

LA CORNEMUSE N'A PAS DE SYMBOLIQUE RELIGIEUSE

Luc Charles-Dominique.

Alors que les sources historiques tant iconographiques que textuelles semblent concordantes et que, par ailleurs, on a pu lire çà et là des conclusions interprétatives faisant de la cornemuse un instrument à la forte symbolique religieuse, l'anthropologie sociale, politique et religieuse de la société occidentale du Moyen Âge à la fin de l'âge baroque, montre qu'il n'en est rien et que, si symbolique il y a, elle est uniquement à chercher dans le champ social du pastoralisme.

Anges musiciens, iconographie médiévale de sujets bibliques (joueurs de cornemuse dans les scènes de la Nativité et processions de l'Arche), archivistique postérieure (XVIIe et XVIIIe siècles) faisant état de processions religieuses au son de la cornemuse, attestations récentes d'un usage religieux de la cornemuse dans certains pays d'Europe méridionale : tout semble concorder pour conclure que l'instrument possède une symbolique religieuse. Les indices sont là qui semblent former un système cohérent. Or, je souhaiterais modestement ici montrer qu'il n'en est rien et que ce qui semble *a priori* évident ne renvoie pas à nos propres évidences d'hommes et de femmes du début du XXIe siècle : cela fait partie d'un système ancien de représentations parfaitement codé, dans lequel généralement l'équivoque n'est pas de mise. Et puisqu'il est ici question d'interprétation symbolique, la rigueur scientifique impose de considérer l'ensemble des champs symboliques en usage au Moyen Âge. Cette tâche, un peu ingrate, amène rapidement à la conclusion que ces divers domaines symboliques ne sont pas concordants. Voici, dans le domaine du symbolisme sonore au Moyen Âge, un tout petit aperçu des difficultés et des pièges qui guettent le chercheur.

Au XIIIe siècle, on voit apparaître un vocabulaire dualiste pour caractériser le volume sonore, dont l'effet immédiat va être de scinder l'*instrumentarium* en deux classes principales et une secondaire : celle des « hauts » instruments (très sonores), celle des « bas » (peu sonores) et celle, de moindre importance, qui échappe à cette caractérisation. Au Moyen Âge, les termes « hauts » et « bas » possèdent la symbolique la plus « chargée » : ils peuvent s'appliquer à l'organisation sociale et politique, à la cosmogonie, à la morale, à l'expression du sentiment religieux et aux manifestations gestuelles et verbales du chrétien, etc. Eh bien, presque aucun de ces champs n'est concordant. Par exemple, la haute société médiévale est symbolisée par les hauts instruments dont la fonction est alors protocolaire. Mais le contraire est faux. La basse société n'a pas d'*instrumentarium* emblématique. Dans la cosmogonie chrétienne, le haut est le domaine du Bien, du Beau : c'est le Ciel, lieu d'excellence car siège des puissances célestes et divines. Or, ce haut cosmogonique est bas d'un point de vue sonore : le Paradis est, en effet, le lieu de la suavité sonore. De plus, ce n'est pas le haut qui caractérise la morale chrétienne et l'expression du sentiment religieux. D'un point de vue sonore, c'est le bas, mais aussi d'un point de vue gestuel, verbal : c'est l'expression de l'humilité, seule attitude digne du chrétien et permettant la dévotion, au contraire du haut qui est synonyme d'excès,

d'orgueil et de vanité. Cet exemple, parmi d'autres, prouve à quel point il faut s'entourer de prudence avant toute conclusion interprétative.

Prenons un autre exemple, toujours dans le domaine du sonore et du musical. Il s'agit d'expliquer pourquoi, dans un grand nombre d'œuvres vocales de l'époque baroque, la voix du diable est de registre grave. Dominique Pavesi¹ fournit alors trois explications qui, selon lui, s'enrichissent mutuellement : premièrement, la voix du démon est « basse » (registre grave) parce que le démon est « bas » (vil) ; deuxièmement, la voix de tête est la voix désincarnée, la voix de l'esprit : c'est la voix des anges, de la Vierge. A l'inverse, la voix de poitrine (plus basse corporellement) est la voix du corps, la voix charnelle : elle est attribuée à des personnages érotiques, comme le diable ; troisièmement, les anges habitent les hauteurs célestes : leur voix est « haute » (aiguë). A l'inverse, le diable, qui habite l'enfer et les profondeurs souterraines, possède une voix « basse » (grave). Ces explications mettent en parallèle des domaines de métaphorisation trop disparates et complètement hétérogènes. Elles n'ont pas de pertinence scientifique et surtout n'apportent aucune réponse à la contradiction apparente d'un registre vocal commun au diable d'un côté, et aux ancêtres, aux vieillards, à Dieu, au Christ, de l'autre.

Pour en revenir au sujet qui nous occupe, tous les indices que j'ai cités doivent faire l'objet d'une attention minutieuse et d'une critique systématique, qui est de toute façon la démarche classique de l'historien. L'iconographie musicale angélique signifie-t-elle pour autant que les instruments représentés ont tous une symbolique angélique ? Certainement pas. Leur symbolisme, dans ce type de frises célestes, est alors beaucoup plus subtil². Les Nativités au son de la cornemuse suggéreraient-elles également que l'instrument symbolise le Christ ? Absolument pas. Le symbole, ici, comme on va le voir, a une origine tout autre. Les processions ? Quelle est leur réalité en France, sous l'Ancien Régime ? En particulier, quelle est le fonctionnement des confréries de dévotion et à quelle forme de sociabilité renvoient-elles ? Et peut-on parler de fonction liturgique de la cornemuse, au Moyen Âge et à l'époque baroque, lorsqu'elle n'intervient que ponctuellement dans quelques offices religieux ? Ne faut-il pas faire la part des choses entre, précisément, la liturgie, régulière, cyclique, fixée à grand coup de conciles, de synodes, de décrétales en tous genres, et les offices occasionnels, échappant parfois au regard théologique de l'Eglise ? Tous les historiens-anthropologues du Moyen Âge ont insisté sur le fait qu'il n'y a pas de symbole gratuit à cette époque, que la culture médiévale ne pratique jamais l'arbitraire du signe³ et que la civilisation occidentale cesse d'être une civilisation du signe pour devenir (définitivement ?) une civilisation de la marque⁴. Or, dès que la symbolique possède un prolongement religieux, elle ne peut être équivoque. Ces systèmes sont très cohérents et, généralement, ne souffrent pas l'exception. Ainsi, si la cornemuse possède une apparente fonctionnalité religieuse alors que, par ailleurs, au même moment, elle est déjà l'objet d'une symbolique macabre, diabolique, sorcière, c'est que, dans toutes les scènes à caractère religieux, son symbolisme n'est précisément pas religieux.

L'interprétation des phénomènes musicaux, en grande partie du ressort de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie, est toujours problématique. Il suffit de se pencher sur l'interrogation récurrente de la distanciation du chercheur à son terrain, des nombreuses difficultés de compréhension et de décryptage des faits musicaux qu'il rencontre et surtout de la quasi-impossibilité qu'il y a à en proposer une description et une analyse fiables et sûres à travers l'écrit ethnomusicologique pour s'en convaincre. Ces problèmes méthodologiques deviennent encore plus aigus lorsque l'on travaille sur des périodes anciennes, comme le Moyen Âge, la Renaissance et l'époque baroque. On est alors dans le domaine de l'anthropologie historique, en l'occurrence musicale, dont la méthode suppose d'interroger un grand nombre de champs apparemment périphériques, comme l'organisation sociale et la sociologie, la répartition du pouvoir politique, la démographie, l'économie, le niveau de ruralité ou d'urbanisation, les

échanges entre villes et grandes possessions seigneuriales, l'appartenance religieuse, le poids réel mais aussi parfois exagéré de la religion dominante (chrétienne, puis catholique), etc. D'autre part, dans cette étude de faits musicaux particuliers, sans nécessairement tomber dans le travers comparatiste, il faut prendre un peu de hauteur, aller au plus général, cette démarche apportant un éclairage nouveau et souvent déterminant qui permettra de revenir au cas particulier avec un regard différent. La méthode est complexe. Elle est essentiellement structuraliste. Pour comprendre correctement un document ancien significatif, écrit ou iconographique, on doit nécessairement le relativiser et l'approcher de façon multiple, à travers des domaines certes complémentaires mais néanmoins différents, tout en prenant bien soin de ne pas mélanger ces divers champs thématiques et métaphoriques. Mais ce n'est pas tout : lorsque l'on découvre un point intéressant ou problématique, il faut tenter de savoir s'il s'agit d'un cas isolé ou au contraire s'il participe d'un système signifiant. Enfin, le recours à l'interprétation symbolique doit se faire avec la plus grande rigueur et surtout être constamment vérifié par le fait historique. L'ésotérisme ne peut en aucun cas servir de support à une tentative d'explication scientifique. Voyons un peu plus concrètement l'application de ce préalable méthodologique à la prétendue symbolique religieuse de la cornemuse.

La scène est classique : au centre, la Vierge, assise, tient sur ses genoux l'Enfant éveillé sous le regard bienveillant de Joseph, qui se tient debout derrière elle. Un berger est agenouillé, les mains jointes, à la droite de la Vierge, tandis qu'un autre, à gauche, joue de sa cornemuse ⁵. Même chose dans un bois sculpté par Juan de Moreto en 1546 ⁶, à la différence que les bergers sont plus nombreux. Des représentations comme celles-là, on pourrait en passer des dizaines et des dizaines en revue. L'*Adoration des bergers* marque, en effet, l'entrée massive de la cornemuse dans un thème religieux iconographique stéréotypé, et ceci dans toute l'aire de la chrétienté (Europe et Amériques sous domination ibérique). Le genre est tellement répandu qu'on a fini par considérer que l'instrument faisait partie de la scène originale et avait donc une connotation religieuse. Or, la relation de la Nativité dans la Bible ne fait aucune mention d'un quelconque instrument de musique, qu'il s'agisse de l'Évangile selon saint Matthieu ou de celui selon saint Luc. De toute façon, à cette époque, en Méditerranée orientale, les instruments à vent n'ont pas de symbolique religieuse et de fonction liturgique, hormis ceux qui sont rattachés au cor ou au cycle du bélier. Par contre, leur ancrage dans l'univers du pastoralisme et du nomadisme est déjà attesté. D'autre part, flûtes et chalumeaux partagent une symbolique commune, associée à la mort et au deuil : ils sont présents dans les funérailles, aux côtés des pleureuses ⁷.

Or, précisément, avec l'*Adoration des bergers*, nous sommes à la confluence de ces deux thèmes : le pastoralisme, bien sûr, et la mort, qui marque la Rédemption tout entière car elle est la justification même de l'Incarnation. La Crèche est associée à la Croix, déjà chez les Pères de l'Église, puis beaucoup plus tard, à l'époque baroque, par les compositeurs, les peintres (on voit parfois l'ombre de la Croix sur le berceau de l'Enfant ou Jésus jouant, sur les genoux de sa mère, avec une petite croix de bois), et même certains théologiens. Ainsi, le père Chardon, dans la *Croix de Jésus*, rappelle que « l'Incarnation ne signifie autre chose qu'un crucifiement de la chair » ⁸. Ce thème de la mort n'est pas anodin : la cornemuse s'inscrit dans un *instrumentarium* d'aérophones très sonores, dont la symbolique mortifère est une grande constante, dès lors que l'on voit apparaître au XIII^e siècle le thème littéraire et iconographique des *Trois morts et des trois vifs*, transformé au début du XV^e siècle en celui de la *Danse Macabre*, thème largement européen, très musical et instrumentalement totalement univoque. La cornemuse y occupe une place de choix, avec les flûtes et tambourins, les trompes et trompettes, les chalumeaux et hautbois, et, plus marginalement, les rebecs et vielles à roue. Ces instruments à vent se retrouvent tels quels dans l'imagerie de l'Enfer mais surtout dans les « récits de voyages » en enfer, dans tout un ensemble de textes issus de la pastorale médiévale mais surtout baroque et dont on trouve des prolongements

dans la littérature orale européenne, jusque dans les premières décennies du XXe siècle. Cela dit, c'est surtout dans l'immense littérature de la sorcellerie (constituée par l'archivistique juridique et celle de l'Inquisition) et dans ses innombrables traitements iconographiques que la cornemuse est sans cesse convoquée, jusque dans la description de la *Chasse sauvage*, ce chariot nocturne et céleste des âmes errantes dont la simple évocation suffisait à terroriser des populations entières. L'espace de cet article ne me permet pas d'étayer plus avant ces affirmations. Mais je me permets de renvoyer le lecteur curieux à ma thèse 9, dont une grande partie est consacrée à l'analyse anthropologique des musiques et danses de la mort, sorcières et diaboliques.

Arrêtons-nous maintenant sur l'inscription de la cornemuse dans le champ du pastoralisme. Elle semble bien la partager avec un certain nombre d'aérophones comme les flûtes et les chalumeaux. Les attestations en sont tellement nombreuses que ce qui suit n'a aucune prétention, sinon celle d'en mesurer la pérennité. A Montailou, village audois, un proverbe médiéval dit d'un berger qu'il est ruiné s'il ne possède même pas une flûte. Outre le fait que cette expression atteste de façon formelle que l'instrument est très déconsidéré (il n'a aucune valeur), elle semble le placer au cœur des pratiques musicales pastorales 10. Dans une scène qui borde la partie inférieure de la page du *Beatus vir* d'un psautier anglais, David, berger, est représenté jouant de la cornemuse, tandis que dans celle du *Psautier de la reine Isabelle*, il joue du hautbois 11. Deux pastourelles médiévales évoquent cet *instrumentarium* pastoral :

« L'autre jour par un matin...
Trovai quatre pastorins
Chascuns ot muzete
Pipe, flajot et fretel
La muse au grand chalemel
A li uns fors trete... »

« ... Joste un bos, les un larris
Truis pastoriaux aatis ;
Dient k'il feront grant joie
et si averont fretel
Pipe et muse et chalemel... » 12

Au XVIIe siècle, le Père Ménestrier, dans ses descriptions des ballets de cour, cite à plusieurs reprises « un Berger [qui] jouë de la flûte », des « Satyres [qui] s'exercent à chanter sur les tons de la flûte du Berger ». Dans un autre ballet, « on entendit un bruit de Musettes, au son desquelles une troupe de bergers se mit à danser ». Les ballets de cour proposent des allégories sociales souvent très caricaturales, ce qui incite Claude-François Ménestrier à développer les règles sommaires d'une esthétique instrumentale en fonction des registres socio-culturels à illustrer. Ainsi, « les flutes & les musettes [servent] aux danses de Bergers & des personnages rustiques » 13. A la fin du siècle suivant (1789), Nikolai Karamzine, de voyage en France, visite le château de Rousseau à Ermonville : « On aperçoit alentour, suspendus aux arbres, des emblèmes de la vie pastorale, des chalumeaux... » 14 La même année, c'est Arthur Young qui, à Mars-la-Tour, le 13 juillet à quatre heures du matin, entend « le berger [qui] sonnait du cor » 15. En 1748, le poète anglais James Thomson dans *The Castle of indolence*, dépeint « les bergers oisifs flûtant dans le vallon » 16. On pourrait multiplier les exemples à l'infini. J'ai seulement voulu insister sur le fait qu'on les trouve déjà au Moyen Âge, qu'on les trouve encore à l'époque baroque 17, qu'on les retrouverait également dans la littérature et l'imagerie romantiques, dans la littérature orale et que l'ethnomusicologie du domaine français de ces dernières décennies a révélé dans certaines

aires traditionnelles du pastoralisme (les Pyrénées, le Massif Central, les Alpes méridionales) des pratiques de hautbois traditionnel (*clarin* et *claron* en Bigorre), de flûte (*flahuta*, flûte à une main en Béarn et Bigorre, fifre dans l'arrière-pays niçois) et de cornemuse (*cabreta*, *chabreta*, *bodega*, cornemuses bourbonnaises, *sac de gemecs*, etc.).

Récapitulons. La Bible ne fait aucune allusion à la présence d'instruments de musique lors de la naissance du Christ. Par contre, le type iconographique médiéval de l'*Adoration des bergers* est presque toujours traité musicalement, le berger étant alors généralement un joueur de cornemuse, ce qui correspond effectivement à la tradition musicale pastorale. Dans quelles conditions cet aérophone est-il venu « contaminer » une iconographie qui n'aurait pas dû l'être, au point de devenir un puissant référent musical de l'imagerie chrétienne des bergers ? Ce procédé s'instaura à une époque qu'il est difficile de déterminer avec précision, au Moyen Âge de toute façon, et certainement par le biais des drames liturgiques et de leur scénographie. Emile Mâle disait : « Je tiens pour certain que les mystères ont mis sous les yeux des artistes des scènes de la vie de Jésus Christ auxquelles ils n'avaient jamais pensé et leur ont donné l'idée de les représenter. » Gustave Cohen, le grand spécialiste du théâtre religieux médiéval, partage cette opinion et renchérit : « Le fait que les pâtres dans les miniatures jouent de la musette et offrent un flageolet [...] n'est-il pas, de toute évidence, inspiré des mystères qui ont su dépeindre tout cela en des scènes si frappantes ? »¹⁸ Et de citer, dans un autre ouvrage, deux bergers du *Mystère de la Passion* joué à Mons en 1501, Ysembart et Alloris, qui jouent respectivement du flageolet et de la musette¹⁹. Selon Emile Mâle, l'iconographie de l'*Adoration des bergers* est inconnue aux XIII^e et XIV^e siècles, qui ne connaissent que l'*Annonce* de l'ange aux bergers. L'*Adoration*, autrement dit la Nativité, semble être apparue à la fin du XIV^e et surtout au XV^e siècle²⁰. Notons tout de même qu'il arrive parfois, dans cette iconographie médiévale, que les bergers jouent d'autres instruments que des aérophones, comme la chifonie ou la vièle à archet²¹, ce qui fait dire à Pierre Bec, que si le « registre épico-chevaleresque » est musicalement illustré par les « hauts » instruments et si le « registre lyrico-courtois » l'est par les « bas », le « registre pastoral et champêtre », lui, ne l'est par aucun des deux : les instruments sont alors aussi bien la muse, la musette, la pipe, le flageol, le frestel, la chalemie que le rebec et la chifonie²². Toutefois, comme les scènes religieuses de l'*Annonce* ou de l'*Adoration* sont systématiquement associées aux bergers²³, et que l'on retiendra surtout les flûtes, hautbois et cornemuses pour illustrer le pastoralisme, on voit apparaître toute une iconographie musicale du pastoralisme chrétien, dans laquelle la cornemuse tient une bonne place.

Ce traitement symbolique vient se superposer à une tradition apparemment religieuse de la cornemuse, principalement dans des zones peu urbanisées, voire rurales et montagnardes. En France, le Limousin a développé historiquement, aux XVI^e et XVII^e siècles, des pratiques de ce type, avec la cornemuse locale, la *chabreta*. On trouve l'instrument présent alors dans les fêtes de confréries socio-professionnelles ou de dévotion (Pénitents en particulier). Thierry Boisvert, dans un article très documenté et déjà ancien, s'y est longuement arrêté, notamment en citant très systématiquement de nombreux documents d'archives²⁴. La *chabreta* ou « musette » sonne alors pour les processions, messes (surtout celle de Noël), banquets et fêtes de confréries, mystères aussi, comme en 1608 à Dorat, où elle est associée aux hautbois, violons et trompettes. Pierre Bec cite d'autres cas d'utilisation de la cornemuse dans des contextes religieux ayant trait soit à la liturgie de la messe soit à certains temps forts du calendrier religieux, même si les sources auxquelles il se réfère sont plus récentes, voire contemporaines, comme au Portugal, par exemple²⁵. Ces faits sont indéniables. Mais, à notre sens, ils ne doivent pas permettre de conclure au caractère religieux de la cornemuse, ou des autres aérophones concernés. Il ne s'agit pas là d'un marquage religieux, comme on pourrait l'avoir avec la cithare ou le psaltérion, mais d'un marquage social.

En effet, sans reprendre dans le détail chacun de ces exemples et en relativiser les analyses, il y a un certain nombre d'éléments que l'on doit avoir présents en permanence à l'esprit.

Tout d'abord, Thierry Boisvert remarque que le joueur de chabrette de la crèche de Vicq « n'est pas le mendiant ou le "ravi" du village mais le châtelain du lieu », ce qui l'amène à conclure que cela « transgresse l'idée du berger (ou tout au moins du "rural") comme seul type de joueur de cornemuse, vision toute romantique de la musique traditionnelle »²⁶. Il n'a sans doute pas tort de mettre en exergue ce point et de relativiser ainsi l'hégémonie pastorale de la cornemuse. Mais, en l'occurrence, cet exemple me semble mal choisi car il nous ramène... au pastoralisme. Nous sommes, en effet, à la veille de la Révolution, à une époque où l'aristocratie s'est entichée d'un certain nombre d'instruments d'origine populaire (cornemuse devenue la musette de cour, vielle à roue, etc.), cédant à une mode artistique générale, qui a couru sur toute la seconde moitié du XVII^e et sur le XVIII^e siècles, et qui est celle d'une inspiration pastorale d'ordre mythique, idéalisée et antiquisante, que l'on a appelée après coup la mode des *Bergeries*.

D'autre part, le fait de constater que de nombreuses confréries font appel à la cornemuse n'a aucune signification religieuse *a priori*. Il faut d'abord s'interroger longuement sur ces groupements de laïcs, sur leur sociologie, sur leur rôle au sein de la cité ou de l'espace semi-urbain, étudier leur histoire, leur évolution, leurs motivations certes religieuses mais aussi profondément matérialistes (entraide, subsistance, prise en charge des frais de sépulture et de l'organisation des funérailles), souvent d'ailleurs professionnelles et sociales. Ce phénomène majoritairement occitan et méridional marque une forme de sociabilité masculine très stable, dans certains cas pas si éloignée que cela des « abbayes de jeunesse », sur laquelle se greffent toute une organisation sociale et de nombreux rituels afférents. Plusieurs des documents que cite Thierry Boisvert renvoient à une ritualisation parfaitement stéréotypée qui est celle de tous les groupes sociaux, de jeunesse, de la plupart des confréries (professionnelles ou de dévotion) de ces époques médiévale et d'Ancien Régime. Pour Thierry Boisvert, la présence de la cornemuse dans ces processions est à interpréter comme la volonté de l'Eglise post-tridentine de se rapprocher du peuple, d'emprunter certains de ses symboles musicaux pour mieux diffuser sa pastorale, à l'instar des Réformés, très efficaces dans ce domaine : « L'Eglise catholique, pour ne pas voir ses ouailles se tourner vers le protestantisme, "invente" comme le préconisent les sessions du Concile de Trente, des moyens plus vivants et plus immédiatement accessibles qui doivent multiplier les adhésions. Les confréries locales, ayant l'habitude d'utiliser des cornemuses pour leurs fêtes et cérémonies, sans doute les a-t-on repensées ou actualisées pour que, sur elles aussi, soient portés les symboles des grands moments de l'histoire chrétienne. Cet instrument à vent, matérialisant comme d'autres le Souffle Divin, acquiert, par une nouvelle esthétique et une nouvelle organologie, le droit de rassembler les fidèles lors de leurs manifestations de piété populaire avec la "bénédiction" des autorités religieuses du moment. »²⁷ Je reviendrai plus loin sur cette mauvaise interprétation du souffle divin. Mais, concernant le Concile de Trente, aucun des écrits religieux de la Contre-Réforme ne demande de recourir à des instruments populaires. Musicalement, le Concile de Trente se manifeste d'une part par une plus grande lisibilité des chants et musiques religieuses (il s'agit de percevoir plus distinctement le texte religieux, masqué par un développement trop complexe de la polyphonie et du contrepoint), d'autre part par un recours assez systématique aux airs en vogue, notamment aux airs de cour, pour servir de support aux Cantiques spirituels, aux Odes chrétiennes. Et si un instrument est particulièrement sollicité pour diffuser cette nouvelle pastorale musicale, ce n'est pas la cornemuse mais le luth, ce qui ne nous place pas dans le même registre instrumental, ni symbolique d'ailleurs²⁸ ! Je n'imagine pas un seul instant, par prosélytisme, l'Eglise suggérant au clergé local d'intégrer volontairement la cornemuse dans les processions religieuses. Par ailleurs, cet usage processionnel ne permet absolument pas de conclure à un symbolisme religieux de

l'instrument. A Toulouse, les confréries de dévotion et de Pénitents vont jusqu'à engager pour leurs processions une chorale, des artistes professionnels de théâtre et des musiciens : des ménestriers²⁹, des militaires³⁰ ou tout simplement des « timbales, clarinettes, hautbois, cors » sans que l'on sache vraiment qui sont ces instrumentistes³¹. Ce n'est pas pour autant que tous ces instruments sont symboliquement marqués d'une quelconque religiosité. D'autant que la méfiance des évêques à l'encontre des confréries ne cesse de grandir à partir de la mi-XVIII^e siècle. La hiérarchie catholique voit dans ces rassemblements une dangereuse déviation profane ; elle estime que, sous couvert de pieuses célébrations, ils ne sont que prétexte à ripaille et débauche³².

De toutes façons, il faut resituer le contexte processionnel religieux dans son époque et l'analyser sous l'angle politique. Car, au-delà de la dévotion, la hiérarchie catholique conçoit la procession comme la manifestation de sa puissance : c'est la matérialisation, la concrétisation de la force du pouvoir religieux. Là, le peuple voit ses prêtres, ses évêques et archevêques à la tête de foules immenses composées de tous les corps sociaux et politiques constitués. La hiérarchie cléricale mène ses cortèges comme elle conduit le salut de toutes les âmes, celles de croyants comme celles des infidèles, celles du peuple comme celles des élites. A travers la procession, elle entend rappeler au roi qu'il n'est pas le seul garant de la foi de ses sujets et qu'il n'a pas, avec les consuls, le monopole de la démonstration publique. La grande procession religieuse urbaine de type officiel est la réponse du clergé à la monarchie de droit divin. Par ailleurs elle lui permet d'afficher sa force et sa détermination face aux autres religions, la « prétendue réformée », ou celle des hérétiques. Ces processions sont, avant tout, des démonstrations de force, des défis, des enjeux politiques. Cela explique que, dans les grandes villes, les processions religieuses fassent appel aux ménestriers municipaux, souvent des hautboïstes, parfois des violons.

Enfin, la plupart des messes évoquées par les documents d'archives que cite Thierry Boisvert sont celles de Noël et prolongent la scénographie des mystères médiévaux à travers la Crèche vivante et son sempiternel berger cornemuseux. Il ne s'agit donc pas, pour la cornemuse, d'une utilisation habituelle dans le cadre liturgique de l'ordinaire de la messe. En tout cas, pas au Moyen Âge ni durant toute l'époque baroque. Les documents auxquels se réfère Pierre Bec nous ramènent au Trás-os-Montes (Portugal)³³ du XX^e siècle, à une époque où les règles musicales de la liturgie se sont quelque peu assouplies, même si, dans ce cas précis, quasiment tous les cornemuseux sont des bergers. La place me fait défaut ici pour m'attarder sur la position (difficilement évolutive) de l'Eglise au sujet du rôle culturel de la musique instrumentale, mais je peux assurer le lecteur que, jamais, la cornemuse n'a fait l'objet de la moindre référence théologique la confortant dans un prétendu rôle liturgique d'animation musicale. Si elle pénètre — rarement — dans les églises à l'occasion de certains offices (messes politiques, dynastiques, de commémorations, etc.) ou dans d'autres contextes (danses dans les églises, mystères médiévaux, etc.), avec des hautbois, violons, flûtes, etc., c'est contre l'avis de l'Eglise qui ne cesse de déplorer cette profanation musicale des lieux de culte, déjà au Moyen Âge et ceci jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Si la cornemuse est présente dans un certain nombre de manifestations à caractère religieux, ce n'est pas en raison de sa prétendue religiosité. C'est parce que, dans l'imaginaire chrétien, l'instrument est l'emblème vivant du pastoralisme. Pour étayer sa thèse, Thierry Boisvert fait référence au souffle divin, souffle de vie. Là, je ne suis plus du tout d'accord. Je n'ai pas la place de le faire ici³⁴ mais d'une part, je souhaiterais rappeler qu'à aucun moment, on ne trouve chez les Pères de l'Eglise, pourtant très prolifiques en allégories musicales et instrumentales, la moindre référence à des instruments à vents. Ces derniers ne font tout simplement pas partie de leur « arsenal allégorique ». D'autre part, la symbolique positive du vent en relation avec l'image chrétienne du souffle de vie est extrêmement marginale, concernant les aérophones, en regard des connotations négatives du vent, cet élément étant

l'apanage du diable mais surtout des sorcières, des revenants, des êtres fantastiques et maléfiques, annonçant les morts imminentes, étant érotique et obscène, synonyme de folie, symbolisant l'orgueil, la vanité, le mauvais destin et les « mauvais usages de la parole », propageant la mort... La trompette et les trompes sont ainsi totalement dépréciées. Elles symbolisent la mort (cf. le thème instrumental de l'Apocalypse), le pouvoir temporel (y compris la loi). Les anges soufflant dans des trompes ne sont pas là pour évoquer une quelconque religiosité de ces instruments : leur fonction est de rappeler la gloire de Dieu et la force de sa parole lors du Jugement dernier. Ce thème est finalement très profane et politique. La symbolique de la cornemuse est, elle aussi, totalement inscrite dans ce vaste champ négatif. L'instrument ne peut jouir au même moment de deux symboliques fondamentalement contradictoires sur le plan religieux. Il ne peut y avoir, d'un côté, une iconographie symboliquement religieuse avec l'Adoration des bergers et, de l'autre, une iconographie exactement contemporaine, à la symbolique inverse, inscrite dans les champs du macabre et du diabolique, et plus tard du sorcellaire. Le constat d'une utilisation religieuse de l'instrument n'est symboliquement pas équivoque et ne doit pas conduire à des interprétations les plus fantasmagoriques sur la religiosité du son continu et du bourdon, la symbolique religieuse supposée du miroir qui décore l'empeigne (au Moyen Âge, le miroir symbolise souvent la vanité, l'orgueil et la luxure 35), etc. Reste évidemment le cas de l'orgue qui fait figure d'exception, pas totalement énigmatique pourtant lorsque l'on sait que l'analogie symbolique entre les tuyaux et les trompes est totale, renforcée par le son de plus en plus fracassant de l'instrument. D'autre part, malgré les éléments négatifs du vent, du métal et des soufflets, la dimension harmonique de l'orgue l'a rapidement inscrit dans le champ de la religiosité, même si ses galons d'instrument liturgique ont été, au départ, difficiles à conquérir.

La cornemuse, objet de tous les fantasmes ! J'ai même entendu, lors d'une conférence, récente qu'elle était un symbole de fécondité, la poche gonflée évoquant le ventre de la femme enceinte ! Lorsque l'on procède à une interprétation symbolique, il ne faut pas entremêler des champs métaphoriques si différents.

S'il en était besoin, et pour revenir à l'imagerie de la Nativité, on remarquera que l'iconographie médiévale ne place jamais la cornemuse pastorale à *droite de* l'Enfant, ce qui l'aurait valorisée, mais toujours à *gauche*, du même côté que l'enfer dans la scénographie des mystères. Puisque nous sommes dans une iconographie allégorique et entièrement codée, il faut la décrypter selon le codage en vigueur : or, l'un des codes privilégiés de la lecture symbolique d'une scène médiévale, *a fortiori* religieuse, est la disposition spatiale horizontale selon l'axe droite/gauche et verticale selon l'axe au-dessus/au-dessous. Pour bien montrer que l'instrument est laïc et ne peut 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 36.

NOTES :

1. PAVESI Dominique, « La Symbolique des voix », *Littérature et Opéra*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.
2. LACOSTE Jean-Yves, « Les anges musiciens. Considérations sur l'Eternité à partir de thèmes iconographiques et musicologiques », *Revue de science philosophique et théologique*, 1968, n°4.- pp. 549-575. Lire aussi 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.
3. PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*. Paris : Le Léopard d'Or, p. 92.
4. PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 51. On lira avec profit à ce sujet : GOUREVITCH Aaron J., *Les Catégories de la culture médiévale*. Edition française : Paris, Gallimard, 1983 (« Bibliothèque des Histoires ») ainsi que l'œuvre magistrale de Jacques Le Goff, rassemblée dans l'ouvrage *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, « Quarto ».
5. Retable de l'église Santa-Maria, cathédrale Vella de Coimbra (Portugal), vers 1500.
6. Musée national de Culture, Valladolid. *Las Edades del hombre. la musica in la iglesia de Castilla y Leon*, Catalogue d'exposition. Leon (Castille) : 1991, p. 207.
7. GERSON-KIWI E., « La musique dans la Bible », *Dictionnaire de la Bible*, Paris, 1957, supplément, fasc. XXIX, pp. 1411-1468.
8. LABIE Jean-François, *Le Visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, Fayard-Desclée, 1992, pp. 25-27.
9. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Musiques de Dieu, Musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française, du Moyen Âge à l'âge baroque*, Toulouse, EHESS, 2001.
10. LE ROY LADURIE Emmanuel, *Montaillou village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1975, (rééd. 1982 revue et corrigée), Folio Histoire, p. 390.
11. Le premier document vient de Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 45, f. 16, le second de Munich, ms. Gall. 16, f. 7v, 1303-1308.
12. Cité dans BEC Pierre, *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen-Age*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 178 (note).

13. MÉNESTRIER Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 1682, Genève, Minkoff Reprint, p. 89, p. 108 et p. 201.
14. GOULEMOT Jean M., LIDSKY Paul, MASSEAU Didier, *Le Voyage en France, Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire*, Paris, Laffont, Bouquins, 1995, p. 902.
15. *Ibid.*, p. 923.
16. CAZAMIAN Louis, *Anthologie de la poésie anglaise*, Paris, Stock, 1946, p. 145.
17. Sur ce sujet, il est impératif de lire MAILLARD Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent (1660-1760)*, thèse de doctorat de 3ème Cycle, Paris IV, 1987.
18. COHEN Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1951, pp. 109-110. Lire aussi DORGEVILLE Marie-Germaine, « La musique dans le théâtre religieux du Moyen Âge », In *Encyclopédie des musiques sacrées* / éd. par PORTE Jacques. Paris : Labergerie, 1969.
19. COHEN Gustave, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Champion, 1925, Slatkine Reprints, Genève, 1974, p. 72 et p. 74.
20. MALE Emile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris : Armand Colin, 1948.
21. 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, p. 399.
22. BEC Pierre, *Vièles ou violes ?*, *op. cit.*, p. 177.
23. GRABAR André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen-Age*, Paris, Flammarion, 1979, p. 346.
24. BOISVERT Thierry, « Chabrettes : mon Dieu, quelle histoire ! », *Actes du Symposium International sur le cornemuse* de La Haye (Pays-Bas, 17 septembre 1988), Utrecht, 1989), pp. 7-22.
25. BEC Pierre, *La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1996, « Isatis » n°4, p. 26.
26. BOISVERT Thierry, *op. cit.*, p. 12.
27. BOISVERT Thierry, *op. cit.*, p. 20.

28. Au sujet de l'histoire musicale religieuse de l'ère baroque et post-tridentine, lire GARROS Madeleine, « La musique religieuse en France (1600-1750) », In *Histoire de la Musique*. Paris : Gallimard, 1960.- pp. 1591-1611.- (éd. La Pléiade), mais surtout LAUNAY Denise, *La Musique religieuse en France, du Concile de Trente à 1804*. Paris : Klincksieck-Société Française de Musicologie, 1993 ainsi que WEBER Edith, *Le Concile de Trente et la musique*. Paris : Champion, 1982.

29. 1760, procession de l'Archiconfrérie du Très Saint-Sacrement « au bruit des fanfares, trompettes, hautbois, clairons et tambours de la ville ».

30. 1752, procession des Pénitents Gris avec la « Symphonie de Messieurs de la Marine, consistant en un basson, deux ou trois hautbois et deux cors de chasse qui jouaient à l'alternative avec les timbales ».

31. Voir les références des deux précédents documents dans CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 156-157.

32. LE ROY LADURIE Emmanuel, QUILLIET Bernard, « Baroque et Lumières », *Histoire de la France Urbaine. Tome 3 : la ville classique de la Renaissance aux Révolutions*. Paris : Le Seuil, 1981.- pp. 500-503.-

33. CAUFRIEZ Anne, « La cornemuse du Trás-os-Montes (Portugal) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°2, 1989, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie-AIMP, pp. 165-182.

34. Voir CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Musiques de Dieu, Musiques du Diable... op. cit.*, pp. 87-112. et CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Le vent musical : sa symbolique et son actualité dans la musique traditionnelle du Languedoc-Roussillon », *Cahiers d'Eole*, n°5, Montpellier, Région Languedoc-Roussillon, 2002, pp. 9-24.

35. Lire l'analyse qu'en propose François GARNIER dans son ouvrage *Le langage de l'image au Moyen Âge. Vol. II, La grammaire des gestes*. Paris : Le léopard d'Or, 1982. Lire aussi GARNIER François, *Thésaurus iconographique. Système descriptif des représentations*. Paris : Le Léopard d'Or, 1984 et GARNIER François, *L'âne à la lyre : sottisier d'iconographie médiévale*. Paris : Le Léopard d'Or, 1988.

36. BERMUDEZ Egberto, BERMUDEZ Egberto, *La Musica en el arte colonial de Colombia*. Bogotá : Fundacion de Música, 1994, p. 27.