

## ANTHROPOLOGIE HISTORIQUE DE LA NOTION DE BRUIT

L'intensité sonore, faible ou forte, recouvre des réalités acoustiques tellement diverses qu'elles en sont parfois opposées, ce qui complique considérablement son appréhension. D'autant qu'elle a évolué au fil de l'histoire, à la fois dans sa perception et dans sa symbolique, qu'elle n'est pas la même d'une culture sociale à l'autre ou, plus largement, d'une culture « ethnique » à l'autre. La notion de *bruit*, qui nous intéresse ici et qui, en soi, ne signifie rien, porte en elle cette imprécision – voire cette ambivalence – qu'il convient de noter, avant de procéder à l'étude de son acception classique de tumulte et de fort volume sonore, d'examiner son image et son utilisation dans la musique occidentale, voire, dans certains cas, dans des musiques extra-européennes.

L'étymologie<sup>1</sup> ne présente aucune ambiguïté quant à la dévalorisation du verbe *bruire* : il est issu du latin populaire *brugere* employé en parlant du cerf qui brame, ce mot résultant du croisement de *rugire*, attesté surtout à la basse époque, et du latin populaire *bragere*, brailler, braire. D'une certaine manière, Charles Burney, en voyage à Anvers en 1772, confirme totalement cette acception lorsque, évoquant le jeu du serpent, il écrit qu'« il ne pêche pas seulement par son intonation détestable, mais il rappelle de manière frappante les beuglements d'un veau de l'Essex affamé ou en colère »<sup>2</sup>. Au XII<sup>e</sup> siècle, le verbe exprime l'idée générale de « faire du bruit », notamment en parlant d'un grand bruit : il se dit en particulier du rugissement du lion, du mugissement du taureau. Mais, au figuré, *bruire* va s'employer au sens de « retentir » et, comme verbe de parole, il va s'utiliser à la place de « dire, prononcer, chanter, célébrer ». Au XVII<sup>e</sup> siècle, il n'est plus utilisé, en tant que verbe, qu'au sens de « faire un léger bruit » (1606) et a donné plus tard *bruissement*, le

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1993. Article *Bruire*.

<sup>2</sup> Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992 (« Harmoniques »), pp. 246-247.

participe présent *bruisant*, le verbe *bruissier*. *Bruire* se distingue ainsi radicalement de la locution « faire du bruit ». Le terme *bruit*, lui, au sens propre, c'est-à-dire relatif à la sensation auditive, est attesté dès le XII<sup>e</sup> siècle. Il correspond alors à « son de voix sans articulation distincte » (1155) et plus généralement à « sons, assemblage de sons », à l'exclusion des sons musicaux et harmonieux (1165-1170). Toutefois, Alain Rey précise que « cette acception est neutre et exprime, en emploi qualifié, toute l'échelle des sensations acoustiques, de la plus faible à la plus violente ». Cette ambivalence – polyvalence ? – acoustique et musicale du bruit est exprimée très explicitement par Antoine de Furetière en 1690 de la façon suivante :

« Bruit. Amas de plusieurs sons confus & violents qui offensent l'oreille. Le *bruit* est différent du *son* [...] car on n'appelle point *son* le *bruit* d'un canon, d'un carrosse, d'un moulin, ou d'une populace assemblée [...]

Bruit se dit aussi des sons agreables, & qui témoignent de la resjouissance. Ce Prince a été receu au *bruit* des tambours & des tymbales, au *bruit* du canon, on s'endort au doux *bruit* d'un ruisseau, d'une fontaine »<sup>3</sup>.

Si « Bruit » peut s'appliquer à des sons doux et harmonieux, le contraire existe aussi. Ainsi, il est fréquent, dans les chroniques médiévales et baroques, de voir caractériser des sons très puissants par les adjectifs « doux » et « harmonieux ». Par exemple, en 1431, à la cour de Bourgogne pour les fêtes de la Toison d'Or, le chroniqueur juge que les « trompettes et ménestreaux [qui] cornoient et juoient » faisaient « une douce mélodie a oÿr ». En 1428, la cathédrale de Cambrai possède une « très douce sonnerie »<sup>4</sup>. Ici, « douce » est plus la marque d'un jugement esthétique que d'une caractérisation acoustique. Plus tard, en 1663, la puissance de quelque « cent-quarante (Quelques-uns disent cent-octante) [instrumentistes] / Qui compozoient, ensemble un Corps » est simplement évoquée par « d'infinis merveilleux accors »<sup>5</sup>. En 1674, André Félibien, en scrupuleux observateur, décrit les « Divertissements de Versailles donnés par le roi à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté ». Lors de la première journée, « pendant la collation, l'eau qui jaillissait de tous les endroits de cette place faisait un grand bruit qui s'accordait agréablement au son des violons et des hautbois » ; la journée suivante,

<sup>3</sup> *Dictionnaire de musique d'après Furetière, 1690*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, sd. Article *Bruit*.

<sup>4</sup> Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg, 1939, Genève, Minkoff Reprint, 1972, pp. 35, 37, 150.

<sup>5</sup> Extrait de la *Muse historique* (évocation d'un Office des Ténèbres aux Feuillants). Marcelle Benoît, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie*, Paris, Picard, 2004 (« La vie musicale en France sous les rois bourbons, n° 33 »), p. 85.

« pendant que le souper dura, les violons et les hautbois firent, parmi le bruit des fontaines, retentir ces lieux d'une harmonie très charmante »<sup>6</sup>. Les exemples pourraient être multipliés. Ils attestent la difficulté qu'il y a à interpréter clairement et précisément la réalité acoustique d'un événement sonore évoqué dans les chroniques historiques, dès lors qu'interviennent des considérations esthétiques et morales. Ils répètent à l'infini cette profonde ambivalence symbolique attachée à l'idée sonore du verbe *bruire* et de tous ses dérivés.

### *Le « haut » sonore, métaphore historique du bruit*

Le vocabulaire historique occidental a systématisé jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle pour les occurrences les plus tardives, l'usage du couple haut/bas pour caractériser les émissions sonores respectivement de fort et de faible volume sonore. Si bien que le « haut » sonore est implicitement ou explicitement synonyme de bruit. C'est d'abord dans le domaine de la voix que cette nouvelle sémantique sonore s'est appliquée dès le XI<sup>e</sup> siècle (c'est-à-dire à l'époque où *bruit* désigne une émission vocale indistincte), avant de traverser les siècles jusqu'à notre époque (cf. l'expression toujours actuelle « à voix haute » ou « à voix basse »). Puis, au XIII<sup>e</sup> siècle, les textes médiévaux commencent à préciser les timbres instrumentaux, soit en évoquant la « grande » ou « moindre noise » qu'ils rendent, soit en les caractérisant explicitement de « hauts » ou de « bas instruments ». De ce fait, l'*instrumentarium* médiéval se trouve apparemment divisé en deux classes opposées, mais peut-être en trois si l'on tient compte, au-delà des hauts et des bas, de tout un ensemble d'instruments non caractérisés. Cela dit, à aucun moment, il ne s'agit véritablement d'une classification. En effet, d'une part il n'existe aucun texte médiéval proposant une répartition globale en hauts et bas instruments ; d'autre part, ce critère du volume sonore est totalement imprécis, fluctuant, subjectif, variant selon les individus, les groupes sociaux, les contextes, les ambiances et environnements sonores, voire même les cultures, les instruments ne disposant pas toujours du même statut social d'un pays à l'autre. Par ailleurs, attribuer le caractère haut ou bas à un son instrumental ne peut se faire, originellement, qu'*a posteriori*, puis par la répétition générée par l'habitude et l'usage, ces derniers se jouant parfois de l'évolution organologique ou de celle du jeu instrumental.

---

<sup>6</sup> André Félibien, *Les fêtes de Versailles. Chroniques de 1668 & 1674*, Paris, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994, pp. 112, 121.

Quoi qu'il en soit, il y a bien émergence du timbre musical, en l'occurrence du volume sonore, dans l'esthétique et la pratique musicale médiévale et renaissante. Cela me semble être un facteur d'importance car nouveau, en tout cas à ce point de conceptualisation et de formulation. En effet, les oppositions symboliques en général – c'est-à-dire non spécifiquement sonores – telles que « haut » et « bas » ne datent pas du Moyen Age. Expressions d'une pensée morale dualiste dès la Grèce antique, elles ont été reprises par les Pères de l'Église qui en ont fait les nouvelles marques du dualisme moral chrétien. Mais, si elles ont connu une telle fortune au Moyen Age, c'est qu'à cette époque, tous les champs de la pensée, ainsi que les domaines d'expression qui leur sont rattachés, se spatialisent en une série d'oppositions symboliques telles que intérieur-extérieur, avant-arrière, gauche-droite, haut-bas, etc. Ce processus de spatialisation de la pensée, sur lequel de nombreux anthropologues médiévistes de l'École des Annales ont écrit (Gourevitch, Schmitt, Bakhtine, Le Goff, etc.) est un phénomène de grande importance dans l'histoire des idées et des mentalités. Or, de toutes ces oppositions symboliques, c'est bien le couple haut/bas qui prime, lui qui est universel (moral, social, religieux, cosmogonique).

Cette caractérisation duale du sonore, forcément absolue et ne faisant aucun cas de la gradualité de la puissance des sons vocaux ou instrumentaux, possède donc une forte symbolique religieuse qui la légitime. De ce point de vue, il n'est pas anodin qu'elle se soit appliquée, dans un premier temps, à la production vocale, parlée ou chantée. La voix est, en effet, l'un des outils essentiels de l'expressivité humaine et la parole peut être assimilée à un « mouvement extérieur du corps », traduisant « les mouvements intérieurs de l'âme ». Tout comme il existe de bons gestes, humbles, retenus, gracieux, et de mauvais gestes, violents, excessifs, désordonnés, il y a, avant même toute référence à leur contenu, de bonnes et de mauvaises paroles sur la base essentielle de leur mode d'émission.

On entrevoit, dès lors, que cette verticalité symbolique appartient à un vaste système très cohérent dans lequel la gestuelle, la corporéité et le sonore occupent un rôle central. Elle exprime une dimension morale religieuse : d'un côté le « haut » est associé à l'excès, à l'orgueil, de l'autre, le « bas » reflète le comportement idéal d'humilité. Au XII<sup>e</sup> siècle, Hugues de Saint-Victor, dans le *De institutione novitiorum*, s'adresse aux novices pour leur indiquer les étapes qui jalonnent leur route d'aspirants à la condition qui leur accordera la béatitude en Dieu : ils devront, entre autres, « user de gestes modestes, mesurés et humbles pour être agréables, se servir de sons bas et suaves pour ne pas effrayer ». Au-delà de la faible émission sonore, c'est même à l'« abstinence vocale » qu'appelle Hugues de Saint-Victor. Ce thème est celui de la préconisation du silence total dans l'expression du

sentiment religieux et la prière, ce que saint François de Sales nommera « oraison mentale », l'attitude inverse relevant du vaste domaine des « péchés de la langue »<sup>7</sup>. Il rejoint toute une série d'anathèmes et de discours hostiles lancés à l'encontre de la musique vocale, mais surtout instrumentale liturgique.

### *La condamnation théologique récurrente du bruit*

Au XII<sup>e</sup> siècle, Jean de Salisbury et le cistercien Aelred de Rielvaux dénoncent le « son des orgues, le bruit des cymbales et instruments musicaux, l'harmonie des “pypes” et des cornets » qui nuisent à la dévotion<sup>8</sup>, propos que l'on retrouve à peu près tels quels chez Guibert du Tournay, en 1283<sup>9</sup>. À la charnière des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, Sébastien Brant dénonce vigoureusement le bruit à l'église qui contrarie la prière. À cette époque, certains rituels religieux tournent réellement à la farce, comme le geste, effectué le jour des Cendres, consistant à prendre un peu de cendre et à la placer sur le front, qui dégénère en pure mascarade, accompagnée de cris, de chants très libres<sup>10</sup>. En 1525, Erasme, dans son *Institutio christiani matrimonii*, condamne ces dérives :

« N'avons-nous pas introduit dans nos églises ce genre de musique à partir des chœurs de danseurs et des fêtes orgiaques ? Et chose encore plus absurde, c'est à grands frais que l'on engage des gens pour souiller par leur inepte caquetage la majesté des cérémonies du culte. Je ne rejette pas la musique des offices religieux, mais réclame des accords qui soient dignes d'eux »<sup>11</sup>.

« Nous avons introduit dans les églises une espèce de musique artificielle et théâtrale, un braillement tumultueux de voix diversifiées, comme les Grecs et les Romains n'en ont, si je ne me trompe, jamais entendu dans leurs théâtres. [Tout] n'est que vacarme de clairons, de trompettes, de flûtes et de harpes, et avec elles encore rivalisent des voix humaines. On y entend d'écœurantes chansons d'amour, bonnes pour des danses de courtisanes et de saltimbanques »<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991, pp. 69-73.

<sup>8</sup> Gérard Gefen, *Histoire de la musique anglaise*, Paris, Fayard, 1992, pp. 17-18.

<sup>9</sup> Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, Quadrige-PUF, 1984 (4<sup>ème</sup> éd.), p. 203.

<sup>10</sup> Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983, pp. 52-53, 66.

<sup>11</sup> Cité par Edith Weber, *Le Concile de Trente et la musique*, Paris, Champion, 1982, p. 65.

<sup>12</sup> Cité par Michel Poizat, *La Voix du diable : la jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991, pp. 45-46.

Le concile de Lens (1528) stipule que « les histrions et les mimes ne doivent pas entrer dans l'église pour jouer du tambour, de la guitare, ni aucun autre instrument »<sup>13</sup>. Un des décrets de la session XXII du concile de Trente (17 septembre 1562) défend de faire du bruit durant le service<sup>14</sup>. Comme dans toutes les dispositions de ce type, leur multiplication est le signe de leur impuissance. En 1605, Corneille Agrippa revient sur ce sujet délicat :

« On ne craint point de jouer sur les orgues de petites chansons assez vilaines et sales [...] et même les saintes prières y sont chantées par des musiciens dissoluz, louéz et très bien payés pour cet effect, qui les entonnent d'une façon plus propre à chatouiller les concupiscences qu'à élever les esprits en l'intelligence des choses divines, crians et bruyans comme bestes et non en voix humaines »<sup>15</sup>.

Ces excès ne concernent pas que le culte. En 1610, De Lancre décrit les processions bruyantes du Labourd :

« Ils portent des croix fort grandes et pesantes ayant sept ou huit sonnettes dorées : ils veulent que la croix fasse un bruit de sonnettes en la forme d'une mascarade de village, j'oserais dire un bruit brutal au lieu qu'elles n'en doivent faire d'autre que divin. [...] Le voisinage et commerce de l'Espagnol leur a baillé cette méchante coutume... »<sup>16</sup>.

Le problème n'est toujours pas réglé au XVIII<sup>e</sup> siècle, où le prélat bolognais Pignattari fait un sermon édifiant dans lequel il enjoint aux prêtres de ne pas « tousser avec bruit ou bâiller bruyamment [...], jouer de la trompette, ce qui dérange, ni crier fort contre les pauvres, ni chasser les chiens avec bruit [...], tous ces actes [étant] inconvenants et peu civils »<sup>17</sup>.

Le bruit, dans l'absolu, c'est-à-dire au-delà du culte et des processions religieuses, est profondément anti-religieux. « O monde impur, pourquoi tant de bruit ? », aurait dit saint Augustin, selon Jacques de Voragine<sup>18</sup>. Dans *La Cité de Dieu*, l'évêque d'Hippone développe la dichotomie symbolique de la piété silencieuse et intérieure et de l'impiété bruyante et extériorisée<sup>19</sup>. Dieu ne peut se manifester dans un environnement bruyant : « Le Saint

<sup>13</sup> Cité par Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris, Champion, 1983, p. 48.

<sup>14</sup> Edith Weber, *op. cit.*, p. 89.

<sup>15</sup> Cité par Jacques Bril, *À cordes et à cris : origines et symbolique des instruments de musique*, Paris, Clancier/Guenaud, 1980, pp. 125-126.

<sup>16</sup> Pierre De Lancre, *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, 1982, p. 86.

<sup>17</sup> Cité par Piero Camporesi, *L'Enfer et le fantôme de l'hostie : une théologie baroque*, Paris, Hachette, 1989 (1<sup>ère</sup> éd. Milan, Garzanti Editore, 1987), p. 187.

<sup>18</sup> Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 2 vol., tome 1, p. 130.

<sup>19</sup> Augustin (saint), *La Cité de Dieu*, Paris, Garnier, 1957, 1960, 2 vol., tome 1, t. I, p. 201.

Esprit [ne peut s'arrêter] en une mayson en laquelle il y ait du desbat, des repliques et redoublemens de crieries et altercations »<sup>20</sup>. Au Moyen Age, le personnage de l'infidèle (notamment du Juif) est toujours bruyant. Dans le *Mystère de la Passion* joué à Mons en 1501, il s'appelle « Bruyant », « Brayart », « Braihault » et « Grongnart »<sup>21</sup>. Le péché est lui-même bruyant. Saint Augustin parlera du « tumulte de la chair »<sup>22</sup>, tandis que, beaucoup plus tard, en 1662, Charles Drelincourt évoquera « le cry [de nos péchés] monté jusques au ciel »<sup>23</sup>. Il en est de l'association du bruit et du péché jusqu'au domaine de l'iconographie : certains septénaires sont figurés en relation avec des instruments hauts, comme à la chapelle Saint-Fiacre du Faouet (Finistère) où le péché de paresse est personnifié par un joueur de cornemuse sur un bois sculpté (vers 1480)<sup>24</sup>. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, Virdung dit des timbales qu'« elles causent beaucoup de désagrément aux vieilles gens pieuses et respectables, aux agonisants et aux malades, aux moines des cloîtres qui ont pour seule tâche de lire, de se consacrer aux études et de prier. [...] Pour sûr, le diable les a conçues et fabriquées »<sup>25</sup>.

Si l'emploi de l'opposition symbolique haut/bas dans le domaine vocal est nouveau au XI<sup>e</sup> siècle, la pensée religieuse qui le sous-tend ne l'est pas. En effet, les questions de la douceur, de la suavité ou au contraire de l'excès sonores, et des divers registres moraux qu'ils symbolisent, sont déjà présentes chez les Pères de l'Église. Mais, en choisissant la métaphore de la verticalité qui demeure, au Moyen Age, la première au plan de sa richesse symbolique, l'homme médiéval a recentré singulièrement la question du volume sonore parmi ses préoccupations religieuses et morales.

Il s'agit en fait d'une adaptation au volume sonore de la théorie de l'*ethos* (qui s'appliquait dans la théorie grecque antique aux tessitures et aux rythmes), adaptation que les grands théoriciens du Moyen Age arabe (al-Kindi, Ishaq al-Mawsili, al-Farabi, Avicenne, al-Katib, etc.), profondément imprégnés de pensée aristotélicienne, ont proposée dans l'entre-temps (X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles), en l'élargissant au timbre musical tout entier, notamment vocal. Je suis personnellement très enclin à considérer que l'émergence d'un critère timbrique,

---

<sup>20</sup> François de Sales, *Introduction à la vie dévote de saint François de Sales, Évêque et Prince de Genève, Instituteur de l'Ordre de la Visitation de Sainte-Marie*, Paris, Le Club français du Livre, 1952 (1<sup>ère</sup> éd. 1609), p. 208.

<sup>21</sup> Gustave Cohen, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, Champion, 1925), pp. 288-289, 291-292.

<sup>22</sup> Augustin (saint), *Les Confessions*, Paris, Garnier, 1964, p. 194.

<sup>23</sup> Jean Delumeau, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p. 615.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>25</sup> Sebastian Virdung, *Musica getutscht. Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, traité traduit, présenté et annoté par Christian Meyer, Paris, CNRS, 1980, p. 36.

comme le volume sonore, dans la pensée musicale occidentale médiévale possède une origine immédiatement orientale – arabe –, ce phénomène se généralisant au domaine instrumental à l'époque des Croisades, de l'âge d'or de la culture musicale dite arabo-andalouse, etc. Les Arabes n'envisageaient pas le timbre musical d'un point de vue dualiste ou trinitaire (à la différence d'Aristote). Mais ce qui me fait penser qu'ils influèrent sur l'apparition de la bipartition occidentale des hauts et des bas, c'est que la seule classification instrumentale connue, bipartite et antérieure à celle des hauts et bas instruments européenne, est arabe. Au XI<sup>e</sup> siècle, en effet, divers érudits arabes, Ibn Zaily (1048), Ibn Sina (Avicenne), Ikhouan al Safz, répartissent les instruments selon un système binaire : les instruments à vent et les instruments à cordes, ces derniers étant eux-mêmes divisés selon le mode d'excitation des cordes, la présence ou l'absence de frettes sur le manche ainsi que d'après un critère acoustique ayant trait à la longueur, à la continuité du son émis<sup>26</sup>. Si cette classification me paraît préfigurer celle des bas et hauts instruments, c'est que ces deux catégories recouvrent respectivement la totalité des cordophones (plus les flûtes « douces » et le petit orgue positif ou portatif) et la quasi totalité des aérophones (et quelques membranophones).

Dans cette division instrumentale du bas et du haut, le bas constitue le pôle positif, soit le pôle religieux. C'est d'ailleurs, à mon sens, ce qui a fait l'objet de la fameuse classification en « cordes, vents et percussions » que l'on doit à Boèce et à Cassiodore, tous deux contemporains (V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles). D'un côté, nous aurions le religieux de la corde, de l'autre le profane du vent, les percussions se situant au carrefour des deux. Cette classification, qui est à l'origine de la classification organologique internationale actuelle, quoi qu'aient pu en dire récemment certains ethnomusicologues, est fondée par des considérations religieuses. Naturellement, cela complique quelque peu la tâche des organologues qui pensaient disposer d'un cadre rigoureux et objectivant pour décrire et classer alors qu'il est d'essence chrétienne, qui doivent désormais concilier méthode et science avec symbolisme, ou encore le froid et le chaud comme dit Lévi-Strauss<sup>27</sup>.

### *« Hauts » et « bas » instruments : une bipolarité symbolique*

---

<sup>26</sup> Habib Hassan Touma, *La Musique arabe*, Paris, Buchet-Chastel, 1977 (« La Tradition musicale »).

<sup>27</sup> Luc Charles-Dominique, « Classer les instruments de musique : entreprise rationaliste ou pensée symbolique ? », *Prétentaine*, n°22 (« Constellations musicales. De l'essence de la musique »), octobre 2007, pp. 195-219.



Il est particulièrement instructif de se livrer à une analyse anthropologique approfondie de ce binarisme symbolique, car il apparaît que, dans le champ religieux qui en est à l'origine, le haut sonore – c'est-à-dire le bruit – est totalement dévalorisé, associé dans le meilleur des cas à la représentation des pouvoirs, mais plus souvent à la danse, à la mort, au diabolique et au sorcellaire. De plus, comme nous le verrons, dans un partage social du sonore et du musical, il stigmatisera le « populaire ». Une telle démonstration ne peut évidemment s'envisager ici de façon détaillée<sup>28</sup>.

Ce qui frappe, tout d'abord, est l'inclusion totale de tous les cordophones médiévaux dans le champ, religieux, du bas. Ou bien, même constat « en creux », l'absence de toute évocation d'instruments aérophones « hauts » dans la patristique et ses allégories. La corde et sa symbolique très fortement religieuse y sont pour beaucoup. Sans doute en raison de son caractère organique. Car, si elle provient des boyaux d'ovins (la brebis et l'agneau occupent une place particulière dans la symbolique de la *pastorale* chrétienne), la patristique lui attribue métaphoriquement une origine humaine, plus exactement christique. Du coup, la « corde » entre dans le vocabulaire anatomique humain : des *cordes vocales* aux *cordes dorsales*, on ne compte plus les allégories qui font des ligaments et autres nerfs des cordes (rappelons que la corde de l'instrument de musique dans le vocabulaire latin des théoriciens de l'Antiquité tardive, du Moyen Âge et de la Renaissance se dit aussi *nervus*). Ces cordes sont tendues par le biais de chevilles que l'on appelle, jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, indifféremment *clés* ou *clous* mais pas encore *chevilles*. De la sorte, métaphoriquement, l'instrument à cordes est fait de chair christique tendue sur du bois à l'aide de clous : il est le symbole même de la Croix, surtout lorsqu'il appartient à la grande famille des cithares (dont font partie les psaltérions). Saint Augustin écrit que « dans le tympanon le cuir est tendu, dans le psaltérion ce sont les cordes ; dans les deux instruments la chair est crucifiée »<sup>29</sup>, allégorie que l'on retrouve telle quelle à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dans cet étonnant manuel d'Inquisition anti-sorcellerie qu'est le *Malleus Maleficarum*. L'instrument à cordes est tout entier bâti sur la notion de résonance, elle-même très religieuse, métaphore du temps étiré, divinisé, de l'éternité. Là aussi, ce sont les cithares et les psaltérions qui font principalement l'objet de cette allégorie : selon que la caisse de résonance est située dans la partie basse de l'instrument (cithare), celui-ci symbolise la vie terrestre du Christ, ou dans la partie haute (psaltérion), son ascension au Ciel, sa victoire sur la mort. Enfin, la plupart des cordophones sont harmoniques (harpes, luths, lyres, cithares). Or, l'harmonie est l'objet

---

<sup>28</sup> En soi, elle représente l'essentiel de mon livre *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS, 2006.

<sup>29</sup> Cité par Théodore Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*, Genève, Minkoff, 1973 [Réimpr. 1<sup>ère</sup> éd. Paris, Librairie Félix Alcan, 1931], p. 131.

d'allégories très religieuses. Chrysostome déclare ainsi que la cithare est « la symphonie des vertus ». Il y voit le symbole de l'amour universel :

« De même que les sons de la cithare sont différents entre eux, mais qu'il n'y a qu'une seule consonance et qu'un seul musicien qui les manie, ainsi la cithare représente l'amour, ses différents sons symbolisent les paroles bienveillantes inspirées par l'amour, qui toutes produisent la même harmonie et consonance ; le musicien c'est la puissance de l'amour ; c'est elle qui fait retentir la douce mélodie ».

Pour Eusèbe de Césarée, « tout le peuple du Christ peut être nommé une cithare, car il est composé de différentes âmes comme celle-ci de plusieurs cordes, mais il n'envoie à Dieu qu'une seule prière et une seule action de grâces »<sup>30</sup>. On peut dire que la corde et l'instrument qui en est doté s'inscrivent de façon totale et univoque dans le champ du religieux.

Cela est corroboré par l'iconographie musicale religieuse. Hormis les inévitables trompes de la gloire (ou de l'Apocalypse), instruments également messagers de la parole divine, tous les grands sujets religieux sont figurés, dans l'art occidental, accompagnés ou jouant des instruments bas, notamment cordophones : le Christ en majesté, la Vierge (l'Annonciation, la Vierge et l'Enfant, le Couronnement de la Vierge, ses fiançailles mystiques, son assomption, etc.), le Roi David (systématiquement harpiste après avoir été cithariste au début du Moyen Age), les saints, les Vingt-Quatre Vieillards de l'Apocalypse (joueurs de vièle à archet et d'organistrum, de cithares et de harpes), les Anges (luthistes à partir du XVII<sup>e</sup> siècle), le Saint-Esprit, l'Agneau mystique, etc.

À l'opposé, le vent, très majoritairement du côté du haut instrumental (la plupart des flûtes, les trompes, trompettes et cors, les chalemies et hautbois, clarinettes, cornemuses), quoique légèrement équivoque au plan de sa symbolique, est presque entièrement connoté négativement si ce n'est l'image biblique du souffle de vie (le souffle divin) qui relativise un peu cette exclusion du religieux. D'une certaine manière, l'orgue, le serpent dans son utilisation cultuelle, voire même le *ney* des soufis, émarginent à cette symbolique sacrée du vent. Mais, comparée à l'ensemble des connotations négatives de cet élément, cette dernière est extrêmement marginale. Le vent est, en effet, l'apanage du diable : il n'y a pas de lieu plus venteux que l'enfer. Mais 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 propage les maladies (lèpre, peste), il contribue à provoquer la mélancolie et est responsable de nombreuses affections psychologiques : il possède d'ailleurs une étymologie commune

---

<sup>30</sup> Cité par *ibid.*, p. 130.

avec la folie, le latin *folis* (au Portugal, la cornemuse du Tras-o-Montes, est appelée *gaita de foles*, littéralement *cornemuse à vent*). Mais le vent est aussi un puissant intersigne (c'est-à-dire qu'il annonce une mort imminente), il connote l'orgueil, le mauvais destin ainsi que l'érotisme.

### *Les usages et représentations profanes du « bruit » instrumental*

Les instruments à vent, hauts, donc bruyants, dans leur immense majorité, ont un usage exclusivement profane.

Tout d'abord, ils symbolisent le pastoralisme, car traditionnellement joués, pour certains d'entre eux (flûtes, chalumeaux, cornemuses), par les bergers. C'est ce qui explique, par exemple, la présence de la cornemuse dans l'iconographie pastorale de la Nativité, symbolisme ici seulement social et non religieux<sup>31</sup>. Mais, avant tout, ils sont l'expression sonore des pouvoirs civils et militaires. En effet, les *hauts* personnages sont accompagnés par des *hauts* instruments dans une fonction permanente de représentation sociale et politique. Il y a adéquation du *haut* sonore et du *haut* social et politique, dont la polysémie de plusieurs termes de l'ancien français rend compte. Tout d'abord le mot *train*, qui désigne à la fois l'ensemble des biens et des personnels au service de l'aristocratie et de la bourgeoisie (d'où l'expression toujours actuelle « mener grand train ») et un vacarme assourdissant, acception que l'on retrouve dans l'expression « un train d'enfer ». Le terme *bruit* connaît lui aussi cette équivalence sémantique. Désignant, bien évidemment, le tumulte, il signifie aussi la *réputation*, acception aujourd'hui désuète mais dont on trouve çà et là, dans la littérature historique, un certain nombre d'attestations. En voici deux, non signalées par les dictionnaires historiques : Montaigne, de passage à Chambéry (voyage réalisé entre 1580 et 1581), évoque « un château nommé Bourdeau, où se font des épées de grand bruit »<sup>32</sup> ; un texte de colportage de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup> livre un certain nombre de formules protocolaires « pour saluer un Seigneur passant par son pays » : on y vante « le

<sup>31</sup> Luc Charles-Dominique, « Les pièges de l'interprétation iconographique, symbolique et historique : La cornemuse n'a pas de symbolique religieuse », *Pastel, Musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées*, Toulouse, Conservatoire Occitan, n°52, 2ème semestre, 2003, pp. 30-40 ; cf. aussi *Musiques savantes, musiques populaires... op. cit.*, pp. 104-106.

<sup>32</sup> Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, éd. de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1983, p. 365.

<sup>33</sup> « Les Complimens de la langue française. Œuvres très-utiles & nécessaires à la Cour des Grands, & à ceux qui font profession de hanter les Compagnies, par Monsieur De La Serre, Rouen, chez P. Seyer & Behourt », cité dans Lise Andries et Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, 2003 (« Bouquins »), p. 61.

bruit de [ses] mérites qui sont parvenus jusqu'à nous ». Plus classiquement, les adjectifs « fort » et « puissant » caractérisent à la fois le volume sonore et s'appliquent à la notion de pouvoir social et politique. Cette illustration sonore du pouvoir, suggérée ici par ces polysémies très révélatrices dont il est impossible de cerner les contours temporels et géoculturels (il s'agit sans doute d'un trait universel), va néanmoins trouver en Europe – et en France – une application particulière avec la création des *ménétriers*<sup>34</sup>, ces musiciens étymologiquement *serviteurs*, institués par les pouvoirs au tout début du XIV<sup>e</sup> siècle (avant de servir plus largement leur communauté tout entière), personnels des cours seigneuriales, royales et consulaires, et dont la fonction était avant tout protocolaire avant d'être récréative. Ces musiciens, dont le nombre ne cessera de croître au fil des siècles (le chiffre de vingt-quatre – les Vingt-Quatre Violons –, à la Chambre des rois Bourbons est une limite maximum pour des bandes institutionnelles), sonnent le *bruit* de leurs puissants mécènes au moyen du *bruit* de leurs instruments hauts, soit membranophones (timbales, tambours divers), soit « de bouche » (chalemies, cornemuses, trompes, sacqueboutes, cornets). Ils deviennent de la sorte à la fois les artisans et les vecteurs de cette nouvelle emblématique sonore. Bien que le violon, instrument seulement « populaire » au XVI<sup>e</sup> siècle, et jugé perçant, criard et tapageur jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>, ait été joué dans ces bandes à l'égal du hautbois, c'est bien ce dernier, accompagné de cornets et de bassons, qui assure la fonction officielle de représentation. Il sonne les divers pouvoirs à l'image d'un *blason* sonore, image étymologiquement justifiée puisque *blason* viendrait de l'ancien allemand *blasen*, souffler. D'ailleurs, l'expression « gloire venteuse », bâtie sur la métaphore de « l'enflure », va s'appliquer aux fastes du pouvoir à plusieurs époques de la chrétienté occidentale.

Si les musiques interprétées par ces bandes ménésières ne nous sont que peu restées, nous connaissons, par contre, parfaitement la composition musicale, surtout baroque, destinée à évoquer la gloire de la dynastie royale, ou militaire du roi et de ses armées (musiques de sacres, *Te Deum*), registre compositionnel que l'on retrouve à l'identique dans toutes les musiques destinées à évoquer la gloire divine ou mariale (*Magnificat*, *Gloria*, *Kyrie*), Dieu et le roi disposant de toute une symbolique commune<sup>36</sup>. Bach débute son *Oratorio de Noël* par un chœur éclatant (timbales, trompettes, flûtes et hautbois). Or, il provient de l'une de ses cantates profanes, *Tönet, ihr Pauken* (BWV 214), dont l'objet était de célébrer l'anniversaire de Maria-Josefa, reine de Pologne et princesse électrice de Saxe. Même constat pour le *Sanctus* de la Messe en Si mineur. Sa genèse remonte à 1724, mais

<sup>34</sup> Luc Charles-Dominique, *Les ménésières sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

<sup>35</sup> Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.* (1740), Genève, Minkoff, 1975.

<sup>36</sup> Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires...*, *op. cit.*, pp. 200-207.

Bach le remanie vers 1740, en utilisant les fragments d'une *Cantata gratuloria in adventum regis* composée en 1734 pour l'anniversaire du roi Auguste. Plus tard, en 1775, François Giroust compose une *Messe du sacre de Louis XVI*, dans laquelle le *Kyrie* résonne des tambours et des trompettes, poursuivant par là même « l'inévitable confusion entre la majesté de Dieu et celle du roi de France »<sup>37</sup>. Dans ces *Kyrie*, la majesté de Dieu est affirmée : fermeté des attaques, importance des volumes sonores, utilisation de l'orchestre. Le *Gloria* est toujours éclatant, comme celui de Vivaldi (RV 589) dans lequel l'éclat des trompettes est permanent. De même, les *Magnificat* ont véritablement rang de pièces officielles et servent à chanter les gloires jointes du roi du ciel et du plus grand des rois de la terre.

Alors que l'expression du sentiment religieux, en particulier la douleur, donne lieu à de véritables *pietà* musicales (*Crucifixus*, *Stabat Mater*, *Lacrimosa*, etc.) relevant du bas musical, l'image sonore de Dieu est souvent violente. L'explication va au-delà de son rôle de « Roi des Rois », de « Seigneurs des Seigneurs », de « Chef de l'Armée des Anges et des Archanges » ci-dessus évoqué. En réalité, c'est la puissance de sa parole (au sens propre comme au figuré), l'implacabilité de son jugement, qui possèdent un éclat sans pareil, musicalement confié à la trompette, par ailleurs instrument de l'Apocalypse, du Jugement dernier (la trompette annonce aussi toutes les décisions civiles de justice). La présence divine se manifeste par le fracas, comme dans le théâtre médiéval. « Lors se doit faire ung grant son de tonnoire, et se doit descendre le saint Esprit en forme de feu et de langues » (Mystère de Mons, 1501<sup>38</sup>). La symbolique quasi apocalyptique de la voix de Dieu a contribué à conforter l'orgue dans ses fonctions liturgiques aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, alors que, de petit instrument bas – et profane – au Moyen Age, il est devenu cet instrument religieux, gigantesque et haut de la Renaissance et de l'époque baroque. Parce que l'orgue est « l'instrument le plus grand sous le rapport du volume sonore », que sa sonorité évoque le tonnerre de la voix de Dieu, que ses tuyaux ne sont pas sans rappeler les trompettes de l'Apocalypse, il devient porte-parole du message divin. Pour cela, les théoriciens détournent les éléments de son organologie et de sa sonorité qui auraient dû relever d'une certaine « démonologie sonore », comme le tonnerre (expression sonore du diable), les soufflets (qui renvoient à la forge diabolique), le vent de sa mécanique (majoritairement mal connoté), le métal de ses tuyaux, etc. Au contraire, la musique de l'orgue symbolise le tonnerre de la parole de Dieu, comme le déclare Virdung au début du XVI<sup>e</sup> siècle : « L'ensemble représente spirituellement l'Évangile du Christ parce [...] que l'instrument émet un volume

<sup>37</sup> Jean-François Labie, *Le Visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, Fayard-Desclée, 1992, pp. 23-24, 199, 80, 229-230.

<sup>38</sup> Gustave Cohen, *Le livre de conduite...*, op. cit., p. 453.

sonore excessif par l'intermédiaire de douze chalumeaux en airain, c'est-à-dire des Apôtres, ainsi qu'il est écrit : "au roulement de ton tonnerre" »<sup>39</sup>.

Haut sonore guerrier et militaire, ou apocalyptique : le bruit exprime un fort sentiment de violence, ce que la polysémie de ce terme confirme. En effet, l'un des sens du mot *bruit* renvoie à la querelle. Froissart rapporte que, lors d'une bataille, les instruments hauts « menoient grand bruit et grand hustin », le mot *hustin* signifiant textuellement « querelleur », ce qui valut à Louis X d'être surnommé le Hutin. Cette acception particulière se trouve parfois dans les textes anciens (dans le roman de colportage *Les quatre fils Aymon*, Charlemagne dit : « Je suis inquiet de mon fils Lohier que j'ai envoyé à Aigremont, j'ai peur qu'il n'ait eu du bruit avec le duc Beuves... »<sup>40</sup>). Elle est à rapprocher du vieux français *noise*, signifiant à la fois « bruit, tumulte » et « querelle, dispute ».

Cela dit, cette image acoustiquement haute des pouvoirs, malgré la condamnation – de pure forme – de sa vanité par l'Église, ne représente pas l'aspect le plus dévalorisé du haut sonore et instrumental. Bien plus terrible, en effet, est l'inscription très systématique de ce champ acoustique dans l'univers trouble du diabolique, de la mort et de l'inframonde, de la sorcellerie, de la folie, de la possession... Faute de place, je n'en ferai ici qu'un rapide inventaire<sup>41</sup>.

Dans la géographie sonore de l'au-delà, le bas s'installe à mesure que l'on s'élève vers le Paradis. Si le monde céleste est un océan de béatitude, de félicité et de suavité sonore comme aromatique et olfactive, il n'en est pas de même en enfer où tous les sens sont systématiquement contrariés, ce qui relève de la punition et des tourments éternels, à l'image de la peine du dam, privation éternelle de la vue de Dieu. Naturellement, l'ouïe est fortement malmenée, en raison des hurlements, pleurs et grincements de dents, des machineries des supplices infernaux, des soufflets des forges du diable, des bourrasques et du sifflement acéré des vents tempêteux, du bruit des chaînes du diable et de ses outils de forgeron. Cette « peine des sens » s'inscrit totalement dans le discours religieux sur la vanité du monde et de ses plaisirs, ce que Jean Delumeau a qualifié de *contemptus mundi* ; elle constitue la seule explication théologique rationnelle aux vacarmes de l'enfer, dont la tradition est très largement pré-chrétienne (cf. *L'Énéide* de Virgile). Cet enfer tumultueux, ce « bruit d'enfer », le drame liturgique médiéval va en rendre compte en inventant des machineries effroyablement bruyantes dont Gustave Cohen<sup>42</sup> ou Elie Konigson<sup>43</sup> révèlent les

<sup>39</sup> Sebastian Virdung, *Musica getuscht...*, op. cit., p. 97.

<sup>40</sup> Lise Andries et Geneviève Bollème, op. cit., p. 307.

<sup>41</sup> Je renvoie le lecteur à mon livre *Musiques savantes, musiques populaires...*, op. cit., pp. 113-195.

<sup>42</sup> Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Paris, Champion, 1951.

dispositifs : grandes cuves d'airain frappées ou pleines de pierres tournant autour d'un axe grâce à de grandes manivelles, grandes plaques de métal souples frénétiquement agitées, décharges de couleuvrines et de canons. Le nombre des personnes nécessaires à cette machinerie peut s'élever à plus de quinze !

Le diable est lui-même instrumentiste, thème repris par toute une tradition médiévale de prédication. Ses instruments de prédilection sont les cors et les trompes, ainsi que les tambourins (tambours bi-membranophones tenus en bandoulière et frappés à une main par une baguette), mais plus encore les cornemuses et les flûtes.

Satan en personne, secondé de nombreux démons, préside le sabbat, assemblée nocturne de sorcières et sorciers. Là n'est pas la seule similitude entre l'enfer et le sabbat, où les sens subissent également une forte contrariété, à la différence que celle-ci est temporaire. Plus encore que l'enfer, le sabbat est le lieu d'une véritable orgie sonore, totalement corrélée à l'orgie sexuelle et à la scatologie qui le caractérisent, ainsi qu'à la danse sorcière, présente à tous les moments, notamment lors des banquets. Tumulte de la licence la plus débridée et bestiale, cris animaux des sorciers et sorcières métamorphosés, vacarme des instruments hauts... Une très abondante archivistique (gravures, traités de démonologie et procès) décrit ces sabbats tumultueux, que certains documents et récits de tradition orale appellent « charivaris ». C'est sans surprise que l'on y découvre un *instrumentarium* identique à celui du diable et de l'enfer.

S'il n'est pas interdit de voir dans cette mythologie du sabbat l'expression de pratiques chamaniques (métamorphose animale, transport instantané, importance du sommeil et du songe, « voyage » temporaire n'entraînant pas d'amnésie, évocation de l'enfer – donc du monde des morts – par les ténèbres qui baignent le sabbat, présence de Satan et des démons, etc.), la possession est, elle aussi, presque systématiquement du domaine du haut sonore. Il ne s'agit pas d'une condition nécessaire au déclenchement de la transe de possession ; de même, les instruments, quand ils sont présents, ne sont pas nécessairement hauts. Gilbert Rouget a bien montré que certaines trances pouvaient se dérouler dans le silence et que, d'autre part, il n'y a pas d'instruments prédestinés, dont les effets sonores neurophysiologiques seraient déterminants dans ce mécanisme complexe<sup>44</sup>. Mais, la plupart du temps, la musique est bien présente (en règle générale, les possédés n'en sont pas les acteurs) ; elle va alors en augmentant jusqu'à ce que les possédés atteignent un état paroxystique, ce *crescendo* allant de pair avec un *accelerando*, tous deux placés sur une structure très répétitive. La place nous manque ici pour évoquer la transe italienne du

---

<sup>43</sup> Elie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975.

<sup>44</sup> Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1980).

tarentulisme, accompagnée par des instruments hauts et se déroulant dans des climats sonores très violents, ni celle, plus ponctuelle, qui s'empara du couvent de Loudun, au milieu de cris et de convulsions absolument effroyables. Nous pourrions aussi nous livrer à un inventaire sonore méthodique des très nombreuses études sur les transes de possession africaines, afroaméricaines, asiatiques, etc. : nous nous apercevions immédiatement de la généralisation de tumultes constitués des sons instrumentaux, de battements de mains, de trépiglements, de cris rauques et stridents, etc. Au Moyen Age et jusqu'à l'âge baroque, un certain nombre de pathologies (épilepsie, maladies mentales) sont considérées comme des possessions diaboliques. Le vocabulaire du « haut » est alors convoqué puisque l'épilepsie est appelée le « haut-mal » dès le Moyen Age. Mais surtout les cris, les sauts, les danses et les chants, bref une certaine agitation sonore sont la marque des diverses formes de manie et de frénésie mais aussi des crises temporaires de folie et même de la mélancolie (le pseudo-Arnaud de Villeneuve déclare que les mélancoliques « chantent comme des coqs », tandis que Vincent de Beauvais rapporte qu'ils « crient avec des voix d'animaux »<sup>45</sup>).

La Mort et ses représentations 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 servi 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<sup>46</sup>.

Il s'agit de l'une des études d'anthropologie du sonore les plus passionnantes mais aussi les plus complexes et les plus longues. Car les champs d'application et les sources à la disposition de l'historien anthropologue sont infiniment nombreux<sup>47</sup>. Tout d'abord, le bruit est le plus puissant des intersignes, c'est-à-dire qu'il annonce une mort imminente. Bruits domestiques insolites, naturels (notamment le vent), de tout un bestiaire nocturne, noir et inquiétant. Mais la mort elle-même est un personnage sonore : elle est souvent musicienne et joue alors les instruments de prédilection du diable et des sabbats de sorcières. Dans l'art occidental, c'est sans doute le thème littéraire et iconographique de la Danse macabre qui le révèle le mieux. Apparue à Paris en 1424 au cimetière des Innocents au terme d'un long processus de maturation, la Danse macabre n'est autre que le rappel moral et religieux de la vanité de la vie terrestre, de ses plaisirs, des honneurs et des richesses, devant

<sup>45</sup> Muriel Laharie, *La folie au Moyen Age, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, pp. 71, 128, 133.

<sup>46</sup> Robert Hertz, « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort », dans Hertz, R. *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*, Paris, Alcan, 1907.

<sup>47</sup> Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires...*, *op. cit.*, pp. 144-171 ; « La mort et le sonore dans la France médiévale et baroque », *Frontières* (revue de l'Université de Québec à Montréal – Uqam), à paraître 2008.



la mort, inéluctable, qui rétablit une implacable et stricte égalité des hommes de toutes conditions. Copiée dans toute l'Europe au cours des siècles qui suivirent, la Danse macabre devint rapidement un thème musical, ce qu'elle n'était pas au tout début. Elle figura alors des rondes ou des processions alternant un vivant, transi d'effroi, et un squelette, entreprenant, joyeux et dansant, parfois musicien, plus généralement évoluant au son d'un petit ensemble de squelettes musiciens. Dans le légendaire européen des siècles passés, toutes les évocations de la Mort sont bruyantes : les revenants tapageurs et hurleurs, les esprits maléfiques, la troupe des morts conduite par Hellequin dans son char nocturne et céleste, thème que l'on a appelé d'une façon générique la Chasse sauvage. Mais surtout, ce sont les rites funéraires – à l'exception d'une période de deuil que Durkheim qualifiait de rites d'abstention – qui offrent le plus de conduites bruyantes, en tout cas à ces époques reculées, depuis l'agonie et la veillée funèbre jusqu'à l'inhumation avec ses fameuses lamentations rituelles (historiquement attestées en France jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>, encore présentes en Europe méridionale et balkanique<sup>49</sup>), en passant par la vérification de la mort clinique, l'annonce aux voisins, le convoi funéraire, la « messe haute de Requiem ». Il en est de même des cérémonies commémoratives ou bien de certaines conduites rituelles paraliturgiques, notamment pendant la Semaine sainte, consistant en vacarmes épouvantables produits par les jeunes hommes. D'une certaine manière, le charivari, traditionnellement observé en cas de remariage, répond de cette symbolique. Car son tumulte, grâce à un *instrumentarium* de fortune (objets domestiques de métal), a pour but d'interroger le conjoint défunt et de solliciter de sa part sa bienveillance pour une nouvelle union. Mais, ce rituel s'appliquant tout particulièrement dans des cas de transgression sociale – union d'un(e) pauvre et d'un(e) riche – ou de classe d'âge – d'une personne jeune et d'une âgée –, l'on peut considérer que le vacarme rituel ici produit symbolise fondamentalement la disharmonie sociale. Alors que l'harmonie sociale et politique est figurée par des instruments harmoniques à cordes – bas – joués par les élites, le très fort volume sonore, notamment le vacarme disharmonieux, est un puissant marqueur de la rupture d'harmonie : dans le charivari, on trouve aussi des instrumentistes confirmés jouant le plus mal et le plus faux possible.

Pour en finir ici avec la dévalorisation du bruit à travers le haut instrumental, soulignons la symbolique érotique et obscène des flûtes et des cornemuses (thème déjà

---

<sup>48</sup> Cf. la grande tradition des Voceri en Corse, par exemple ou l'ouvrage de Arnold Van Gennep, *Le folklore français, t. 1, Du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Paris, Robert Laffont (Coll. « Bouquins »), (rééd.), 1998, 1181 pages.

<sup>49</sup> Cf. Les enregistrements de Bernard Lortat-Jacob en Albanie, de Hugo Zemp en Géorgie, de Constantin Braïloiu en Roumanie.

médiéval que l'on retrouve dans certains chapiteaux évoquant la Musique profane et la Luxure), et rappelons le thème des « mauvais usages de la parole » où médisance, hypocrisie, mensonge, vantardise, etc., sont représentés par des sortes de cornets ou de chalemies sortant directement de la bouche de personnages dont toute la corporéité évoque la fourberie, l'agressivité, etc.

### *Le baroque occidental et la dévalorisation esthétique du bruit*

Il en va de la puissante et récurrente dévalorisation du fort volume sonore et du bruit dans l'histoire de l'esthétique musicale occidentale jusqu'à la notion de « bruitage », terme apparu en 1946 selon le dictionnaire d'Alain Rey, bâti sur le verbe *bruiter*, repéré, lui, pour la première fois en 1834, mais qui s'est spécialisé au XX<sup>e</sup> siècle pour désigner l'imitation des bruits de l'environnement sonore quotidien, à une époque qui rejeta longuement la notion d'imitation en musique (obstacle à la création car répétition) et, par là même, l'ensemble des musiques à programme<sup>50</sup> au premier rang desquelles figure la musique baroque.

Le bruit subit un fort rejet esthétique durant une grande partie de l'histoire de la musique occidentale mais la mise en évidence de ce rejet n'est pas toujours aisée. Car, au-delà des classiques évocations bruyantes de la mort, la notion même de pouvoir ne peut être que musicalement haute. Pouvoir royal notamment, avec toutes ces fanfares de hautbois, violons, trompettes et timbales, mais aussi, on l'a vu, pouvoir spirituel, avec tous ces fragments de messes (*Gloria, Magnificat*, etc.) en forme de fanfares princières éclatantes et ces orgues dont on vante la démesure et le fracas. Cependant, on assiste en parallèle à une progression lente mais continue de l'esthétique musicale basse, à la fois dans l'expression du sentiment religieux mais aussi dans une pratique instrumentale de très haut niveau chez les grands de la cour et de l'aristocratie. L'époque baroque est celle de l'apparition et de la systématisation de la basse continue confiée à des instruments bas et dont l'un des trois paramètres musicaux est la douceur sonore (avec le grave – acoustiquement corrélé au faible volume sonore – et l'harmonie). Au XVII<sup>e</sup> siècle, on note l'adoucissement sonore d'instruments jusque-là hauts et évoluant dans la sphère populaire de la musique ménétrière ou des musiques rurales et pastorales (la cornemuse devient la douce et harmonique

---

<sup>50</sup> Ainsi, le chef d'orchestre Wilhelm Furtwaengler disait que toute musique à programme « est le fruit de quelque basse époque ». *Entretiens sur la musique*, Paris, Albin Michel, 1953, p. 143.

« musette de cour », le hautbois ménétrier donne naissance au hautbois de concert de l'ère baroque, le violon voit son jeu s'adoucir pour servir progressivement de référence à l'orchestre, la vielle à roue devient cet instrument sophistiqué et somptueux – à l'instar du clavecin – en vogue dans l'aristocratie du XVIII<sup>e</sup> siècle et chez la reine)... Le jeu des instruments bas (violes, luths, clavecins) marque l'homme de qualité : tous les dictionnaires de musique, traités, chroniques et écrits de toutes sortes (relations, correspondances, autobiographies, récits de voyages) rejettent le haut sonore, même à une époque, comme celle de Charles Burney (décennie 1770) qui connaît une véritable démesure orchestrale, phénomène déjà amorcé en France sous le règne de Louis XIV, ainsi qu'une démesure architecturale dans la construction de grandes salles de concerts.

Le bruit devient alors la marque d'un jugement esthétique : il est le propre d'une musique mal exécutée, d'une faute de goût caractéristique, de musiciens médiocres. Ainsi, à Lille, Burney fustige le jeu du serpent à l'église (« On le joue presque toujours avec trop de force, et il est trop bruyant pour accompagner les voix »), mais aussi, à Paris, le chant de « Mlle Delcambre [qui] hurla un *Exaudi Deus* avec toute la force de ses poumons dont elle était capable », ou « la principale haute-contre [qui] beugla un verset comme si sa vie eût été en danger, un couteau appuyé sur son sein. [...] Jamais de ma vie je n'avais entendu un tel charivari ». Il peut sembler curieux que Burney ne manifeste aucune hostilité à l'égard de nombreuses troupes de musiciens ambulants dont il rend si admirablement compte, alors qu'il se montre souvent très critique à l'encontre des instruments et instrumentistes de son propre champ esthétique. Le bruit, ici, ne stigmatise pas la périphérie sociale et esthétique mais bien la médiocrité, et parfois l'altérité : « [à Milan] Caratoli a beaucoup amusé les spectateurs, mais son jeu bruyant et tapageur est trop italien pour pouvoir plaire en Angleterre »<sup>51</sup>.

Cela dit, le bruit est généralement la marque du populaire. Sébastien Mercier, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, insiste sur les danses hautes du petit peuple parisien :

« La petite bourgeoisie, que la simple curiosité a amenée, s'écarte avec frayeur de ces hordes. [...] Des symphonistes déguenillés, perchés sur des tréteaux et environnés de sales lampions, font crier des violons aigres sous un dur archet. La canaille fait un rond immense, sans ordre ni mesure, saute, crie, hurle, bat le pavé sous une danse lourde : c'est une bacchanale beaucoup plus grossière que joyeuse »<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Charles Burney, *Voyage musical...*, op. cit., pp. 64, 70-71, 98.

<sup>52</sup> Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, 1992, pp. 79-80.

Outre l'apparition d'un vocabulaire académique dualiste concernant les esthétiques musicales hautes et basses<sup>53</sup>, on assiste alors à l'élaboration d'une terminologie et d'une iconographie de l'anti-musique, désignée comme « charivari », et qui s'apparente soit à une musique d'ensemble venant s'opposer à la création solitaire du compositeur, soit à toute forme de production musicale et sonore « haute » : « On dit encore ironiquement, explique Furetière, & en contresens, Voilà une estrange *musique*, d'un charivary, & d'un autre bruit importun & estourdissant ». (article « musique »). Peu de temps après, Hogarth (1697-1764) grave une scène représentant un « charivari » d'un genre particulier : à sa fenêtre, un musicien (ou un compositeur) reconnaissable à son violon et à ses partitions, se bouche les oreilles avec ses deux mains, tandis que, dans la rue, un groupe « populaire » d'hommes et de femmes joue de la vielle à roue, de la crécelle, du hautbois, du tambour et du cor. Cette scène sera à nouveau gravée un peu plus tard (fin XVIII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècles), en France cette fois, intitulée « Le morceau d'ensemble ou le désespoir du compositeur ». On y retrouve le compositeur à sa fenêtre (cette fois, ses partitions sont posées sur un instrument à clavier), se bouchant les oreilles pour se préserver d'une musique que l'on perçoit immédiatement comme étant un affreux tintamarre, avec crécelle, cliquettes, mortier, marteau sur enclume, vielle à roue, serinette, tambour, grosse caisse, trompette, hautbois, deux cors de chasse, cloche... Présentée de la sorte, cette production musicale est quasi carnavalesque. Du Tillot, en 1751, écrit : « Il y avait alors peu de villes qui n'eussent de ces bouffonneries [les carnivals], où l'on introduisoit des musiques ridicules »<sup>54</sup>.

### *Douceur/bruit, religieux/profane, « savant »/« populaire » : une opposition sonore et ses prolongements symboliques*

Que s'est-il passé entre cette époque de la fin XIII<sup>e</sup>-début XIV<sup>e</sup> siècles, où le *bruit* instrumental est institué dans une représentation du *bruit* social et politique, et ce XVII<sup>e</sup> siècle qui voit triompher l'esthétique musicale inverse comme marqueur de l'aristocratie ?

Il y a, me semble-t-il, deux facteurs concomitants différents mais étroitement reliés. Tout d'abord, une théologie du sonore explicitement développée dès les premiers siècles de l'ère chrétienne et qui va rester extraordinairement stable jusqu'à la fin du baroque au moins. Là, trois critères sont très religieusement valorisés : la douceur sonore (*suavitas*), le grave et

<sup>53</sup> Luc Charles-Dominique, « Jouer, Sonner, Toucher : une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, n°14, 2001, pp. 111-125.

<sup>54</sup> Cité par Jacques Heers, *op. cit.*, pp. 209-210.

l'harmonie. Ils s'opposent point par point au fort volume sonore, à l'aigu voire la stridence, à la monodie (ou tout au plus à une polyphonie très rudimentaire sur bourdon). Au fil des siècles, ce partage religieux du sonore s'accentue, rejetant le *bruit* instrumental anti-religieux, celui des ménétriers et de leur musique de danse – si décriée –, dans le registre de l'anathème, voire même de l'excommunication (jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle dans certaines campagnes françaises, les ménétriers, musiciens de la danse, sont excommuniés). De fait, cette dichotomie est symboliquement transversale : elle introduit un pôle positif, religieux, et un négatif, « populaire ».

D'autre part, l'élite sociale et politique, cherche à se constituer un blason sonore dès le Moyen Age, *haut*, à l'image de son état social et de la puissance de son pouvoir. Mais, parallèlement, le goût pour les bas instruments et pour une musique « basse » se développe dans l'aristocratie, non pas dans une fonction emblématique mais dans un rôle récréatif. Survient alors une période assez profondément ambiguë pour ce qui concerne les rapports du « populaire » et du « savant » dans le domaine musical, période qui commence au XVI<sup>e</sup>, mais qui prend toute son ampleur au XVII<sup>e</sup> siècle. Car, si à l'époque baroque, les niveaux de convergence « populaire-savant » sont extrêmement nombreux (instruments, répertoires, techniques de jeu et de composition, etc.), rendant d'ailleurs parfois inopérante cette distinction qui n'est de toute façon pas aussi nettement dichotomique, cette époque est aussi celle d'une différenciation assez radicale et définitive dans les référents fondamentaux qui constituent les éléments de l'esthétique musicale. Le XVI<sup>e</sup> mais surtout le XVII<sup>e</sup> siècles sont ceux de la formalisation d'une culture d'élite sur la base de l'écrit et de la connaissance théorique – dans tous les domaines des Arts libéraux –, notamment avec l'apparition du mouvement académique, si définitivement catégorique dans son rejet des cultures orales, stigmatisées dans le camp du « populaire », de l'« ancestral », de la mémoire, de l'« anti-progrès », etc. Par tous les moyens, l'aristocratie cherche à se démarquer de la sphère désormais « populaire », c'est-à-dire négativement polarisée. Et puisque l'Église a institué toute une théologie du geste, de la corporéité et du sonore aux antipodes des excès « populaires » dans ces domaines, c'est vers ce corpus religieux que vont s'orienter les élites sociales. À l'inverse des danses « hautes » qui sont considérées comme si caractéristiques des pratiques populaires, l'aristocratie systématise un répertoire chorégraphique « bas » apparu dès le XV<sup>e</sup> siècle. Dans son rejet du son bruyant et strident des instruments ménétriers, de cette polyphonie rudimentaire « populaire » aux antipodes de la science harmonique, elle va alors épouser les canons sonores de la religiosité. Mais, qu'est-ce que le bas sonore, le grave et l'harmonie réunis sinon la basse continue, ciment esthétique désormais commun aux musiques « savantes » profane et religieuse ? Il y a là les principes d'une esthétique musicale de l'*anti-bruit*, qui va perdurer toute l'époque

baroque, malgré la présence de fanfares dans des registres plutôt politiques, malgré aussi une augmentation sensible des effectifs de l'orchestre et donc de son volume sonore. Mais nous avons vu que puissance sonore ne signifie pas obligatoirement *bruit*...

Si l'on devait résumer cette évolution symbolique sonore, rapidement et grossièrement résumée ici, je dirais que la représentation sonore des pouvoirs au Moyen Age est obligatoirement haute – et donc, que le *bruit*, à cette époque, n'est pas totalement dévalorisé – mais que, si cette fonction n'a jamais été fondamentalement remise en cause depuis, à partir de la Renaissance mais surtout à l'époque baroque, c'est le bas sonore, musical et chorégraphique qui devient marqueur social de l'aristocratie. Il devient référent culturel de classe, rejetant désormais totalement et définitivement le bruit dans le champ du « populaire », dans cette sorte de périphérie sociale et culturelle la plus excentrée. N'est-il pas significatif qu'en France, les instruments de musique traditionnelle révélés par l'ethnomusicologie de ces dernières décennies se situent tous à une distance appréciable de Paris – centre historique de la pensée académique – et pour les plus « bruyants » d'entre eux (cornemuses, hautbois, flûtes à une main très puissantes et stridentes) dans la plus extrême périphérie (Bretagne, Pyrénées, Gascogne et Languedoc... ) ?

Ainsi, cette notion de bruit, avec d'autres qui lui sont corrélées, se trouve au cœur des oppositions religieux-profane et savant-populaire. De la sorte, une anthropologie approfondie de l'une de ces dichotomies ne peut se faire sans celle de l'autre. C'est sans doute comme cela aussi qu'il faut interpréter la formidable polysémie du bruit examinée dans cette communication, polysémie aujourd'hui tombée en désuétude, cette régression sémantique étant sans doute la marque d'une évolution plus récente du statut symbolique du bruit.