

LA PORTÉE SYMBOLIQUE DE L'ICONOGRAPHIE MUSICALE A TRAVERS L'EXEMPLE ESPAGNOL

*Dès le Moyen Age, avec l'apparition des « hauts » et des « bas » instruments,
l'hypothèse d'une dualité esthétique :*

L'introduction d'un motif musical dans l'iconographie, de quelque support qu'elle soit et quel que soit son objet, est extrêmement problématique *a priori*. Nombreux sont aujourd'hui les chercheurs à s'interroger quant à son objet et à en proposer des interprétations multiples. Les ouvrages se sont multipliés ces dernières décennies¹, des groupes de travail se sont constitués² et des revues spécialisées ont vu le jour³. Partout, quels que soient les thèmes abordés, les époques envisagées, les supports analysés, l'interrogation fondamentale porte sur le rapport de l'objet ou du contexte musical signifiant et de la substance symbolique ainsi signifiée. Aucun domaine de l'iconographie n'est épargné par cette suspicion bien légitime. Celui déclaré documentaire, tout d'abord, dans lequel on aurait tendance à lire une représentation fidèle de la réalité de l'époque. Mais la prudence la plus élémentaire recommande de savoir dans quelles conditions a été représentée la scène en question. Qui en était l'auteur ? d'où provenait-il ? quel était son statut ? s'agit-il d'une œuvre commandée ? et, si oui, selon quels critères ? etc. L'expérience prouve que, selon les réponses que l'on peut apporter à ces questions, on ne représente pas le contexte musical et ses acteurs de la même façon. Il suffit, pour s'en convaincre, de mettre en perspective les documents d'archives et l'iconographie événementielle et historique censée s'y rapporter : le décalage est souvent étonnant entre l'appréhension que l'on a de l'événement par sa chronique et la représentation soi-disant « documentaire » qu'une iconographie pourtant contemporaine en propose parfois⁴. Beaucoup plus nombreux sont les sujets de type allégorique dans lesquels un certain nombre de sentiments sont magnifiés, à commencer par le religieux. Là, bien que ces scènes soient purement abstraites et symboliques, le choix des instruments représentés, les attitudes et les poses de ceux qui les jouent, leur nombre et leur ordonnancement ne doivent rien au hasard. Ils sont les éléments obligés et quasi immuables d'un codage très pérenne dans l'histoire de l'art occidental et

¹ — MIRIMONDE A. P. (de), *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons ; la musique dans les arts plastiques, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Picard, 1975-1977, 2 volumes : 202 pages et 255 pages.

— « De l'image à l'objet. La méthode critique en iconographie musicale », *Imago Musicae*, IV, 1987, Bärenreiter, Basel ; Duke University Presse, Durham, 1998, Actes du colloque international de Paris, Collège de France, 4-7 septembre 1985.

— CLOUZOT Martine, *Le Musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle*, Thèse de doctorat, EHESS, Histoire et civilisations, Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, 1995.

— GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Age, Vol. II, La grammaire des gestes*, Paris, Le léopard d'Or, 1982.

² *Study Group of Iconography*, International Council for Traditionnal Music.

³ — *Musique, Images, Instruments*, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, Laboratoire d'organologie et d'iconographie musicale-CNRS, Paris, Klincksieck.

— *Imago Musicae, International Yearbook of Musical Iconography*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, Italie.

⁴ CHARLES-DOMINIQUE Luc, « L'iconographie musicale, révélateur de la marginalité ménétrière : l'exemple des fêtes toulousaines, officielles, publiques, civiles et religieuses, du XVe au XVIIIe siècle », *Imago Musicae, International Yearbook of Musical Iconography, op. cit.*, 1998, pp. 145-165.

plus spécifiquement ibérique — surtout dans le domaine de l'art religieux —, construction symbolique qui ne devra sa compréhension qu'à l'analyse minutieuse de ses divers éléments constitutifs. Dans le cadre de cette contribution, je me proposerai d'en limiter le champ à la place et au statut des instruments de musique dans les différents contextes exprimés, des plus profanes aux plus religieux, thème qui nécessite de se pencher un minimum sur le discours chrétien concernant la musique et les objets qui la produisent et la matérialisent : les instruments de musique.

Parmi ceux-ci, on constate très vite, déjà chez les Pères de l'Eglise, l'établissement d'un dualisme qui perdurera très longtemps, au moins jusqu'à l'époque baroque incluse, et que le Moyen Age européen va entériner par l'invention de deux substantifs particulièrement polysémiques : les instruments « *bas* » et les instruments « *hauts* ». Le choix des termes de « haut » et de « bas » pour qualifier le volume sonore semble être commun à une grande partie de l'Occident chrétien, au-delà de ses divergences dogmatiques. On le retrouve en effet en italien (*alto, basso*), en allemand (*leise, laut*)⁵, en castillan (*bajo, alto*)⁶, en catalan (*baixo, alt*)⁷. En anglais, on trouve beaucoup plus souvent *soft* et *loud* (littéralement doux et bruyant)⁸. Cependant, l'anglais médiéval tardif (XVe siècle) emploie parallèlement les termes de « *high* » et « *lowe* » (*haut* et *bas*), « sans doute calqués sur le français »⁹. Ce dualisme introduit en principe une distinction fondée sur l'émission sonore et sur sa puissance. Sont *bas* les instruments peu sonores et *hauts* ceux dont le timbre est éclatant. Mais le choix même de ces deux termes, dont les connotations sont aussi, bien évidemment, morales, sociales, politiques, religieuses dans leur acception cosmogonique ou plus simplement morale, nous situe hors du simple champ acoustique. Nous sommes ici au-delà de la rationalité objectivante. On est alors légitimement en droit d'avancer l'hypothèse suivante : si l'on a opté pour des termes à la si forte sémantique symbolique, c'est que ce dualisme en principe d'ordre acoustique, donc organologique, introduit en fait une différence de statut au sein même de l'*instrumentarium* médiéval et baroque et, de ce fait, constitue l'un des fondements de l'esthétique musicale européenne de ces époques, profondément dualiste. On va voir, en effet, comment la douceur des *bas* instruments fut très positivée par tout le discours religieux en général, alors que le fort volume sonore des *hauts* instruments, relevant de l'excès et de l'orgueil, a toujours été dénoncé par l'Eglise comme nuisant au recueillement et n'a connu qu'une fortune profane, en tant que marqueur sonore social et politique.

Au-delà du critère de l'intensité sonore, chacune des deux familles d'instruments possède un certain nombre de paramètres organologiques et musicaux homogènes qui sont autant de caractérisations secondaires. Ces critères secondaires tournent autour des notions de polyphonie/monophonie, résonance intrinsèque ou non, éléments vibrants différents : notamment corde/vent. On trouve, en effet, parmi les « bas » instruments les vièles à archet, les violes (le violon, à ses débuts, possédait un statut acoustique mixte car on le jugeait, au XVIe et XVIIe siècle, criard), certaines flûtes « douces », l'orgue, tous les instruments à cordes pincées, frappées (les claviers). Les « hauts » instruments sont constitués des trompes, cornets et cors, sacqueboutes,

⁵ ROUGNON Paul, *Dictionnaire musical des locutions étrangères (italiennes, allemandes, etc.)*, Paris, Delagrave, 1933.

⁶ GOMEZ MUNTANE Maria del Carmen, *La Musica en la Casa Real catalano-aragonesa (1336-1442). Vol I. Historia y documentos*, Barcelone, Bosch, 1979.

⁷ LAMAÑA Josep-Maria, « Els instruments musicals en un triptic aragonès de l'any 1390 », *Recerca Musicològica* (Universitat autonomia de Barcelona : Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi), n°1, 1981, pp 9-69.

⁸ BOWLES Edmund A., *La pratique musicale au Moyen-Age*, Minkoff-Lattès, Iconographie musicale, 1983, 207 pages. « Haut and bas : the grouping of musical instruments in the Middle Ages », *Musica Disciplina*, VIII, 1954, pp. 115 sq.

⁹ BEC Pierre, *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 168.

hautbois, cornemuses, l'ensemble des membranophones et bon nombre d'idiophones.

Examinons tout d'abord la dimension polyphonique ou, au contraire, monophonique. A l'exception du monocorde, des cordophones à archet (et encore, leur jeu à l'âge baroque ira en s'harmonisant, à l'image des violes et même du violon) et des flûtes « basses », tous les instruments « bas » sont polyphoniques. C'est bien entendu le cas de la harpe, de la lyre et de tous les instruments de type *cithare*, comme le psaltérion, la rote, le timpanon, le micanon, l'eschaquier (instrument à clavier dont les cordes sont pincées), le décacorde, mais c'est aussi le cas de tous les instruments du type organologique *luth* (leüt, guiterne, mandore, guitare, citole) et de l'orgue¹⁰. Ce critère de la polyphonie, qui caractérise uniquement les « bas » instruments, est totalement absent de l'*instrumentarium* haut. Les flûtes « hautes », les hautbois, chalumeaux, trompes, trompettes (et dérivés) sont strictement monodiques. Quant aux cornemuses, et selon les représentations iconographiques médiévales, il semblerait qu'elles n'aient à cette époque qu'un seul « pied » (hautbois ou clarinette mélodique) qu'accompagne, au maximum, un seul bourdon. Dans ce cas, le jeu de l'instrument est donc polyphonique mais il s'agit de la polyphonie la plus rudimentaire qui soit, avec l'une des deux voix constituée d'une seule et même note perpétuellement tenue. On peut donc considérer ces cornemuses à un seul pied mélodique comme des instruments monodiques (elles ne sont de toute façon pas des instruments harmoniques).

Tous les cordophones, polyphoniques ou monodiques, possèdent une caisse de résonance. Ceci les différencie fondamentalement des instruments « hauts » mélodiques (nous entendons par *mélodiques* les instruments dont l'organologie permet d'obtenir des sons multiples et différenciés, selon un code modal ou tonal préétabli).

Enfin, si l'on fait abstraction des flûtes « basses » et de l'orgue, il n'y a pas un seul instrument « bas » qui ne se joue « à bouche », qui soit aérophone, c'est-à-dire qui admette le vent comme élément fondamental de son organologie, le vent dont la connotation est généralement profane. A l'inverse, il n'existe aucun instrument « haut » à cordes, les cordes étant un marqueur organologique de la religiosité.

La forte religiosité des « bas » instruments. Leur symbolisme iconographique :

Malgré une origine animale indéniable (boyaux de mouton ou de brebis), les théoriciens et théologiens vont attribuer à la corde une origine mythique humaine. La corde est faite de chair humaine, généralement à partir des tendons, ligaments ou autres « nerfs ». Henri de Mondeville (vers 1306-1320) développe une métaphore très mécanique du corps humain selon laquelle tous les constituants physiques, os, chair, nerfs, muscles, ligaments, etc. sont des instruments organiques de l'âme qui en commande les mouvements. Or, les ligaments sont comparés à des cordes¹¹. Cette origine humaine symbolique est ancienne. Saint Augustin l'utilisait déjà lorsqu'il disait : « Les cordes sont faites de chair. » Au tout début du XVI^e siècle, Sebastian Virdung, dans son traité, rapporte que Boèce et d'autres théoriciens utilisaient déjà le mot latin *nervus* pour désigner la corde. Effectivement, les dictionnaires latins donnent pour corde d'instrument de musique soit *chorda*, soit *nervus*. Or, ce dernier terme désigne aussi *nerf*¹². Son origine organique étant ainsi soulignée, la corde se voit attribuer un discours allégorique très positif. Saint Augustin précise

¹⁰ Il faut néanmoins préciser que l'orgue portatif est principalement monodique, dans la mesure où le musicien ne peut en jouer qu'avec une seule main (il doit en même temps jouer sur le clavier et actionner le soufflet). C'est avec l'orgue positif que l'instrument devient, à la fin du Moyen Âge, un instrument totalement polyphonique, ce qu'il restera à partir de là.

¹¹ SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1990, p. 235.

¹² MEYER Christian, *Sebastian Virdung. Musica Getutscht. Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1980, p. 107.

que les cordes sont faites « de chair qui ne peut plus se corrompre ». Or, si cette observation est juste, la mention de l'anti-corruption de cette chair fait de la corde un matériau de statut divin¹³. Jacques Bril remarque que « du point de vue ethnographique et archéologique, ce sont bien des boyaux de différents animaux dont furent constituées les cordes des instruments traditionnels (...) La corde-boyau, matériau privilégié des rituels divinatoires et médiatrice des décisions célestes, résume en elle toute la problématique du destin. Signifiant de tout ce qui s'élève vers le ciel ou en revient, elle sera le support symbolique de la verticalité, de la relation, tout autant que du vol et de l'ascension. »¹⁴ C'est bien là le sens que lui assigne saint François d'Assise lorsqu'il évoque « ces jongleurs [de Dieu] qui doivent dresser les hommes comme une corde et les pousser à la joie spirituelle »¹⁵.

Parce que la corde est d'une chair qui ne pourra plus se corrompre, parce qu'elle provient de l'agneau, du mouton ou de la brebis, animaux qui possèdent une symbolique particulière dans la Bible et qui sont à l'origine de la métaphore de la *pastorale*, aussi parce que la corde est un élément organologique constitutif d'instruments très religieusement connotés, on peut dire que son allégorèse est fortement méliorative et n'offre pas d'équivoque. Sans doute aussi parce que la corde, sans la cheville qui la tend, ne serait rien. Or, la cheville est elle aussi dotée d'une symbolique religieuse forte, qui vient ainsi renforcer celle de la corde.

Les cordes sont tendues sur la caisse au moyen de chevilles, ou clés, du latin *clavis*, un mot apparenté ou emprunté au grec *klais* et appartenant de toute façon à un groupe de mots techniques formés sur la base *Clau*, exprimant l'idée de fermeture. Or, à l'origine, *clavis* était synonyme de *clavus*, mot formé lui aussi sur la base *Clau*, et dont la signification est « clou ». Si les deux mots étaient synonymes, selon Alain Rey, c'est que les serrures de l'Antiquité étaient constituées d'un clou ou d'une cheville passée dans un anneau. Il y a donc bien synonymie de « clou » et « clef » (ou « cheville »), synonymie qui confine réellement à la polysémie. La *clef* d'un instrument de musique (*cheville*) est assimilée au *clou*. Le terme « cheville » n'apparaît qu'en 1599. Les textes allemands, par exemple, depuis le XIIIe siècle (*Roman de Tristan* de Gottefried von Straßburg) jusqu'à la fin du XVIe siècle (Raymond Fugger le Jeune, 1556), en passant par le traité de Virdung (1511) utilisent tous le mot « *nagel* » (clou)¹⁶. Il y a cependant une subtilité organologique de taille entre le « clou » et la « cheville », le premier étant immobile et servant à fixer la corde, la seconde pouvant tourner et donc tendre la corde. Mais, au-delà de cette différenciation, il y a bien identité symbolique, les *clés* ou *chevilles* étant assimilées aux *clous*. Nous sommes donc en présence de deux symboliques différentes qui viennent se superposer : la corde est humaine, elle est de chair ou de nerf ; la cheville est clou. Comment imaginer, pour les instruments de type cithare au moins, c'est-à-dire faits d'une caisse sur laquelle sont tendues des cordes au moyen de clous, une autre symbolique que celle de la Croix du Christ ?

Cette symbolique des cithares et du psaltérion, qui est celle de la Croix, est très largement répandue déjà chez les Docteurs de l'Eglise et jusqu'au Moyen-Age. Saint Augustin, à propos du tympanon et du psaltérion, déclare : « Dans le tympanon le cuir est tendu, dans le psaltérion ce sont les cordes ; dans les deux instruments la chair est crucifiée. »¹⁷ Nicète de Trêves prétend que si David est parvenu à chasser le mauvais esprit qui agitait Saül, c'est en raison de la morphologie

¹³ GEROLD Théodore, *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Genève, Minkoff, 1973, p. 133.

¹⁴ BRIL Jacques, *A cordes et à cris. Origines et symbolisme des instruments de musique*, Paris, Clancier-Guénau, 1980, p. 50.

¹⁵ CLOUZOT Martine, *op. cit.*, p. 283.

¹⁶ HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique au Moyen-Age. Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècles*, Paris, Errance, 1996, p. 82.

¹⁷ GEROLD Théodore, *Les Pères de l'Eglise et la musique, op. cit.*, p. 131

même de la cithare qui, par la forme de son bois et de ses cordes tendues figurait de façon mystique la croix du Christ ¹⁸. A la fin du XIII^e siècle, Michel du Pressoir († en 1302) reprend l'idée des rapports entre la cithare et le Christ. Il présente le Christ lui-même comme un cithariste. Bien entendu, cette métaphore est fondée sur la structure même de l'instrument qu'il se plaît à rappeler : « La corde y est tendue entre deux morceaux de bois ; elle est bien sèche, afin qu'elle sonne mieux. Ainsi Notre Seigneur a-t-il desséché la corde de sa chair pendant un jeûne de quarante jours au désert et il l'a étirée ensuite sur la croix pour y toucher le cantique de son amour et de sa commisération. » ¹⁹ Cette symbolique traverse les siècles et se retrouve intacte à la fin du XV^e siècle (1486) dans le *Malleus Maleficarum* de Henry Institoris et Jacques Sprenger, manuel rédigé par deux inquisiteurs allemands et destiné à orienter les inquisiteurs dans leurs procès de sorcellerie. On peut y lire : « David, expert en musique, habile en sons et concerts harmonieux, était signe de l'Unité de l'Essence qui chaque jour résonne sur des modes divers. Il repoussait l'esprit mauvais par la cithare, non pas parce qu'il y avait pareille vertu dans la cithare mais dans le signe de la croix : sur le bois de la croix, les cordes des veines tendues, pendait *Celui qui déjà chassait les démons.* » ²⁰

Au-delà de l'organologie de la corde et de la cheville, c'est la notion acoustique et spirituelle de la résonance qui va conférer à certains cordophones comme la cithare et le psaltérion une symbolique fortement religieuse. Dans l'allégorie chrétienne, l'instrument symbolisant le plus la religiosité est la cithare. D'une part, parce que sa morphologie rappelle à s'y méprendre celle de la Croix. D'autre part, parce que la résonance est l'élément central de son organologie. Or, précisément, cette caisse de résonance, selon qu'elle est située dans sa partie supérieure ou au contraire dans sa partie inférieure, va introduire une nuance de taille dans la perception symbolique et religieuse de l'instrument. Cette distinction concerne principalement la cithare dont la caisse de résonance est en bas, et le psaltérion dont la caisse de résonance est en haut. Saint Augustin, dans son commentaire du psaume 80, déclare : « La différence entre les deux instruments de musique nommés *psaltérion* et *cithare* est celle-ci : le bois concave d'où partent les cordes sonores est situé dans la partie supérieure du psaltérion, par contre dans la cithare cette même partie concave se trouve dans le bas, comme si le premier dérivait du ciel, le second de la terre. La prédication du verbe divin est céleste, mais si nous attendons les biens célestes nous ne devons pourtant pas être paresseux à faire les choses terrestres ; car le psaltérion est agréable en corrélation avec la cithare. Soyons donc avisés de répondre à la prédication de la parole de Dieu par des actes corporels. » Dans son commentaire du passage *Laudate eum in psalterio et cithara* (psaume 150), il écrit : « Le psaltérion loue Dieu avec la partie supérieure, la cithare avec la partie inférieure, symbole de la glorification par les choses célestes et terrestres, de celui qui a fait le ciel et la terre. » ²¹ On voit poindre ici des attributions religieuses différentes pour la cithare et le psaltérion, la première « regardant » plutôt vers la Terre, le second vers le Ciel. Cette thèse est unanimement développée chez les Pères de l'Eglise. Chrysostome, dans son commentaire du psaume 149 : « Le psaltérion regarde vers le ciel, la cithare vers la terre. » Eusèbe de Césarée : « D'après l'interprétation allégorique la cithare représente l'action pratique, le chant du psaume [accompagné par le psaltérion] la contemplation. » Pour Honorius (III^e siècle), le psaltérion est parfait, parce que le centre de résonance n'est pas en bas mais en haut, « car dans la lyre et la cithare le métal résonne en bas à l'endroit où frappe le plectre, mais le psaltérion a le point de départ des rythmes en haut, pour que nous aussi nous appliquions à rechercher les choses d'en haut et ne soyons pas entraînés par le

¹⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

²⁰ INSTITORIS Henry, SPRENGER Jacques, *Malleus Maleficarum (Le marteau des Sorcières)*, 1486, Grenoble, Jérôme Millon, 1990, pp. 171-172.

²¹ GEROLD Théodore, *op. cit.*, pp. 126-127.

plaisir sensuel que procure le chant vers les passions charnelles ». Saint Augustin, à propos du psaltérion, déclare : « Ses cordes sont tendues de part et d'autre de sorte que par l'indication de la pulsion des mains du bas vers le haut, on signifie que l'on ressuscite des enfers pour le royaume des cieux. »²² Malgré la complémentarité de la cithare et du psaltérion évoquée par tous les Docteurs de l'Eglise, il n'en reste pas moins que la spatialisation organologique (caisse de résonance en haut ou en bas), associée à la spatialisation religieuse chrétienne, est à l'origine de spécifications symboliques et allégoriques bien particulières qui font du psaltérion l'instrument de la spiritualité chrétienne par excellence. C'est d'ailleurs l'instrument sur lequel on chante les psaumes. Malgré leur ressemblance, les mots *psaume* et *psaltérion* n'ont pas la même étymologie. Il est cependant remarquable de constater que le français médiéval (XIIIe siècle) a produit la forme *psautier* pour désigner le psaltérion, et a de la sorte réuni et confondu *psaume* et *psaltérion*, le psautier n'étant autre qu'un recueil de psaumes.

Une dernière allégorie concernant l'organologie des cordophones découle de la symbolique chrétienne des nombres et s'applique au nombre de cordes du psaltérion, seul instrument connu à posséder dix cordes. Ce psaltérion « décacorde » va se voir attribuer une symbolique toute particulière. Mettons de côté les interprétations d'Origène et Athanase, influencées par l'école néoplatonicienne, qui voient dans ce « décacorde » une comparaison symbolique évidente avec le corps humain possédant cinq sens et cinq forces énergiques de l'âme. Plus religieuse et plus universelle est l'explication fournie par Basile selon laquelle « celui qui observe les commandements de Dieu et qui sait en former un tout consonant, loue Dieu avec le psaltérion décacorde, parce que les lois primitives de Dieu sont au nombre de dix ». Saint Augustin reprend cette symbolique dans au moins deux sermons : « Voyez, j'ai un psaltérion, il a dix cordes... Ces mêmes cordes, je les frappe maintenant. Combien est dur le son du psaltérion de Dieu ! Le Décalogue contient dix commandements !... Le peuple juif a reçu la Loi dans le Décalogue : il ne l'a pas observée. Et ceux qui obéissaient, obéissaient par peur du châtiment, non par amour pour la justice. Ils portaient le psalterium mais ils ne chantaient pas... » Ailleurs : « Le psaltérion à dix cordes signifie les dix commandements de la Loi » (cette métaphore sera encore reprise dans les *Confessions*²³). Saint Jérôme, dans son *Epître à Dardanus*, va introduire des éléments nouveaux d'organologie et de jeu musical, dont la symbolique abonde dans le sens d'une très grande religiosité. Au sujet du psaltérion, il écrit : « On comprend ainsi que le psalterium avec ses dix cordes, c'est l'Eglise avec ses dix lois réprimant toute hérésie et le carré, les quatre Evangiles. »²⁴ Ce faisant, il fait allusion à la forme de l'instrument, carrée ici, mais généralement triangulaire pour la cithare. Attribuant à cet instrument certaines caractéristiques morphologiques du psaltérion (en particulier la forme en Δ), il écrit : « Elle comporte vingt-quatre cordes [la cithare] et sa forme revêt environ celle de la lettre delta (...) Mais la Cythara dont nous parlons représente l'Eglise dans sa sainteté avec les vingt-quatre dogmes des Vieillards ; elle possède une forme triangulaire semblable à celle de la lettre delta représentant la foi en la Sainte Trinité ; elle est ébranlée par la main de l'Apôtre Pierre qui a prêché cette foi. »²⁵ Au Moyen-Age, l'abbé de Deutz, Rupert, note la forme

²² MEYER Christian, *Sebastian Virdung, op. cit.*, pp. 94-95.

²³ « L'harmonie du psaltérion à dix cordes, votre Décalogue » (AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Garnier, 1964, p. 60).

²⁴ « *Psalterium itaque cum decem chordis, id est, cum decem verbis legis contritis contra omnem haeresim, quadrata per quatuor Evangelia potest intelligi.* », *Epistola XXIII ad Dardanum, De diversis generibus musicorum*, Migne, *Patrologie Latine*, t. 30, 213-215.

²⁵ « *Cithara autem de qua sermo est, Ecclesia est spiritualiter : quae cum quatuor et viginti seniorum dogmatibus trinam fornā habens, quasi in modum Deltae litterae, per fidem sanctae Trinitatis manifestissime sine dubio significat : et per manus viri, Petri apostoli, qui praedicator illius est in diversos modulos veteris et novi Testamenti, aliter in littera aliter in sensu figuraliter concutitur.* » *Ibid.*

du psaltérion en Δ , de même que Honoré d'Autun († après 1130) reprend toutes ces figures symboliques, qu'il enrichit même : « Le psaltérion représente par sa forme le corps du Christ, parce qu'il est frappé dans ses parties inférieures et résonne dans les supérieures. S'il a la figure d'un triangle, c'est qu'il confesse la Trinité. Les dix cordes représentent les dix commandements. Parce qu'il résonne dans sa partie supérieure, le psaltérion signifie l'âme, la cithare dont le résonance est en bas, le corps. En outre, on exprime par le psaltérion la vie contemplative, par la cithare la vie active. Les cordes sont des boyaux d'animaux, desséchés et réduits, mais sonnont joliment ; elles représentent les pensées intérieures des justes, desséchés par les veilles et les jeûnes, leurs méditations, faisant d'une manière atténuée retentir la bien douce mélodie d'une conscience pure. »

²⁶ Au XVI^e siècle, les théoriciens continuent de se référer à cette symbolique. Celle de la Trinité, en particulier, se retrouve chez Ignace de Loyola qui, au cours de l'une de ses visions, avait vu la Trinité sous la forme d'un clavicorde à trois cordes ²⁷. Cardan (vers 1550) estime que le psaltérion « avoit la forme tout à fait triangulaire et qu'il avoit 72 chordes [...] Il dict encore que le psalterion estoit decachorde en considération des dix commandements de Dieu. » ²⁸

Les Pères de l'Eglise ne vont avoir de cesse de rappeler la religiosité des instruments « bas » harmoniques à cordes : les instruments du type cithare ou psaltérion sont propices à exprimer le sentiment religieux, car l'harmonie qui les caractérise est à la fois une et multiple. Elle est faite de plusieurs sons, rendus par toutes les cordes, mais elle forme un ensemble cohérent, un tout, un accord. N'est-elle pas idéale pour exprimer la diversité des hommes, des sentiments, réunis dans un même amour, dans une même célébration divine ? Ainsi Chrysostome appelle la cithare « la symphonie des vertus ». Il y voit même 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. » Une symbolique ressemblante est développée par 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. » ²⁹ A partir du Moyen Age, plus on avancera vers l'âge baroque et plus la notion d'harmonie deviendra prégnante, légitimant le discours esthétique des grands théoriciens de la Renaissance et du XVII^e siècle, jusqu'à Rameau au XVIII^e siècle. L'iconographie allégorique du XVII^e siècle n'hésitera pas non plus à illustrer les notions de concorde (allégorie politique) et de mesure par celle de l'harmonie que les instruments comme le clavecin, la guitare, le luth, le théorbe rendent assez justement, et même la basse de viole dont le jeu était en fait très harmonique ³⁰.

Les instruments harmoniques, à cordes ou à air comme l'orgue, les instruments « bas » en général, en raison de la forte religiosité de la notion de douceur sonore, voire de silence, vont être très systématiquement requis pour évoquer les sujets religieux, Dieu, le Christ, la Vierge, les apôtres et les Vieillards de l'Apocalypse, le roi David, les saints et les Bienheureux.

²⁶ GEROLD Théodore, *Les Pères de l'Eglise et la musique*, op. cit., p. 177.

²⁷ MIRIMONDE A. P. (de), *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons ; la musique dans les arts plastiques, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1975-1977, t. I, p. 154.

²⁸ TRICHET Pierre, *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, introduction et notes de François LESURE, Genève, Minkoff Reprint, 1978, p. 148.

²⁹ GEROLD Théodore, op. cit., p. 130.

³⁰ Voir par exemple les œuvres de Lichery (1629-1987) et de Rubens « *Education de Marie de Médicis* » dans MIRIMONDE A. P. (de), *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons ; la musique dans les arts plastiques, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1975-1977, t. I, pp. 25-26.

La Vierge fait l'objet d'une très importante iconographie musicale. L'*Annonciation* a été traitée par Alejo ³¹ dans une peinture de composition très symétrique, où la Vierge est centrale, avec un ange annonciateur de chaque côté, juste au-dessus d'un ange joueur de luth et d'un autre joueur d'orgue portatif. La *Vierge apocalyptique* du Musée Gomellano de Burgos (1525) la représente tenant l'Enfant dans ses bras au son du luth et du rebec. Le triptyque de la *Vierge de la Rose* (Anonyme, XVI^e siècle), du Musée paroissial de Castrojeriz (Burgos) figure, sur le volet central, la Vierge et l'Enfant, et sur les deux volets latéraux un ange joueur de luth et un autre joueur d'orgue portatif. Un autre triptyque de la Cathédrale de Burgos (vers 1530) représente sur son volet central la Vierge et l'Enfant et deux anges musiciens, joueurs de luth et de harpe. Une Vierge allaite l'Enfant dans un très beau tableau du XVI^e siècle du Musée diocésain de Salamanque au son de deux anges musiciens, joueurs de luth et de tambour de basque. Le *Concert des anges*, saisissant tableau de l'école flamande du XVI^e siècle ³², représente, autour de la Vierge et l'Enfant trônants, tout l'*instrumentarium* « bas » de l'époque aux mains d'une véritable nuée d'anges musiciens (une vingtaine environ) qui jouent outre des cithares, psaltérions, orgue positif, vièles à archet, rebecs, chifonie, harpes, lyres, guitermes, clochettes, flûte traversière, le serpent et de grandes trompes droites et graves. Une huile sur toile du XVI^e siècle (Cathédrale de El Burgo de Osma) représente la *Vierge des Anges* entourée d'un très grand nombre d'anges musiciens, joueurs de luth, harpe, flûtes à bec, orgue portatif, vièle à archet. Une autre *Vierge des Anges*, peinte par Diego Valentin Díaz (1586-1660) et déposée à l'église royale de San Miguel et San Julian (Valladolid), représente la Vierge entourée d'une nuée d'anges musiciens : joueurs de vièle à archet, guiterne, luth, harpe, orgue portatif, basse de viole. Gregorio Vásquez a peint la Vierge du Pilar (1690, Collection de l'Archidiocèse de Bogotá), entourée de trois anges dont deux musiciens (guiterne, viole à bras). Le *Couronnement de la Vierge* a donné lieu également à de nombreuses peintures qui comportent parfois des instruments hauts, emprunts à la problématique de l'éclat sonore et au symbolisme de la gloire. Celle de Fernando Gallego (1440-1507) représente des musiciens joueurs de luth, chalemies, buisines, vièle à archet, harpe ³³. L'*Ascension de la Vierge* a également engendré une importante iconographie musicale. Sur une peinture de Juan del Castillo ³⁴, la Vierge effectue son ascension au son de la harpe, du luth (ou de la guiterne ?), de l'orgue portatif, d'une flûte et d'une trompe marine. Masaccio (1462) a peint la *Vierge en Majesté*, entourée de deux anges luthistes à ses pieds ³⁵. Pour attester la permanence de la symbolique instrumentale des instruments « bas », Murillo, au XVII^e siècle, a peint une *Vierge et l'Enfant* entourée d'un ange luthiste et d'un autre joueur de viole à bras. Enfin, nous ne saurions refermer cette évocation musicale de la Vierge sans citer l'instrument de musique qui porte son nom, le *virginal*, que Paulirinius de Prague présente de la façon suivante dans son *Tractatus de musica* (vers 1460) : « Le virginal est un instrument ayant la forme du clavicorde et des cordes métalliques. Sa sonorité ressemble à celle du *clavicimbalum* [...] le virginal est appelé ainsi puisque, tout comme la vierge, il adoucit par les sons les plus agréables et les plus doux. » ³⁶

L'iconographie musicale angélique n'est vraiment significative que lorsqu'elle est placée hors de tout contexte plus large. Le Moyen Age va commencer à représenter les anges isolément

³¹ XVI^e siècle, église de Santa Maria la Blanca, Villalcázar de Sirga, Palencia, Espagne.

³² Bilbao (Espagne), Musée des Beaux-Arts.

³³ Musée diocésain, Salamanque, Espagne.

³⁴ XVII^e siècle, église paroissiale de Villaherreros, Palencia, Espagne.

³⁵ Huile sur bois, 142 x 73,6 cm, The National Gallery, Londres.

³⁶ MEYER Christian, *Sebastian Virdung. Musica getuscht. Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1980, p. 82.

dans de grandes frises célestes dans lesquelles on les voit jouer de tout un ensemble assez disparate d'instruments. Instruments majoritairement « bas », cithares, psaltérions, lyres, vièles, luths, harpes, trompettes marines, orgues positifs. Mais on les voit aussi tenir des cymbales, triangles, sonner des flûtes à une main, des cornemuses, des trompes et plus rarement des chalemies. Sans doute pour ne pas que l'on oublie que le ciel est aussi le lieu de la gloire divine qui, elle, ne s'évoque que par le son des « hauts » instruments. Cependant, cette iconographie va évoluer. Les « hauts » instruments ne vont pas disparaître totalement mais, à partir de la Renaissance et durant toute l'ère baroque, les anges, figurés individuellement, vont être représentés en joueurs de « bas » instruments, *instrumentarium* qui va se cantonner aux instruments harmoniques à cordes pincées, principalement du type générique « luth ». Dans *Le Christ servi par les Anges* de Francisco Pacheco (1564-1644)³⁷, trois anges musiciens se tiennent à gauche du Christ. Ils jouent de la harpe, de la basse de viole et du luth. Dans un document daté de 1640, un franciscain mentionne la légende selon laquelle saint François d'Assise tomba « en pamoison » en écoutant un concert de luth que lui offrait un ange pour calmer ses souffrances³⁸. Au XVIIe siècle, les anges sont principalement luthistes. D'ailleurs, « un instrument de musique à cordes, qui est composé du luth et du théorbe » est appelé « angélique »³⁹

Un autre grand thème iconographique religieux, durant tout le Moyen-Age, est celui des Vingt-Quatre Vieillards de l'Apocalypse. Cette iconographie s'intègre dans celle du Christ en Majesté, assis sur un trône dressé dans le ciel. L'une des premières attestations iconographiques en est sans doute le Portique de la Gloire de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, sculpté par le maître Mateo à la fin du XIIe siècle, en imitation des célèbres *Commentaires sur l'Apocalypse* de l'abbé espagnol Beatus de Liébana (XIe siècle). Là, formant une voûte au-dessus du Christ en Majesté, les Vieillards sont représentés jouant diverses sortes de vièle à archet, de l'*organistrum* (instrument ancêtre de la vielle à roue, joué à deux musiciens), de la harpe, des guiternes, de la harpe-psaltérion. Sur l'autel de cette cathédrale, les Vieillards, en deux groupes de douze, sont disposés en cercle, tenant dans leurs mains des cithares et des fioles d'or pleines de parfum. Le portique de la Gloire, appartenant au monument religieux le plus célèbre de la chrétienté occidentale, sera copié à un certain nombre d'exemplaires, notamment en France (à Moissac, par exemple, où les Vieillards jouent du rebec). Dans la région de Burgos, deux petites églises romanes, vraisemblablement du XIIIe siècle, possèdent des portiques sculptés avec les Vieillards et des représentations musicales, notamment celle d'Aedo de Butrón (vièles à archet, harpe, psaltérion, organistrum).

Dès les XIe et XIIe siècles, apparaît une autre grande série iconographique-type, celle du Roi David, dont les prolongements iront bien au-delà du Moyen-Age. Elle est destinée à illustrer le passage de l'Ancien Testament (*I, Samuel*, XVI, 14-17) dans lequel David est amené à venir jouer devant Saül. Le thème du roi David est traité de plusieurs manières différentes, soit avec ses musiciens, soit tout seul. Dans ce cas, il est alors carillonneur, harpiste, joueur de psaltérion et d'orgue portatif⁴⁰. Cependant, c'est bien un David harpiste que l'iconographie consacra à travers tout un ensemble extrêmement riche et diversifié de représentations, allant du Xe à la fin du XVIIIe siècle. Je citerai une miniature byzantine du psautier dit « de Paris » (Xe siècle), sur laquelle David joue de la harpe en gardant les troupeaux de son père, le bas relief (vers 1180-1200) du portail de la salle capitulaire de la Daurade (Toulouse, Musée des Augustins), les sculptures polychromes de l'église paroissiale de Gumiel de Izán (Burgos, 1500), de l'église Santa Maria de Dueñas (Palencia,

³⁷ Tableau déposé au musée Goya de Castres (Tarn).

³⁸ LAUNAY Denise, *La Musique religieuse en France, du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck-Société Française de Musicologie, 1993, p. 242.

³⁹ FURETIERE Antoine, *Dictionnaire de musique*, Société de musicologie du Languedoc, sd., article « Angélique ».

⁴⁰ Livre d'Heures, France XVe siècle, Paris, Musée du Petit Palais, Ms 35, fol. 93.

1510-1515), de la cathédrale de Palencia, réalisée par Felipe Virgany vers 1506, une sculpture anonyme de la cathédrale de Salamanque, vers 1525, et enfin une sculpture sur métal de Manuel García, 1746, provenant de l'église Autillo de Campos (Palencia) et attestant le traitement tardif de ce thème ⁴¹.

L'évocation musicale de l'hagiographie est importante. Marie Madeleine, dans un tableau de l'art colonial de Colombie, peint par Gregorio Vásquez, est adossée à un arbre, les yeux levés vers le ciel, au son de la viole que joue un ange musicien. Composition identique pour saint François Xavier qui, lui, bénéficie d'un concert de guitare. La mort de San José se déroule au son de la guitare et de la harpe. Tout comme son ascension qui, en plus de la harpe et du luth, fait intervenir un ange musicien joueur de cornet. Santa Rosa de Lima est peinte dans une attitude mystique dans un concert céleste de violes et basses de violes. Ses « fiançailles mystiques » se produisent au son de la guitare, de la viole à bras et d'une basse de viole ⁴². Quant à saint François, sa vision est sculptée sur un rétable du XVII^e siècle (église de San Francisco, Bogotá) au son de la viole qu'un ange musicien accorde. En Espagne, on trouve une peinture anonyme (vers 1780-90) représentant saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure entourés de trois anges musiciens, joueurs de luth, viole de gambe et viole à bras ⁴³. Dans un tableau espagnol de l'École de Zurbarán (1598-1664), saint François d'Assise est en train d'agoniser. A ses pieds est posé un crâne, tandis qu'à sa droite un ange joue du luth ⁴⁴.

L'iconographie musicale qui fait véritablement référence reste celle qui illustre le royaume des cieux, qui entoure Dieu le Père. Là aussi, les œuvres sont nombreuses et concordantes. On y voit presque toujours les trompettes accompagnées des harpes, psaltériens, luths, etc. : ainsi le graduel du temps de Pâques (vers 1470) de la Cathédrale d'Avila, qui représente Dieu le Père entouré d'anges musiciens, joueurs de luth, psaltérion, trompette. Une autre enluminure du XVI^e siècle, déposée à la Cathédrale de Palencia représente une scène identique au son des mêmes instruments, plus la harpe ⁴⁵.

Cet inventaire iconographique fait apparaître une véritable constante : le sentiment religieux, mystique, Dieu, le Christ, la Vierge, la sainteté sont représentés musicalement par un *instrumentarium* bas, le plus souvent à cordes, mélodique et harmonique. De la sorte, l'iconographie prolonge remarquablement la symbolique chrétienne des instruments de musique telle que l'ont définie les Pères de l'Église, ainsi qu'elle corrobore l'utilisation religieuse et liturgique de cet *instrumentarium* mentionnée également par de nombreuses chroniques et sources d'archives.

Avant de clore le chapitre de la figuration musicale de la religiosité, il convient de dire un mot de l'iconographie pastorale de la Nativité, particulièrement délicate dans la mesure où les instruments joués par les bergers sont soit des chalumeaux, soit des cornemuses. Je pense, malgré tout, que l'on ne doit pas conclure au caractère religieux de ces instruments. Nous sommes ici dans

⁴¹ *Las Edades del hombre. La musica en la iglesia de Castilla y Leon*, Léon, 1991.

⁴² BERMUDEZ Egberto, *La Musica en el arte colonial de Colombia*, Bogotá, Fundacion de Música, 1994. 1) p. 32 : *Marie Madeleine*, Gregorio Vásquez, collection Palacio Arzobispal. 2) p. 33 : *San Francisco Javier*, Gregorio Vásquez, collection Palacio Arzobispal. 3) p. 35 : *Mort de San José*, Gregorio Vásquez, Sacristie de la chapelle San José, église de San Francisco, Bogota. 4) p. 35 : *Gloire de San José*, Gregorio Vásquez, Sacristie de la chapelle San José, église de San Francisco, Bogota. 5) p. 36 : *Santa Rosa de Lima*, Gregorio Vásquez, musée d'Art religieux, Bco. de la Republica, Bogota. 6) p. 37 : *Desposorios Misticos de Santa Rosa de Lima*, Gregorio Vásquez, musée d'Art religieux, Bco. de la Republica, Bogota.

⁴³ *Las Edades del hombre... op. cit.*, p. 258. Eglise de San Ildefonso, Valladolid.

⁴⁴ Tableau déposé au château de Villandry, Indre-et-Loire.

⁴⁵ *Las Edades del hombre... op. cit.*, p. 127, *Cantoral de Música Gregoriana. Notación cuadrada*. Parchemin, Alonso de Tapia y Fr. Reginaldo, XVI^e siècle, Cathédrale de Palencia.

un codage musical social, le pastoralisme étant depuis fort longtemps associé à cet *instrumentarium*. Pour bien montrer que la cornemuse ne pouvait prétendre à une quelconque place dans la musique céleste, Gregorio Vásquez a représenté l'*Adoration des Bergers* (cathédrale de Bogotá) en opposant la cornemuse, jouée à gauche et en bas de l'image, à tout un ensemble d'instruments « bas » (harpe, guitare et basse de viole), joués par les anges dans les nuées célestes, au haut du tableau ⁴⁶.

Les instruments « hauts » ont une forte connotation profane, temporelle, diabolique et sorcière :

A l'inverse, les « hauts » instruments jouissent d'une symbolique fortement péjorative. Il y a tout d'abord la considération extrêmement négative attachée au vent, l'élément vibrant des « hauts » instruments *mélodiques*. Une analyse anthropologique historique et ethnographique affinée présente, en effet, un vent, certes à l'origine de la vie et d'essence divine, mais aussi diabolique, sorcier, mortifère, lié au monde de la mort damnée et des revenants, propagateur de maladies, et dont la nature la plus obscène, le pet, offre une connotation scatologique à certains instruments « hauts » à vent. C'est donc bien une symbolique largement négative qui est celle du vent, d'autant que le vent connote également l'orgueil, l'érotisme et la folie. En effet — et cela n'a pas échappé à certains musicologues, mythologues, organologues actuels — le *vent* et la *folie* ont une étymologie commune : « Le terme latin *follis* désignait dans l'Antiquité un soufflet pour le feu ou un ballon ou encore une outre gonflée d'air. Mais un changement de sens s'opéra progressivement et, au cours du haut Moyen Age, on appelait *follis* ou *follus* ou *folle homo* celui qui déraisonnait, le sot, le fou. Les premières mentions écrites de *folz* en ancien provençal figurent dans la *Chanson de sainte Foi* (deuxième tiers du XI^e siècle), celles de *fol* et de *folie* en ancien français dans la *Chanson de Roland* (vers 1100), alors que, dans le langage parlé, ces termes étaient certainement utilisés depuis longtemps. » ⁴⁷ Hormis la folie, l'érotisme, le mauvais destin, le vent connote l'orgueil, ce qui, ramené au dogme chrétien, est extrêmement grave, l'orgueil étant le premier des sept péchés capitaux.

Les « hauts » instruments mélodiques sont tous monodiques ou d'une polyphonie tellement rudimentaire qu'on ne peut légitimement pas les assimiler aux instruments harmoniques. Or, le traitement symbolique de la monodie est aussi celui de la sensualité, de l'érotisme le plus débridé, musicalement exprimé par un chromatisme énervant et sensuel.

Mais c'est surtout leur caractère particulièrement sonore qui les place sans ambage dans la sphère des instruments réprouvés. La place me manque ici pour développer ce point, pourtant crucial : le fort volume sonore connote l'instrument de musique ou le contexte musical dans une sphère infernale, diabolique, voire dans celle de la mort damnée. Il n'est peut-être pas tant besoin de se pencher sur les caractérisations sonores tumultueuses de l'Enfer, absolument concordantes et immuables sur de nombreux siècles, que sur celles des sabbats de sorcières, véritables métaphores, en fait, de la mort et de l'Enfer. Les points de ressemblance sont, en effet, nombreux entre la vision du sabbat (qui s'élabore en Occident à partir du XV^e siècle) et celle de l'enfer. Satan en personne, secondé de toute une assemblée de démons, préside cette cérémonie. Le côté nocturne du sabbat peut être associé aux ténèbres infernales. D'autre part, le sabbat n'est pas un lieu tranquille et silencieux : c'est l'endroit du désordre, de l'excès, de l'extrême licence, parfois de la puanteur mais toujours du vacarme... En 1575-1576, dans les vallées basques de Araquil et Burunda, on décrit un sabbat dans lequel « une vingtaine d'animaux qui avaient l'apparence de cerfs, de chiens et de

⁴⁶ BERMUDEZ Egberto, *La Música en el arte colonial de Colombia*, op. cit., p. 27.

⁴⁷ LAHARIE Muriel, *La folie au Moyen Age, XIe-XIIIe siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, p. 7. Il faut souligner que le portugais a conservé cette étymologie : la cornemuse portugaise « gaita-de-foles » signifie textuellement « hautbois à soufflet », BEC Pierre, *La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1996, "Isatis" n°4, p. 111.

boucs (...) faisaient un tintamarre infernal »⁴⁸. Très nombreux sont les interrogatoires de sorcellerie dans lesquels les sabbats sont décrits avec tant de précision que les instruments de musique, et parfois aussi le nom des musiciens, y sont mentionnés !

A la lecture de ces archives, il ressort que l'*instrumentarium* sorcier n'est pas très abondant et pourrait se résumer à quelques grands types d'instruments que nous qualifierions aujourd'hui de « populaires » ou « traditionnels ». L'instrument qui est certainement le plus abondamment cité est la flûte. Dans les régions disposant de traditions de flûtes bien identifiées, les instruments sont nommés précisément et même parfois succinctement décrits. Au Pays Basque, et dans le nord de l'Espagne, la flûte « à une main », flûte harmonique encore en usage dans de nombreuses régions d'Europe méridionale, à trois, quatre ou cinq trous de jeu, tenue à une seule main et accompagnée de l'autre par un tambourin, est l'objet de mentions assez explicites, ne serait-ce que par l'emploi du mot « tambourin » pour la caractériser. Là aussi, les exemples sont très nombreux. En 1595, dans la vallée d'Araiz, Maria Miguel d'Orexa « avoua ensuite que les sorciers d'Araiz célébraient de grands bals en chemise, dans une plaine où l'on accédait par les airs (...) La scène était agrémentée par la musique des tambourins et des rebecs. »⁴⁹ En 1610, à Logroño, les assistants Joanes et Miguel de Goyburu jouaient du « txistu » (flûte basque à une main) et Juan de Sansin du tambourin. En 1621, à Fontarabie, la danse se fait au son des tambourins et des rebecs⁵⁰. En 1609, Jeannette d'Abadie, de Siboro (Labourd), alors âgée de douze ans, est transportée pour la première fois au sabbat. Quatre ans plus tard, elle dépose « qu'elle a vu cent fois au Sabbat le petit aveugle de Siboro sonner du tambourin et de la flûte »⁵¹. De Lancre, fort précieux dans ses mentions de danses et d'instruments sorciers, rapporte que Catherine de Molères, d'Hendaye, transportait au sabbat Marie d'Aspilcouette, et que cette dernière y « voyait danser avec violons, trompettes ou tambourins qui rendaient une très grande harmonie ». Un peu plus loin, elle déclare même avoir « vu sonner du cornet au sabbat ». Une autre jeune fille de vingt-quatre ans, Jeannette de Belloc, dit avoir « vu jouer du tambourin à Ansgarlo, de Hendaye, lequel a depuis été exécuté à mort comme insigne sorcier, et du violon à Gastellore ». De Lancre va jusqu'à décrire le tambourin à cordes qui accompagne la flûte à une main basque (ce *ton-ton* ou *ttun-ttun* est aussi en usage en Béarn, Aragón, Gascogne de plaine) et qui consiste en une longue caisse parallélépipédique, sur laquelle sont tendues six cordes de boyaux accordées à la tonique et à la dominante de la flûte et battues avec une baguette recouverte de cuir⁵².

Le « tambourin » dont il est question ici peut donc désigner l'ensemble flûte à une main-tambour bourdon joué par le même musicien, mais aussi un petit membranophone, dont la peau est frappée à main nue ou avec une baguette. En Aragón, les sorcières jouaient du tambourin et s'en allaient danser devant le bouc, ou bien elles dansaient et sautaient au rythme des « planchettes » dont jouait le diable⁵³. De Lancre, au fil de ses récits, mentionne le tambour, *las castannuelas* (castagnettes), les clochettes⁵⁴. Au Portugal, en 1691, la musique des tambourins est

⁴⁸ CARO BAROJA Julio, *Les Sorcières et leur monde*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1972, rééd. 1985, p. 178.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 201, p. 219.

⁵¹ DE LANCRE Pierre, *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. 117.

⁵² JACQUES-CHAQUIN Nicole, PRÉAUD Maxime (dir.), *Le Sabbat des sorciers en Europe, XVe-XVIIIe siècles*, Colloque International ENS Fontenay-Saint-Cloud, 4-7 novembre 1992, Grenoble, Millon, 1993, p. 164.

⁵³ GARI LACRUZ Angel, « Les sabbats en Aragón d'après les documents et la tradition orale », in *Le Sabbat des sorciers en Europe, XVe-XVIIIe siècles*, *op. cit.*, pp. 284-285.

⁵⁴ DE LANCRE, *op. cit.*, pp. 272, 274, 295.

« assourdissante »⁵⁵, tandis que le son du tambourin sorcier dans les Iles Canaries est rauque et sourd⁵⁶. Par ailleurs, dans les régions basques de Valcarlos, Roncevaux et Burguete, vers 1525, « une femme dénommée Miguela ou Miguelato affirma avoir vu ses compagnes “monter des chevaux blancs au son des rebecs” et chanter de façon singulière ». Dans la même région, un enfant, Fortunio Legaz affirma en 1539 avoir vu des danses au son des rebecs⁵⁷.

Si les représentations de l’Enfer figurent le bruit des supplices et des suppliciés, elles ne font qu’une très faible part à des représentations strictement musicales. Beaucoup plus nombreuses, par contre, sont les scènes musicales dans les *Danses macabres*, thème littéraire et iconographique qui fleurit en Europe occidentale dès le début du XVe siècle. Mon corpus iconographique est assez peu espagnol mais, d’une part le thème est commun à toute l’Europe, d’autre part on en trouvera des occurrences littéraires et iconographiques dans l’ouvrage relativement récent de Joël Saignieux⁵⁸. Au vu de l’iconographie européenne des danses macabres, il ressort que les instruments figurés sont tous monodiques et généralement « hauts » (on y trouve le hautbois, la flûte à une main et le tambourin, la vièle à archet ou le violon la cornemuse, les trompes et sacqueboutes, beaucoup plus rarement la vielle à roue). Ce thème iconographique et littéraire nous plonge dans l’étude du monde trouble et infini des musiques de la mort, dont l’étude anthropologique de ses divers rituels sociaux nous place toujours face à des situations de vacarmes, de tumultes, parfois confiés à des instruments dont c’est la spécificité (claquoirs, crécelles, clochettes et sonnailles, etc.).

C’est probablement à ce thème qu’il faudrait rattacher celui, ambigu, des trompettes de l’Apocalypse, ces instruments étant les annonciateurs d’un chaos indescriptible, destructeur, véritablement terrorisant, vacarme terrible qui est souvent la marque sonore des rites de passage, l’Apocalypse revêtant la forme de l’ultime passage collectif avant la félicité éternelle. Ces trompettes, outre le chaos qu’elles sèment, ont un lien étroit avec le monde de la mort, puisque c’est à leur son que les morts se réveillent, sortent de leur tombeau. Autrement dit, le seul type d’instruments qui soit susceptible de communiquer avec les morts relève bien du domaine de « haut » sonore, voire même de l’éclat acoustique le plus marqué qui soit. Cela dit, au-delà de cette symbolique sonore mortifère qui est celle du « haut », viennent se greffer deux thèmes beaucoup plus profanes et temporels qui sont d’une part celui de la matérialisation de la parole de Dieu, la voix d’une justice implacable, d’autre part celui de la gloire divine.

Ce dernier thème, que je ne ferai qu’effleurer ici tant son développement serait conséquent, nous ramène à une fonction du fort volume sonore, à la fois extrêmement ancienne dans nos sociétés et d’une grande pérennité : celle de marqueur social et politique. Le champ social et le monde sonore sont, en effet, symboliquement équivalents dans le domaine du « haut » : le « haut » social et politique est très systématiquement associé au « haut » sonore. Cette association symbolique se vérifie, dans la langue française, par la polysémie du mot « haut » qui, à la notion sociale (noblesse, aristocratie) associe le fort volume sonore. Par ailleurs, les adjectifs « fort » et « puissant » qui caractérisent aussi le volume sonore, s’appliquent à la notion de pouvoir social et politique des élites. Enfin, puisque l’on en est à faire des « jeux de mots », deux autres corrélats jouent tout leur rôle d’équivalent symbolique entre le « haut » sonore et le « haut » social. C’est tout d’abord, « bruit » qui, outre sa connotation acoustique évidente, désigne en vieux français la « réputation » et s’est maintenu dans notre langue moderne sous le sens de « rumeur ». Mais c’est

⁵⁵ BECHTEL Guy, *La Sorcière et l’Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, p. 450.

⁵⁶ FAJARDO SPINOLA Francisco, « Des vols et assemblées des sorcières dans les documents de l’Inquisition canarienne », in *Le Sabbat des sorciers en Europe, XVe-XVIIIe siècles*, op. cit., pp. 301, 307.

⁵⁷ CARO BAROJA Julio, *Les Sorcières et leur monde*, op. cit., pp. 176, 178.

⁵⁸ SAUGNIEUX Joël, *Les danses macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, E. Vitte, 1972, 334 p., ill. 24cm, Bibliothèque de la fac. Lettres de Lyon, Fasc. 30

aussi « train » qui possède une connotation sociale évidente (« ensemble de domestiques, de chevaux, de voitures accompagnant une personne », autrement dit l'ensemble des marques de richesse et de noblesse — on dit encore « mener grand train » —), en même temps qu'une connotation acoustique, peut-être aujourd'hui un peu désuète, mais qui signifie « grand bruit », « vacarme » (d'où l'expression « un train d'enfer »).

Si le rôle emblématique du « haut » sonore est ancien, il se systématisait au XIII^e siècle en Europe occidentale, époque où émergent de nouveaux pouvoirs sociaux et politiques. J'ai montré ailleurs⁵⁹ comment ce siècle institue très officiellement les règles d'une nouvelle emblématique sonore. La société aristocratique en crise cherche alors dans le « paraître » une compensation au déclin de son rôle militaire, politique et économique⁶⁰. Et même si les règles de l'emblématique auditive sont encore mal connues, il semble aujourd'hui communément admis que le mot « blason », qui désigne l'ensemble des règles, des termes et des figures servant à représenter les armoiries, possède une étymologie qui renvoie à l'ancien allemand « *blasen* » (« souffler »). Le changement au début du XIV^e siècle, capital pour l'histoire de la musique instrumentale, que les musicologues n'ont pas pressenti, du statut inorganisé de *jongleur*, errant et solitaire, artistiquement polyvalent, à celui de *ménétrier*, enraciné, jouant collectivement, instrumentalement spécialiste, ressortit totalement à cette sourde lutte d'identité politique⁶¹. Le ménestrier qui, étymologiquement mais aussi socialement, devient *serviteur* des élites qui l'emploient, est à la fois l'artisan et le vecteur de cette nouvelle emblématique sonore qui ne s'exprime musicalement que par des instruments « hauts », soit « de bouche » (chalemies, cornemuses, trompes, sacqueboutes, cornets), soit membranophones (timbales, tambours divers). Dans certaines cours, comme celle de Bourgogne, les ménestriers joueurs de « hauts » instruments sont très majoritaires⁶².

En Espagne, les ménestriers sont appelés « *ministriles* »⁶³. Leur fonction est à la fois emblématique du pouvoir politique et des élites, mais ils assurent également un service musical au sein de certains offices (en France aussi, à certaines occasions, des instruments « hauts » ont droit de cité à l'office), vraisemblablement dans un rôle de marqueur politique ou dans certaines évocations liturgiques de la gloire divine. En tout cas, chose rarissime dans l'iconographie ménestrière française, il existe en Espagne des représentations de groupes de ménestriers hautboïstes jouant à certains offices.

Cette dichotomie instrumentale entre les « hauts » et les « bas » instruments est assez opérante dans la plupart des musiques traditionnelles européennes : on constate, en effet, que, à quelques rares exceptions près, si les « bas » instruments sont ceux de la religiosité musicale (ou d'un certain type de musique savante de divertissement très fortement teintée de religiosité

⁵⁹ CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménestriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, 335 pages.
— « La Couble des hautbois des Capitouls de Toulouse (XV^e-XVIII^e siècles). Rôle emblématique, fonction sociale et histoire d'un orchestre communal de musique ménestrière », *La Musique dans le Midi de la France, tome 1, XVII^e-XVIII^e siècles*, Klincksieck, Académie Musicale de Villecroze, Les Rencontres de Villecroze I, 1996, pp. 43-55.
— « Les bandes ménestrières ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale, en France, sous l'Ancien Régime », *Entre l'oral et l'écrit. Rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, Actes du colloque de Gourdon, Parthenay-FAMDT / Toulouse-Conservatoire Occitan, 1998, pp. 60-83.

⁶⁰ PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 131.

⁶¹ CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Du jongleur au ménestrier : évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », *Instruments à cordes du Moyen Age*, Créaphis, Rencontres à Royaumont (CERIMM-Fondation Royaumont), 1999, pp. 29-47.

⁶² MARIX Jeanne, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, 1939, Minkoff Reprint 1972.

⁶³ Voir par exemple CALAHORRA MARTINEZ Pedro, *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII, 2, Polifonistas y Ministriles*, Saragosse, Heraldo de Aragón, 1978.

musicale), les « hauts » instruments ont tous une fonction profane et temporelle (voire militaire et guerrière), qui les place également presque toujours dans le champ de la musique traditionnelle. En France, par exemple, quel est le champ instrumental de la musique traditionnelle ? On y trouve des flûtes du type fifre ou des flûtes à une main, toutes très puissantes et stridentes, des hautbois et cornemuses, des trompes de terre cuite, des clarinettes également sonores, des accordéons, des violons et vielles à roue, des membranophones et idiophones sonores. Rares sont les instruments aux sons plus feutrés (petites flûtes de terre cuite, guimbarde, épinette des Vosges, par exemple). En Espagne, cette réalité est également fortement présente. Mais, sans doute faut-il y voir là des survivances de la présence musulmane, longue et déterminante, plusieurs instruments à cordes pincées, donc « bas », ont connu et connaissent toujours une histoire populaire et traditionnelle. Ainsi la guitare, plusieurs luths, la *bandurria*, etc., et même le psaltérion dans la musique savante, qui s'est maintenu jusqu'au XVIII^e siècle, alors qu'il a disparu en France à la fin du Moyen Âge. Cette spécificité doit être prise en compte dans l'étude de l'iconographie musicale ibérique car elle est de nature à relativiser, sinon à compromettre la dichotomie symbolique énoncée plus haut.

Enfin, si nous sommes en possession d'une iconographie assez récente de la musique traditionnelle dans la Péninsule ibérique, ou si nous pouvons aujourd'hui constater la vigueur de ce genre musical dans de nombreux contextes urbains et modernes, si même nous lui connaissons des statuts parfois officiels ou en tout cas des modes d'expression assez académisés et fixés, c'est que, dans les diverses régions de la Péninsule, la question de l'identité culturelle et linguistique est envisagée tout autrement que dans notre pays. Ce qui chez nous a été très longtemps délaissé au profit d'une culture bourgeoise, élitiste, littéraire et centraliste, a été au contraire fortement encouragé dans diverses grandes régions ibériques cultivant leur différence culturelle. Et, dans ces cas-là, la musique populaire traditionnelle est venue presque « naturellement » se greffer sur cette revendication de la différence, dans sa dimension « haute » (traditions de hautbois et de *coblas*, ensemble de flûtes — *txistularis* — au Pays Basque), dans son rôle immuable de marqueur identitaire.

*

* *

Une telle problématique, aussi vaste dans sa définition que dans ses espaces géographiques et chronologiques, aussi complexe dans ses applications que dans ses prolongements, ne peut évidemment pas se réduire à un exposé de quelques pages. Elle constitue le propos de ma thèse de doctorat, autrement conséquente, et qui n'en est pourtant pas venue à bout. De plus, le propre même des oppositions dualistes est de générer de nombreux types inclassables ou de générer tout autant de contre-exemples avérés. Mais, si les exceptions existent, leur mise en perspective n'appelle aucune conclusion pertinente, ne permet en aucun cas de déterminer des lois venant expliciter l'histoire de l'esthétique musicale occidentale, histoire nourrie aussi de faits vérifiables et pas seulement de représentations symboliques. C'est donc, me semble-t-il, toute la force de l'iconographie musicale que celle qui consiste à être fortement codée et à posséder une portée symbolique puissante. Car, lorsque les clés de son interprétation s'offrent à nous, elle vient alors corroborer les grands choix esthétiques historiques qui furent autant de traits culturels marqueurs de ces époques. Plus qu'une réalité contextuelle souvent inexistante que l'on chercherait vainement pour tenter de nourrir notre histoire musicale lacunaire, l'iconographie musicale figure et transfigure nos référents culturels et notre système de pensée musicale dans sa forme la plus large, la plus globale et la plus abstraite. C'est en ce sens qu'elle devient objet historique et documentaire.