *quadrivium*.⁴³² » L'histoire de la musique médiévale a montré que l'audition et la musique participent activement à l'élévation spirituelle vers Dieu, à l'édification d'un lien avec Dieu (à condition que ce soit une musique intellectualisée et justifiée bien sûr). La foi de David est en ce sens exemplaire. Être capable d'écoute représente la réceptivité auditive du Verbe de Dieu. « Cependant, dans l'absolu, de la Parole divine à

⁴³⁰ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 333.

⁴³¹ Maître de Rambures, second maître des Grandes Chroniques, *Heures à l'usage de Paris, Heures de Jacques de Rambures*, Amiens, BM, Ms. 0200 fol.095r°, Amiens, ca.1460. (Fig.121)

⁴³² CLOUZOT, Martine, « Voir en entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d'heures (XIIIe-XIVe siècles) », p. 572.

l'oreille, la communication divine reste intangible aux sens. Les concepteurs d'images ont su faire preuve d'inventivité pour la rendre perceptible.⁴³³ » La vénération du divin est alors célébrée à travers les sens du corps, la musique et la danse. Elle s'exprime à travers la performativité. L'ouïe, la musique, la prière et la parole divine se font écho à travers cette figure. David est instrumentiste (il joue principalement de la harpe et de l'orgue même si d'autres instruments ont pu être placés entre ses mains) et connaît la *musica* en tant que science (il est représenté en train d'accorder son instrument ou frappant un jeu de cloches ce qui symbolise la *proportio*, le principe arithmétique de la musique et donc du monde.) Il est par-dessus tout l'auteur des 150 psaumes, prières chantées lors de la liturgie. La musique de David et la danse symbolisent et rendent perceptible la joie spirituelle, la joie dans l'adoration. Admirer la création divine justifie l'enthousiasme et l'allégresse. Cela transparaît dans les psaumes comme :

*« Je veux chanter au Seigneur tant que je vis ; je veux jouer pour mon Dieu tant que je dure.
Que mon poème lui soit agréable ; moi, je me réjouis dans le Seigneur. »⁴³⁴*

« Par les images de David musicien et auditeur, [les enlumineurs] ont décrit la *musica* dans ses dimensions cosmologiques, acoustiques, allégoriques et moralisatrices.⁴³⁵ » Les deux hybrides présents dans la marge des *Heures de Jacques de Rambures* participent activement à ce pieu engouement. Ils font tout autant que les hommes partie du monde créé par Dieu. C'est lui qui a donné vie aux créatures monstrueuses, volontairement. C'est Job qui l'apprend lors de son échange avec le Seigneur qui lui dit :

*« Vois donc Behémoth ; je l'ai fait tout comme toi. »⁴³⁶
« Tout ce qui est sous les cieux est à moi. »⁴³⁷*

Job comprend alors toute la portée de la création divine :

*« Job s'adressa au Seigneur et dit :
'Je sais que tu peux tout et que nul projet pour toi n'est impossible.
[...] De fait, j'ai parlé, sans les comprendre, de merveilles hors de ma portée,
dont je ne savais rien. »⁴³⁸*

L'Ancien Testament met en avant le caractère ineffable de ces créatures qui échappent à notre compréhension humaine. La description des monstres se fait par analogie à ce que nous

⁴³³ *Ibidem*, p. 562.

⁴³⁴ *Psaume 103* : 33-34.

⁴³⁵ CLOUZOT, Martine, « Voir en entendre... », p. 571.

⁴³⁶ *Job 40* : 15.

⁴³⁷ *Job 41* : 03.

⁴³⁸ *Job 42* : 01-03.

connaissions sur terre, dans un jeu de combinaisons, comme pour les hybrides. Il faut rappeler que pour les hommes du Moyen Âge, la plupart des êtres vivants réellement présents sur Terre étaient aussi rares et incompréhensibles que les monstres de l'imagination. Les animaux exotiques des pays lointains n'étaient connus pour la plupart que par des descriptions de voyageurs. Certains animaux, comme les baleines par exemple, dont l'existence n'était pas remise en cause, rentraient également dans le groupe des monstres et merveilles (au sens d'incroyables et d'étonnant.) Enfin, certaines créatures, telles que les sirènes, harpies et sagittaires, étaient tenues pour vraies. Ces créatures peuplant le monde depuis l'origine de la Création ne sont pas si éloignées de l'homme. Elles « tiennent un rôle essentiel dans la formation de l'humain, de son esprit », et « incarnent l'Autre en nous, la part obscure et étrange de notre psyché, le monde inconnu.⁴³⁹ » En ce sens, l'hybride illustre donc la diversité de la vie sur Terre et l'altérité. Par extension, l'hybride « se fait le véhicule d'un discours d'inclusion de la différence.⁴⁴⁰ » Ainsi donc, les deux hybrides des marges sont au même titre que David les sujets de Dieu. Leurs identités composites rappellent que tout un chacun se doit de prier Dieu en raison de son inclusion dans la Création. La musique des hybrides indique leur reconnaissance commune et leur adoration. L'hybride sonneur de cornemuse a donc une âme et une spiritualité propre qu'il cherche à élever, tout comme le font l'homme et l'animal, pour pouvoir comprendre le monde et son harmonie et ainsi, se rapprocher de Dieu. La cornemuse participe à la louange et à l'édification spirituelle. Enfin, il est important de signaler que les deux hybrides savent tenir leur place et détournent avec respect leur regard de Dieu, comme s'ils n'étaient pas encore dignes, pas encore prêts à entendre directement la voix de Dieu. Ils doivent continuer les louanges et la musique avant de prétendre atteindre un tel stade. David, lui, a posé sa harpe, car il s'est déjà élevé spirituellement et sa musique d'adoration a été entendue par Dieu. Il ne joue plus de la musique car il se soumet simplement à la volonté divine enfin à sa portée.

« Chaque événement de la vie peut devenir pour un esprit pieux l'occasion d'un petit sermon. Mais il va de soi que la moralisation n'est pas inhérente à l'objet ou à l'anecdote et que le même prétexte peut servir à des moralisations différentes.⁴⁴¹ » Les enjeux autour des hybrides sont donc ambivalents. L'unique certitude est que ces créatures ne sont que le fruit de l'imagination. Ces monstres s'inscrivent dans un entre-deux, à la limite de la réalité et du fantasme. Ils évoquent certes l'absurde et l'amusement en détournant ce qui est commun et connu. Mais, force est de reconnaître que les artistes ont su faire naître des créatures attrayantes.

⁴³⁹ COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 64.

⁴⁴⁰ SCIANCALEPORE Antonella (dir.), *Corps hybrides. Aux frontières de l'humain au moyen âge*, Louvain-La-Neuve, Belgique, 2020, p. 5

⁴⁴¹ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 22.

Ce jeu est possible parce que les représentations font appel aux connaissances et à la mémoire du spectateur en rendant concret ce qui sort de l’imaginaire. Ortaire de Coupigny explique que « le monstre est l’allégorie de la création, il en est la parfaite incarnation. C’est l’anomalie, l’accident, qui pousse à la recherche créative, il marque une rupture avec la norme. Sa finalité est liée au surnaturel, à une réalité transcendante. Ovide, mort en l’an 18, déclarera que les monstres hybrides sont le symbole de l’imagination créatrice poétique, une manière de rompre avec le réel et d’accéder à une autre dimension :

*“C’est par nous que Scylla, pour avoir volé les cheveux précieux de son père,
contint des chiens enragés autour de son aine et de ses flancs.
C’est nous qui avons donné des ailes aux pieds, des serpents aux cheveux ;
L’Abantiade est emporté victorieux sur son cheval ailé.
(...)
L’imagination créatrice des poètes se déploie sans limites et n’astreint pas ses
propos à la fidélité de l’histoire.”
(Amores. III, 12, 19-44)⁴⁴² »*

Il y a néanmoins dans la Création divine beaucoup de créatures (célestes et terrestres) dont les identités et les enjeux sont définis et totalement indépendant de l’humanité. Ce sont des créatures fantastiques qui étaient, à l’époque, perçues comme réelles ; sirènes et satyres, anges et démons, etc. Ces entités ont en partie l’apparence de l’homme sans en avoir la nature. Elles tiennent généralement un rôle de médiateur entre humains et non-humains. Elles ont une fonction de messenger ou d’intercesseur entre Dieu et les hommes. « Au Moyen Âge, le latin médiéval rattache le terme *Monstrum* au verbe *Monere* qui veut dire “avertir”, et au verbe *mostrare*, “montrer”. L’apparition d’un monstre annonce donc un événement hors du commun qui va survenir.⁴⁴³ »

Le MUDO – Musée de l’Oise est installé dans l’ancien palais épiscopal de Beauvais érigé au XIIe siècle. Une petite salle au rez-de-chaussée, à l’arrière de la tour d’entrée nord, est couverte par une voûte recouverte de peintures murales peintes à la détrempe sur un enduit de chaux. Cet ensemble représente quatre sirènes musiciennes, sur un fond d’ocre rouge semé de point noirs.⁴⁴⁴ Elles occupent en duo deux quartiers de voûte, leurs queues dirigées vers la pointe des voûtains. La première sirène joue de la trompette-marine, qui porte mal son nom puisqu’il s’agit d’un instrument à corde et à archet dont la caisse de résonance est triangulaire et allongée. Mais l’identification de l’archet est hasardeuse donc peut-être qu’il s’agit d’une sorte de monocorde. La seconde sirène joue du tambour accompagné d’une flûte. Elle croise

⁴⁴² COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 56.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁴⁴ Beauvais, MUDO -musée de l’Oise, voûte de l’ancien palais épiscopal, fresque à la détrempe sur enduit de chaux, ap.1306. (Fig.106)

ses instruments et le tambour accroché au bras repose sur son corps légèrement penché en arrière dans une posture de contrepoids. La troisième musicienne joue de la vièle à archet, tenue à l'épaule. Enfin, une sonneuse de cornemuse tient une grosse poche à col-de-cygne et souche zoomorphe. Cette cornemuse est composée d'un tuyau mélodique et d'un bourdon d'épaule, tous les deux coniques, s'évasant en pavillons.

Les sirènes sont une espèce fantastique héritée de la tradition antique. Filles d'un dieu marin, Achéloos et d'une Muse, se sont décrites dans la mythologie originale comme des créatures mi-femme, mi-oiseau. Elles sont l'incarnation personnifiée du chant. Leur voix est synonyme d'un chant séducteur, envoûtant, qui peut mener les hommes à leur perte, à leur mort. Cette aptitude apparaît chez Homère au chant XII de l'*Odysée*. Néanmoins, au cours du Moyen Âge, la représentation physique de la sirène va évoluer drastiquement. En effet, elle « apparaîtra pour la première fois dans le *Liber monstrorum de Diversis Generibus* au VIIe siècle, munie d'une queue de poisson.⁴⁴⁵ » La symbolique qui s'y rattache, elle, n'a pas changé. Les sirènes homériques sont séductrices et malfaisantes et enchantent de leur voix les hommes. Elles représentent les tentations liées au sens. À Beauvais, elles sont nues et ondoient langoureusement. La beauté féminine plaît aux yeux et « sert de symbole aux pièges de l'apparence, et de fait [...] la Sirène fonctionne comme un emblème de vanité.⁴⁴⁶ » Le chant et la musique instrumentale plaisent à l'ouïe. La sirène, qui peut tuer de sa voix, est une créature chtonienne, c'est-à-dire liée au monde infernal. Déjà chez Platon (*Cratyle* 403a-404b) les sirènes sont localisées dans les Enfers. Elles ne veulent plus en repartir pour retourner sur Terre, tant elles aiment les discours d'Hadès qui est dépeint en philosophe.⁴⁴⁷ Transposée dans l'imaginaire médiéval et dans la morale chrétienne, la sirène devient « Symbole de vanité et de perdition » puisque « la grimace des Enfers se dissimule derrière le sourire gracieux de la tentatrice.⁴⁴⁸ » Dans le livre d'*Hénoch* 19 : 1-3, des femmes qui ont séduit et corrompu les anges prochainement déchus, sont destinées à être transformées en sirène le jour du jugement dernier.

Dans l'Antiquité, elles sont également une figure eschatologique, elles sont décrites comme omniscientes et prophétiques. Au Moyen Âge, cela s'accroît lors du changement de forme. « Sa queue de poisson [...] souligne son appartenance à l'eau, élément ambivalent par excellence, qui occupe la position moyenne entre la terre et le ciel.⁴⁴⁹ » Les créatures marines

⁴⁴⁵ COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 53.

⁴⁴⁶ BARDELMANN, Claire. « La sirène ou le chant de l'inconnu », *Anglophonia/Caliban*, n°13, 2003, p. 129.

⁴⁴⁷ VAN LIEFFERINGE, Carine, « Les Sirènes : du chant mortel à la musique des sphères. Lectures homériques et interprétations platoniciennes », *Revue de l'histoire des religions*, [en ligne], p. 484.

⁴⁴⁸ BARDELMANN, Claire. « La sirène... », p. 130.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 129.

portent en eux un dessein funeste, selon l'Ancien Testament puisque « Dieu relègue les monstres au fond des océans, leur réapparition signalera la fin des temps. Ils ont une fonction primordiale, celui du passage des âmes dans l'ère céleste en vue du jugement dernier.⁴⁵⁰ » Les sirènes incarnent définitivement la musique de la mort et deviennent des figures psychopompes. Elles sont des êtres de l'au-delà remplissant la fonction de « passeurs d'âmes » ce qu'Ammonios Saccas (175-242 ap.J.-C.), fondateur de l'école néoplatonicienne de Rome, accentuait en expliquant que les sirènes chantent pour guider les âmes qui errent après la mort, mais que les gens corrompus ne les entendent pas et sont perdus pour toujours. « Ici, dans une perspective platonicienne, les sirènes homériques, par leur musique, libèrent l'âme du corps et la sauvent, étant entendu que cela ne peut arriver qu'à l'âme du sage (Ulysse) et non à celle du commun des mortels, les rameurs aux oreilles bouchées, c'est-à-dire les hommes "assourdis" par les passions.⁴⁵¹ »

Les sirènes du palais épiscopal de Beauvais sont ambivalentes. Elles incarnent d'une part la tentation et la corruption qui peut mener les hommes à leur perte. D'autre part, elles symbolisent l'accès aux cieux. Elles sont en vérité une sorte de test ; si on résiste à leur enveloppe charnelle voluptueuse on est récompensé après la mort en étant conduit à Dieu. Leur musique invite donc les croyants à adopter un comportement pieu et à se déjouer des pièges sensoriels. Derrière leur maléfique apparence se cachent des créatures de Dieu dont la musique participe à l'ordre et l'harmonie du monde. Les sirènes psychopompes et eschatologiques sont un élément constitutif de la musique des Sphères. Platon inscrit les sirènes dans cette organisation du monde dans *Le mythe d'Er*⁴⁵². Dans ce récit, le protagoniste meurt lors d'une bataille et revient à la vie douze jours plus tard. « Son récit concerne le jugement des âmes, les récompenses et les punitions, mais également la structure de l'univers et plus précisément le mécanisme des mouvements célestes, avant le choix des genres de vie. Aussi est-ce dans le cosmos tout entier que Platon nous emmène.⁴⁵³ » Dans cette organisation céleste, les sirènes ont un rôle primordial. Elles sont au nombre de huit et se tiennent perchées sur les disques qui englobent la Terre et régulent le déplacement des astres. Chaque sirène chante une note unique qui lui est propre. Comme elles sont huit, cela forme une octave, c'est-à-dire une harmonie. Les sirènes sont donc ici à l'origine de la musique des Sphères sur laquelle s'appuient les sciences et la culture musicale des hommes du Moyen Âge. « Vues sous cet angle, elles sont manifestement plus célestes qu'inférieures ou chthoniennes.⁴⁵⁴ » La cornemuse participe

⁴⁵⁰ COUPIGNY, Ortaire de, *Les monstres hybrides...*, p. 60

⁴⁵¹ VAN LIEFFERINGE, Carine, « Les Sirènes... », p. 496

⁴⁵² *République* 616b-617d

⁴⁵³ VAN LIEFFERINGE, Carine, « Les Sirènes... », p. 487.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 488.

activement à cet ordonnancement et renforce la symbolique du transport des âmes. Cet instrument de musique est le guide mélodieux des âmes errantes vers la vie éternelle.

La cornemuse entretient un lien avec la mort en raison de ses matériaux constitutifs (peaux et organes d'animaux, cornes, etc.) mais cette fantasmagorie n'est pas l'apanage de la cornemuse mais celui des instruments en général (en raison de l'utilisation de crin pour les archets, des boyaux et nerfs pour les cordes, des plumes, etc.) En empruntant des matières organiques à des corps morts et inertes, pour en faire des éléments constitutifs d'un instrument de musique plein de vie, le jeu entre le corps et l'âme résonne à nouveau. La cornemuse en ce sens est d'autant plus fortement connotée, en raison de sa poche qui se gonfle et se dégonfle, comme en une respiration, un souffle de vie perpétué au-delà de la mort. Car l'air et le vent ont une connotation forte dans l'imaginaire médiéval. Ils évoquent l'âme et la vie car dans l'Ancien Testament la Création et l'origine de la vie humaine passe par le souffle divin :

*Alors le Seigneur Dieu modela l'homme avec la poussière tirée du sol ; il insuffla dans ses narines le souffle de vie, et l'homme devint un être vivant.*⁴⁵⁵

L'air expiré par Yahvé est insufflé directement dans le corps (temporairement inerte) de l'homme comme on remplit d'air une cornemuse. Cet air peut être repris au bon vouloir du Seigneur, ce qu'il fait lorsqu'il décide de déclencher le déluge :

*Alors le Seigneur dit : « Mon souffle n'habitera pas indéfiniment dans l'homme : celui-ci s'égarera, il n'est qu'un être de chair, sa vie ne durera que cent vingt ans. »*⁴⁵⁶

*Dieu regarda la terre, et voici qu'elle était corrompue car, sur la terre, tout être de chair avait une conduite corrompue.*⁴⁵⁷

Le souffle divin, c'est-à-dire l'âme, est le lien qui unit l'homme à son créateur. Ce souffle est donc en l'homme tant que Dieu l'en juge digne. Un comportement inapproprié, belliqueux et charnel peut résulter en la perte du souffle divin. « Le souffle est symbole de vie, dans la mesure où son extinction signifie la mort.⁴⁵⁸ »

Dès lors, si on pousse un peu l'idée, toutes les images de joueurs de cornemuses (hommes, animaux et hybrides) qui en détournent l'usage pour des actions répréhensibles mettent en péril leur âme. Le thème de la circulation de l'air et des pets ou le thème de la simulation de l'acte sexuel prennent tous deux une profondeur nouvelle. Au-delà de la dérision du corps, ces thèmes « semblent étendre la dérision et la parodie à l'âme humaine.⁴⁵⁹ » Le

⁴⁵⁵ Genèse 2 : 4.

⁴⁵⁶ Genèse 6 : 3.

⁴⁵⁷ Genèse 6 : 12.

⁴⁵⁸ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 381.

⁴⁵⁹ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 337.

souffle et les vents corporels symbolisent l'âme « et les souffles que les singes font circuler à l'intérieur de leur corps et de leurs instruments seraient alors comparables aux âmes des défunts.⁴⁶⁰ » L'âme, normalement, ne devrait pas circuler avec tant de grossièreté, mais ce fait s'explique par un texte de Rutebeuf au XIIIe siècle, rapporté par Michael Camille :

« L'Église avait beau enseigner que les pauvres méritants seraient récompensés dans l'au-delà, le poète parisien Rutebeuf dit que l'âme du vilain n'est reçue ni en enfer ni au paradis parce qu'elle ne s'en va pas par sa bouche (conformément à l'iconographie traditionnelle) mais par le cul comme un pet puant que même les diables ne peuvent supporter.⁴⁶¹ »

Le rapport qu'entretient la cornemuse avec le monde des morts a été entrevu par de nombreux auteurs auparavant, mais souvent uniquement à travers le rapport chtonien. La cornemuse est assimilée à Satan et aux sorcières, aux événements diaboliques et orgiaques.⁴⁶² Cependant, ces considérations ne fonctionnent pas pour l'âge d'or des *marginalia*, les exemples iconographiques et les textes littéraires traitant de ce sujet n'étant observés qu'à partir de la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance (chez Jérôme Bosch et Pieter Brueghel l'Ancien notamment). De plus, comme l'a affirmé Jean-Pierre Van Hees récemment, « les relations couramment évoquées chèvre / cornemuse et diable / cornemuse par exemple sont loin d'être les constantes universelles que l'on suppose et constituant même l'exception dans de nombreux contextes culturels⁴⁶³ ». Le même auteur rajoute que « si la cornemuse avait vraiment été l'instrument du diable aux yeux de l'Église à l'époque, elle aurait alimenté les autodafés et bûchers de l'Inquisition et son usage aurait été sans doute interdit sous peine d'excommunication.⁴⁶⁴ » Je n'ai trouvé lors de l'élaboration de mon corpus qu'une seule représentation de diable sonneur de cornemuse⁴⁶⁵ mais aucune sorcières ou supplices infernaux en musique. Jean-Luc Matte s'est prêté au jeu de l'objectivité en élaborant des statistiques typologiques⁴⁶⁶ sur les différents joueurs de cornemuse compris dans l'inventaire d'Isabelle Hottois⁴⁶⁷. Il en résulte que sur 712 musiciens dont 84 sonneurs de cornemuse, seul deux diables possèdent des instruments, dont une cornemuse. Si le motif existe, l'occurrence est trop faible pour en conclure quoi que ce soit de sérieux.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ CAMILLE, Michael, *Images dans les marges...*, p. 182, 184.

⁴⁶² LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne...*, p. 137-138 par exemple.

⁴⁶³ VAN HEES Jean-Pierre, *Cornemuses...*, p. 357.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 359.

⁴⁶⁵ *Bible de l'abbaye de Saint-Bertin*, Saint-Omer, BM, Ms.0005 fol.138v°, XIIIe siècle. (Fig.124)

⁴⁶⁶ MATTE, Jean-Luc, MATTE, Catherine, « Le souffle de la bête... », p. 53-54.

⁴⁶⁷ HOTTOIS, Isabelle, *L'iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque royale Albert Ier* : [exposition Galerie Houyoux, du 7 juillet au 21 août 1982] Bruxelles, La Bibliothèque, 1982.

Fatalement, la cornemuse semble tenir un rôle immuable, pour lequel la marginalité est synonyme de dépréciation. Martine Clouzot émet l'idée à propos des singes cornemuseurs que « les animaux rempliraient en négatif le même rôle de passeurs d'âmes que les anges.⁴⁶⁸ » Pourtant, pour commencer, les anges ne sont pas immuables, ce sont des êtres libres qui ne sont pas protégés de la souillure et de la corruption. Il y a tout autant possibilité de déchéance (les anges déchus), comme chez les humains. De plus, les anges jouent volontiers de la cornemuse, que ce soit dans les enluminures ou au sein des édifices religieux. Dans ces derniers, les anges sont censés ramener l'ordre et l'harmonie du sacré, marquer la délimitation avec l'extérieur. Les anges sont l'équivalent des hérauts terrestres et prononcent les jugements célestes. Le mot ange en grec *angélos* signifie « messenger ». Ils sont donc les médiateurs entre le ciel et la terre. Ils remplissent cette fonction de manière sonore à l'aide de la musique. « Intercéder est donc la fonction principale de la musique produite par les anges.⁴⁶⁹ » Leur principal instrument de musique, notamment dans les textes bibliques, est la trompette. Néanmoins, une évolution de l'*instrumentarium* se fait sentir dès la fin du Moyen âge. En effet, les anges célébrant la gloire divine et propageant les annonces célestes s'organisent en grands ensembles d'instruments. Ce choix esthétique peut être mis en parallèle avec l'éloge musicale des psaumes. Par exemple le Psaume 150 énumère :

*« Alléluia ! Louez Dieu dans son temple saint, louez-le au ciel de sa puissance ;
louez-le pour ses actions éclatantes, louez-le selon sa grandeur !
Louez-le en sonnant du cor, louez-le sur la harpe et la cithare ;
louez-le par les cordes et les flûtes, louez-le par la danse et le tambour !
Louez-le par les cymbales sonores, louez-le par les cymbales triomphantes !
Et que tout être vivant chante louange au Seigneur ! Alléluia !⁴⁷⁰ »*

Le Psaume 150 rassemble dans un même jeu des instruments tant « hauts » que « bas » et ne semble n'exclure ni les vents, ni les cordes, ni les percussions. Les anges des marges peuvent alors participer à la louange du Seigneur à l'aide de tous les types d'instruments de musique. Pour Wirth « la cornemuse et le fifre avec tambour, des instruments vulgaires, semblent n'avoir été quelquefois prêtés aux anges que par souci d'exhaustivité ou par humour⁴⁷¹ » afin de « promouvoir la musique instrumentale » et « relativiser la mauvaise réputation de la vielle ou de la cornemuse⁴⁷² ». Si l'humour ne transparaît pas obligatoirement, Jean Wirth a vu juste pour le reste puisque les anges jouent de la cornemuse dans des contextes où la négativité n'est pas permise. Les cornemuses des anges ne semblent pas si différentes des cornemuses, des autres créatures du monde. La cornemuse, dans les mains de ces êtres, est tout autant ambivalente

⁴⁶⁸ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges..., p. 337.

⁴⁶⁹ GETREAU, Florence, *Voir la Musique...*, p. 143.

⁴⁷⁰ *Psaume 150* : 1-6.

⁴⁷¹ WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries...*, p. 234.

⁴⁷² *Ibidem*.

qu'ailleurs ; simple motif ornemental par « souci d'exhaustivité », médiateur sonore pour annoncer les faits importants, moyen de célébrer et glorifier Dieu, réceptacle des âmes.

OUVERTURE CONCLUANTE :

En élaborant mon corpus d'œuvres, j'ai été particulièrement interpellée par quatre créatures situées dans les marges de manuscrits datant tous de la fin du XIII^e siècle et du début du XIV^e siècle. Elles sont particulièrement intéressantes, car elles semblent avoir développé une identité propre, indépendamment de musiciens. Je parle bien d'identité, car ces instruments de musique ont transcendé leur condition d'objet sonore et ont acquis une existence propre. Elles peuvent se mouvoir de manière indépendante. Elles peuvent s'exprimer puisqu'elles sont pourvues de visages. Caressant les notions d'hybridité et d'anthropomorphisme, elles interrogent de nouvelles perspectives, celles de la métamorphose et de l'animisme.

Le plus ancien exemple de cornemuse animée s'articule autour d'une initiale K dans la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* d'Arras.⁴⁷³ Parallèle au fût de l'initiale, cette cornemuse monocalamme se tient droite sur ses deux pattes. Elle semble en plein déplacement puisqu'elle apparaît depuis l'arrière de l'initiale, pour ressurgir en partie à l'avant. Elle semble passer sous l'épaule du K (que son bec d'insufflation frôle) comme elle passerait sous une arcade. Sa patte gauche sort très légèrement de la bordure, comme pour s'en extraire, dépassant le niveau d'empatement de la lettre. Son corps est uniquement constitué de l'outre et de ses tuyaux. Seules les deux pattes arrière sont marqueurs d'hybridation. Les rondeurs du sac répondent aux courbes de l'initiale. L'enlumineur a pensé à tracer la ligne caractérisant la couture de l'outre, pour rappeler que celle-ci appartient initialement à la sphère de l'objet manufacturé. Le col-de-cygne suit le contour de l'initiale permettant au chalumeau de retomber encore une fois parallèle au fût.

Un second exemple est encore plus remarquable dans les marges du *Bréviaire en usage au Saint-Sépulcre de Cambrai*.⁴⁷⁴ Elle est cette fois clairement anthropomorphe pour ce qui définit le corps. Elle a deux jambes et deux bras d'humain. La bedaine rebondie de la créature simule la poche de la cornemuse dont le col-de-cygne définit un long cou. Au bout de celui-ci, la souche zoomorphe n'est plus un élément décoratif, mais sert de tête au tout. De son dos ressort le bec d'insufflation et de sa gueule jaillit un chalumeau conique qui s'évase en un pavillon zoomorphe. Cette cornemuse est donc un être à part entière, animée. Elle est en action ; elle se déplace comme le suggèrent ses jambes en pleine marche et elle joue de la musique sur

⁴⁷³ *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, Arras, BM, Ms. 0863 (1043) fol.142r°, France du nord, XIII^e siècle. (Fig.132)

⁴⁷⁴ *Bréviaire en usage au St-Sépulcre de Cambrai*, Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 102 fol.423r°, Cambrai, XIII^e - XIV^e siècle. (Fig.133)

son propre chalumeau. Elle joue de la musique avec son propre corps, comme si elle soufflait dans un chalumeau. Alors que ce dernier est une partie constituante de la cornemuse.

Un autre type de cornemuse animée peut être également pris en considération. Deux modèles viennent à nouveau des *Vœux du paon* et *Restor du paon*, qui sont décidément passionnants iconographiquement. Au folio 95v⁴⁷⁵, une cornemuse monocalame tout ce qu'il y a de plus normale flotte dans le vide de la marge de gauche. Sa poche est ornée d'un visage d'homme (quelques poils suggèrent une barbe de quelques jours). Au folio 91v⁴⁷⁶, on retrouve un schéma plus ou moins similaire. La poche d'une cornemuse est également pourvue d'un visage. Son tuyau mélodique émerge précisément entre ses yeux et sa bouche, pour remplacer le nez. Son bec d'insufflation s'allonge en une tête zoomorphe. Ces deux cornemuses sont dépourvues de corps, mais évoquent également l'idée d'une identité propre et d'une volonté grâce à leurs visages. Ces cornemuses sont dans un état transitoire qui rappelle donc la métamorphose. Cet état est éphémère et implique un « devenir ».

On a donc deux types de cornemuses qui ont dépassé leur statut de simple objet. Elles tiennent pour cela plus de la métamorphose que de l'hybridation. En effet, l'hybridation, comme nous l'avons vu, correspond à un mélange visuel de plusieurs éléments pour créer un être vivant fini. Dans le cas de ces cornemuses, il n'y a pas de mélange, mais une évolution. Elles passent d'un état (d'objet inerte) à un autre (d'être vivant). Cette transformation est plus ou moins effective et donc tout juste perceptible (visage ou pattes uniquement puis un corps entier.) Une autre réalité, fugace, se donne ici à voir.

Cette nouvelle problématique n'a pas, à ma connaissance du moins, été spécifiquement traitée par qui que ce soit. Certaines cornemuses de ce type ont pu être citées dans la littérature comme exemple, mais uniquement étudiées en tant qu'hybrides. J'ai donc voulu investir ce champ de recherche et élargir mon corpus à d'autres cornemuses. J'ai commencé une recherche d'instruments de musique animistes et d'hybrides mi-instruments de musique mi-être vivants. Il en résulte deux observations :

- En premier lieu, seules les cornemuses, chalumeaux et trompettes semblent sujet à l'animisme. Les chalumeaux et trompettes tiennent d'ailleurs plutôt de l'assimilation hybride⁴⁷⁷. Malgré des recherches ciblées, aucun autre instrument ne

⁴⁷⁵ Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.95v°, Tournai, ca.1350. (Fig.136)

⁴⁷⁶ Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol. 91v°, Tournai, ca.1350. (Fig.138)

⁴⁷⁷ À la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle plus particulièrement. Les chalumeaux prolongent les corps hybrides tels des trompes dans des Heures d'Amiens (BM, Ms. 0107 fol.020v°, France, XVe siècle, fig.141) mais également dans un Graduel (Aix-en-Provence,

semble investi d'une identité, d'une âme, comme l'est la cornemuse. Pourtant, il serait aisé d'en imaginer d'autres. Le psaltérion par exemple se joue souvent posé contre le torse du musicien, présenté face au spectateur. La caisse de résonance pourrait constituer le tronc d'un personnage qui frapperait les cordes de son propre corps. Pourtant, rien de ce type n'apparaît dans les manuscrits médiévaux ou dans la sculpture. Alors, pourquoi seulement des instruments à vent ?

- En second lieu, même chez les instruments à vent, le motif est assez rare. Les trompettes et cornemuses sont souvent détournées de leur utilisation première, mais rarement directement investies de la vie. Je n'ai trouvé qu'une dizaine d'exemple en France et dans les pays frontaliers.

Les instruments à vent sont assimilés indubitablement au vent, à l'air, au souffle. Comme nous l'avons vu déjà à plusieurs reprises, cela les situe entre deux univers, celui de la vie et celui de la mort. Les cornemuses sont plus intéressantes encore puisque leur outre, comparable à un corps, est seule capable de retenir les âmes en elle. La cornemuse psychopompe agit comme un réceptacle et assimile peut-être au passage un peu de vitalité ? Dans tous les cas, l'attribution de facultés humaines à l'objet ne peut se produire que dans le cadre d'une interaction. À travers les instruments à vent, les musiciens s'investissent corporellement dans la musique, par ce qui définit leur vie : le souffle. Ils transmettent ainsi peut-être un peu de leur souffle, de leur vie donc, à l'instrument de musique. Les deux finissent par partager un souffle commun, par s'assimiler et se confondre. Il y a connivence et complémentarité entre le musicien et sa cornemuse, puis fusion.

Cette famille d'instruments a un usage particulier d'ordonnance. Les musiques émises par la cornemuse ou la trompette sont des signaux sonores véhiculant des informations et permettant de communiquer. En ce sens, ces instruments de musique portent des rôles d'annonceurs. Leur musique précède l'annonce verbale, voire, se substitue à la voix. Et pour être compris, il ne s'agit pas seulement d'émettre des sons, mais de jouer des phrases interprétables. Alors certes, toute musique instrumentale peut transmettre une idée, mais les tuyaux mélodiques sont ce qui se rapproche le plus de l'organe vocal de l'homme. La musique a alors une valeur fonctionnelle en plus d'esthétique. La cornemuse qui semblait déjà avoir un souffle vital propre, a également quelque chose à dire. Cette fonctionnalité musicale, transposée

BM, 1552 (1417) fol.107r°, Aix-en-Provence, 1511, fig.145) et dans un Bréviaire (*Bréviaire à l'usage de Langres*, Chaumont, BM, Ms. 0033(016) fol.060v°, Bourgogne, ap.1481, fig.122). Le fait que ce soient des instruments de musique ne fait aucun doute puisque la perce et les clefs d'accord sont clairement identifiables.

dans un monde imaginaire, devient un nouvel archétype. Rien d'anormal à lui attribuer une âme et une attitude analogue à celles de l'Homme. Ce caractère animiste et anthropomorphique de l'instrument de musique fonctionne car les créatures imaginées sont probables et paraissent tangibles. Ces objets animés, devenus êtres vivants, semblent alors naître de leur rôle de médiateur et d'interlocuteur.

Le discours musical de ces créatures est imperceptible. Difficile de savoir si le jeu est agréable et joyeux ou bien dissonant et languissant. On peut néanmoins supposer que, ces cornemuses lorsqu'elles sont munies de bras, émettent des sons, de la musique et non pas des bruits. Dans cette configuration, le tuyau mélodique est contrôlé, les hybrides posent leur main en position de jeu sur la perce. Le discours de ces êtres est incessant, mais ne paraît pas immodéré. Les cornemuses animées gardent le contrôle de leurs voix et par extension de leur corps. « Les scolastiques, empreints d'aristotélisme, de platonisme, et reprenant les Pères de l'Église, notamment saint Augustin, interprètent le corps comme une prison de l'âme et condamnent en conséquence la non-subordination du corps à l'âme.⁴⁷⁸ »

Dès la fin du XIV^e siècle, une cornemuse animiste type apparaît dans les stalles en bois de la cathédrale Sainte-Croix de Barcelone.⁴⁷⁹ Le corps de la cornemuse est anthropomorphe et a des proportions humaines équilibrées. La rondeur de la poche est simplement rappelée par la forme arrondie des omoplates. Le haut du corps est constitué du col-de-cygne et de la souche d'où émerge un tuyau mélodique conique. On retrouve une cornemuse similaire comme appui-main dans les stalles de l'ancienne abbatale de l'Assomption à Simorre.⁴⁸⁰ L'enluminure propose également deux exemples, dans un *Missel à l'usage de Toulouse*⁴⁸¹ et dans un *Bréviaire* à l'usage de Saint-Martin de Tours⁴⁸². Ces cornemuses sont représentées toujours en tant que solistes et paisibles. Or, « la représentation du corps et notamment de ses mouvements est un moyen visuel pour traduire la qualité morale d'un individu ou encore ses intentions dans la mesure où les mouvements corporels sont censés refléter les états de l'âme.⁴⁸³ » Mais cette cornemuse a bien un corps capable de mouvement, mais elle n'a pas de tête. Or, la tête est le siège de l'âme.

⁴⁷⁸ CLOUZOT, Martine, « *La musique des marges...*, p. 340.

⁴⁷⁹ Hybride transformé en cornemuse, Barcelone, cathédrale Sainte-Croix, Accoudoir NH 17, sculpture sur bois, 1394-1399. (Fig.139)

⁴⁸⁰ Chimère jouant d'un instrument hybride, Simorre, ancienne abbatale de l'Assomption, appui-main N-04-05, sculpture sur bois, 1401 -1500. (Fig.143)

⁴⁸¹ *Missel à l'usage de Toulouse*, Toulouse, BM, Ms. 0096 fol.058r°, Languedoc, XV^e siècle. (Fig.140)

⁴⁸² *Bréviaire à l'usage de Saint-Martin de Tours*, Tours, BM, Ms. 0151 fol.469v°, France, XV^e siècle. (Fig.142)

⁴⁸³ THENARD-DUVIVIER, Franck, « Hybridation et métamorphoses, p. 51.

L'hybridation et la métamorphose sont des processus dynamiques qui s'inscrivent dans le temps. Le temps implique la possibilité d'une forme d'évolution et donc de mouvement. D'autant plus que « la parole [...] est intimement liée à la mobilité : être animé c'est être pourvu d'une âme et par là même d'une voix.⁴⁸⁴ » Enfin, le mouvement implique une intentionnalité et donc un jugement. Jusqu'ici, j'ai surtout évoqué un phénomène de l'ordre de la corporéité et de la perception. Mais qu'elles sont les intentionnalités de ces cornemuses ? Ont-elles une âme, un but, une fonction ? Elles incarnent peut-être les mêmes problématiques que les hybrides en général où l'instrument de musique « se fait alors à la fois symbole de la raison et du langage humain et de l'inversion, du travestissement parodique.⁴⁸⁵ » Mais la créature hybride renvoie l'image de la déchéance de l'humain vers l'animalité or la cornemuse ne tient pas de l'animal. La déviation par rapport à une norme, ici celle de l'objet inerte, inspire l'altérité également, mais dans quelle proportion ?

La métamorphose est un sujet complexe auquel on associe de nombreuses peurs et fantasmes. La métamorphose ne dépend pas de la création divine et est exclue de la norme. Généralement, dans l'iconographie, « la gestualité des personnages indique qu'il s'agit du moment de la métamorphose ; elle exprime soit la dysphorie, soit le désir de ne pas quitter l'état antérieur.⁴⁸⁶ » Deux personnages-chalumeaux permettent peut-être cette lecture. Un appui-main hybride joue de la musique sur son nez-tuyau mélodique dans les stalles de la cathédrale Saint-Paul-Aurélien de Saint-Pol-de-Léon⁴⁸⁷. Il est assis sur les fesses, les deux jambes repliées près de son torse. Il a le dos rond, penché en avant et semble dans une posture de désolation. Dans les *Heures de la Vierge*⁴⁸⁸, un hybride anthropomorphe coiffé de la tonsure ecclésiastique souffle dans un chalumeau. Son corps-ouïe n'a pas de jambes, il est immobilisé sur place, circonscrit dans l'espace restreint du cadre-décor architectural. Ces deux exemples n'impliquent plus du tout l'idée de mouvement et de déplacement. Il y a dégradation. D'autant plus pour la cornemuse-ecclésiaste, puisqu'elle perd une potentielle appartenance à l'humanité. Cela est renforcé par la nudité, synonyme de honte. Ces deux personnages tiennent plus de l'hybride anthropomorphe. Leur part d'humanité l'emporte sur la part instrumentale.

Rien d'étonnant car l'animisme consiste à attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine, avec ses intentions, ses perceptions et ses sentiments. Ce processus fonctionne si l'objet « semble doté, au moins en apparence, d'une vie indépendante », il peut alors se voir

⁴⁸⁴ BRU, Josiane, « Trilles et dialogues... », p. 88.

⁴⁸⁵ CLOUZOT, Martine, « La musique des marges... », p. 340.

⁴⁸⁶ THENARD-DUVIVIER, Franck, « Hybridation et métamorphoses... », p. 31.

⁴⁸⁷ Hybride utilisant son bec comme un aérophone, Saint-Pol-de-Léon, cathédrale Saint-Paul-Aurélien, appui-main NE-09, sculpture sur bois, 1512. (Fig.146)

⁴⁸⁸ *Heures de la Vierge*, Paris, Petit Palais, LDUT36 fol. 68v°, s.l., ca.1470-1500. (Fig.131)

« attribuer des caractéristiques humaines et une vie mentale propre.⁴⁸⁹ » Néanmoins, il ne faut pas oublier que l'on parle ici d'un objet. Projeter les mêmes problématiques que celles des animaux et des hybrides semble limité. Il serait extrêmement enrichissant, j'en suis sûre, d'ouvrir lors de recherches à venir le champ d'investigations, en s'intéressant à la perception de l'objet, au sens large, au Moyen Âge. Car :

« Le flottement du vocabulaire médiéval pour désigner les réalités inanimées que nous appelons aujourd'hui « objets » témoigne d'abord de l'absence d'une catégorie isolée et bien délimitée : les couples inanimé et animé, objet et sujet, matériel et immatériel, relèvent d'une pensée binaire que nous aurions tort de projeter a priori. Le mot objet se rencontre pour la première fois en français en 1370 chez Oresme, philosophe, scientifique et traducteur (1325-1382) : c'est d'abord un mot savant, issu du latin scolastique *objectum* (participe passé neutre substantivé de *obicere*), qui signifie « ce qui est placé ou jeté devant ou au-devant », « ce qui affecte les sens ».⁴⁹⁰ »

À cette époque, les objets dépendaient donc du spectateur, de l'observation et de la réflexion de celui-ci. Ils avaient donc au-delà de leur caractère utilitaire, fonctionnel, une valeur de réflexion et de symbolisme. Les instruments de musique s'inscrivent parfaitement dans cette logique. Les instruments peuvent souvent s'interchanger les uns les autres dans un même thème iconographique. Il n'y aurait alors pas de considérations particulières pour aucun. Mais ils n'ont pas tous la même implication symbolique. Si tous les ouvrages que j'ai pu lire s'accordent sur une chose, c'est sur le caractère d'exception de la cornemuse. Après tout, elle semble capable de prendre vie ! Il serait extrêmement intéressant de découvrir quels rapports entretenaient les hommes du Moyen Âge avec la musique lorsque entrent en jeu les objets animés, l'animisme et la métamorphose.

⁴⁸⁹ AIRENTI, Gabriella, « Aux origines de l'anthropomorphisme », *Gradhiva* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2314> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2314

⁴⁹⁰ POMEL, Fabienne (dir.), « Ce que (nous) disent les objets médiévaux pour une approche poétique, herméneutique et anthropologique de l'objet au moyen âge. », Rennes, 2017, p. 10.

BIBLIOGRAPHIE :

Les livres cités en notes infrapaginales ne comportent plus l'adresse bibliographique après leur première apparition et peuvent être retrouvés dans cette bibliographie générale classée par noms d'auteurs.

AIRENTI, Gabriella, « Aux origines de l'anthropomorphisme », *Gradhiva* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2314> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2314.

BAINES, Anthony, *Bagpipes*, Oxford, 1960.

BAINES, Anthony, *Woodwind instruments and their history*, Londres, 1961.

BARDELMANN, Claire. « La sirène ou le chant de l'inconnu », *Anglophonia/Caliban*, n°13, 2003.

BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, JOLIVET Vincent, *Image et transgression au moyen âge*, Paris, 2008.

BASCHET, Jérôme. « Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale » in *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*. 46° année, mars/avril n°2. 1991.

BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu : Quelques remarques générales », in VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, « Culture et société médiévales », 2011.

BEC, Pierre, *La cornemuse : sens et histoire de ses désignations*, Toulouse, Conservatoire occitan, « Collection Isatis : cahiers d'ethnomusicologie régionale », 1996.

BILLIET, Frédéric, LEFEUVRE Gilbert, *Concert imaginaire dans les stalles de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1982.

BILLIET, Frédéric, *Le concert en Picardie à l'apogée de l'école franco-flamande*, Thèse de 3e cycle, dir. Édith Weber, Université Paris IV, Paris, 1985, tomes I et II.

BILLIET Frédéric, BLOCK Elaine C., *Lexique des stalles médiévales, mobilier liturgique du XIIIe au XVIe siècle*, Turnhout, 2019.

BILLIET, Frédéric, « Entendre les paysages sonores du Moyen Âge et de la Renaissance. L'approche musicologique » in Hablot L. et Vissière L (dir), *Les paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, 2016.

BLANCHARD, Jean, MORHAIN, Geoffroy, THIERY, Raphaël, JOLY Michel, BOONE Hubert, HADJI-LAZARO François, *Cornemuses de France, de Bourgogne et d'ailleurs*, Fontaine-lès-Dijon, 2005.

BLOCK, Elaine C., *Miséricordes : Images profanes des lieux sacrés*. Paris, 2002.

BLOCK, Elaine C., JONES Malcom H, (eds.), *Profane Imagery in Marginal Arts of the Middle Ages*, Turnhout, 2009.

BLOCK, Elaine C., *Corpus of Medieval Misericords: France*, Turnhout, 2003.

BOCK Nicolas, KURMANN, Peter, ROMANO, Serena, SPIESER, Jean-Michel, *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge, Actes du colloque de 3e Cycle romand de lettres Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, Roma, 2002.

BOONE, Hubert, *Cornemuses européennes*, Sprimont, 2001.

BOONE, Hubert, *La tradition de la cornemuse en Belgique*, Bruxelles, 2013.

BOONE, Hubert, *La cornemuse*, Bruxelles, 1983.

BOTTEE DE TOULMON, Auguste, « Instruments de musique en usage au Moyen Âge » *Revue et gazette musicale de Paris*, Paris, 1838.

BOWLES, Edmund A., « La pratique musicale au Moyen Age = Musical Performance in the Late Middle Ages », Genève, 1983.

BRU, Josiane, « Trilles et dialogues. Ce que disent les bêtes. » in COGET Jacques,

LAURENCE Pierre, LE GONIDEC Marie-Barbara, et al., *L'homme, l'animal et la musique*, Saint-Jouin-de-Milly, 1994.

CAMILLE, Michael, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, « Le temps des Images », 1997.

CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, 1969.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « Les pièges de l'interprétation iconographique, symbolique et historique : La cornemuse n'a pas de symbolique religieuse. », *Revue Pastel*, n°52, 2eme semestre 2003.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « La portée symbolique de l'iconographie musicale à travers l'exemple espagnol », in *La Musique et les arts figurés en Espagne, catalogue de l'exposition de Castres (23 juin - 8 octobre 2000)*, Castres, Musée Goya, 2000.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires, les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, 2006.

CLOUZOT, Martine, *Le jongleur, mémoire de l'image. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés, 1200-1330*, Bern/Berlin/Francfort-sur-le-Main/New York/Oxford/Vienne, 2011.

CLOUZOT, Martine, « La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIIe au XIVe siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 42e année, n°168, 1999.

CLOUZOT, Martine, « Les figures du musicien au Moyen Âge : images et discours », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n°10, 2006. [En ligne].
<http://journals.openedition.org/cem/395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.395>

CLOUZOT, Martine, « Cris et musicalité des jongleurs et des fous dans les manuscrits enluminés (XIIIe-XIVe siècles) » in Hablot L. et Vissière L (dir), *Les paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, 2016. [En ligne]
<http://books.openedition.org/pur/47125> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.47125>.

COLLINSON, Francis, *The Bagpipe. The history of a musical instrument*, Londres, 1975.

COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, 1906.

COLLOMB, Pascal, RIHOUE, Pascale, « Liturgie et images processionnelles », in BASCHET, Jérôme, DITTMAR, Pierre-Olivier (dirs.), *Les images dans l'occident médiéval*, Turnhout, Brepols, « L'Atelier du médiéviste n°14 », 2015.

COUPIGNY Ortaire de, *Les monstres hybrides dans l'art médiéval*, Morigny, 2014.

McCULLOCH, Florence, « The Funeral of Renart the Fox in a Walters Book of Hours », *The Journal of the Walters Art Museum*, Vol. 25/26, 1962/1963. [En ligne]
<https://www.jstor.org/stable/20168888>.

DALLA VALLE CARMAGNANI, Daniela, DUCHEMIN ETIEMBLE, Jacqueline, Charlotte VAUDEVILLE, « PASTORALE, genre littéraire », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 juillet 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/pastorale-genre-litteraire/>.

DROBIG, Brigitte, *De l'adhérence à l'arche vers l'adhésion à YHWH : une analyse narrative des chapitres 1 S 4-7 et 2 S 6*. Faculté de théologie, Université catholique de Louvain, 2011,

FLEURY, Edouard, *Les Instruments de musique sur les monuments du moyen âge du département de l'Aisne, essai d'un chapitre de l'histoire de la musique dans les âges*, Laon, 1882.

FLOOD, Grattan, *The story of the bagpipe*, New York, 1911.

GAIGNEBET, Claude, LAJOUX, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au moyen âge*, Paris, 1985.

GETREAU, Florence, *L'iconographie musicale : définition, constitution de corpus et outils d'exploitation. Colloque Musique et Mémoire 14-15 octobre 2003. Mois du patrimoine écrit 2003*. Grenoble, 2003. [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009496>.

GETREAU, Florence, *Histoire des instruments et représentations de la musique en France : une perspective disciplinaire dans le contexte international*, Université François Rabelais – Tours, 2006. [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00088086>

GETREAU, Florence, *Voir la Musique*, Paris, 2007.

GOUDESSENNE, Jean François, *Redécouvrir le patrimoine musical médiéval : Amiens, sa cathédrale et les fêtes de Saint Firmin*, Amiens, 2010.

HARDWICK, Paul (ed.), *The Playful Middle Ages. Meaning of Play and Plays of Meaning: Essays in Memory of Elaine C. Block*, Turnhout, 2010.

HOLLINGER, Roland, SWIETLIK, Alain, *Les musiques à bourdons : vielles à roues et cornemuses*, Coeuvres-et-Valsery, 1999.

HOMO-LECHNER, Catherine, « De l'usage de la cornemuse dans les banquets : quelques exemples du X^{IV}e au X^{VI}e siècle », in *Imago Musicae IV De l'image à l'objet : la méthode critique en iconographie musicale : colloque international, paris, collège de France, 4-5 septembre 1985 : In Memoriam Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975)*, 1987.

HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique au moyen âge, archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècle*, Paris, 1996.

HOTTOIS, Isabelle, *L'iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque royale Albert Ier : [exposition Galerie Houyoux, du 7 juillet au 21 août 1982]* Bruxelles, 1982.

LING Jan, *A history of european folk music*, Rochester N.Y., 1997.

JULLIAN, Martine, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », *Information Régionale - C.R.D.P de Grenoble. Dossiers documentaires d'histoire, de géographie et d'instruction civique*, n°28, 1978.

KAISER-GUYOT, Marie-Thérèse, *Le berger en France aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Klincksieck, Publications de l'Université de Paris-X Nanterre, « série A, Thèses et Travaux », n° 26, 1974.

KASTNER, Jean-Georges, *Les Sirènes. Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne etc. considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts*’, Paris, 1858. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6279504s>

LACROCQ, Louis, *Un thème iconographique : la nativité, l'adoration des bergers et des mages : conférence faite à Limoges*, 1914.

LEGUAY, Jean-Pierre, *L'air et le vent au Moyen Âge*, Rennes, 2011. [en ligne]
<https://books.openedition.org/pur/107765?lang=fr>

LEME-HEBUTERNE, Kristiane, « Les animaux à travers les stalles, reflets des comportements humains ? », *Reinardus*, n°14, 2001.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XXe siècle : [exposition, Paris, Galeries Masart et Mazarine, 25 mars – 26 juin 1994]* Paris, 1994.

LE VOT, Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*. Minerve, (1993) 2001.

LODDO, Daniel, *Un monde qui bourdonne ou La vie palpitante des cornemuses : actes du Colloque de Gaillac, Tarn, décembre 2008*, Cordes, 2010.

MARCHESIN, Isabelle, « Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histriion médiéval. », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41^e année, n°162, avril-juin 1998.

MATTE, Jean-Luc, MATTE, Catherine, *Iconographie de la cornemuse. Inventaire des représentations conservées en France*, Saint Germain, 1993.

MATTE, Jean-Luc, « Pour en finir avec la cornemuse médiévale », *Trad Magazine*, n°48, 1996.

MATTE, Jean-Luc, MATTE, Catherine, « Les musettes muettes. Pour une iconographie de la cornemuse », in Jean-Loïc Le Quellec (dir.), *Cornemuses. Souffles infinis, souffles continus*, Vouillé, 1991.

MATTE, Jean-Luc, MATTE, Catherine, « Le souffle de la bête. Bestiaire instrumental et iconographie médiévale » in COGET Jacques, LAURENCE Pierre, LE GONIDEC Marie-Barbara, et al., *L'homme, l'animal et la musique*, Saint-Jouin-de-Milly, 1994.

McCULLOCH, Florence, « The Funeral of Renart the Fox in a Walters Book of Hours », *The Journal of the Walters Art Museum*, Vol. 25/26, 1962/1963. [En ligne].
<https://www.jstor.org/stable/20168888>

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1988.

MONTBEL Eric, BLANCHARD Jean, *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Niort, 1991.

Multi-artistes, *Musique traditionnelle du Nord, Pas-de-Calais, Picardie, Flandre, Wallonie; Concerts du Festival du Pipasso - Cornemuse picarde*, [Enregistrement sonore], AEPÉM, double CD, 73'14 et 46'45, livret d'entretiens entre Rémy Dubois et Ghislaine Desmaris entre 2006 et 2014, tous droits réservés.

- PALAZZO, Eric, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2000.
- PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, 2011.
- PASTOUREAU, Michel, *Rayures. Une histoire culturelle*, Paris 2021 [1^{ère} éd. 1991].
- PELLISIER, René, PELISSIER, Suzanne, *Moutiers (Yonne), son histoire et ses peintures murales*, S.i., 1993.
- PELISSIER, René, PELISSIER, Suzanne, SAULNIER-PERNUIT, Lydwine, « Les peintures murales romanes de moutiers dans l'Yonne », *Archéologia : Préhistoire et archéologie*, n° 236, juin 1988.
- PEREZ-HIGUERA, Teresa, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris, 1996.
- PERY, François, *Pipasso : La cornemuse picarde. Histoire et méthode*, Harcigny, 2012.
- PINON, Roger, « La cornemuse en Picardie et en Wallonie : ses noms et une esquisse de son évolution par les textes et l'illustration du Moyen Âge à l'époque contemporaine », *Revue Traditions musicales en Belgique*, vol.1, Bruxelles, 2009.
- PIRRO, André, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, 1940.
- PIVA, Paolo (dir.), *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, 2010.
- POMEL, Fabienne (dir.), « Ce que (nous) disent les objets médiévaux pour une approche poétique, herméneutique et anthropologique de l'objet au moyen âge. », Rennes, 2017.
- RIBOUILLAUT, Claude, *Airs du temps : Cornemuses du monde, musiques des régions, catalogue de l'exposition*, Ploëzal, 1996.
- RIOT, Claude, *Chants et instruments : trouveurs et jongleurs au Moyen Âge*, Paris, 1998.
- SEAY, Albert, *La musique au Moyen Âge*, Arles, 1988.
- SACHS, Curt, *Real-Lexicon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913.
- SACHS, Curt, *De geschiedenis van de muziekinstrumenten*, Spectrum, 1969.
- SCIANCELEPORE, Antonella (dir.), « *Corps hybrides aux frontières de l'humain au Moyen Âge. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve (19-20 avril 2018)* », Turnhout, « Textes, Etudes, Congres, 31 », 2020.
- SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*, Paris-La Haye-NEW York, 2^{ème} éd. 1980. [En ligne]
http://classiques.uqac.ca/contemporains/schaeffner_andre/origines_instruments_musique/origines_instruments_musique.html

SNOECK, César, Notes préliminaires sur les instruments de musique en usage dans les Flandres au moyen âge, Gaud, 1896.

THENARD-DUVIVIER, Franck, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », Images Re-vues [En ligne]. 6 | 2009, document 2, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/686> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.686>

VAN HEES, Jean-Pierre, *Cornemuses. Un Infini Sonore*, [Multimédia multisupport], Spézet, 2014.

VAN LIEFFERINGE, Carine, « Les Sirènes : du chant mortel à la musique des sphères. Lectures homériques et interprétations platoniciennes », *Revue de l'histoire des religions* [en ligne], 4 | 2012. [En ligne] <http://journals.openedition.org/rhr/7980> [consultation le 04 mai 2019].

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance. T. 4 : Instruments de musique*, Paris. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2004735>

VLOBERG, Maurice, *Les Noël de France*, Paris/Grenoble, 1953.

WEBER Edith, *La Recherche musicologique, objet, méthodologie, normes de présentation*, Paris, 1980.

WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008.

WOOD, Jeremy, *La Nativité*, Paris, 1992.

SOURCES :

Sources antiques :

Bibliotheca Classica Selecta, *Suétone, Néron, cap. 54*, 2001. [en ligne]
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/SUET/NERO/54.htm> (consulté en septembre 2021)

CHARTIER, Yves, *Cassiodore, Institutiones II, 5 : De musica*, 2016. [en ligne].
https://www.musicologie.org/publire/hmt/hmt_cassiodore.html#14 (consulté en octobre 2020)

COULON Victor, VAN DEALE Victor (trad.), *Aristophane. Tome 1. Les Acharniens*, Leipzig, 1934, p. 50, vers 862-863.

HERAEUS Wilhelm Heraeus, BOROVSKIJ Jacobus, *Martial, Livre X, III*, 1925/1976. [en ligne]
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0506%3Abook%3D10%3Apoem%3D3>. (consulté en septembre 2021)

HODOI ELEKTRONIKAI, DION CHRYSOSTOME, *Sur le philosophe (discours LXXI)*, Paragraphes 0-9, 2009. [en ligne].
http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/dion_Chrys_philo_71/lecture/1.htm

D'AFFLIGHEM, Jean, *De musica cum tonario*, ed. J. Smits van Waesberghe, Corpus scriptorum de musica, vol. 1 ([Rome]: American Institute of Musicology, 1950), 43–200. [en ligne]. <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM>

Sources médiévales :

ADENET LE ROI, *Li roumans de Cleomades*, Paris, BnF, Ms. Ars. 3142, ca.1283-1285.

Mystères inédits du XVe siècle. Paris, 1837, t.Isqq.

Le roman de Renart, Branche 17, 2019. [en ligne] <https://roman-de-renart.blogspot.com/2019/04/renart-attaque-par-un-moine.html>

Le grant Kalendrier et compost des Bergiers avecq leur Astrologie. Et plusieurs aultres choses, Paris, BnF, RES-V-274, 1529. [en ligne].
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86095054/f1.item>

Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres : composé par le rustique Jehan de Brie le bon berger. M. D. XLII. A Paris : en limprimerie de Denys Jonot imprimeur & libraire, BnF, 8-S-7784, 1542 [en ligne]
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15188924/f99.item>

Archives municipales de Douai, Série CC-231, Reg., fol. 59r° en 1470.

Gréban, Arnoul, *Le mystère de la Passion / d'Arnoul Greban ; publié d'après les manuscrits de Paris, avec une introduction et un glossaire, par Gaston Paris et Gaston Raynaud*, I Vol., Paris, BnF, département Littérature et art, YF-11251878, Paris, 1878. [en ligne].
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5510572p/f121.image.r=berger>

Testament de Jacques Leboucq, héraut d'armes du Roi, demeurant à Valenciennes, 5 janvier 1571. Archives municipales, II 2 8623 VALENCIENNES ARCHIVES, Cote 8603, Parchemin 05/01/1571, recordé le 17/09/1574.

Sources modernes :

DE VINCI, Léonard, *Codex Madrid II*, Madrid, Bibliothèque nationale d'Espagne, Ms. 8936, 1503-1505.

DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, 6 vol., Paris, 1840-1846.

Textes religieux :

Toutes les citations sont tirées de la *Traduction liturgique officielle en français sur le site de l'Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones* : [En ligne].

<https://www.aelf.org/bible/Lc/1>.

Genèse 2 : 4.

Genèse 6 : 3-12.

Jean 10 : 11.

Job 40 : 15.

Job 41 : 03.

Job 42 : 01-03.

Luc 1 : 26-57.

Luc 2 : 4-20.

Matthieu 1 : 18.

Psaume 80.

Psaume 97.

Psaume 103 : 33-34.

Psaume 150 : 1-6.

Pseudo-Matthieu, 13 : 2.

Protévangile de Jacques, 17 : 3.

Protévangile de Jacques, 18 : 1.

I Chron. 13 : 7-12.

I Chron. 15 : 2, 15-16, 19-21, 28.

I Chron. 16 : 7-10.

2 Samuel 6 : 1-8, 14-16, 20-23.

TABLE DES MATIÈRES :

.....	0
REMERCIEMENTS :	1
ABRÉVIATIONS :	3
SOMMAIRE :	4
INTRODUCTION :	5
État de la question / historiographie :	7
Problématique / hypothèse / plan :	9
Élaboration d'un corpus iconographique :	10
PREMIÈRE PARTIE : Son histoire. :	15
Chapitre I. La Cornemuse :	15
1. Origine et diffusion. Sources littéraires :	15
1.1. Antiquité :	16
1.2. Moyen âge :	19
1.3. La Renaissance :	23
2. Terminologie. Polysémie et polymorphisme :	24
3. Approche organologique. Terminologie des composants et caractéristiques :	28
4. La question du caractère polyphonique :	32
5. La cornemuse ; un instrument au son déplaisant ? :	33
Chapitre II : Pipasso ; Une cornemuse picarde ? :	34
Chapitre III : Typologie :	36
1. Les formes basiques. Cornemuse sans bourdon ou à un bourdon unique :	37
2. Cornemuse à bourdons multiples :	39
3. Formes particulières :	39
4. Le sac. Formes et ornements :	41
DEUXIÈME PARTIE : Son usage. :	44
Chapitre I. Comment on percevait la musique au Moyen Âge :	44
Chapitre II. Quelques contextes durant lesquels la cornemuse était d'usage :	50
1. La musique religieuse + vie biblique (procession / liturgie / deuil) :	50
2. La musique d'ordonnance :	54
3. La musique privée :	56
4. Musique populaire :	58
5. Conclusion :	59

TROISIÈME PARTIE : Ses représentations. :	61
Chapitre I : Les scènes narratives :	62
1. Le cas des bergers sonneurs de cornemuse :	62
2. Danser au son de la cornemuse :	86
3. Les cornemuses processionnaires :	89
Chapitre II : Marginalia : cornemuse maléfique ? :	101
OUVERTURE CONCLUANTE :	126
BIBLIOGRAPHIE :	132
SOURCES :	139
TABLE DES MATIÈRES :	142



La cornemuse : son histoire, son usage et ses représentations.

(De la fin du XIIIe siècle au début du XVIe siècle)

CORPUS D'ŒUVRE

Présenté par Cécilia Nicli
Numéro d'étudiant : 21205167

Sous la direction de Madame Dominique Paris-Poulain,
Maître de conférences en histoire de l'art médiéval.

Mémoire de recherche en Master II Histoire de l'Art
Année universitaire 2020-2021

LES SCENES NARRATIVES

ANNONCE AUX BERGERS

Fig.1



Graduel de Vauclair, Laon, BM, Ms. 240, fol. 16r°, Vauclair, XIIIe siècle.

Fig.2



Psautier, New York, Morgan Library, M.97 fol.10v°, Théroutanne, 1260–1270.

Fig.3



Psautier-Livre d'heures, Philadelphie, Free Library of Philadelphia, Wodener 9 fol.221v°, Amiens, 1270–1280.

Fig.4



Collection privée, *Psautier du Boisrouvray*, Amiens, fol.7r°, 1270–1280.

<p>Fig.5</p>		<p><i>Psautier-Livre d'heures</i>, Philadelphie, Free Library of Philadelphia, Widener 9 fol. 2r°, Amiens, 1270–1280.</p>
<p>Fig.6</p>	 <p>largo plano in pascuis</p>	<p><i>Livre d'images de Madame Marie</i>, Paris, BnF, N.Acq.fr.16251 fol. 22v°, Hainaut, ca.1285–1285.</p>
<p>Fig.7</p>		<p><i>Heures à l'usage de Thérouanne</i>, Marseille, BM, Ms.0111 fol. 018r°, Thérouanne, ca.1280-1290.</p>
<p>Fig.8</p>	 <p> D^eus in adiutorium meum in- te. D^{omi}ne ad adiuvandum me festina. Gloria. alla. a. Postquam Dominus regnavit deo ps. rem inducatis et. indutus </p> <p>© Morgan Library, New York</p>	<p><i>Livre d'heures</i>, New York, Morgan Library, G.59 fol.22r°, Artois, ca.1300.</p>

<p>Fig.9</p>		<p><i>Heures à l'usage d'Amiens</i>, Amiens, BM, Lescalopier 016 fol. 122v°, France du nord, XIVe siècle.</p>
<p>Fig.10</p>		<p><i>Missel à l'usage de l'abbaye Saint-Pierre de Corbie</i>, Amiens, BM, Ms.0157 fol. 023v°, France du nord, av.1311.</p>
<p>Fig.11</p>		<p>Walker Art Gallery, Liverpool, nord de la France ou Flandres, ivoire, 1340-1360. n° inv : M 8056.</p>
<p>Fig.12</p>		<p>Baltimore, Walters Art Museum, nord de la France ou Flandres, ivoire, 1375–1399. n° inv : 71.201.</p>

Fig.13



Graduel, Douai, BM, Ms. 0132 fol.017r°, Bruges, XIVe siècle.

Fig.14



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.314 fol.73v°, Tournai, ca.1400–1400.

Fig.15



Heures à l'usage de Tournai, Besançon, BM, 0154 f.077r°, Tournai, ca.1400-1410.

Fig.16



Livre d'heures, New York, Morgan Library, MS. M.1004 fol. 44v°, Paris, ca.1420-1425.

Fig.17



Livre d'heures, New York, Morgan Library, MS. M.453 fol. 70r°, Paris, ca.1425-1430.

Fig.18



Suiveur de Maître de Guillebert de Metz, *Livre d'heures, L'heure de la vierge*, New York, Morgan Library, M.357 fol.57r°, Tournai, ca.1440-1440.

Fig.19



Jean Le Tavernier, Paris, BnF, N.Acq.lat.3225 fol.63r°, Tournai, 1440-1460.

Fig.20



Suiveur de Jacquemart Pilavaine, *Heures de Froimont-Joye*, Princeton, Scheide Library - Princeton University Library, 20 fol.75v°, Mons, ca.1460-1460.

Fig.21



Livre d'heures, New York, Morgan Library, MS. M.1093 fol.57r°, Rouen, ca.1470.

Fig.22



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.251 fol.96v°, Tournai, ca.1470-1470.

Fig.23



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.285 fol. 72v°, Bruges ou Valenciennes, ca.1470.

Fig.24



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.6 fol.41r°, Flandres [?] ou Nord de la France [?], 1475-1485.

Fig.25



Heures - Album de miniatures composite, Amiens, BM, Ms. 0107, fol. 19r°, France, 1475-1499.

Fig.26



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.198 fol.43v°, Amiens, ca.1480–1480.

Fig.27



Simon Marmion, *Livre d'heures de Henri VIII*, Tournai, Bibliothèque de la ville de Tournai, 15 fol.70r°, Valenciennes, 1480–1485.

Fig.28



Abbeville, église Saint-Vulfran, archivolt du portail de la Visitation, sculpture sur pierre, ap.1488.

Fig.29



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.1053 fol.66v°, Cambrai, 1490–1500.

Fig.30



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.116 fol. 54v°, Cambrai, 1490-1500.

Fig.31



Maître d'Antoine Clabault (attribué à), *Heures à l'usage de Rome*, Amiens, BM, Lescalopier 020 fol.171v°, Picardie, ca.1495.

Fig.32



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.365 fol. 051v°, Paris, ca.1500.

Fig.33



Heures à l'Usage d'Amiens, Abbeville, BM, imprimé FA 16 in 8° 281 f.039r°, France du nord, XVIe siècle.

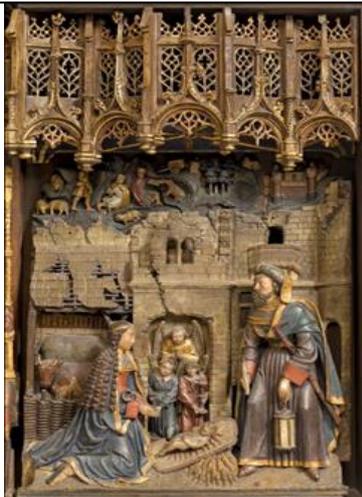
Fig.34



Anonyme, *La Nativité*, Arras, Musée des Beaux-Arts, Arras, retable en bois sculpté, polychromé et doré, XVIe siècle.

n° inv : D 939.1.38

Fig.35



Anonyme, *Nativité*, Abbeville, musée Boucher de Perthes, dépôt Chartreuse Saint-Honoré de Thuisson, retable en bois polychrome, ca.1500-1510.

n° inv. : 1904

Fig.36



Simon Vostre, *Heures à l'usage de Tournai*, Chantilly, musée Condé, Bibliothèque, imprimé XII-F-004, fol. 0g6, Tournai, ca.1512.

<p>Fig.37</p>		<p>Amiens, cathédrale Notre-Dame, stalles hautes, jouée SH jouée F31, sculpture sur bois, 1509-1519.</p>
<p>Fig.38</p>		<p><i>Livre d'heures</i>, New York, Morgan Library, MS. M.1175 fol.193r°, Bruges, 1525-1530.</p>
<p>Fig.39</p>	<p>De la vie du berger / & des choses qui luy affierent. viii.</p> 	<p>Jehan de Brie, <i>Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres</i> : composé par le rustique Jehan de Brie le bon berger, Paris, BnF, fol.31r°, Paris, 1542.</p>
<p>Fig.40</p>		<p>Jehan de Brie, <i>Le vray regime & gouvernement des bergers & bergeres</i> : composé par le rustique Jehan de Brie le bon berger, Paris, BnF, fol.39v°, Paris, 1542.</p>

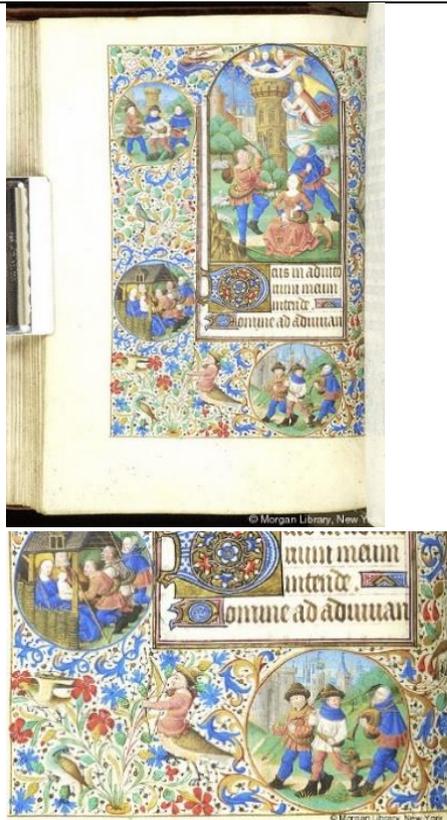
Fig.41



Graduel à l'usage de l'abbaye Sainte-Rictrude de Marchiennes, Douai, BM, Ms..0112 fol.016r°, Valenciennes, 1548.

ADORATION DES BERGERS

Fig.42



Livre d'heures, New York, Morgan Library, Ms. M.1003 fol. 82v°, France du nord, ca.1465.

Fig.43



Livre d'heures, New York, Morgan Library, Ms. M.32 fol. 51r°, Rouen, ca.1470.

Fig.44



Livre d'heures, New York, Morgan Library, Ms. H.5 fol. 55r°, Paris, ca. 1500.

Fig.45



Graduel à l'usage de l'abbaye Sainte-Rictrude de Marchiennes, Douai, BM, Ms. 0112 fol. 016r°, Valenciennes, 1548.

DANSES

Fig.46



Livre d'heures, New York, Morgan Library, M.365 fol.51v°, Paris, ca. 1500.

Fig.47



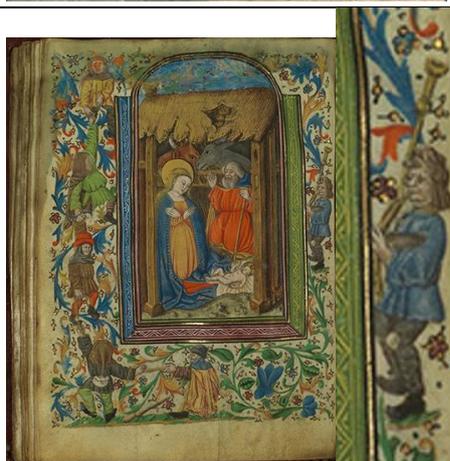
Testard Robinet, *Bourdichon Jean, Heures de Charles d'Angoulême*, Paris, BnF, Lat. 1173 fol.20v°, Paris, 1480-1496.

Fig.48



Robinet Testard (Attribué à), *Livre d'heures*, New York, Morgan Library, M.1001 fol.44r°, Poitiers, ca.1475–1475.

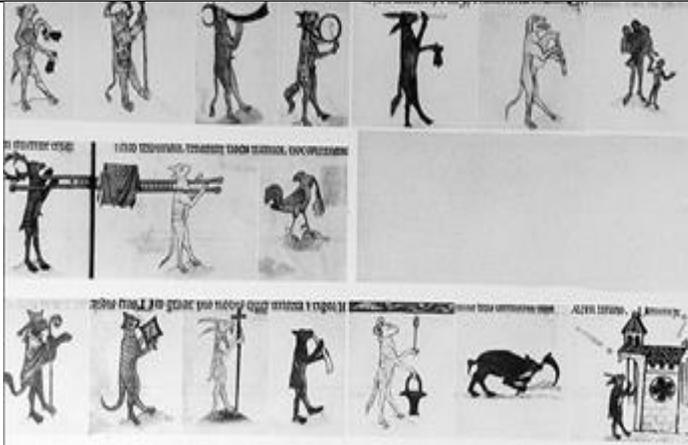
Fig.49



Heures à l'usage de Rome, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Ms.0004 fol. 034v°, Tarascon, ca.1450-1460.

PROCESSIONS

Fig.50



Livre d'heures, Baltimore, Walters Art Museum, W.102 fol.79v°, Londres, ca.1300–1300.

Fig.51



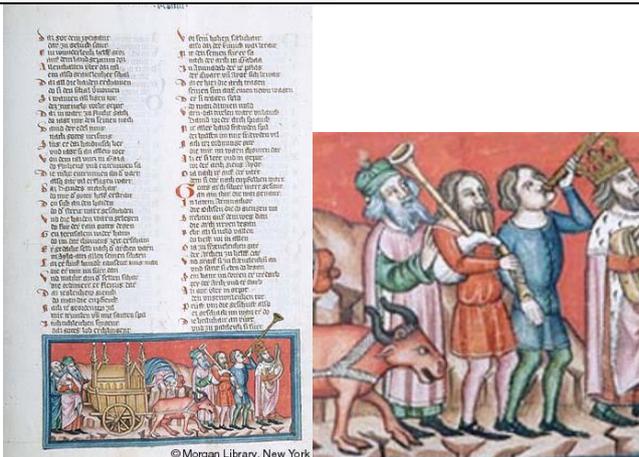
Bible, New York, Morgan Library, Ms. M.969 fol.173r°, France du Nord-Est, XIIIe siècle.

Fig.52



Détail d'une procession, Moutiers-en-Puisaye, église Saint-Pierre, peinture murale gothique du mur sud, ca.1300.

Fig.53



Weltchronik, New York, Morgan Library, Ms. M.769 fol. 182r°, Ratisbonne, ca.1360.

AUTRE

Fig.54



Alfonse X. le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, Codex des musiciens E, Madrid, Bibliothèque de l'Escurial, Ms. B.I.2, Cantiga 260, Cantiga 280, Cantiga 360, s.l., 1258.

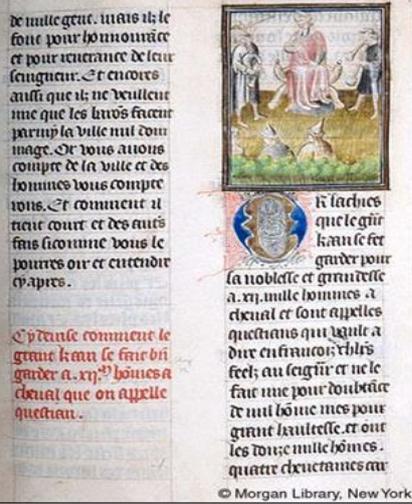
Fig.55



Robinet Testard, *Allégorie de la musique : illustration des Echecs amoureux*, Paris, BnF, Ms. fr. 143 fol. 66r°, Paris, 1475-1523.

<p>Fig.56</p>		<p><i>Bible</i>, New York, Public Library, MA 4 fol. 297 v°, Cambrai, 1275.</p>
<p>Fig.57</p>		<p><i>Festin des enfants de Job</i>, Paris, BnF, Latin 511 fol.43r°, Alsace, 1300 -1300.</p>
<p>Fig.58</p>		<p><i>Fondation de l'Ordre de l'Étoile par Jean II le Bon</i>, <i>Grandes Chroniques de France</i>, Paris, BnF, Français 2813, fol.394r°, Paris, XIVE siècle.</p>
<p>Fig.59</p>		<p>Gratien, <i>Decretum</i>, Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 1291 fol.130v°, Théroouanne, XIII-XIVE siècle.</p>

Fig.60



Marco Polo, *Livre des Merveilles d'Asie*, New York, Morgan Library, M.723 fol.145r°, Arras, 1390–1410.

Fig.61



Heures, Paris, BnF, Lat. 13263 fol.24r°, Paris, XV-XVIe siècle.

Fig.62



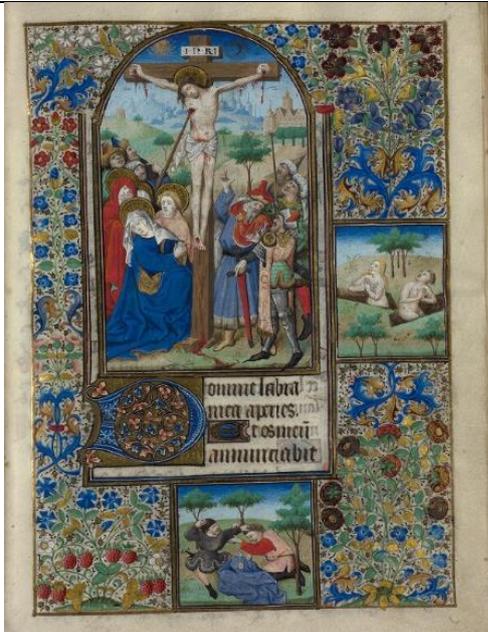
Heures à l'usage de Paris - Heures d'Adélaïde de Savoie, Chantilly, musée de Condé, Ms. 0076 (1362) fol.29r°, France de l'ouest (Poitiers ou Tours), ca. 1460-1465.

Fig.63



Heures, Amiens, BM, Ms. 0107 fol.003r°, France, XVe siècle.

Fig.64



Heures à l'usage de Paris, Paris, Petit Palais, LDUT 0035 fol. 111r°, Paris, ca.1450.

Fig.65



Heures à l'usage de Rouen, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Ms. 0482 fol. 083r°, Rouen, ca.1470.

Fig.66

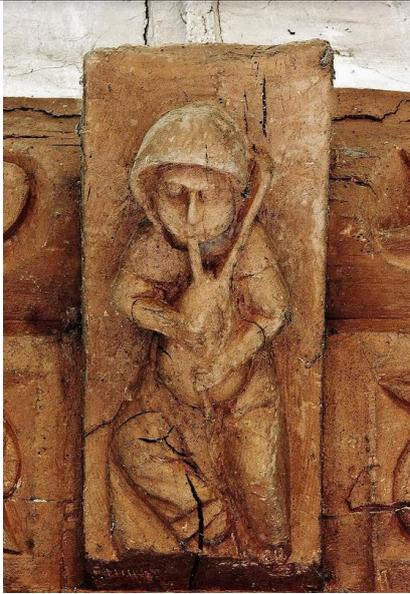


Heures, Chantilly, musée Condé, Ms. 0078
(1567) fol.040r°, Bourges, ca.1480-1490.

IMAGES EN CONTEXTES MARGINALES

HUMAINS

Fig.67



Pendé, église Saint-Martin,
charpente de la nef, blochet sculpté
en bois, XVe - XVIe siècle.

Fig.68



Soissons, vestige d'un portail de
l'abbaye Notre-Dame de Soissons
détruite en 1793-1796, console du
portail, sculpture sur pierre, XVe –
XVIe.

Fig.69



Chaumont-en-Vexin, église Saint-
Jean-Baptiste, appui-main N-01,
sculpture sur bois, 1500.

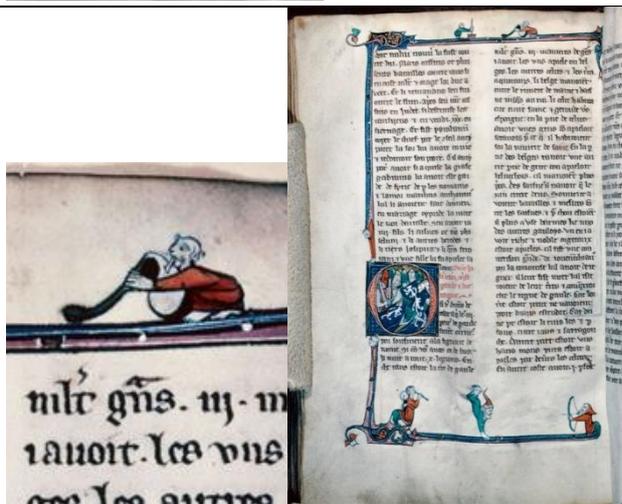
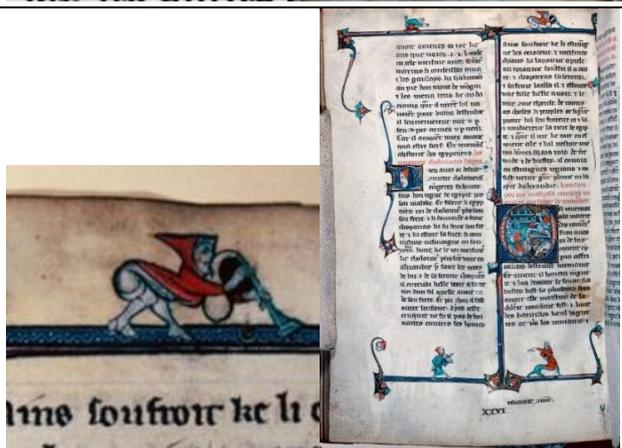
<p>Fig.70</p>		<p>Naours, église Saint-Martin, voûte du chœur, sculpture en pierre, XVIe siècle.</p>
<p>Fig.71</p>		<p>Saint-Omer, Cathédrale Notre-Dame, Chapelle Saint-Antoine de Padoue, frise supérieure, partie droite, marbre blanc, XVIe siècle.</p>
<p>Fig.72</p>		<p><i>Chronique dite de Baudouin d'Avesnes</i>, Arras, BM, Ms. 0863 (1043) fol. 149v°, France du nord, XIIIe siècle.</p>
<p>Fig.73</p>		<p><i>Chronique dite de Baudouin d'Avesnes</i>, Arras, BM, Ms. 0863 (1043) fol. 126v°, France du nord, XIIIe siècle.</p>

Fig.74



Lectionnaire de messe, Arras, Bibliothèque Municipale, Ms. 88 fol.1r°, France du nord, XIIIe siècle.

Fig.75



Bible de l'abbaye de Saint- Bertin, Saint-Omer, BM, Ms. 0005 fol. 1r°, Saint-Omer, 1270-1290.

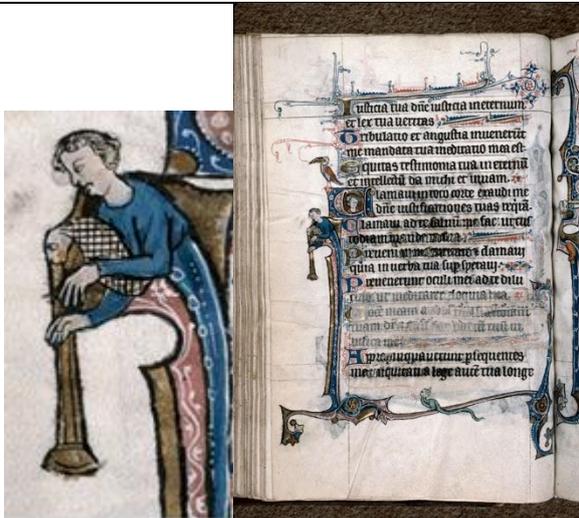
Fig.76



Psautier - Livre d'heures de Boisieux et Neuville-Vitasse, New York, Morgan Library, M.730 fol.238r°, Arras, 1246–1260.

NOTE : ce type de personnages se répète sur de nombreux folios de ce manuscrit. Ces derniers ne sont pas inclus ici par soucis de lisibilité.

Fig.77



Heures à l'usage de Thérouanne, Marseille, BM, 0111 fol.081v°, Thérouanne, ca.1280-1290.

Fig.81



Jean de Fribourg, *Somme des confesseurs*, Saint-Omer, BM, Ms.287 fol.1r°, Saint-Omer, XIVe siècle.

Fig.82



Glose de Jean d'André sur les Décrétales, Laon, BM, Ms. 364 fol.148r°, Laon, XIVe siècle.

Fig.83



Mariage religieux, Reims, Bibliothèque de Reims, Ms. 739 fol.049v°, XIVe siècle.

Fig.84



Heures de Devisme, Laon,
Bibliothèque médiévale virtuelle,
Ms. 243t fol.145r°, fol.145v°, Laon,
XVe siècle.

Fig.85



Courcelles-les-Gisors, église Notre-
Dame, poutre, sculpture sur bois,
XVIe siècle.

Fig.86



*Livre d'heures - Vie de sainte
Marguerite*, New York, Morgan
Library, M.754 fol.65v°, Saint-
Omer, 1320–1329.

Fig.87



© Morgan Library, New York

Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, Ms. G.24 fol. 7v°, Tournai, ca.1350.

Fig.88



Joueur de cornemuse-cochon, Lavenham, église Saint-Pierre et Saint-Paul, miséricorde SO-01, sculpture sur bois, 1390.

Fig.89



Livre d'heures, New York, Morgan Library, Ms. m.304 fol.19r°, Lille, ca.1445.

Fig.90		<p><i>Heures de Jacques de Rambures</i>, Amiens, BM, 0200 fol. 053v°, Amiens, ca.1460.</p>
--------	---	--

Fig.91		<p>Amiens, cathédrale Notre-Dame, Appui main SH 11-12, sculpture sur bois, 1508-1522.</p>
--------	--	---

ANIMAUX

Fig.92		<p>Douai, Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore, Ms. 617 fol.3r°, nd.</p>
--------	---	--

Fig.93		<p><i>Missel à l'usage de Cambrai</i>, Cambrai, BM, Ms. 0233 B fol. 001r°, Cambrai, XIIIe siècle.</p>
--------	---	---

Fig.94		<p><i>Bréviaire en usage au Saint- Sépulcre de Cambrai</i>, Cambrai, BM, Ms. 102 fol. 13v°, fol. 316r°, fol. 324r°, fol. 423r°, Cambrai, fin du XIIIe siècle.</p>
--------	---	---

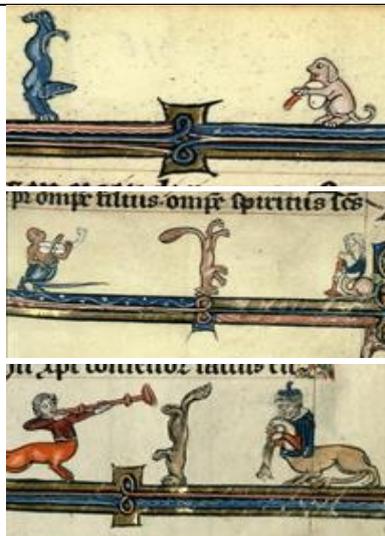


Fig.95



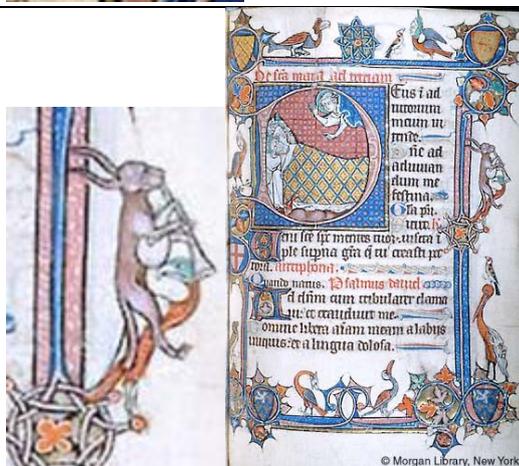
Decret, Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 1291, fol. 212r°, Théroouanne, XIIIe - XIVE siècle.

Fig.96



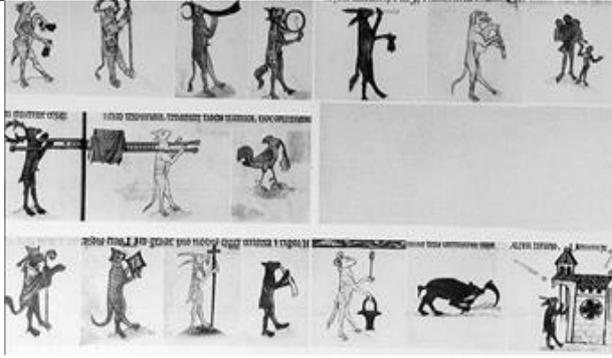
Gratien, *Décret de Gratien*, Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms.1291 fol.138r°, Théroouanne, XIII-XIVE siècle.

Fig.97



Psautier-Livre d'heures de Yolande de Soissons, New York, Morgan Library, M.729 fol. 276r°, Amiens, 1280–1299.

Fig.98



Livre d'heures, Baltimore, Walters Art Museum, W.102 fol.79v°, Londres, ca.1300–1300.

Fig.99



Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.131v°, Tournai, ca.1350.

Fig.100



Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.51v°, Tournai, ca.1350.

Fig.101



Livre d'heures, New York, Morgan Library, MS. M.1093 fol.57r°, Rouen, ca.1470.

Fig.102



Livre d'heures, antiphonaire, Suffrage à sainte Barbe de Nicomède, New York, Morgan Library, Tournai, M.234 fol.49v°, 1480-1489.

Fig.103



Truie cornemusant, Saint-Martin-aux-Bois, abbaye de Saint-Martin-aux-Bois, Appui-main, sculpture sur bois, 1492-1500.

Fig.104



Missel, Paris, musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, Cl. 23538 a, fol. 001r°, Belgique, ap.1509.

Fig.105



Singe jouant d'un chien comme d'une cornemuse, Angleterre, Beverley, église Beverley Minster, Miséricorde SH-16, Sculpture sur bois, 1520.

ANIMAUX FANTASTIQUES

Fig.106



Beauvais, MUDO -musée de l'Oise, voûte de l'ancien palais épiscopal, fresque à la détrempe sur enduit de chaux, ap.1306.

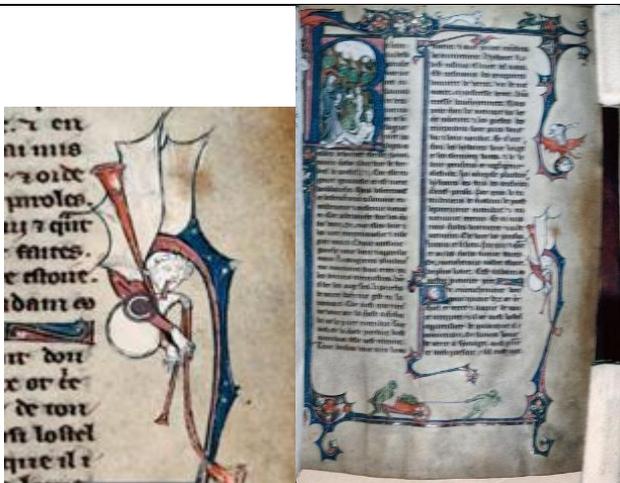
Fig.107



Heures, Album de miniatures composite, Amiens, BM, Ms.0107 fol. 016v°, France, XVe siècle.

HYBRIDES

Fig.108



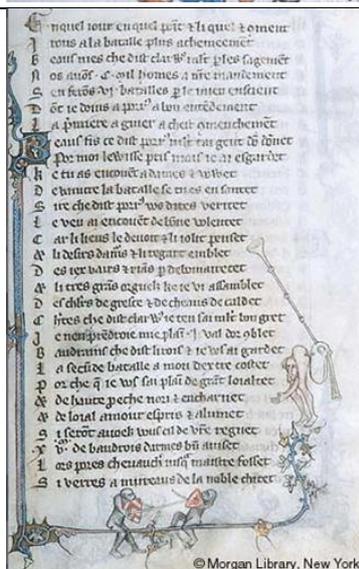
Chronique dite de Baudouin d'Avesnes, Arras, BM, Ms. 0863 (1043) fol. 007r°, France du nord, XIIIe siècle.

Fig.113



Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.82r°, Tournai, ca.1350.

Fig.114



Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.65r°, Tournai, ca.1350

Fig.115



Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.136v°, Tournai, ca.1350

Fig.119



Heures de Devisme, Laon,
Bibliothèque médiévale virtuelle,
Ms. 243t fol.158r°, Laon, XVe
siècle.

Fig.120



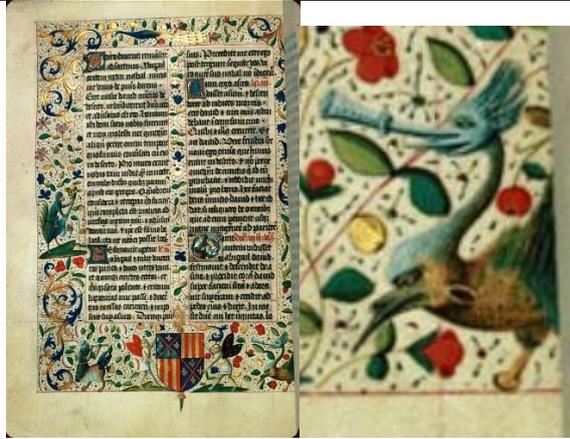
Heures de Devisme, Laon,
Bibliothèque médiévale virtuelle,
Ms. 243t fol.168v°, Laon, XVe
siècle.

Fig.121



Maître de Rambures, second maître
des Grandes Chroniques, *Heures à
l'usage de Paris*, *Heures de
Jacques de Rambures*, Amiens,
BM, Ms. 0200 fol.095r°, Amiens,
ca.1460.

Fig.122



Bréviaire à l'usage de Langres, Chaumont, BM, Ms. 0033(016) fol.060v°, Bourgogne, ap.1481.

Fig.123



Maitre d'Antoine Clabault (attribué à), *Heures à l'usage de Rome, Amiens, BM, Lescalopier 020 fol.014v°, Picardie, ca.1495.*

ANGES ET DÉMONS

Fig.124



Bible de l'abbaye de Saint-Bertin, Saint-Omer, BM, Ms.0005 fol.138v°, XIIIe siècle.

Fig.125

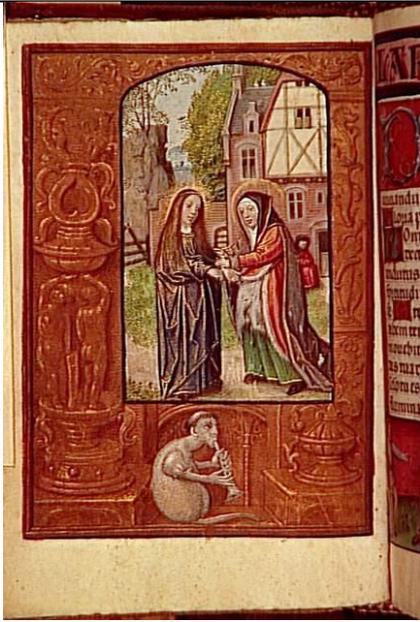


Saint Quentin, Hôtel de ville, façade principale, sculpture sur pierre, bas-relief, XVe siècle.

Fig.126		<p>Saint-Michel-en-Thiérache, Abbaye de Saint-Michel, chapelle nord, peinture sur enduit, XIIIe siècle.</p>
Fig.127		<p>Noyon, Trésor de la Cathédrale, intérieur de la porte droite d'une armoire (disparue), sculpture sur bois, XIVe siècle.</p> <p><i>Gravure : M. Didron, "Armoire de Noyon", Annales archéologiques, 4, Paris, 1846, p369-375.</i></p>
Fig.128		<p>Saint Quentin, Ancienne collégiale Saint-Quentin, Portail de l'entrée latérale, sculpture sur pierre, XVe siècle.</p>
Fig.129		<p><i>Tentation de Saint Antoine, Coucy-la-Ville, voûte de la chapelle Saint-Antoine, fresque, XVe siècle.</i></p>
Fig.130		<p>Arnould Boulin, Alexandre Huet et André Trupin, <i>Anges musiciens</i>, Amiens, cathédrale Notre-Dame d'Amiens, jouée NB (B-55, gauche), sculpture sur bois, 1508-1522.</p>

CORNUMES ANIMÉES

Fig.131



Heures de la Vierge, Paris, Petit Palais, LDUT36 fol. 68v°, s.l., ca.1470-1500.

Fig.132



Chronique dite de Baudouin d'Avesnes, Arras, BM, Ms. 0863 (1043) fol.142r°, France du nord, XIIIe siècle.

Fig.133



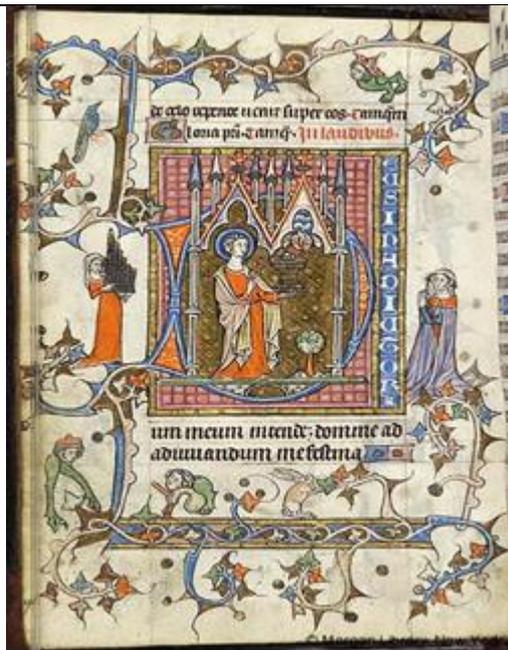
Breviaire en usage au St-Sépulcre de Cambrai, Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 102 fol.423r°, Cambrai, XIIIe - XIVE siècle.

Fig.134



Livre d'heures - Vie de sainte Marguerite, New York, Morgan Library, M.754 Fol. 81r°, Saint-Omer, 1320–1330.

Fig.135



Livre d'heures - Vie de Sainte Marguerite, New York, Morgan Library, M.754 fol.5v°, Saint Omer, 1320–1330.

Fig.136



Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.95v°, Tournai, ca.1350.

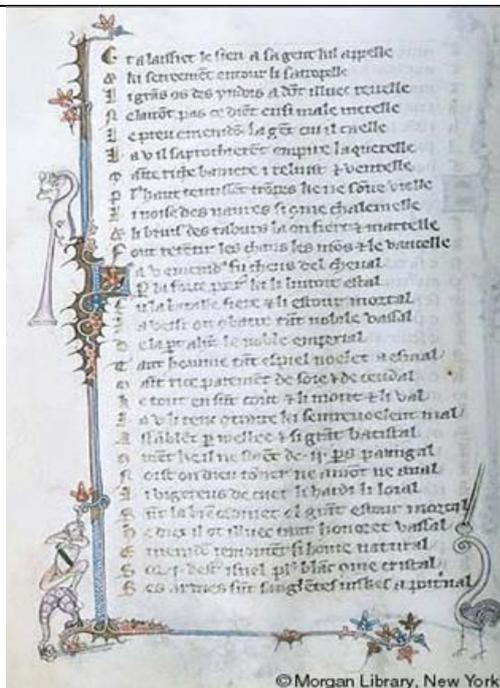
Fig.137



© Morgan Library, New York

Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol.12v°, Tournai, ca.1350.

Fig.138



© Morgan Library, New York

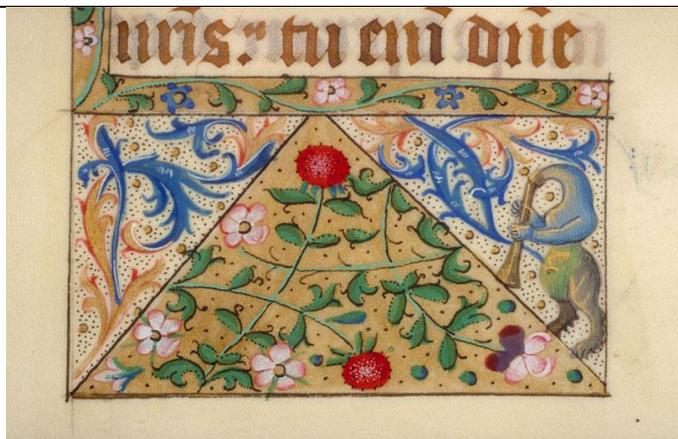
Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, Jehan le Court, *Restor du Paon*, New York, Morgan Library, G.24 fol. 91v°, Tournai, ca.1350.

Fig.139



Hybride transformé en cornemuse, Barcelone, cathédrale Sainte-Croix, Accoudoir NH 17, sculpture sur bois, 1394-1399.

Fig.140



Missel à l'usage de Toulouse,
Toulouse, BM, Ms. 0096 fol.058r°,
Languedoc, XVe siècle.

Fig.141



Heures, Amiens, BM, Ms. 0107
fol.020v°, France, XVe siècle.

Fig.142



Bréviaire à l'usage de Saint-Martin
de Tours, Tours, BM, Ms. 0151
fol.469v°, France, XVe siècle.

Fig.143



Chimère jouant d'un instrument hybride, Simorre, ancienne abbatale de l'Assomption, appui-main N-04-05, sculpture sur bois, 1401 -1500.

Fig.144



Graduel à l'usage de Saint-Dié, Saint-Dié-des-Vosges, BM, Ms..0074 fol.007r°, Saint-Dié, 1504-1514.

Fig.145



Graduel, Aix-en-Provence, BM, 1552 (1417) fol.107r°, Aix-en-Provence, 1511.

Fig.146



Hybride utilisant son bec comme un aérophone, Saint-Pol-de-Léon, cathédrale Saint-Paul-Aurélien, appui-main NE-09, sculpture sur bois, 1512.