

Article

« La mort et le sonore dans la France médiévale et baroque »

Luc Charles-Dominique

Frontières, vol. 20, n° 2, 2008, p. 16-21.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/018328ar>

DOI: 10.7202/018328ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Résumé

Les rituels funéraires, l'évocation de la mort et l'ensemble des représentations qui y sont rattachées sont l'objet d'une très intense relation au sonore (vacarmes, tumultes) dont la codification est néanmoins élaborée. C'est précisément cette « grammaire symbolique » que nous souhaiterions ici mettre au jour par le biais d'une analyse anthropologique historique appliquée au monde occidental chrétien médiéval et baroque, notamment à la France, en faisant ressortir quatre éléments majeurs : le bruit, le vent comme élément organologique, l'aspect « boiteux » de certains rythmes évoquant la claudication rituelle et, enfin, parmi les nombreux registres musicaux, l'usage récurrent du grave et de la descente dans le grave. À la suite de quoi, nous verrons comment ces éléments se combinent dans quelques-unes des œuvres majeures de ces époques reculées.

Mots clés : *mort – rites funéraires – musique – Moyen Âge – France.*

Abstract

The funeral rituals, the evocation of the death and all their linked representations are strongly related to the sound (hubbub), which presents an elaborate codification. It is precisely this "symbolic code" that we would like to explore here through an anthropological and historical analysis of the western medieval Christian world, in particular that in France, highlighting four major elements : the sound, the wind as an instrumental element, the "lame" aspect of some rhythms evocating the ritual limp, and then, among the many musical registers, the recurrent use of the low one and the descent into this register. Subsequently, we will show how these elements combine in some of the major works of this era.

Keywords : *death – funeral rituals – musique – Middle Ages – France.*

La mort et le sonore dans la France médiévale et baroque

Luc Charles-Dominique,

maître de conférences en ethnomusicologie,
Département des Arts,
Laboratoire RITM, Université de Nice Sophia-Antipolis.

De tous les rites de passage, la mort est sans aucun doute celui dont le rapport au sonore est le plus intense : malgré la diversité des rituels funéraires à l'échelon des civilisations mondiales, on y trouve peu de moments silencieux et retenus – que Durkheim qualifiait de « pures abstentions » (ici sonores). En effet, l'observation ethnologique des rites de la mort nous plonge généralement au cœur d'événements paroxystiques, au plan corporel (lacérations, incisions, dégradations physiques, souillures...) mais également à celui du sonore (cris, lamentations, chants, danses...). Cela est mis en évidence par notre étude d'anthropologie musicale historique appliquée au monde occidental chrétien médiéval et baroque (Charles-Dominique, 2006). Mais les rituels funéraires ne sont pas seuls en cause. C'est, en fait, l'évocation même de la mort et l'ensemble des représentations qui y sont rattachées qui sont l'objet d'une très intense relation au sonore. Un peu comme si l'on avait redouté le vide, si l'on avait conjuré

l'angoisse du néant par un « remplissage » de l'espace sonore, comme si ce « lien sonore » avait fait fonction de lien social entre les membres d'une société blessée par le départ de l'un de ses membres, processus qualifié de véritable « sacrilège » social selon Robert Hertz (Hertz, 1907).

Dans cette perspective, on comprendra aisément que nous ayons préféré le terme « sonore » à celui de « musique » : lorsque nous sommes dans le champ du rituel ou des imaginaires collectifs, nous plongeons dans celui du vacarme, du tumulte, mais dont la codification demeure élaborée. C'est précisément cette « grammaire symbolique » que nous souhaiterions ici mettre au jour en faisant ressortir quatre éléments majeurs : le bruit, à tous les stades de représentation ou de célébration de la mort, le vent comme élément organologique, l'aspect « boiteux » de certains rythmes évoquant la claudication rituelle et, enfin, parmi les nombreux registres musicaux, l'usage récurrent du grave et de la descente dans le grave. À la suite de quoi nous verrons comment ces éléments se combinent dans quelques-unes des œuvres majeures de ces époques reculées.

LE BRUIT ET LA MORT

PAYSAGES SONORES DES IMAGINAIRES DE LA MORT

La notion de paysage sonore – *soundscape* au sens que lui a donné R. Murray Schafer (Schafer, 1977), c'est-à-dire l'ensemble des bruits que l'on peut percevoir dans un lieu donné – est ici utilisée à dessein car il existe bien une géographie de la mort, faite d'au-delà pérennes ou éphémères, tous lieux de damnation.

Le premier d'entre eux est l'enfer, déjà bruyant dans les temps pré-chrétiens. La chrétienté s'est accaparé cette image sonore et l'a légitimée d'un point de vue théologique par le supplice de la « peine du sens » qui consiste en la perpétuelle contrariété sensorielle en enfer, discours déjà présent chez saint Augustin et toujours d'actualité chez les grands mystiques baroques, notamment italiens – Pinamonti, Zucarone, Segenri, Solfi (Camporesi, 1989) – en passant par les théologiens médiévaux. Le bruit caractérise l'enfer : gémissements, cris, machineries des supplices, bruits du diable et des démons. Outre les écrits théologiques, les évocations bruyantes de l'enfer se trouvent dans une abondante littérature de type « récits de voyages » décrivant soit des contrées inhospitalières, soit des espaces oniriques résonant alors d'un « tintamarre de tambours, nacaires et trompettes » (Mandeville, † 1372) (Kappler, 1980). Par ailleurs, la dramaturgie médiévale des Mystères instaure une machinerie bruyante pour évoquer l'enfer (artillerie, métal violemment percuté et entrechoqué) (Cohen, 1951 ; Konigson, 1975). Cette symbolique sonore se retrouve dans l'ethnographie contemporaine : plusieurs endroits de Guyenne, Bretagne, du Doubs, sont considérés comme des bouches de l'enfer aux abords très bruyants (bruits inexplicables de ferrailles, craquements de poutres, grincements de planchers, lamentations, malédictions, cris épouvantables) (Seignolle, 1998).

Les similitudes sont nombreuses entre l'enfer et le sabbat de sorcières, notamment à propos de la contrariété sensorielle, à la différence qu'au sabbat, elle est temporaire, le temps de cette réunion nocturne. Outre qu'il est présidé par Satan, qu'il met en scène des couples de sorcières et de démons, le sabbat, parmi ses stéréotypes multiséculaires, généralise le transport immédiat en songe, pendant le sommeil, ce qui le rattacherait peut-être, selon certains ethnologues dont Carlo Ginzburg, à des formes particulières de chamanisme (Ginzburg, 1992). Signalons d'ores et déjà le côté tumultueux des sabbats : dans les Alpes, encore au XX^e siècle, on dit des sor-



Simon RENARD DE SAINT-ANDRÉ, *Vanitas*, c. 1650, Huile sur toile, 38 cm x 47 cm, collection privée.

cières qui s'y rendent qu'elles vont y « tenir le charivari » (Abry et Joisten, 1995).

LE BRUIT ÉPOUVANTABLE DE LA MORT, DES REVENANTS, DES ÊTRES FANTASTIQUES ET MALÉFIQUES, DU DIABLE ET DES SORCIÈRES

La croyance est solidement établie, depuis le Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle, que les cadavres émettent des sons. Dans un conte breton rapporté par Le Braz, un mort veillé émet une musique étrange, d'abord claire, argentine, comme une clochette, puis suave, très douce, enfin un bourdonnement tantôt léger, à peine perceptible, tantôt strident (Le Braz, 1994, p. 160-161).

En France et en Europe, la figuration sonore, voire musicienne, de la Mort trouve son origine dans le thème de la Danse macabre, dont la première représentation connue, en 1424, est la fresque du cimetière des Innocents à Paris. Ce thème, que Jean Delumeau a appelé *contemptus mundi* (Delumeau, 1983), est celui du discours moraliste sur l'inutilité et la vanité des honneurs, des richesses et des plaisirs terrestres. Reproduite dans de nombreuses localités françaises et européennes aux XV^e et XVI^e siècles, adaptée scéniquement à la cour de Bourgogne en 1449, la danse macabre connut un prolongement indéniabla dans la peinture baroque, dans la littérature et la composition musicale romantiques. Si la fresque des Innocents ne comporte pas de musiciens, toutes les

figurations postérieures vont sacrifier à ce thème musical. Ce sont les squelettes qui sont alors instrumentistes, généralement en retrait de la danse, en accompagnateurs. Ils jouent des trompes, trompettes, cors, cornets, flûtes et tambourins, cornemuses, plus rarement des chalemies, rebecs et violons.

Sans doute l'une des représentations les plus fantasmagoriques de la Mort et des morts est-elle celle de la *Chasse Sauvage*, cortège nocturne des morts. Cette morbide procession céleste, que la scène du Charivari du *Roman de Fauvel* a représentée, s'annonce au loin par des cris, des aboiements, des sons lugubres de trompes et de cors, des danses cyniques et enfiévrées. Il faut s'en garder sous peine d'y être intégré de force. Alors qu'on en trouve déjà des mentions au X^e siècle, l'ethnographie contemporaine a montré que ce thème était toujours actuel. Ainsi, dans les Alpes, Charles Joisten en a recensé une soixantaine d'attestations différentes au son des cris d'animaux, des bruits de chaînes, d'un « tintamarre de sonnettes et grelots », des trompettes, d'accordéons, d'« un orchestre comme à l'opéra », de danses. C'est peut-être en référence à l'armée des morts, selon Ginzburg, que des bandes d'enfants et d'adolescents masqués parcourent les rues des villages, à la Sainte-Agathe, en faisant d'épouvantables vacarmes à l'aide de bâtons et de gourdins (Ginzburg, 1992, p. 179).

Les revenants, dont la séparation avec le monde des vivants n'est pas totale, se



Franciscus GYSBRECHTS, *Vanitas*, Deuxième moitié du XVII^e siècle, Huile sur toile, 115 cm x 134 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers.

manifestent à eux par le bruit (bruits de chaînes et d'objets métalliques). Certains de ces bruits sont identificatoires : par exemple, les cris caractérisent les morts sans sépulture, perpétuels errants.

Les êtres fantastiques, pour la plupart maléfiques ou facétieux, marquent leur présence par le bruit, avant même de développer un comportement taquin ou agressif. Nous classerons dans ce thème, celui du musicien meneur de loups – mythiques –, ainsi que celui des lycanthropes – thème proche du chamanisme –, ces derniers étant très bruyants. Dans les Alpes, à La Chapelle-en-Valgaudemar, la peau d'un loup-garou « en grillant, faisait un bruit formidable, comme les plus grands tonnerres » (Abry et Joisten, 1995).

De tous les êtres maléfiques, c'est le diable qui est la personification même du bruit. Tout d'abord parce qu'en référence à l'Apocalypse, il revêt l'allure d'un forgeron, rejetant ainsi la forge et le métal forgé dans une symbolique infernale. Par ailleurs, le diable, outre un rire sardonique et inquiétant, a une voix rauque. L'Inquisiteur De Lancre, en 1611, écrit qu'elle ressemble à « un mulet qui se met à braire » (De Lancre, 1982, p. 267). Mais surtout, le diable est instrumentiste, jouant alors des flûtes, trompes, cors, trompettes, sacqueboutes, hautbois, chalemies, cornemuses, accordéons, régales, rebecs et violons, ainsi que des clochettes, sonnailles, cloches et gre-

lots, cymbales, tambours et tambourins. Cependant, quelques instruments se détachent nettement du lot : les flûtes, les instruments à embouchure et les cornemuses, ce que l'iconographie musicale confirme largement. Dans une miniature de la *Cité de Dieu*¹ représentant l'enfer, un diable souffle dans une grande trompe légèrement recourbée. Au XIV^e siècle, un poème vaudois, *Le Bal*, évoque le diable flûtiste : « Ainsi le Diable fait-il [...] sonner la flûte, afin que tous les pourceaux – c'est-à-dire les danseurs – s'assemblent » (Nelli, 1977, p. 97). Quant au diable violoniste, ce sont surtout la littérature romantique et la littérature orale qui ont colporté son mythe dans de très nombreuses productions littéraires et musicales (ainsi le conte de Basse-Alsace et le vaudeville « Le Diable violoneux »).

Cet *instrumentarium* diabolique est similaire à celui de la danse sorcière que nous livre une gigantesque documentation de procès de sorcellerie dans lesquels les sabbats sont décrits avec tant de précision que les instruments de musique, et parfois aussi le nom des musiciens y sont mentionnés. Julio Caro Baroja a ainsi recensé de nombreuses sources au Pays basque (Caro Baroja, 1985), datant du XVII^e siècle, mentionnant les flûtes, violons et rebecs ; ailleurs, ce seront le fifre, les tambours, tambourins, clochettes et cornemuses.

Un type d'instruments a une forte proximité avec la mort : il s'agit des instruments à embouchure, cors, trompes et trompettes (Hennequin sonne du cor pour annoncer sa troupe des morts). Cela explique, entre autres, la symbolique particulière des trompettes de l'Apocalypse, qui sonnent avec fracas et sèment la désolation tout en réveillant les morts. En même temps qu'elles martèlent la justice divine, elles parlent aux morts.

CRIS, VACARMES, RITES FUNÉRAIRES

Le meilleur identifiant d'une mort imminente – *intersigne* en ethnologie – demeure le signal sonore. Les attestations en sont nombreuses depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine. Outre un certain nombre de sons stéréotypés, la cloche et les clochettes sont fréquemment convoquées, marquant par là la prééminence du métal dans la symbolique sonore de la mort en Occident.

La mort représente sans aucun doute le plus important de tous les rites de passage. La finalité des rituels funéraires est de faire en sorte que le mort quitte réellement le monde des vivants et s'agrège totalement à celui des morts. Leur efficacité se vérifiera dans la réalité de la séparation et de l'agrégation, et dans son aspect définitif. Au final, il s'agit d'une prise en charge sociale de la mort. Selon Van Gennep, les rites de passage sont constitués de trois phases : la séparation vis-à-vis du groupe, l'attente ou la mise en marge (dite liminale), la réintégration (dite agrégation). Les rites funéraires ne font pas exception à cette règle et la plupart de ces « séquences », comme les nomme Van Gennep, sont bruyantes.

Tout d'abord, l'agonie se déroule dans un véritable tumulte. Un testament forézien du XIV^e siècle rapporte que le vacarme qui s'est installé au chevet de l'agonisant est tel que le témoin n'a rien pu comprendre de ce que le mourant essayait de lui dire (Alexandre-Bidon, 1998, p. 92). Suit alors le constat du décès, pour lequel les sources historiques font globalement défaut, au contraire de l'ethnographie qui nous montre, par exemple en Corse, des femmes criant « sauvagement », renversant chaises et tables, s'égratignant le visage au milieu des hurlements de chiens (Van Gennep, 1998, p. 573). Aux XVII^e et XVIII^e siècles, on a recours au rituel de la *conclamatio*, qui consiste à interpeller le mort en lui criant son prénom trois fois à l'oreille tout en guettant ses réactions (Ariès, 1985, vol. 2, p. 106-107).

Vient alors le premier stade, celui de la séparation, qui correspond au départ de l'âme. L'annonce du décès, publique et bruyante, est faite aux parents et aux voi-

sins. Au Moyen Âge, elle est du ressort des « crieurs des morts » ou encore « crieurs des corps », par ailleurs « crieurs » de vin, qui crient jusqu'à six jours d'affilée pour les grands personnages (Alexandre-Bidon, 1998, p. 226) (cette pratique, selon Van Gennep, est encore en usage au XIX^e siècle dans de nombreuses régions françaises) (Van Gennep, 1998, p. 590). Outre le cri public, les clochettes (annonces de proximité et déambulatoires) ou les cloches annoncent la mort par le biais de sonneries spéciales, appelées *glas*, déjà médiévales. S'ensuit la veillée funéraire, bruyante, déjà au Moyen Âge. Au XIII^e siècle, Thomas de Cantimpré évoque l'usage « des jeux qui très souvent se déroulent à l'occasion de la veillée des défunts » (Alexandre-Bidon, 1998, p. 121-123). Vers la fin du XVIII^e siècle, en Limousin, on pousse « l'indécence de ce repas de *mourtalias* jusqu'à porter le cadavre dans le cabaret et y chanter ce mauvais couplet, moitié français, moitié patois : "Il est mort, / Ou bien il dort. / Pour le réveiller, / Trincons un veire. / Mort, mort, mort ! / T'en iras-tu sans bouère ?" » (Van Gennep, 1998, p. 664-665).

La séparation du mort d'avec son milieu social restreint se fait ensuite par le départ de la maison, processionnellement. Cette étape est toujours bruyante, au son des clochettes, des cloches à toute volée, des chants, parfois joyeux et grivois – ce qui scandalise certains chroniqueurs – et même de certains instruments : une miniature d'un psautier de 1325 figure des animaux musiciens jouant de la trompe et de la chalemie (Clouzot, 1995, p. 109).

Vient ensuite le stade de marge, l'office religieux, qui agrège au monde des morts l'âme du défunt. Historiquement, ces messes de *Requiem* étaient « hautes » et chantées en musique. À titre d'exemple, voici le service de *Requiem* que réclame un prêtre de Saint-Pierre-des-Arcis en 1599 :

Que mon service soit complet et hautement dit et que 1) les vigiles soient chantées à neuf psalmes et neuf leçons selon la notte de l'office des Trépassés, 2) laudes, recommandes, 3) quatre grand'messes. Une haute messe du benoît Saint Esperit, la seconde de Notre-Dame, la troisième des Anges, la quatrième des Trépassés avec la prose des Trépassés. 4) En fin dud. service *Libera me Domine, De profundis*, puis après le *Salve Regina*, versets et oraisons acoustumés (Ariès, 1985, vol. 1, p. 177).

Au terme de l'office, on assiste parfois à un curieux rituel, attesté par l'ethnographie en Bretagne, qui consiste à frapper, avec la tête du cercueil, les piliers et la porte de l'église ainsi que toutes les croix

dressées le long du « chemin de la mort », entre l'église et le cimetière. C'est ensuite l'heure de la séparation définitive, soit le transfert du corps au lieu de la sépulture. Au cimetière, outre les sonneries de cloches et parfois des jets de pierres sur le cercueil ou des salves d'honneur, on procède aux lamentations et pleurs ritualisés, certaines villes, dans le Nord et les Flandres, employant des pleureuses de façon permanente, au titre du personnel communal. Les traces sont nombreuses de ces lamentations funèbres ritualisées, au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime, même si elles ne sont pas toujours le fait de professionnelles. Le Roy Ladurie les évoque dans le Montaillou de la fin du XIII^e siècle (Le Roy Ladurie, 1982). Au XVI^e siècle, un voyageur y assiste en Bigorre :

Mais ce qui le plus m'a estonné étant en ce pays [la Bigorre], ont été les chants funèbres qui se font aux obsèques des paysants & des Bourgeois mesmes ez villes : entant que vous verrez quatre ou cinq femmes louées à beaux deniers pour plourer le deffunct [...] & tandis que le corps est en l'Église, on n'orroit pas dieu tonner, du bruit que font ces crieuses recommanderesses, recitants les gestes, & vertuz du deffunct, avec des cris si hideux, qu'il n'y a homme, non accoustumé à telles folies, qui n'en fut effroyé... (Belleforest, 1572, p. 235 b).

En Corse, disparues après la guerre de 1914-1918, les lamentations rituelles ont produit plusieurs genres littéraires, dont les *voceri* et les *lamentati*. Dans le reste de la France, elles étaient encore attestées dans de très nombreuses régions au XIX^e siècle. Selon Van Gennep, on y poussait de tels « gémissements stridents » et « cris effroyables [...] qu'on pouvait les entendre à deux kilomètres » (Van Gennep, 1998, p. 582-585). De retour à la maison, vient ensuite le repas de funérailles, symbole de solidarité sociale, générale ou restreinte, exacte contrepartie du repas de baptême et du repas de noces, symbole de l'union des survivants, dans le chagrin éprouvé et dans la continuité de la vie individuelle et collective. Puis, le tout dernier stade de la séparation consiste dans une période de deuil plus ou moins longue au cours de laquelle la famille ou la société tente de rétablir des relations normales après le traumatisme subi. Cette période se range dans les rites qualifiés par Durkheim « d'abstention », notamment au plan sonore. Quand le deuil est levé, le besoin d'étapes postliminaires se manifeste par les services de commémoration qui s'étendent sur une durée plus ou moins longue. Ces cérémonies, dites du Bout-de-l'An, étaient musicalement animées à la cour

par les Vingt-Quatre Violons du Roy sous les règnes de Louis XIV et Louis XV.

Dans ce chapitre sur les rituels funéraires, nous intégrerons les rituels de la semaine sainte ou les vacarmes cérémoniels. La semaine sainte voit s'instaurer le règne d'un terrible vacarme qui débute, en principe, lors de l'Office des Ténèbres pour ne s'achever que le jour de Pâques. Là, les conduites sonores – révélées plus par l'ethnographie que par les sources historiques – sont violentes : en Catalogne, on frappe les stalles et le pavé des églises à grands coups de bâtons ; dans l'Orléanais, les enfants, armés de maillets, heurtent violemment les bancs pour que les fidèles se lèvent, s'asseyent ou s'agenouillent. Ces vacarmes utilisent toutes sortes d'objets, notamment des idiophones en bois, succédanés des cloches employés pendant la période des Ténèbres. Mais on trouve aussi des cornes naturelles ou en terre cuite, trompettes et sifflets, clochettes et grelots et, d'une manière générale, les divers ustensiles employés aussi lors des charivaris. Cela étant, le charivari possède, dans son instrumentation, une référence au métal (faux, pelles, poêles, cloches, clochettes, sonnailles et grelots, cuves et bassines en airain, chaudrons, etc.) qui semble globalement absente de celle des Ténèbres. Ce métal omniprésent, même dans l'étymologie du terme charivari, est l'un des matériaux acoustiques les plus identitaires de la mort. Or, les liens entre le charivari et la mort sont parfaitement établis. Car ce rituel, surtout observé dans le cas de remariage d'un veuf ou d'une veuve, consiste soit en une présence bruyante des conjoints défunts, soit en des messages sonores à leur destination, visant à les apaiser.

LE VENT ET LA MORT

L'évocation des instruments du diable, des sorcières, des danses macabres, de la Chasse sauvage mettent en évidence, hormis les membranophones, idiophones de bois et de métal, tout un ensemble d'aérophones – flûtes, hautbois, cornemuses, trompes – qui constituaient la classe historique (XIII^e-XVIII^e siècles) des instruments *hauts*, c'est-à-dire de fort volume sonore. Lévi-Strauss rappelle que l'opposition haut/bas en général semble implicite dans de très nombreux groupes (Lévi-Strauss, 1962, p. 186-187). Mais, formulée en plein Moyen Âge, elle devient de toutes les dichotomies médiévales, celle qui possède la sémantique symbolique la plus forte (cosmogonique, sociale, morale, religieuse). Pour André Schaeffner, « à partir d'une certaine époque, en quelques régions de l'Europe occidentale, on a pensé que hauts et bas instruments se

distinguaient selon la force ou la douceur de leurs sonorités ; or, le partage avait été établi au préalable d'après d'autres critères, uniquement d'ordre sociologique, et que l'on retrouve à peu près partout, dans des civilisations supérieures comme inférieures » (Schaeffner, 1992, p. 93-96). Si les instruments hauts marquent de leur son puissant les hauts personnages et les hauts pouvoirs, le « bas » musical, corporel, comportemental, va symboliser le sentiment religieux, évoquant alors l'humilité, la crainte et la douleur, à l'opposé de l'excès et de l'orgueil « hauts ». Or, un examen minutieux des textes médiévaux révèle que cette dichotomie instrumentale est en fait celle de la corde – pour les « bas » – contre le vent – pour les « hauts ». Ce dernier, du point de vue du symbolisme religieux, est donc dévalorisé : il caractérise le monde profane, celui, séculier, du faste politique et guerrier et celui des sphères diabolique et sorcellaire.

Le vent est l'apanage du diable : il n'y a pas de lieu plus venteux que l'enfer. Mais il l'est aussi des sorcières qui maîtrisent le déclenchement ou l'arrêt des tempêtes, tuent par leur haleine qu'elles projettent au visage de leurs victimes. Le vent favorise la contagion (lèpre, peste), il est intersigne.

LA CLAUDICATION DIABOLIQUE, SORCIÈRE ET MORTIFÈRE

Le lien du déséquilibre déambulatoire avec le monde de la mort damnée est récurrent. Il s'inscrit plus largement dans la métaphore mortuaire de la dissymétrie corporelle. La claudication marque les Ténèbres et ses divinités. Héphaïstos est un magicien boiteux. Saturne, qui n'est pas une divinité des Ténèbres, est cependant associé à la sorcellerie durant la Renaissance et l'âge baroque. De nombreuses gravures le représentent boiteux (Zika, 1993, p. 408).

Dans la littérature orale et écrite, dans l'iconographie, c'est surtout le diable qui est boiteux, ce que rappelle l'Inquisiteur De Lancre en 1611, métaphore dont Carlo Ginzburg assure qu'elle possède une très grande diffusion. En 1512, Urs Graf réalise une gravure du diable boiteux déposée au Kunstmuseum de Bâle. L'ethnographie française est riche de ce thème : à Quinsac, en Dordogne, on dit que « le Diable laisse des empreintes de pieds fort dissemblables : si on regarde bien, la marque de gauche est celle d'un pilon comme s'il portait béquille de ce côté-là, celle de droite est un simple sabot de chèvre... » (Seignolle, 1998, p. 102).

Puisque le diable est boiteux, ses victimes consentantes le sont également. Cela explique que le pacte diabolique se fasse par l'intermédiaire de l'un des deux pieds,

notamment chez les sorciers et sorcières. Les sabbats regorgent « de boiteux, estropiés, vieux décrépits et caducs », selon De Lancre (De Lancre, 1982, p. 195). Et à leur tour, les sorcières transmettent ce handicap à leurs victimes et les tuent.

Un grand nombre d'êtres maléfiques partagent cette infirmité qui résulte toujours du pacte diabolique ou d'un ensorcellement. Ainsi, pour démasquer un loup-garou, on le blesse au pied ou à la jambe gauche pour que la blessure subsiste une fois l'aspect humain recouvert. Le pied joue un rôle déterminant dans les pratiques chamaniques, notamment celles du transport dans l'au-delà : le simple fait de poser son pied sur celui d'un autre permet de se projeter instantanément dans le monde des morts ou au sabbat, selon deux récits recueillis vers 1960 par Charles Joisten dans les Hautes-Alpes et en Savoie (Abry et Joisten, 1995, p. 127 ; 197-198).

La claudication symbolise la mort, comme l'attestent certaines sonneries d'enterrement qui, à chaque coup de la grosse cloche mise en branle, font correspondre alternativement le tintement de chacune des deux autres : Van Gennep précise que l'on appelle cela « sonner la boiteuse » (Van Gennep, 1998, p. 593). Par ailleurs, il est intéressant de noter le nombre important de musiciens affligés de cette infirmité, soit réellement, soit métaphoriquement. François Couperin, dans *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise*, dépeint « Les invalides ou gens estropiés au service de la grande Ménestrandise » grâce à une cellule rythmique croche pointée-double croche. D'autre part, la littérature de sorcellerie fait état d'innombrables musiciens boiteux : dans un sabbat lorrain de 1594, le « joueur d'instrument estoit ung boiteux vagabond » (Biesel, 1993, p. 186) ; en Charente, « les sorciers bossus ou estropiés jouent de la flûte et du tambourin » (Seignolle, 1998, p. 278). Mais c'est surtout l'iconographie qui érige en stéréotype le personnage errant, aveugle, mendiant et boiteux du musicien populaire. L'histoire de ces musiciens a souvent révélé la grande précarité de leur état, avec de nombreux mendiants infirmes qui proposent leurs services musicaux en échange d'aumônes qu'ils reçoivent dans une semi-clandestinité. Les témoignages ne manquent pas (Charles-Dominique, 1994, p. 217-225). Mais où finit la réalité, où commence l'allégorie ? Musiciens aveugles ou damnés (privés de la vision de Dieu) ? Instrumentistes boiteux ou intermédiaires avec le monde de la mort ?

LE GRAVE ET LA MORT

Parce que la mort représente la détente, le repos, l'absence de mouvement à l'ori-

gine, selon les théoriciens de l'Antiquité, des registres de basses fréquences, l'idée métaphysique de la mort, la « gravité » qu'elle inspire seront du domaine du grave. Les Grecs anciens reconnaissaient à la pente mélodique descendante une noblesse particulière (Bélis, 1986, p. 58) tandis que les théologiens chrétiens, comme Aribon le Scolastique au XI^e siècle, vont assigner aux notes les plus graves de l'échelle sonore la représentation allégorique de la mort du Christ.

Cette traduction musicale de la mort trouve une application particulière dans la production savante occidentale. Lorsque Jean Ockeghem écrit sa déploration sur la mort de Binchois (vers 1460), il construit un chœur à quatre voix évoluant toujours dans le registre grave de leur tessiture. Schütz écrit sa lugubre plainte de David pour son fils Absalon pour quatre sacqueboutes et basses, tandis que Cavalli fait intervenir la basse dans les lamentations et déplorations de ses œuvres. Le constat s'impose d'un traitement stéréotypé de la musique mortuaire liturgique à l'âge baroque et classique. Malgré les diverses nuances des grandes parties de la messe de *Requiem*, on remarque un certain conformisme musical qui « pourrait réduire toutes les liturgies de la mort à n'utiliser que les registres les plus graves de la composition musicale » (Labie, 1992, p. 413). Le grave, à l'époque baroque, exprime la tristesse et tout ce qui est sombre selon Sébastien de Brossard (Brossard, 1992, p. 257).

La descente mélodique et le registre grave induisent l'idée de mort, tout comme le passage de la tension à la détente, du clair et de l'aigu au sombre et au grave instaurent immédiatement un sentiment de vide. Robert Müller-Hartmann fait de la quarte chromatique descendante le symbole musical de la mort, depuis le *Dido and Aeneas* de Purcell, jusqu'à la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovsky, en passant par l'*Egisto* de Cavalli (1642), le *Crucifixus* de la *Messe en Si mineur* de Bach, l'*Acis et Galathée* de Haendel, l'ouverture de *Don Giovanni* de Mozart, *La Traviata* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *La Walkyrie* de Wagner, la *Danse macabre* de Saint-Saëns (Müller-Hartmann, 1945, p. 199-203) ; nous rajouterions le *Versus V* de la cantate BMW 4 *Christ lag in Todesbanden* de Bach et le *Dardanus* de Rameau. La mort du Christ est systématiquement chantée par la basse, dans les Passions ou dans des cantates comme la BWV 56 *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (« Volontiers je porterai la Croix »), la BWV 159 *Sehet, wir gehn ninauf gen Jerusalem*.

Le grave, dans l'arsenal pictural de la composition baroque, au-delà de la mort et des notions de vide, de néant, de ténèbres

qu'il suggère, joue également le rôle d'intersigne, notamment dans son traitement musical du vent tempétueux et inquiétant. Ce sont alors les instruments à cordes de registre grave (contrebasses), qui s'acquittent de cette tâche dans des mouvements chromatiques précipités. Il s'agit là d'une illustration musicale du « souffle » de la mort.

« GRAMMAIRE SYMBOLIQUE » SONORE DE LA MORT ET ANALYSE MUSICALE

Bien que cela ne constitue pas notre thème principal de recherche, nous proposons néanmoins une nouvelle lecture paradigmatique de la composition musicale relative à la mort, un nouveau type d'analyse musicale à partir de procédés compositionnels éminemment symboliques que l'anthropologie du sonore a révélés.

L'aspect « boiteux » est suggéré par la forte disproportion d'accentuation des rythmes binaires, avec un temps très marqué et un autre très amoindri, comme dans la marche funèbre pour cornet, sacqueboutes et tambours de la *Missa pro Defunctis* de Charles d'Helfer, écrite avant qu'il devienne maître de chapelle de la cathédrale de Soissons en 1648. Mais la claudication peut être évoquée par des cellules rythmiques de type croche pointée-double croche ou noire-croche, comme dans le *Tuba mirum* de la *Missa pro defunctis* de Joan Cererols (c. 1650), dans la très poignante marche funèbre à l'occasion de la mort du Maréchal Hoche (1797) de Pasisiello, ou encore dans le bien plus tardif *Songe d'une nuit de sabbat* de Berlioz, véritable danse macabre. J'ai moi-même eu l'occasion d'assister aux processions de la semaine sainte de Valladolid (Castille) en 1992 au cours desquelles les confréries défilaient au son de trompettes et tambours, en n'avançant que sur le premier des deux temps et en déportant alors tout le corps sur le pied concerné pour mieux marquer le déséquilibre.

Le thème (organologique) du vent se retrouve dans l'*instrumentarium* des musiques de la mort, comme chez Charles d'Helfer (voir *supra*) ou dans le Prologue de l'*Orfeo* de Monteverdi, ou, bien entendu, dans la plupart des *Tuba mirum* des divers *Requiem*, référence explicite aux trompettes de l'Apocalypse. On pense ainsi à celui de Mozart, plus encore à celui de Verdi, mais également à celui de Biber (1644-1704). Cela dit, dès que les références à la mort, au chaos, à l'Apocalypse deviennent textuellement explicites, les compositeurs usent de violents crescendos ou de vifs éclats sonores.

Sans doute, l'expérience d'une telle forme d'analyse gagnerait-elle à être éten-

due. Mais, au-delà des quelques exemples ici évoqués, l'anthropologie musicale historique dégage les codes symboliques qui constituaient la palette sonore des compositeurs de la Renaissance et du baroque, peut-être de façon plus implicite qu'autre chose car il s'agit de représentations symboliques qui constituent les « structures profondes » de la pensée de ces époques reculées et dont la mort est incontestablement le socle le plus important et le plus solide, le plus universel et le plus trans-historique.

Bibliographie

- ABRY, C. et A. JOISTEN (1995). *Êtres fantastiques des Alpes: extraits de la collecte de Charles Joisten (1936-1981)*, Paris, Entente.
- ALEXANDRE-BIDON, D. (1998). *La mort au Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*, Paris, Hachette.
- ARIÈS, P. (1985 [1977]). *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 2 vol.
- BÉLIS, A. (1986). *Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck.
- BELLEFOREST, F. DE. (1572). *Commingeois. Histoire naturelle du monde*, Paris, Jean Hulpeau.
- BIESEL, E. (1993). « Les descriptions du sabbat dans les confessions des inculpés lorrains et trévirois », dans N. JACQUES-CHAQUIN et M. PRÉAUD (dir.), *Le sabbat des sorciers en Europe, XV^e-XVIII^e siècles*, colloque international ENS Fontenay-Saint-Cloud, 4-7 novembre 1992, Grenoble, Millon.
- BROSSARD, S. DE (1992 [1708]). *Dictionnaire de musique*, réimpression, Genève, Minkoff.
- CAMPORESI, P. (1989 [1987]). *L'enfer et le fantasme de l'hostie: une théologie baroque*, Paris, Hachette.
- CARO BAROJA, J. (1985 [1972]). *Les sorcières et leur monde*, Paris, Gallimard.
- CHARLES-DOMINIQUE, L. (2006). *Musiques savantes, musiques populaires: les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS.
- CHARLES-DOMINIQUE, L. (1994). *Les ménestriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck.
- CLOUZOT, M. (1995). *Le musicien en images: l'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIII^e au XV^e siècles*, thèse de doctorat, EHES, Histoire et civilisations, Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval.
- COHEN, G. (1951). *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion.
- DE LANCRE, P. (1982). *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*

où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie, introduction critique et notes de Nicole JACQUES-CHAQUIN, Paris, Aubier.

- DELUMEAU, J. (1983). *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard.
- GINZBURG, C. (1992 [1989]). *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard.
- HERTZ, R. (1907). « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort », dans R. HERTZ (dir.), *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*, Paris, Alcan.
- KAPPLER, C. (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot.
- KONIGSON, E. (1975). *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS.
- LABIE, J.-F. (1992). *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, Fayard-Desclée.
- LE BRAZ, A. (1994). *La légende de la mort*, Marseille/Spézet, Jeanne Laffitte/Coop Breizh.
- LE ROY LADURIE, E. (1982 [1975]). *Montaillou village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962). *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- MÜLLER-HARTMANN, R. (1945). « A musical symbol of death », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, p. 199-203.
- NELLI, R. (1977). *Écrivains anticonformistes du Moyen Âge occitan. Hérétiques et politiques*, Paris, Phébus.
- SCHAFER, R.M. (1977). *The Tuning of the World*, New York, Kopf (trad. française: *Le Paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979).
- SCHAEFFNER, A. (1992 [1961]). « Contribution de l'ethnomusicologie à l'histoire de la musique », *International Musicological Society Report of the 8th Congress*, Jan LA RUE (dir.), Bâle, Bärenreiter, 1961, p. 376-379; Kay KAUFMAN SHELEMAY (dir.), New York et Londres, Garland Publishing, p. 93-96.
- SEIGNOLLE, C. (1998). *Les Évangiles du diable: le Grand et le Petit Albert*, Paris, Robert Laffont.
- VAN GENNEP, A. (1998 [1943]). *Le folklore français. Du berceau à la tombe. Cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Paris, Laffont.
- ZIKA, C. (1993). « Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme: représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVI^e siècle », dans N. JACQUES-CHAQUIN et M. PRÉAUD (dir.), *Le sabbat des sorciers en Europe, XV^e-XVIII^e siècles*, colloque international ENS Fontenay-Saint-Cloud, 4-7 novembre 1992, Grenoble, Millon.

Note

1. Livre XXI, Baltimore, Walters Art Gall., 770, f. 227 v.