

« Jouer », « Sonner », « Toucher » : Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical

Luc CHARLES-DOMINIQUE

Parmi les éléments qui ont contribué, dans le courant du XXe siècle, à l'extinction progressive des musiques traditionnelles instrumentales dans le domaine français, on pourrait citer l'affaiblissement de la ruralité et de son image, la disparition de la plupart de ses contextes festifs et rituels, d'une certaine forme de vie et de sociabilité avant même d'entrer de plain-pied dans les effets de la mondialisation. Mais au-delà de ces facteurs conjoncturels, d'autres, beaucoup plus anciens, pérennes et récurrents, découlent de la forte distanciation culturelle et sociale que les milieux lettrés, bourgeois, le plus souvent urbains, producteurs de la création littéraire et artistique, ont entretenu avec les classes populaires, citadines mais aussi rurales et pour lesquelles l'oralité, même si elle est loin d'être exclusive, est traditionnellement de mise dans la transmission des savoir-faire. En France peut-être plus qu'ailleurs, dans le domaine artistique et plus spécifiquement musical, cette distanciation a tourné à l'affrontement malgré l'épisode romantique de la collecte folkloriste et d'une composition musicale d'inspiration « nationale ». En effet, au XVIIe siècle, une très longue bataille juridique de plus d'un siècle (1662-1773) a opposé d'un côté les musiciens des académies royales de musique, les organistes, clavecinistes et compositeurs et de l'autre les ménestriers, ces instrumentistes que l'on qualifierait aujourd'hui de « traditionnels » (d'ailleurs nombre de musiciens traditionnels collectés en France dans les années 1970 se sont eux-mêmes déclarés *ménétriers*) et qui étaient en charge de la ritualisation sociale, politique, communautaire rurale et urbaine (Charles-Dominique 1994). Au XVIIe siècle, est apparue chez les musiciens « savants » toute une terminologie de l'anti-routine notamment autour de la gestualité (le terme même de « routinier » est utilisé pour la première fois dans son acception musicale dans l'un de ces procès), ce vocabulaire nouveau ayant pour but de créer deux classes distinctes et opposées de gestes musicaux, ceux qui sont à l'origine d'un jeu musical et d'un art savants et nobles (au sens esthétique comme social) et ceux qui sont à l'origine d'une production que l'on n'ose, à cette époque, qualifier de « musique », ce terme, comme celui de « musicien » s'appliquant principalement à la sphère savante. Furetière dans son *Dictionnaire de Musique*, en 1690, à l'article « Musique », écrit : « On dit encore ironiquement, & en contresens, Voilà une estrange *musique*, d'un charivary, & d'un autre bruit importun & estourdissant, comme celuy des yvrognes qui chantent, des harengeres qui se querellent. On appelle aussi un mauvais concert, une *musique* enragée. » Cependant, cet antagonisme esthétique qui, pour diverses raisons historiques, politiques et culturelles, s'épanouit en France à l'âge baroque, possède en amont une longue histoire dont l'ère médiévale nous fournit déjà des attestations pertinentes.

En effet, alors que depuis l'Antiquité tardive au moins, c'est-à-dire en Occident depuis Boèce et Cassiodore (Ve-VIe siècles), on répartit l'instrumentarium selon les trois classes des *tensibilia* (instruments à cordes), *inflatilia* (à vent) et *percussionalia* (à percussion), on va introduire parallèlement, à partir du XIIIe siècle, une bipolarisation instrumentale selon le critère du volume sonore, les instruments médiévaux se répartissant dès lors en *hauts* et *bas* instruments (respectivement puissants et doux). Cette spatialisation verticale du son instrumental constitue l'aboutissement d'un long processus qui a concerné, immédiatement avant, le domaine de la vocalité. Les dictionnaires historiques de la langue française en fournissent en effet un nombre non négligeable d'occurrences, et ceci dès le XIe siècle, montrant ainsi que cette verticalité symbolique appliquée à l'émission sonore semble n'avoir concerné à ses débuts que la production vocale, parlée ou chantée.

Si cette opposition symbolique, utilisée de la sorte, est nouvelle, le discours religieux qui la sous-tend, lui, ne l'est pas. On le trouve déjà chez les Pères de l'Eglise, notamment dans le domaine de la gestualité qui semble avoir été le premier concerné par cette problématique du haut et du bas. Quintilien (Ier siècle de notre ère), dans son *Institution oratoire*, introduit une typologie de « six

sortes de gestes de la main » fondée sur les oppositions spatiales haut/bas, droite/gauche, avant/arrière, etc. (Schmitt 1990 : 48). Si ce lien symbolique entre la voix et le geste fut si facile à établir, c'est sans doute parce que la voix est l'un des outils essentiels de l'expressivité humaine, que la parole peut être assimilée à un « mouvement extérieur du corps ». Or, « les mouvements extérieurs du corps traduisent les mouvements intérieurs de l'âme. » Ainsi, la *verecundia* (pudeur) est définie comme le « service du bien moral dans le geste, la parole et l'expression du visage »¹ (Schmitt 1990 : 173). 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, des bonnes et des mauvaises paroles sur la base essentielle de leur mode d'émission. D'une façon plus générale, les très nombreuses métaphores musicales du volume sonore sont parfois bâties sur la notion du geste, comme le fait d'« élever la voix » se dit en italien (langue internationale de référence du vocabulaire musical) « *alzando la voce* », locution qui provient du geste « lever » (« *alzando la mano* » : en levant la main), tout comme « abaisser la voix » se dit « *abbassando* » au sens d'abaisser la main (« *abbassando la mano* ») (Rougnon 1933).

Le recours à cette verticalité métaphorique n'est certainement pas fortuit. Il procède de cette spatialisation dualiste générale de la pensée médiévale — d'essence chrétienne — qui fait que tous les domaines d'expression qui lui sont rattachés, se divisent selon une série d'oppositions symboliques telles que intérieur/extérieur, avant/arrière, gauche/droite, haut/bas, etc., organisées en une bipolarité positive et négative. Gourevitch a cru y déceler l'empreinte inéluctable du « conflit cosmique du bien et du mal » dont l'histoire universelle de la rédemption est l'illustration la plus parfaite. Quoi qu'il en soit, comme l'a noté Jacques Le Goff, ce processus de « spatialisation de la pensée est un phénomène de grande importance dans l'histoire des idées et des mentalités » (Le Goff 1981 : 13)². Pour Michel Pastoureau, l'univers matériel — comme l'univers intellectuel — n'est plus ainsi qu'un gigantesque système de classifications et de taxinomies si bien que l'on peut se demander si ce n'est pas au Moyen Age que, « pour la première fois, la civilisation occidentale cesse d'être une civilisation du signe pour devenir (définitivement ?) une civilisation de la marque. » (Pastoureau 1986 : 51). Il y a donc, à cette époque, une mise en ordre du monde, du cosmos, de la société et de l'homme, de son environnement, totalement assujettie à une pensée symbolique dominée par le dualisme qui, loin d'être une simple convention, régissait toute la vie terrestre, à l'image de la vie céleste idéalisée.

Parmi toutes ces oppositions symboliques médiévales, celle dont la sémantique symbolique est la plus « chargée » est celle du haut et du bas. Elle possède à la fois des connotations cosmogoniques, sociales et morales. Mais, alors que dans ces divers champs, c'est le haut qui prédomine au détriment du bas, le discours chrétien des Pères de l'Eglise, relayé par celui de l'ère médiévale et, plus tard, de l'âge baroque, va introduire une autre connotation, primordiale, qui est celle de la morale religieuse, à la polarité opposée. D'un côté l'excès, l'orgueil (le premier des sept péchés capitaux) est associé au « haut » corporel mais aussi sonore ; de l'autre, l'humilité du chrétien devant son Créateur reflète un comportement idéalement « bas ». Ce thème va s'exprimer déjà chez saint Augustin, pour se retrouver plus tard par exemple chez Raoul Ardent (fin XIIe siècle), ou chez saint Bernard et Hugues de Saint-Victor. Ce dernier, dans le *De institutione novitiorum*, s'adresse aux novices pour leur indiquer les étapes qui jalonnent leur route d'aspirants à la condition de *bonitas*, 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, de significations vraies mais adoucies pour que la vérité ne soit pas trop amère. »

¹ Citation empruntée à Guillaume de Conches (1080-1145), dans le *Moralium Dogma Philosophorum* qui lui est généralement attribué aujourd'hui.

² Concernant la question spécifique des oppositions symboliques, on pourra se reporter aux ouvrages de Needham Rodney, Maybury-Lewis David, Almagor Uri, tous cités en bibliographie.

On voit donc que cette apparition progressive de la bipolarité instrumentale médiévale en hauts et bas instruments, qui s'est d'abord exprimée dans la gestualité et dans l'émission vocale parlée et chantée, est de toute première importance car elle introduit une dimension symbolique, religieuse, philosophique, dans un domaine (celui de la classification organologique) qui n'était jusque-là dominé que par une certaine forme de rationalité objectivante. En choisissant la métaphore de la verticalité, l'homme médiéval a recentré singulièrement la question du volume sonore parmi ses préoccupations religieuses et morales.

Comment les instruments médiévaux se répartissent-ils au sein de l'univers des hauts et des bas instruments ? Eh bien, tout d'abord, l'étude minutieuse des textes médiévaux montre que seuls les instruments jouant un rôle essentiel dans la ritualisation sociale, politique et religieuse ont ainsi été caractérisés, laissant tout un pan de l'instrumentarium de cette époque dans une ambiguïté définitive. Cependant, malgré notre évidente frustration, ne devons-nous pas considérer cette lacune comme une donnée documentaire positive ? Ne revient-elle pas à établir, *de facto*, une hiérarchie de fonctions et de valeurs au sein même de cet instrumentarium ? Ces « archives du silence », selon le très beau mot de Jacques Le Goff, ne sont-elles pas, en fait, très parlantes ? Dans les textes médiévaux, sont déclarés « bas » tous les cordophones, quelques flûtes (sans doute les « douces », à bec, ou certaines traversières), l'orgue. A l'opposé, sont « hauts » les aérophones parmi lesquels il faut inclure les autres flûtes, certains membranophones et idiophones. On constate alors que cette dichotomie classificatoire se superpose à une dichotomie organologique et musicale. Car, si l'on s'en tient aux deux groupes majoritaires des *hauts* et des *bas* instruments tels qu'ils sont caractérisés au Moyen Age, on est d'abord en présence de l'opposition de la corde et du vent. D'autre part, à la corde est attachée la notion organologique de résonance, absente des aérophones *hauts*. De même qu'à l'immense majorité des cordophones est attachée la notion musicale de l'harmonie et de la polyphonie, absente elle aussi de la quasi totalité des aérophones.

Or, ces caractérisations organologiques et musicales ont développé un discours abondant et ancien, d'essence religieuse, revenant à connoter les bas instruments dans le champ de la forte religiosité, les hauts instruments étant rejetés dans celui du profane, du temporel mais aussi du diabolique et du sorcellaire. L'espace de cet article ne permet évidemment pas la démonstration détaillée de cette affirmation. Disons simplement que la corde possède une allégorie très méliorative chez les Docteurs de l'Eglise, sa nature organique étant assimilée à la chair et aux nerfs du Christ (la corde était désignée en latin — et donc dans l'arsenal lexicologique médiéval scolastique — par *chorda* ou *nervus*). La cheville servant à tendre les cordes étant désignée, elle, par *clavis* ou *clavicula* jusqu'à la fin du XVI^e siècle, termes polysémiques signifiant à la fois la *clé* et le *clou*, les instruments à cordes, notamment les cithares et les psaltérions, se voient affublés d'une forte allégorie christologique qui en fait des métaphores de la Croix. Ce discours, perceptible dès les premiers textes fondateurs de la patristique, est toujours d'actualité à la fin du XV^e siècle. A l'inverse, le vent, même s'il bénéficie d'une symbolique positive qui en fait un élément vital à l'origine de la création de l'homme par Dieu, possède une connotation très négative. Il est très significatif, d'une part, de constater que, jamais, les Docteurs de l'Eglise ne font allusion à des aérophones dans leurs allégories. D'autre part, l'ère médiévale poursuivie en cela par l'âge baroque, fait du vent un élément diabolique et sorcier, annonciateur de mort, matérialisant les esprits et les revenants, propageant les maladies et les épidémies médiévales comme la peste, s'insinuant de façon obscène sous les jupes des femmes et les violant, symbolisant de toute façon l'orgueil (l'enflure) et la folie (l'étymologie de ce mot renvoie au latin *folis*, le vent). Le fait que les cordophones possèdent une caisse de résonance et voient parfois leur son prolongé par le procédé du « nasardement » (petits anneaux métalliques librement placés sur les cordes et vibrant en sympathie avec elles) va les connoter un peu plus encore religieusement, la résonance possédant une forte dimension spirituelle qui, symboliquement, relève de la problématique de l'éternité. Les Pères de l'Eglise, par exemple, vont développer des allégories très religieuses de la cithare et du psaltérion, notamment en fonction de la position de leur caisse de résonance. Enfin, l'aspect harmonique et polyphonique, conjugué au bas sonore de ces instruments, achève de les classer dans la sphère du religieux, l'harmonie étant l'illustration musicale de la perfection résultant de la fusion

des contraires.

Au Moyen Age, jusqu'au XIII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque des jongleurs et avant que la classification des hauts et des bas instruments n'intervienne, on trouve d'une part, outre les cloches, des aérophones hauts dans un rôle annonciateur et fonctionnel et aussi guerrier, renforcés en cela par des membranophones et des idiophones, et d'autre part, tout un ensemble d'instruments non vraiment caractérisés servant à soutenir et accompagner la déclamation, la narration et le chant, mais aussi à l'animation de la danse. Ce n'est qu'au XIV^e siècle, avec l'avènement des ménestriers et, avec eux, d'une musique « hérauldique » faisant office de blason sonore social et politique, que les instruments hauts « de bouche » (aérophones) et essentiellement monodiques vont être confinés dans ce rôle temporel et profane tant décrié par l'Eglise qui consiste à servir la « vaine gloire ». A l'inverse, on assiste, dès lors, à la caractérisation assez générale du divertissement musical dans le champ du bas instrumental. Dans le domaine de la musique liturgique, c'est l'orgue qui s'impose en maître, instrument qui va perdre dès lors son caractère bas mais qui restera le symbole instrumental de la religiosité, entre autres en raison de son caractère harmonique et polyphonique. Cela dit, parallèlement à cette pratique musicale réelle, se développe une symbolique musicale beaucoup plus virtuelle, perceptible dans le traitement de l'iconographie religieuse et aussi dans la mise en scène du drame liturgique médiéval. Là, en dehors de quelques trompes servant à marquer la gloire divine ou mariale, ou encore l'Apocalypse, les instruments requis pour illustrer le sentiment religieux et les principaux sujets extraits de la Bible et des Evangiles sont essentiellement des cordophones et parfois le petit orgue positif pour son caractère bas et harmonique. Quand elle n'est pas toujours vérifiable dans la réalité (il y a bien entendu des contre-exemples à une telle caractérisation instrumentale), l'attribution de la religiosité pour les bas instruments ou au contraire du profane péjoratif pour les hauts instruments fonctionne presque toujours dans les représentations symboliques et mythiques, notamment celles de l'enfer et des sabbats, les instruments décrits ou figurés dans les mains des diables ou des sorciers étant systématiquement des trompes, flûtes, hautbois, clarinettes et chalemies, cornemuses, idiophones métalliques et membranophones hauts, et parfois des cordophones frottés pour leur caractère monodique.

Un dernier élément constitutif d'une esthétique de la religiosité est le recours de plus en plus marqué aux registres graves dans la musique vocale polyphonique mais aussi instrumentale. Dans cette dernière, cette quête effrénée du grave se traduit de deux manières : d'une part par le développement d'ensembles instrumentaux monotypiques, un même instrument étant décliné dans « toutes ses parties », c'est-à-dire dans plusieurs registres, du plus aigu au plus grave (Charles-Dominique 1998) ; d'autre part, par l'apparition d'une organologie de l'extrême grave peu de temps après le Concile de Trente et dans les toutes premières années du XVII^e siècle. Ce n'est pas le lieu de développer ce thème outre mesure ici mais, s'il n'a pas d'incidence directe sur la bipartition des hauts et des bas instruments, il n'en demeure pas moins que deux esthétiques musicales vont progressivement s'élaborer que l'on pourrait de façon très schématique définir comme étant d'une part celle du haut sonore, de l'aigu (ces deux caractéristiques définissant la notion historique de « son clair ») et de la monodie (ce qui n'exclut pas formellement la polyphonie instrumentale) et, de l'autre, celle du bas sonore, de l'harmonie et du grave, ces trois caractéristiques musicales assemblées définissant la *basse continue*. *Grosso modo*, on pourrait classer les musiques ménestrières et plus largement traditionnelles dans la première et les musiques savantes profanes de divertissement et religieuses dans la seconde.

C'est bien la systématisation et l'usage immodéré de la basse continue, à partir du XVII^e siècle, qui se posent comme révélateurs d'un antagonisme esthétique profond. Car la basse continue, dont les trois caractéristiques fondamentales sont celles de la religiosité musicale, est à la fois représentative de la musique religieuse comme de la musique savante profane de divertissement durant toute l'ère baroque que Reimann n'a pas hésité à qualifier de *Generalbass Zeitalter*. En fait, il semble bien que la musique savante profane ait assimilé petit à petit tout ce qui pouvait la différencier des pratiques musicales profanes populaires, considérées, elles, comme antireligieuses, en se marquant fortement dans le camp de la religiosité.

A partir du XVII^e siècle, on assiste à l'affrontement historique des deux grandes esthétiques

musicales profanes : celle du divertissement savant et celle des musiques ménétrières et populaires. De cet affrontement, c'est la première qui sortira vainqueur. C'est elle qui sera considérée comme convenable ; ce n'est qu'elle que le discours rigoriste du clergé de la chrétienté en général tolèrera. A l'opposé, la musique des ménétriers possède intrinsèquement tous les paramètres musicaux et organologiques de l'anti-religiosité. Ce qui n'était pas forcément vrai encore à l'époque médiévale, va le devenir en totalité à partir du début du XVI^e siècle, en se systématisant à l'époque baroque. En adoptant des instruments monodiques, généralement « hauts », pour la plupart aérophones, ces musiciens se sont placés dans la sphère non seulement du dépréciatif, mais du rejet total : ils sont rapidement devenus des musiciens damnés, à exclusion du champ musical public, d'abord de la cour, puis des villes.

En ce qui me concerne, ce constat m'interpelle au plus haut point. Bien sûr, le choix des ménétriers pour cet *instrumentarium* et pour cette pratique musicale en général ne s'est pas opéré brutalement. D'autre part, l'ancrage de plus en plus religieux des musiques savantes de divertissement a lui aussi été très progressif. Mais cette partition de ces deux pratiques musicales — qui ne furent pas fondamentalement opposées pendant longtemps dans la mesure où les ménétriers participèrent aussi au divertissement aristocrate — selon des critères profondément antagonistes qui portaient en eux soit les germes d'une normalité religieuse exclusive, soit ceux de la marginalité, ne peut que surprendre. Car, considérée de la sorte, l'histoire de la musique ménétrière, à partir du début du XVI^e siècle, est celle d'un art en pleine expansion, pas encore parvenu à son âge d'or, et pourtant déjà gangréné par un mal très profond qui finira par avoir raison de lui : une véritable « excommunication » esthétique et morale... Dans quelle mesure les ménétriers ont-ils subi ou créé eux-mêmes les conditions de leur future déchéance ? Ce questionnement me semble fondamental, même s'il ne trouve pas encore de réponse définitive.

Quels sont donc les signes de cet antagonisme esthétique ? L'examen attentif des sources de l'histoire musicale ménétrière montre que ces musiciens perdent dès le XVII^e siècle de nombreux terrains de jeu urbains, publics comme privés. L'animation de la danse noble leur échappe petit à petit, tout comme l'animation de certaines noces, sérénades et aubades, d'un certain exercice musical public citadin. D'un point de vue institutionnel, ils subissent la concurrence déclarée des musiciens « savants » qui s'organisent en Académies, personnalités juridiques. Leurs corporations déclinent, disparaissent, et les instances dirigeantes du royaume ménétrier, le Roi des Ménétriers et ses nombreux lieutenants, ne passeront pas le cap de la décennie 1770. Mais, surtout, le XVII^e siècle est celui du renversement total et définitif de la portée emblématique sociale du haut et du bas sonore. Au Moyen Age, la musique haute des ménétriers jouait un rôle essentiel, non pas pour sa dimension artistique, mais comme emblème des hauts pouvoirs et personnages. Au XVII^e siècle, au terme d'un processus assez long, déjà largement avéré au siècle précédent, la haute société s'octroie l'emblème du bas à travers la musique et la danse basses, même si le haut sonore continue encore à jouer son rôle de marqueur politique. Désormais, l'aristocratie va s'affranchir de son ancien emblème sonore et ne pas hésiter à le tourner en dérision. Caricatures grossières fleurissent dans lesquelles les ménétriers deviennent des gueux, leur musique un charivari permanent ; François Couperin ira même jusqu'à composer une pièce de clavecin assez violemment satirique contre les corporations ménétrières : « Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise », petit tableau en cinq actes dont les titres sont sans équivoque (« *Les Viéleux et les Gueux* », « *Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les Ours et les Singes* », « *Les Invalides ou gens estropiés au service de la Grande Menestrandise* », « *Désordre et Déroute de toute la troupe, causés par les Yvrognes, les Singes et les Ours* », etc.). D'autre part — et cela nous intéresse en premier chef —, le geste musical devient lui aussi l'objet de cet antagonisme esthétique.

Dans toutes les traces écrites de leur métier (statuts corporatifs, contrats d'apprentissage, d'association, lettres de maîtrises, etc.), et ceci depuis 1407 au moins, les ménétriers se sont toujours déclarés « Joueurs d'instruments ». Concernant la pratique instrumentale, le verbe « jouer » est celui qui fut le plus fréquemment utilisé et qui resta, au-delà de l'épisode baroque. Le chevalier de Meude-Monpas, dans son *Dictionnaire de Musique*, en 1787, écrit : « Jouer d'un Instrument, c'est s'en servir pour exécuter différents morceaux. On dit *jouer du Violon, de la Basse,*

de la Flûte, du Haut-Bois ; toucher l'Orgue, le Clavecin ; Sonner de la trompette ; donner du Cor ; pincer de la Harpe, de la guitare, &c. Mais comme la dénomination trop correcte de ces termes pourroit passer pour une pureté affectée et à prétention, le mot *Jouer* devient générique, pour désigner la manière dont on se sert des instruments. » (Meude-Monpas : 83).

Cependant, si *jouer* a supplanté depuis la fin du XVIII^e siècle tous ses nombreux rivaux de l'ère baroque, il connut au siècle précédent deux concurrents sérieux avec les verbes « sonner » et « toucher ». En effet, dans la liste de Meude-Monpas, « donner » est très rarement utilisé pour le jeu du cor ; on dira plutôt « sonner ». Quant à « pincer » la harpe ou la guitare, etc., on s'aperçoit dans la pratique que ces termes ne sont pas usités et qu'on leur préfère le verbe « toucher », comme Laurent Dupré qui, succède à François Pinel en 1671 dans sa charge d'ordinaire de la Chambre « à cause de son adresse à toucher le théorbe » (Benoît 1971 : 35). Ces deux verbes n'étant pas significatifs, le vocabulaire du jeu instrumental se ramène à la trilogie *Sonner-Jouer-Toucher*.

Il semblerait que la fameuse opposition harmonie/monodie, avec toutes ses implications musicales, esthétiques et culturelles, se traduise d'un point de vue terminologique par l'utilisation du générique « jouer » pour désigner la pratique de tous les instruments monodiques, et de l'autre par celle de « toucher » pour les instruments à touches (c'est-à-dire à clavier : épinettes, clavecins, orgue et peut-être encore piano-forte) et, par extension, pour tous ceux qui sont harmoniques à cordes pincées (luths, harpes, etc.).

Sans doute l'apparition du terme « toucher », plutôt que « fretter », par exemple, tient-elle à l'écrasante suprématie des instruments à claviers parmi les instruments harmoniques du XVII^e siècle. Des enquêtes portant sur les inventaires après-décès ont montré comment le goût des classes dirigeantes parisiennes de la moitié du XVII^e siècle s'était porté en masse sur les épinettes et les clavecins. Mais le verbe « toucher », motivé ici par l'élément organologique « touche », évoque inévitablement le substantif du même nom, l'un des cinq sens de l'homme. Tel quel, il ne peut que se rapporter à la théologie ancienne, mais fortement ravivée à l'époque baroque, de la « peine des sens ». Ce discours religieux, qui rejoint celui de la Vanité des plaisirs terrestres, stipule que la vie terrestre dans la délectation et le plaisir sensoriel est promise à l'enfer et que, là, les sens du pécheur seront considérablement contrariés. Sont alors fabriquées des images terrifiantes contribuant à présenter un enfer « ciblé, soigneusement fabriqué sur mesure, destiné à abattre lourdement les riches et les privilégiés, à bouleverser les dames, les gentilhommes et les ecclésiastiques qui passaient leurs splendides journées dans les plaisirs de l'ouïe, du goût, de l'odorat, de la vue et du toucher » (Camporesi 1987 : 81). Le toucher, même s'il n'a pas l'importance théologique de la vue et de l'ouïe, évoque les « caresses de douceur » selon le prédicateur italien Carlo Solfi (1680). Cela dit, c'est l'un des sens qui a le plus de rapports avec l'ouïe, dans la mesure où, pour être perçu, un son doit *toucher* un corps au terme de sa propagation dans l'air, ce qui fait dire à Michel Poizat que lorsque « les Anciens rapprochaient le sens de l'ouïe du sens du toucher, ils ne se trompaient donc pas ! » (Poizat 1996 : 236).

Lorsqu'ils n'appartiennent pas à la sphère savante des *toucheurs*, les instrumentistes *jouent* de leurs instruments ou les *sonnent* lorsque ceux-ci ont un son puissant. Furetière donne la définition suivante de « sonnante » : « Qui rend quelque son clair, qui fait du bruit quand on le frappe ». D'où les *sonneries* de trompette, mais aussi les *sonneries* de cloches. « Sonner » semble donc utilisé pour désigner l'action de tirer des sons puissants d'objets qui n'ont pas réellement le statut d'instruments de musique, comme les cloches, ou pour celle de jouer fort (le terme de sonneurs s'applique aujourd'hui à de nombreux joueurs de cornemuses et hautbois en France. En Bretagne, les sonneurs désignent le hautboïste et le joueur de cornemuse du couple *biniou-bombarde*). En réalité, plus que *jouer*, *sonner* est le verbe du jeu musical ménestrier. D'ailleurs Furetière précise : « Sonner ne se dit plus guère des instrumens de musique, sinon celle vieille phrase : “Sonnez menestriers, sonnez violons.” » (article « *sonner* »).

Les termes *toucher* et *sonner* renvoient tous deux à des actes corporels et gestuels d'une intensité singulièrement différente. Toucher, c'est effleurer. Sonner, c'est s'agripper, se pendre, faire poids de tous son corps ou battre de toutes ses forces. Ramené au vocabulaire musical, le premier est le verbe du bas sonore, le second, celui du haut.

A cette époque, de même qu'on a voulu différencier le geste musical et donc le jeu des instruments de musique par une terminologie duale, on a cherché à distinguer les formes musicales issues de ces divers instruments. Ainsi, pour les instruments à claviers et les instruments harmoniques, en règle générale, on compose des *Toccatas*. « Ce qui distingue cependant la *Toccate* de ces autres espèces de Symphonie, c'est que 1° elle se joue ordinairement sur des Instruments à claviers. » dira Sébastien de Brossard. Cette définition est reprise dans la plupart des dictionnaires actuels ou contemporains (Rougnon 1933). Mais ce que l'on a tendance à oublier, c'est que, de même que l'on a imaginé la forme *Toccata*, on a créé pour les instruments à vent qui « sonnent » la forme *Sonata*, qui a donné ensuite *Sonate* et qui a perdu ce sens initial, tout comme le chant a engendré la forme *Cantate*. Bien sûr, ce vocabulaire musical ne s'est pas pérennisé et son sens a rapidement évolué. Il n'empêche que sa genèse est particulièrement révélatrice du climat qui régnait au sein de la grande communauté instrumentale et qui opposait les tenants de ces deux esthétiques duales. Ainsi, pour désigner une œuvre musicale en général, on utilisait le terme « pièce ». Mais voici ce que précise Meude-Monpas : « Pièce. Ouvrage de musique d'une certaine étendue. On ne donne ordinairement le nom de pièces qu'aux morceaux propres à être exécutés par des instruments à cordes, tels le clavecin, l'orgue [*sic* !], le piano, la harpe. Mais on ne dit pas une pièce de violon, de flûte, de cor, etc. On dit alors une sonate, un concerto. » (Meude-Monpas : 148).

Cette différenciation terminologique s'applique enfin aux exécutants et aux compositeurs. Là, les interférences entre les divers termes sont plus fréquentes, si bien qu'il est malaisé d'établir une typologie fiable. Disons que d'un côté, il y a les ménétriers que l'on appelle et qui s'appellent aussi « joueurs d'instruments », terme bien adapté puisqu'ils déclarent ainsi « jouer » d'un instrument, c'est-à-dire originellement pratiquer un instrument monodique. De l'autre, on dit « symphoniste », « harmoniste » ou « harmoniphile » pour désigner les clavecinistes, organistes des Académies qui prirent la tête de la croisade juridique anti-ménétrière. Mais on dit aussi « musicien », terme qui s'applique surtout au compositeur et, par extension, « à celui qui exécute la musique des autres »³. Furetière, pour différencier le créateur du simple exécutant dira du compositeur qu'il est un « sçavant musicien ». De toute façon, Furetière ne laisse aucune ambiguïté quant à la définition de musicien : c'est celui qui « sçait bien la Musique, qui compose en Musique », c'est-à-dire qui maîtrise parfaitement la lecture, l'écriture, la théorie musicales et qui bannit totalement toute forme d'oralité. Le Musicien et le Compositeur, qui possèdent la science de l'harmonie, sont alors déclarés « géniaux ». Ainsi, Meude-Monpas affirme que « pour être bon organiste, il faut avoir vraiment du génie », qualité qui s'apparente à un « don de la nature, dont peu de compositeurs sont gratifiés » (Meude-Monpas : 134). Ce génie va pouvoir s'exercer alors sur les instruments harmoniques du Prélude, genre improvisé : « Préluder, c'est tantôt parcourir les possibles de l'harmonie, tantôt composer subitement un air mélodieux qui succède aux accords. Quoique l'homme de génie prélude avec tous les instruments, et même avec la voix ; cependant, il faut avouer qu'il y a certains instruments, tels que l'orgue, le clavecin, le piano, la harpe, qui fournissent plus de moyens à l'exécution de l'être qui prélude. » (Meude-Monpas : 154-155)

Enfin, c'est toute la production musicale qui est concernée par cette dualité terminologique. De même que l'académisme est à l'origine d'un certain nombre de formulations duales autour des clivages de la routine ou de l'anti-routine, de l'harmonie ou de la monodie, du compositeur et du virtuose ou du ménétrier et du joueur d'instruments, on va voir apparaître à la même époque tout un vocabulaire de l'anti-musique, doublé d'une iconographie édifiante, dont l'effet sera de rejeter toute expression musicale non conforme aux nouvelles règles, comme les musiques ménétrières et populaires ainsi que les musiques « d'ailleurs » que l'on commence à découvrir grâce aux voyages, aux missions et à la diplomatie.

*

* *

³ Voir les définitions intéressantes de Meude-Monpas et de Brossard.

Le divertissement musical profane savant qui arrive à maturité au XVII^e siècle avec l'apparition de la basse continue, se définit en opposition aux musiques ménésières. Plusieurs facteurs l'attestent de façon irréfutable. Parmi ceux-ci, la problématique de la gestuelle musicale qui est avancée ici a son importance dans la mesure où elle est censée refléter la question de la tenue de l'instrument et des postures adoptées par les musiciens dans l'exercice de leur activité. Attitudes dignes et gracieuses pour les uns, mélange de décence, de maintien, mais aussi d'une certaine religiosité corporelle que l'iconographie rend si bien. Contorsions pour les autres, corporalité heurtée, brisée, excessive voire invraisemblable, tenues débraillées, cheveux hirsutes, joues gonflées, visages bouffis et sanguins, cous tendus, mains crispées... Le *sonneur*, visiblement en plein effort, n'a pas l'aisance délicate du *toucher*...

Prolongeant un discours religieux récurrent sur le bas et le haut corporels et leur valorisation ou au contraire leur réprobation, cette distinction terminologique entre *touchers* et *sonneurs* rétablit la dichotomie médiévale de l'orant immobile et de l'histrion gesticulateur, métaphore que De Lancre, inquisiteur du début du XVII^e siècle, transpose de la façon suivante : « Les mauvais Anges apparaissent avec quelque imperfection du corps, ou quelque autre très grand défaut et incommodité. Au contraire les bons se présentent avec toute perfection et bienséance. » (De Lancre : 255).

Références bibliographiques

BENOIT Marcelle,

1971 *Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Ecurie. Recueil de documents. 1661-1733*, Paris, Picard, « La vie musicale en France sous les rois Bourbons ».

CAMPORESI Piero,

1987 *L'Enfer et le fantasme de l'hostie. Une théologie baroque*. Edition italienne : Garzanti Editore. Edition française : Paris : Hachette, 1989.

CHARLES-DOMINIQUE Luc,

1994 *Les Ménésières français sous l'Ancien Régime*. Paris : Klincksieck.

1998 « Les bandes ménésières ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale, en France, sous l'Ancien Régime », In *Entre l'oral et l'écrit. Rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, Actes du Colloque de Gourdon (20 septembre 1997). Parthenay, Toulouse : FAMDT Modal, Conservatoire Occitan Isatis n°5 : 60-83.-

2001 *Musiques de Dieu, Musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française, du Moyen Age à l'âge baroque*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et historique, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

DE LANCRE Pierre,

1610 *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.

LE GOFF Jacques,

1981 *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard.

MAYBURY-LEWIS David, ALMAGOR Uri (ed.),

- 1989 *The Abstraction of Opposites : Thought and Society in a Dualistic Mode*, Ann Arbor.
- MEUDE-MONPAS J. J. O. (Chevalier),
1787 *Dictionnaire de musique*. Genève : Minkoff Reprint, 1981.
- NEEDHAM Rodney (ed.),
1973 *Right and Left : Essays on Dual Symbolic Classifications*, Londres.
- NEEDHAM Rodney,
1979 *Symbolic Classification*, Santa-Monica. Londres, *Counterpoints*, 1987.
- PASTOUREAU Michel,
1986 *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or.
- POIZAT Michel,
1996 *La Voix sourde. La société face à la surdité*. Paris : Métailié.
- ROUGNON Paul,
1933 *Dictionnaire musical des locutions étrangères (italiennes, allemandes, etc.)*. Paris : Delagrave.
- SCHMITT Jean-Claude,
1990 *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.

RÉSUMÉ

Au XVII^e siècle, époque florissante de l'Académisme, est apparue chez les musiciens « savants » toute une terminologie de l'anti-routine notamment autour de la gestualité, ce vocabulaire nouveau ayant pour but de créer deux classes distinctes et opposées de gestes musicaux, ceux qui sont à l'origine d'un jeu musical et d'un art savants et nobles (au sens esthétique comme social) et ceux qui sont à l'origine d'une production que l'on n'ose plus, à cette époque, qualifier de « musique ». Pour désigner le jeu instrumental, on utilise alors les verbes *Jouer/Sonner/Toucher*, les deux premiers s'appliquant aux ménétriers, le troisième caractérisant le jeu délicat et noble des savants joueurs d'instruments à claviers ou à cordes pincées. Cela dit, cette dualité esthétique possède une forte antériorité dont la classification instrumentale des *hauts* et des *bas* instruments, apparue au Moyen Age et en vigueur durant toute l'ère baroque, nous semble être le meilleur marqueur, non seulement d'un point de vue organologique et musical, mais aussi social, culturel et religieux. Cette grande stabilité métaphorique, transhistorique, explique que, encore aujourd'hui, le verbe *Sonner* désigne le jeu instrumental des musiciens populaires traditionnels aux instruments les plus sonores.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Luc Charles-Dominique entré en 1977 au Conservatoire Occitan de Toulouse, en a occupé les fonctions de Directeur musical jusqu'en 1999, année où il est nommé Directeur du Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles. Musicien et acteur culturel,

fondateur de la revue musicale *Pastel*, chercheur et collecteur, il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages d'anthropologie musicale historique, notamment sur le personnage historique du *ménétrier* dont il est actuellement le principal spécialiste français. Chargé de cours d'ethnomusicologie aux Universités de Toulouse-le-Mirail et de Nice-Sophia-Antipolis, il est également Docteur en anthropologie sociale et historique.