

**Paysage sonore urbain en Belgique
sous le Régime français
Essai**

23

**Conférence à la Société Liégeoise de Musicologie, le jeudi 16
février 1989**

par Ph. John Van Tiggelen
Docteur en musicologie
Licencié en histoire
Prof. Institut des Hautes Etudes des Communications Sociales de Mons
Maître de Conférence UCL

Symphonies urbaines

A la recherche d'une définition du paysage sonore

Le paysage sonore d'une époque est l'ensemble des éléments qui sont donnés à entendre à cette époque. Analyser un paysage sonore, c'est en relever les caractéristiques, les particularités, la domination de certains sons, la prégnance de certains signaux qui peuvent être considérés comme des archétypes du paysage sonore de cette époque.

Quelle que soit l'époque envisagée, la réalité quotidienne propose toujours à ses contemporains une sorte d'échiquier sur lequel se déroule le jeu des correspondances constantes entre les plans auditifs et visuels, même si, d'un point de vue strictement physique, les sons sont comme les carabiniers de la chanson: toujours en retard (propagation du son: 340m/sec, soit 1 million de fois plus lent que la lumière). L'association entre son et image tient en réalité à une approximation de notre perception humaine, sur une sorte de contrat de croyance.

Précisons d'emblée qu'en matière de paysage sonore, il n'y a pas de ligne de démarcation nette entre les sons de la parole humaine, ceux qui appartiennent au monde de la musique, et ceux que l'on appelle ordinairement des bruits. Entre le monde de la musique, celui des bruits et celui du langage, les frontières sont floues, dissoutes, poreuses.

Deux exemples:

- Les musicologues et les ethnologues sont unanimes au sujet des racines de la musique: c'est le bruit puisé dans le paysage sonore qui a fécondé l'imagination et l'intelligence musicale créatrice. Pierre Schaeffer, par exemple, parle volontiers que pour l'homme primitif, la mêmealebasse a dû servir indifféremment à la soupe et à la musique. Le simple fait, pour cet homme, de s'intéresser aux sons produits par laalebasse, indépendamment de toute préoccupation culinaire ou domestique, suffisait

à transformer le cuisinier en musicien (*Traité des objets musicaux*, Paris, 1966, p.43).

- Les linguistes, pour leur part, reconnaissent unanimement que la naissance des mots eut lieu par suite d'articulation de bruits produits par l'appareil respiratoire. Ils ont montré, avec beaucoup de pertinence, comment des ambiances sonores, des bruits particuliers du paysage sonore se trouvent reflétés dans la forme de la parole.

Mais si l'existence du paysage sonore est d'une telle évidence, pourquoi l'intérêt que nous lui portons est-il si tardif, qu'il s'agisse du paysage sonore de notre époque ou de celui des époques révolues?

La belle indifférence

Les problèmes de couple de l'audio-visuel

Il est certain que la culture contemporaine devient de moins en moins récalcitrante, de moins en moins indifférente par rapport aux significations et aux subtilités de l'audible. Il n'en a pas toujours été ainsi. C'est même un phénomène assez nouveau, quand on pense que dans les temps qui nous ont précédés, le registre sonore a toujours été tenu pour inférieur par rapport au visuel. Aussi bien dans la littérature que dans les documents d'archives, très rares sont les témoignages sur les événements sonores, sur le paysage acoustique, sur l'information acoustique des masses. Seule la musique, comme art supérieur des sons organisés, a bénéficié d'une plus grande attention de la part des observateurs. Mais le son, les bruits, la voix comme phénomène purement sonore, sont considérés comme une sorte de supplément de sens, plutôt redondant par rapport à l'expression des idées véhiculées par la voie royale du regard. Tout se passe comme si c'était la vue qui, tyranniquement, organise autour d'elle les objets sonores.

Dans le passé, l'habitude s'est installée de considérer l'élément sonore comme une enveloppe mobile, adhésive, secondaire par rapport à l'image. On a toujours eu l'intuition que c'était le visuel qui était sonorisé et non le sonore illustré. Et pourtant, bien des choses que nous croyons voir, nous les avons en fait surtout entendues. Songez à ces films de science fiction, la *Guerre des Etoiles* par exemple: sans le bourdonnement stridulé qui accompagne les combats de sabres-laser, ces armes ressemblent à de vulgaires lampes de poche. C'est bien le son ici, qui confère à l'arme son caractère redoutable. Il s'agit donc bien d'un son synchrone qui se transmute en qualité visuelle. Que dire alors, pour rester dans le même domaine de la science fiction, de ces astronefs qui vrombissent dans l'espace interstellaire où, on le sait, règne le silence absolu.

Je pense que ce dédain à l'égard du sonore non musical est une infirmité de notre culture occidentale. Il faut dire que notre tradition

philosophique a quand même laissé un dépôt tenace dans ce domaine, et dont les origines remontent sans doute jusqu'à l'attitude de Platon envers la musique et la mise en scène dans le théâtre. Tout cela pèse encore sur l'esthétique contemporaine et produit aussi de nombreux pièges méthodologiques. Même les musicologues, dont l'appareil conceptuel était normalement de nature à assurer un juste discernement dans tout ce qui avait à voir avec la production de sons, n'y ont pas toujours "vu" clair.

Ce dédain pour le monde des sons, en Occident, a quand même de quoi surprendre, surtout en regard de l'idée moniste de notre culture occidentale, qui postule l'identité de l'homme avec lui-même et pose comme idéal de l'homme la conciliation de ses éléments dispersés dans un corps homogène, considéré comme l'habitat de l'individu.

Pourquoi, dès lors, ce barbarisme exercé à l'égard du monde sonore, alors que notre perception et notre mémoire du monde ne font pas de si rigoureuse séparation entre les canaux sensoriels par lesquels nous sont apportées les impressions que nous emmagasinons? Quelle bonne raison donner aux anciens pour avoir ainsi évacué de l'univers de nos perceptions la dimension du sonore?

Parler des sons

L'aveu d'une infirmité

Nous avons peut-être une proposition de réponse à ce sujet. Une des raisons pour lesquelles on s'est montré si peu loquace à l'égard des phénomènes sonores est que nous manquons singulièrement de mots, d'éléments terminologiques pour qualifier, ou simplement nommer les phénomènes sonores. Nous ne parvenons pas, à l'aide des mots, à rapprocher au même niveau d'abstraction les phénomènes sonores et les phénomènes visuels. Pour qualifier ce que nous voyons, nous disposons de tout un métalangage: c'est haut, c'est bas, c'est grand, c'est petit, c'est rouge... Et dans le rouge, on distingue le vermillon, l'indigot, le carmin, le pourpre, le rouge orangé... C'est là tout un répertoire de formes, de notions, de codes que l'on utilise depuis la nuit des temps. Mais aussi surprenant que cela puisse paraître, pour le sonore, il fallut attendre Pierre Schaeffer -la fin des années '50- pour assister à une première tentative de nomination des perceptions sonores dans leur aspect concret. Il faut se rendre à l'évidence: l'oreille est peut-être, de tous nos sens, le premier éveillé, puisque nous savons qu'au stade foetal déjà, l'enfant entend, capte la voix de la mère et des bruits extérieurs; mais par la suite, le sens de l'ouïe devient aussi le plus impressionniste.

La révélation du monde sonore

Vers une nouvelle écoute

Fort heureusement, depuis quelques années, certains théoriciens, des scientifiques, ont orienté timidement leur approche vers une direction plus attentive au son. Pour la musique, l'attitude était prise depuis longtemps. Pour les bruits et pour la voix en tant que phénomène sonore, en dehors des significations du langage, il fallut attendre le milieu du XXe siècle pour qu'on commence à s'y intéresser.

Nous avons relevé, pour notre part, plusieurs "facteurs favorisants" qui nous ont rendus plus attentifs aux phénomènes sonores:

1. Le développement des sciences de la communication, sous l'impulsion de la linguistique et notamment de la sémiologie
2. Le cinéma
3. La musique concrète
4. L'apparition de la notion contemporaine de "paysage audiovisuel".

Linguistique Sémiologie Communication Médias

Le premier élément qui explique l'intérêt porté aujourd'hui à l'étude du paysage sonore est l'importance prise par les théories de la communication et des médias, largement alimentées par la sémiologie.

L'enjeu fut clairement énoncé par Ferdinand de Saussure, lorsqu'il écrivait dans son cours de linguistique générale, que "le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique" (concept = signifié; image acoustique = signifiant). Ces théories seront affinées, complétées par la suite (Jacobson, Shannon et Weaver). On sait l'extraordinaire chemin parcouru par la sémiologie au cours de ces dernières années et l'impact qu'elle a eu sur pratiquement toutes les disciplines des sciences humaines, y compris la musicologie. Le problème cependant est que les études de type sémiologique sur le son allaient droit aux significations, aux informations, en oubliant, en traversant pour ainsi dire le phénomène sonore comme tel.

Cinéma

Le cinéma fut aussi un élément décisif dans la prise de conscience des phénomènes sonores, non seulement le cinéma parlant des années '30, mais déjà le cinéma muet... pas si muet que cela d'ailleurs, puisqu'on a dit de lui qu'il bruissait d'un vacarme de sons sous-entendus, mentalement restitués par le spectateur en fonction des images, "entendus avec les oreilles de l'esprit", pour reprendre une expression relevée dans un ouvrage consacré

à Beethoven sourd (Voir aussi l'admirable film d'Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven*).

L'élaboration de la bande-son dans le cinéma sonore a été un peu le terrain d'essai de la recherche sur le paysage sonore. C'est là que, de bruit en bruit, de musique en musique, on s'est aperçu que le son était, à l'égal de l'image, matériau à part entière, au même titre aussi que les costumes, les décors, la lumière, le jeu des acteurs...

Ceci dit, on s'est très vite rendu compte, dans le cinéma, que le son réel, c.-à-d. son enregistrement littéral, était souvent ou trop dur, ou trop sec, ou trop pauvre. Il y a bien dans le cinéma une école, une théorie du son direct, enregistré à la prise de vue, mais c'est plutôt une pratique de résistants. La grande majorité des films sont post-synchronisés, c'est-à-dire que les voix, les sons d'ambiance et la musique sont montés après coup sur les images. Cela permet évidemment d'avoir, par exemple, le plus beau chant d'oiseau sur le plus beau coucher de soleil: séquence difficilement réalisable en son direct.

Les éléments sonores de la bande-son traduisent plus volontiers l'impact psychologique, voire métaphysique de l'événement bruité. Le bruiteur, en l'occurrence, s'efforce de "rendre", un peu comme le peintre s'efforce de "rendre" une corbeille de fruits. C'est le cas, par exemple, du "rendu sonore" d'un coup de poing, plus métaphysique que physique; ou encore le bruit de la chute d'un corps humain, traité comme le bruit de la chute d'un objet inanimé, ce qui accentue l'obscénité de la mort qui transforme l'être en chose. Dans le domaine du paysage sonore contrefait, l'imagination des bruiteurs est sans limites. Tous les ustensiles sont permis: les ressorts de sommier, lavabos, vieux ventilateurs, saladiers, couvercles de poubelle... font partie de la panoplie du bruiteur de cinéma. Ainsi, pour imiter le bruit d'un moteur diesel: "tourner une vieille chignole dans un mouvement de va-et-vient et frapper une casserole avec une masse garnie de caoutchouc" (Pierre Monnier, *Le super B sonore et parlant*, 1978, p.136). Réalité ou simulacre, le paysage sonore n'est pas moins indispensable au film, au même titre que les autres composantes auxquelles nous sommes ordinairement plus familiers.

Mais si le paysage sonore fait partie intégrante de l'univers filmique, de la "diégèse" d'un film, en retour, le cinéma a conditionné notre manière d'appréhender le paysage sonore dans la réalité quotidienne. Le domaine où cette influence du cinéma sur le paysage sonore est le plus sensible, est celui des clichés sonores. Le cinéma, comme genre d'expression universel, a répandu sur le globe une sorte d'"esperanto sonore" dont tout le monde, désormais connaît le vocabulaire. Ainsi, les mouettes évoquent la mer, le klaxon la ville, les exercices de piano une cour d'immeuble, l'accordéon Paris, la cithare et la mandoline une ville d'Italie, la trompette et le saxophone la solitude urbaine, les violons la tendresse et l'amour, les cors

la présence de cervidés, etc. Des codes semblables existent aussi pour l'image, la gestuelle, la mimique...

Musique concrète

Nous avons déjà évoqué le rôle joué par la musique concrète et la musique expérimentale de la fin des années '50 dans la prise de conscience de la réalité sonore qui nous entoure. On connaît les travaux de Pierre Schaeffer, musicien, musicologue, poète, polytechnicien, philosophe, virtuose administratif, créateur d'institutions impossibles et nécessaires... Quelle que soit l'estime dans laquelle on tient ses travaux, le mérite lui revient d'avoir entrepris le "rétablissement phénoménologique" de la musique. Nous ne souhaitons pas nous étendre ici sur les mille et une notions qui jalonnent son *Traité des Objets Musicaux* : la révélation acousmatique, les phénomènes d'anamorphose auditive, les quatre écoutes et l'écoute réduite, l'objet sonore, les dualismes fondamentaux de la musique (naturel/culturel, faire/entendre, abstrait/concret), le nouveau regard qu'il porte sur la tradition musicale occidentale, le nouveau solfège des objets sonores, l'acoulogie et surtout, bien sûr, la typo-morphologie des objets musicaux.

Paysage audiovisuel

Un autre élément qui nous a "ouvert les oreilles" au paysage sonore est la prise de conscience actuelle des enjeux politiques, économiques et culturels du paysage audiovisuel. L'exemple vient de France, où le paysage audiovisuel, depuis le 30 septembre 1986, date de la "Loi Létard" sur l'audiovisuel, est à l'heure du grand chambardement. On se souvient encore de la tempête qui a soufflé sur l'audiovisuel français et qui eut des répercussions sur le paysage audiovisuel belge. En effet, la Belgique, déjà largement "arrosée" par 21 chaînes de télévision (22 si on compte FilmNet, la chaîne à péage scandinave captée en Flandre et à Bruxelles), fut très sollicitée par les nouvelles chaînes françaises, soucieuses de diversifier leur audience pour rentabiliser leurs investissements. La Loi Létard, ce fut tour à tour :

- la création de la Commission Nationale de la Communication et des Liberté;
- la privatisation de TF1;
- l'encouragement à la création cinématographique;

... mais aussi quelques "affaires" :

- la bataille de la publicité et la course à l'"audimat";
- l'affaire du remplacement des présidents des chaînes publiques: A2, FR3, Radio-France;
- celle de Radio Rythme-Bleu en Nouvelle Calédonie;

- le limogeage de Michel Polac (Droit de réponse) pour une caricature qui faisait dire à François Bouygues, PDG de TF1, que la chaîne qu'il dirigeait était une télé de m....
- le salaire de 230.000 FF/mois de Christine Ockrent.

En Belgique, comme en France, l'alternance politique au pouvoir est devenue synonyme de changement du paysage audiovisuel. Le décret sur l'audiovisuel a été baptisé chez nous "décret Monfils". Adopté par le Conseil de la Communauté française, le 12 juillet 1987, ce texte "libéral" fut, au lendemain des élections législatives d'octobre 1987, le point de mire des socialistes revenus au pouvoir, et plus précisément de Philippe Moureau, appelé à remplacer Philippe Monfils à la tête de l'Exécutif communautaire.

La fête révolutionnaire

Les mémoires administratives

Dès qu'on ouvre les cartons où dorment les archives sur les fêtes et cérémonies de la période française, on est d'emblée frappé par la variété et l'abondance de ces fêtes. Pour cette période, ce sera d'abord, en France, la fête de la Fédération, puis celle de l'Être Suprême, puis celle de la Raison. Ajoutez à cela toutes les fêtes décadaires, celles de la Jeunesse, des Victoires, de la Vieillesse, de l'Agriculture, des Epoux, de la République, de la Souveraineté du Peuple... que de fêtes! Et ces fêtes, on les a célébrées partout, non seulement en France, puis à Bruxelles et dans les grandes villes de la Belgique bientôt française, mais aussi dans les moindres municipalités de canton. Plusieurs fois par an et parfois par mois, on a sorti les drapeaux et les tambours, convoqué les menuisiers et les peintres, répété les chansons, délibéré des programmes. Avec, tout au long des années révolutionnaires, une constance qui vaut au chercheur de compactes liasses de procès-verbaux. Ces procès-verbaux sont parfois frustes, souvent monotones, mais leur existence massive impressionne.

Pour la Belgique, ces archives, quelles sont-elles? Il y a d'abord les fonds d'archives des administrations centrales de la Belgique française, conservés aux AGR à Bruxelles:

- *Archives de l'Administration Centrale et Supérieure de la Belgique et du Conseil de Gouvernement* (courte existence de Vendémiaire an III, c.-à-d. du 15 octobre 1794, quinze jours après le rattachement définitif de la Belgique à la France, jusqu'au 9 Messidor, c.-à-d. le 27 juin 1795. Cinq administrations: Brabant, Flandre, West-Flandre, Tournai et Tournaisis, Namur et Hainaut).
- *Archives de l'Administration d'Arrondissement du Brabant* (divisée en 4 quartiers: Bruxelles, Louvain, Anvers et Brabant wallon; chaque quartier

étant divisé en bureaux: finances; domaines; subsistance et approvisionnement; agriculture et commerce; bois, forêts, mines et minières; travaux publics; secours publics; contentieux des administrations; sûreté générale et de police, publications).

- *Archives du Conseil administratif de la Belgique* (courte existence de février à août 1814, suite à la défaite de Napoléon. Quatre secrétariats généraux: Finance, Justice, Police et Intérieur, Armement militaire, avant que Guillaume d'Orange ne dote la Belgique d'une administration nouvelle qui comportera: Conseil d'Etat, Chambre des comptes, Secrétairerie d'Etat et Conseil privé).

- *Archives du Gouvernement Provincial du Brabant*

Mais peut-être que la moisson la plus généreuse se trouve encore dans les dépôts d'Etat (Mons, Liège, Namur...) et des villes. Ainsi, aux Archives de la Ville de Bruxelles, par exemple, on trouve notamment:

- Le *Fonds des Fêtes et Cérémonies* qui déborde largement du XIXe siècle (1795-1930). Il s'agit d'une documentation très abondante, très homogène, qui tient au fait que l'organisation des réjouissances publiques était confiée à un département spécifique de l'administration de la ville, de même qu'il existait aussi, dans les grandes villes belges, une réglementation de police pour tout ce qui concerne les fêtes et cérémonies, édictée habituellement sous le label "Police des spectacles".

- *Papiers de la police*

A Namur:

- *Fonds de la ville de Namur*. Ce fonds est remarquable par la qualité et précision des procès-verbaux et des comptes rendus.

Le tout premier document retrouvé, concernant les fêtes sous le régime français provient des archives de l'*Administration Centrale et Supérieure de la Belgique*, conservées aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles. C'est précisément le plan détaillé d'une fête organisée à Malines, pour "célébrer (...) la réunion de la Belgique à la République Française" (les officiers municipaux de la commune de Malines à l'administration centrale et supérieure de la Belgique, 23 Vendémiaire an IV - 14 octobre 1795). En voici un extrait:

"(...) Cet événement est d'une importance si majeure pour le salut de notre patrie, écrit l'officier municipal Vermeulen chargé d'établir la conduite de ladite fête, que ne point le célébrer avec éclat et solennité, seroit à nos yeux se rendre coupable d'une indifférence répréhensible (...). Nous ne venons pas vous proposer le plan d'une fête telle que celles que l'on donnoit sous l'ancien régime, lorsque les autorités constituées s'engraissoient aux dépens du public en méprisant la classe indigente et laborieuse du Peuple qui n'avoit d'autre part à la fête que celle d'en payer les frais; le but principal de celle que nous vous proposons aujourd'hui, est de donner un petit

soulagement à la vieillesse décrépite et indigente de cette commune."

Le rattachement officiel des ex-Pays-Bas autrichiens à la France eut lieu le 1er octobre 1795. Mais déjà en septembre 1792, la France, victorieuse à Valmy sur les armées prussiennes, avait pénétré dans nos provinces pour leur "donner la vraie liberté". La victoire de Valmy, en effet, allait donner pour un temps aux français confiance dans la Révolution.

D'autant plus que deux mois plus tard, Dumouriez, déjà vainqueur à Valmy, l'est à nouveau à Jemappes (6 novembre 1792). Il affiche alors la plus grande générosité à l'égard de nos provinces qui pourront se choisir librement la forme de gouvernement qui leur plaira. Mais cette générosité sera, disons "ordonnée" par la suite, la Convention ayant décidé que nos provinces devront se donner un "gouvernement libre et populaire". L'accueil fait à ces propositions est plutôt tiède. Par ailleurs, les nécessités de la politique française décideront finalement de notre annexion. Cette annexion sera retardée encore par la restauration autrichienne au lendemain de la bataille de Neerwinden (18 mars 1793). Mais après la victoire de Jourdan à Fleurus (26 juin 1794), la Convention décide d'incorporer la Belgique à la République française. Nous connaissons donc le Directoire (octobre 1795-novembre 1799).

Mais ce qui nous intéresse, c'est le plan proposé par les autorités municipales de Malines pour la fête de la Réunion, et en particulier les événements sonores de cette fête:

"A sept heures du matin, lit-on dans le programme, toutes les cloches de la ville et le carillon, annonceront la fête. A onze heures, les cloches recommenceront à sonner. La municipalité, accompagnée du commandant et des officiers marcheront vers le Temple de la Loi"

Cloches et canons

Le son producteur de rythme, de ponctuation et d'espace

La sonnerie des cloches est sans doute une des manifestations les plus tangibles de l'environnement acoustique à cette époque. Bien entendu, elles sont civiles, sécularisées.

Si la fonction habituelle de la cloche est la mesure du temps, ici, elle a avant tout une fonction de ralliement. Cette fonction n'est pourtant pas une nouveauté à la période révolutionnaire. Dans son ouvrage sur *Les cloches civiles de Namur, Fosses et Tournai au Bas Moyen Age* (Bruxelles, Crédit Communal, 1976), Christian Patart montre qu'au Moyen Age déjà, la cloche civile (ou bancloche, cloche du ban, cloche banale) était utilisée pour transmettre un message urgent à l'ensemble des membres d'une communauté. Dans le cas d'une information courte, précise-t-il, le

couvre-feu par exemple, un simple signal sonore codé, dont la signification était connue de tous, pouvait suffire. Par contre, dans le cas d'une information plus longue et plus complexe, ne pouvant être transmise que par un crieur public, la cloche avait alors pour rôle d'ordonner le rassemblement immédiat des personnes en un endroit déterminé où l'information pouvait ensuite être annoncée.

Au Moyen Age, ce processus fut utilisé en milieu urbain mais également en milieu rural, aussi bien pour des communications à caractère politique, que juridique, institutionnel, judiciaire ou militaire. Cependant, dans le cas d'une intervention militaire urgente et directe, l'alerte était généralement donnée par la trompe. La cloche suggère plutôt un rassemblement du peuple à un endroit fixé où s'organisait ensuite la défense.

Ce qu'il faut noter, dans le cas de la fête malinoise de Vendémiaire de l'an IV, c'est que les cloches sonnent d'abord une première fois (à 7 h du matin) pour annoncer les festivités et inviter la population au rassemblement; ensuite une seconde fois (à 11 h du matin) pour solenniser l'arrivée des personnalités, des magistrats de la ville, pendant toute la durée du cortège, jusqu'au Temple de la Loi. Nous avons tout lieu de penser que ce Temple de Loi était en fait une édifice religieux transformé en Temple dédié à l'idéal de Liberté de la Révolution. Dès 7 heures du matin, nous apprend encore le document, le carillon de Malines -cité réputée pour son art campanaire- est également réquisitionné.

Il est évident que dans le paysage sonore de cette période charnière entre l'Ancien et le Nouveau Régime, et jusqu'à une époque avancée dans le XIXe siècle, avant que les villes ne s'offrent à l'industrialisation, la cloche est certainement le son-emblème de la vie communautaire. Dans la sonnerie de cloche se lisent les "codes de la vie, les rapports entre les hommes" (J. Attali, *Bruits*, 1977, p. 7). On peut dire que dans la mémoire collective, au niveau du paysage sonore, le son de la cloche est producteur de rythme, de ponctuation et d'espace.

Le son de cloche producteur de rythme

Il s'agit ici, bien sûr, du rythme de la vie quotidienne. C'est la cloche qui règle toutes les activités de la vie quotidienne. C'est la cloche comme expression de la mesure du temps. Contrairement à la fonction de ralliement qui peut être qualifiée d'"active", la fonction de mesure du temps est plutôt "passive". Elle rythme des faits indélébiles, habituels, banals, routiniers, vécus le plus souvent dans la méconnaissance et pourtant d'une importance capitale. C'est par cette fonction de mesure du temps par les cloches que tout s'élabore, tout se transforme dans la société de l'époque. Ce n'est pas un hasard si l'Eglise a été la première

détentrices de cloches. Dès le haut Moyen Age, elle s'est réservée, pour ainsi dire, le monopole de l'organisation du temps. La meilleure preuve de ceci est évidemment le fait que la dénomination des heures, en termes liturgiques, a continué à faire référence aux sonneries, alors que les cloches n'étaient plus sonnées depuis longtemps (matines, angelus...).

C'est évidemment avec le développement des villes et la montée de la bourgeoisie marchande que naquit la concurrence et qu'apparut, par opposition au temps d'Eglise, un temps plus rigoureux et mieux adapté à la vie active. L'historien Jacques Le Goff a particulièrement bien montré ce passage du "temps de l'Eglise" au "temps du marchand" et les conflits qui en découlèrent. Le temps du marchand sera bientôt réglé par les horloges dont l'utilisation se généralise en milieu urbain vers la fin du XIVe siècle.

A propos de l'articulation civil/religieux de la cloche, chacun se souvient de cette scène mémorable, dans un des films de la série des Dom Camillo, où le brave Pepone décide de doter le village dont il est le maire communiste, d'une cloche civile.

Mais la cloche n'est pas seulement productrice de rythme. Elle peut, dans certaines circonstances, émerger dans le paysage sonore, créer l'événement, mobiliser l'attention pendant une fraction de seconde, engendrant la participation à l'événement. C'est le son de cloche comme producteur de ponctuation.

Le son de cloche producteur de ponctuation

Ce que nous voulons dire ici, c'est que la cloche possède toutes les caractéristiques acoustiques pour émerger dans un environnement sonore, en tout cas à cette époque: puissance, prégnance perceptive, clarté, variation d'intensité, "bonne forme acoustique". Dans le paysage acoustique de l'époque le son de la cloche est celui qui émerge de la masse des objets sonores produits par l'homme ou par la nature. Elle est d'ailleurs faite pour cela.

La cloche exploite donc admirablement les réflexes innés que nous avons lorsque nous entendons un objet sonore. Le premier réflexe est en effet de localiser la source (regard attiré par l'endroit où nous situons le maximum d'intensité de ce son). Le second réflexe est d'établir la signification de ce son (danger, appel, accident...). Pierre Schaeffer a bien mis en valeur ces mécanismes de notre perception auditive, dans son "Tableau des Quatre Ecoutes":

1. Ouir: c'est être frappé de sons; c'est le niveau le plus brut, le plus élémentaire de la perception; on "oit" ainsi, passivement, beaucoup de choses qu'on ne cherche ni à écouter ni à comprendre.

2. Ecouter: c'est prêter l'oreille à quelqu'un, à quelque chose; c'est, par l'intermédiaire du son, viser la source, l'événement, la cause; c'est traiter le son comme indice de cette source, de cet événement.
3. Entendre: c'est, d'après l'étymologie latine, manifester un intention d'écoute; c'est sélectionner dans ce qu'on oit ce qui nous intéresse plus particulièrement, pour opérer une "qualification" de ce qu'on entend.
4. Comprendre: c'est saisir un sens, des valeurs, en traitant le son comme signe renvoyant à ce sens, en fonction d'un langage, d'un code.

... ces quatre modes de l'écoute, pourraient être résumés par la phrase suivante: "J'ai oui la cloche malgré moi, bien que je n'aie pas écouté au dehors, mais je n'ai pas compris l'appel que j'ai entendu".

Précisons encore, par rapport à ceci, que Pierre Schaeffer préconise dans son *TCM* un déconditionnement de nos habitudes d'écoute: sorte de réduction phénoménologique (intention et epoché) qui consiste à reporter sur l'objet sonore lui-même l'ensemble de nos interrogations. Ne plus viser la cause, ne plus viser le sens, mais l'objet sonore et en particulier les virtualités sonores qu'il porte en lui (cf. les expériences de rupture, quasi initiatiques du sillon fermé et de la cloche coupée).

Le son de cloche producteur d'espace

Le son de cloche n'est pas seulement producteur de rythme et d'espace, il crée également de l'espace.

Il nous faut exprimer ici notre étonnement devant certaines théories selon lesquelles la notion d'espace serait un privilège des arts visuels et serait étrangère à la musique... Théories complètement erronées et qui continuent, aujourd'hui encore, à sceller la confusion. Non seulement cette absurdité a la vie longue, mais certains auteurs tentent encore d'en approfondir la teneur sous la forme de diverses analyses esthétiques, anthropologiques ou sémiologiques.

Le son est tout aussi capable de créer l'espace que l'image. Et encore, faut-il insister ici sur le rôle particulier des cloches dans la construction des espaces. De même que l'animal marque l'espace avec son cri ou son chant, la cloche marque acoustiquement un territoire. Ses variations d'intensité et de timbre (effet Doppler, surtout pour les cloches sonnées à la volée) reflètent l'image d'un espace urbain plus ou moins étendu, avec des routes, des allées plus ou moins longues, plus ou moins étroites, ou l'image d'une gigantesque surface réfléchissante. Une cloche ne sonnera pas en ville comme elle sonne à la campagne. La sonnerie évoque donc non

seulement la source (la cloche), mais aussi l'espace urbain englobant. Elle fonde l'espace.

Il nous manque un mot pour dire que la ville résonne, qu'elle est "balayée", "éclairée", "touchée" par la source du rayonnement sonore. Toute notre attention se porte toujours et instinctivement vers la causalité, sans rendre compte des trajets spatiaux, des contours, des ondes de rayonnement sonores qui s'imprègnent en pénétrant l'étendue des volumes avant d'arriver à nos oreilles. Bref, on a tendance à oublier que le son qui s'infiltré dans notre appareil auditif est porteur de deux messages équivalents: celui de la source et celui de l'espace.

Deux, trois ou quatre cloches sonnant à des endroits différents de la ville produiront une cacophonie qui suggère la multiplicité, le croisement des destins individuels non coordonnés, le réseau des trajets anonymes, si caractéristique de la vie urbaine.

Le son de cloche fait partie de ces stéréotypes sonores qui résument une situation géographique, une localisation, un lieu, comme le cri des mouettes résume la mer, celui des oiseaux les champs, celui du grillon la Provence, celui du klaxon la ville moderne (cf. notamment G. Gershwin, *L'Américain à Paris*, B. Bartok, *Le mandarin merveilleux*).

C'est une heureuse disposition de notre appareil auditif (écoute binaurale) qui nous permet d'apprécier la profondeur, l'épaisseur du champ acoustique. Le paysage sonore est comme le paysage visuel, il suit des systèmes perspectivistes et proxémiques. L'individu est situé en un lieu précis, à partir duquel il organise les objets sonores du paysage en "couches successives", des plus proches aux plus lointaines.

Dans certaines villes, comme Bruxelles par exemple, les festivités étaient annoncées au "bruit général des cloches et salves d'artillerie", ainsi qu'en témoigne le programme de la fête du 18 Brumaire an X (9 novembre 1801) à l'occasion de la Paix signée avec l'Angleterre. Même chose l'année suivante, pour la fête du 29 mars 1802 en l'honneur de la signature du Traité de paix entre la France, l'Angleterre et la République Batave.

Canonnade à Namur également: mais on trouve que 8 heures du matin pour commencer la fête est plus décent que 7. D'ailleurs, à Namur, on n'avait pas attendu le rattachement définitif de la Belgique à la France, en octobre 1795, pour fêter la grande utopie, célébrer l'événement fondateur, la rupture créatrice, l'heureux naufrage de la réalité et les promesses des lendemains révolutionnaires... En décembre 1794 déjà, la municipalité de Namur organisait une grande fête civique à l'occasion de la plantation de l'arbre de la Liberté sur la Grand'Place. La fête était annoncée par la cloche du beffroi, puis par une proclamation. A 2 heures de l'après-midi, le

cortège se met en marche "au bruit du canon et au son de la cloche" (Archives de la Ville de Namur, *Fonds Ville de Namur*, 2791).

Voyage initiatique

La musique crée l'ellipse

Reprenons le cours des événements de la Fête de la Réunion à Malines. Nous nous sommes attardés quelque peu sur les sonneries de cloches, car c'est là une constante dans tous les documents. Dès qu'il s'agit de fêter quelque chose, les cloches sont présentes. Nous avons décroché, alors que le cortège s'apprêtait à se rendre au Temple de la Loi. Voici la suite du programme:

"Ils seront précédés par la troupe, par la musique et par un Char de Triomphe, sur lequel un Génie, représentant la Victoire, placé debout sur la hauteur du char, tiendra une couronne de laurier sur la tête de la France, qui donnera la main à la Commune de Malines, qui sera placée à son côté gauche. Plus bas, seront placées les Vertus comme le Civisme, la Justice, l'Égalité. Le char sera accompagné de plusieurs Génies représentant l'Agriculture et les Arts Mécaniques, tous habillés fort simplement et qui donneront le bras à d'autres, dont les habits seront plus riches, représentant le Commerce, la Jurisprudence, les Arts Libéraux. Chacun sera pourvu d'une corbeille, remplie de panache et de laurier. Tout le cortège sera précédé par la Renommée à cheval.

Au Temple de la Loi, on lira le Décret de la Réunion, et pendant ce temps, les Génies prêteront aux militaires les panaches de laurier. Il conviendrait d'y prononcer un discours analogue à la fête.

Après, on publiera au perron et au son des trompettes, l'arrêté de la municipalité par lequel le nom de la rue où est situé le Temple de la Loi, nommé à présent le rue de l'Empereur, portera à l'avenir le nom de rue de la Liberté. Et il sera tenu note de ce changement sur tous les registres. En même temps, on ôtera les anciens écritaux, et on en placera d'autres (...)"

Deux éléments émergent ici dans le paysage sonore de cette séquence d'action: la musique et la parole.

La musique est exécutée par une troupe de musiciens qui ouvre le cortège. Le document ne précise pas le type de formation musicale utilisé, vraisemblablement des musiques militaires. On sait que le niveau musical de ces phalanges n'était pas très élevé, mais elles ont pourtant joué un rôle important dans la diffusion artistique auprès du grand public. Le répertoire est composé principalement d'hymnes révolutionnaires, mais aussi des chansons qui n'étaient parfois que des arrangements textuels sur des mélodies connues. La plupart de ces musiques étaient publiées dans la grande presse. Adelheid COY (*Die Musik der Französischen Revolution*, Munich-Salzburg, 1978) a étudié ce répertoire à partir de dépouillements effectués dans le *Mercure de France*, la *Chronique de Paris*, l'*Ami du Peuple*, l'*Orateur du Peuple*, complétant ainsi la moisson déjà fertile de

Constant PIERRE (*Les Hymnes et les chansons de la Révolution française*, Paris, 1901).

Cette musique de cortège a une fonction bien précise dans le projet festif. Par la manière dont elle s'inscrit dans l'allégorie du Char de Triomphe, elle fait songer aux musiques incidentales (*incidental music*) c.-à-d. les musiques composées pour une oeuvre dramatique dans laquelle elle n'est pas un élément déterminant. Tragédies grecques, drames médiévaux, théâtre de la Renaissance, théâtre de Molière, de Racine, de Shakespeare, ballets de cour, masques et mascarades, Comedia dell'arte... en possédaient.

Ce qui est caractéristique, à la lecture des partitions, c'est les prétentions archaisantes, historisantes, voire exotisantes de cette musique, qui en fait une forme particulière du pastiche "à la manière de...". On y décèle une rapport lointain, mais aussi assez superficiel, avec la musique d'un âge d'or dont la Révolution semble tenir les promesses.

Entre ce qui se donne à voir et ce qui se donne à entendre dans le cortège, s'établit, par la musique, une sorte de synergie émotionnelle. C'est-à-dire que la musique reçoit de l'allégorie vivante un affect de patriotisme et de civisme. A son tour, la musique, par un jeu de va-et-vient, semble colorer la scène du même affect. La musique renforce et catalyse l'expression déjà contenue dans la scène et inversement, de sorte qu'une musique patriotique en paraîtra plus patriotique encore. C'est le type même de la musique que l'on peut qualifier d'"empathique", c'est-à-dire une musique qui participe directement aux émotions des personnages, vibre en sympathie avec elles. "Empathique" se dit d'une attitude consistant à éprouver par identification les mêmes émotions qu'autrui.

Enfin, la musique qui accompagne le cortège est aussi une machine à traiter le temps. Elle prend, elle isole un fragment du temps réel pour le porter dans une autre dimension du temps. Elle crée l'ellipse. Elle condense en quelques minutes une éternité de bonheur et de béatitude révolutionnaire. Elle soutient et porte l'action au moment où celle-ci aurait tendance à se figer.

... Ellipse temporelle, mais aussi ellipse spatiale, car la musique du cortège interfère également sur la notion d'espace. Elle transporte la foule d'un lieu vers un autre lieu qui sera le lieu des rituels, du culte, des marques. Comme dans le prélude de *Lohengrin*, le cortège est un voyage initiatique, un parcours, comme cette même chanson qui, dans un film consacré à Edith Piaf, la transporte de la rue à l'Olympia. Sans doute, l'analyse musicale traditionnelle a trop souvent décontextualisé l'oeuvre. Il convient d'être plus attentif à l'événement que la musique crée. C'est là

encore une dimension du paysage sonore à laquelle le musicologue se doit d'être plus attentif.

Vococentrisme

Eloquence révolutionnaire dans le paysage sonore

Le second élément du paysage sonore est suggéré par cette phrase: "il conviendrait d'y prononcer un discours analogue à la fête".

Quelle que soit le discours prononcé -le choc des gros mots ou le plaisir des mots choisis nous importe peu-, la présence d'une voix humaine dans le paysage sonore hiérarchise toute la perception auditive autour d'elle, qu'elle soit parole, cri, chuchotement, soupir. De même que la présence d'un corps humain dans un paysage structure l'espace qui le contient, la présence d'une voix humaine structure l'espace sonore qui la contient. Qu'il s'y trouve une voix, et infailliblement l'oreille se portera vers elle, en structurant autour d'elle les autres objets sonores du paysage. Donner à un enfant une poupée qui parle, et il ne voudra plus les autres.

Pourquoi ce privilège de la voix? Pourquoi ce "vococentrisme"? Parce qu'elle est envahissante par rapport aux autres éléments du décor sonore. Parce qu'elle a pour conséquence de "tirer" généralement la personne qui parle à l'avant-plan, surtout dans le discours public, où la voix est déclamatoire, projetée au premier plan sonore. Tout contribue, dans cette voix, à la faire saisir, à rendre l'auditeur-spectateur conscient d'être habité par elle, à percevoir à travers elle une identité, une personnalité. La mère s'éveille au moindre pleur de son enfant, appelée vers la voix de son enfant, quel que soit l'environnement sonore de la nuit, souvent plus intense et chargée de micro-événements sonores.

Dans le discours révolutionnaire, la voix est une voix qui s'écoute parler, soigne son élocution, son articulation, son phrasé, son timbre et impose l'image du corps, de la personne qui parle. Ce discours a codifié les critères de couleur, d'espace, de timbre auxquels doivent se plier les voix pour fonctionner comme telles. Ces critères correspondent à de véritables normes dramatiques d'interprétation dont les orateurs s'écartent rarement, sous peine de créer un trouble dans la narration. Il s'agit de voix élevées, pleines de hautes fréquences, provenant d'un registre de tête, et qui s'est maintenu comme un rituel jusqu'à notre époque, dans les discours politiques, bien que les microphones et les amplificateurs rendent ces efforts plus ou moins gratuits. Ceci dit, on rencontre de plus en plus souvent des orateurs politiques qui, profitant des nouvelles techniques, parlent d'un timbre plus intime, dans un registre plus pulmonaire, au lieu de se forcer la gorge. On peut dire que le microphone a modifié notre culture auditive.

Une fois de plus, ces différents aspects "acoustiques" de la voix ont été négligés jusqu'à ce jour, y compris dans l'étude toute récente de Patrick Brassart, *Paroles de la révolution. Les assemblées parlementaires 1789-1794* (éd. Minerve, 1988) qui, pourtant, a le mérite de réactualiser la somme de F.-A. Aulard, *L'éloquence parlementaire pendant la Révolution française. Les orateurs de l'Assemblée Constituante* (Paris, 1882), *Les orateurs de la Législative et de la Constituante* (2 vol., Paris, 1881-1886).

Chantons dans la boue

L'individu rebaptisé citoyen dans la fête

La suite du programme de la fête malinoise doit rendre manifeste, éternel, intangible le lien social tout neuf. La fête devient le lieu où se nouent les instincts du désir et les lumières du savoir, où l'éducation des masses se plie à la jouissance, où se marient politique et psychologie, esthétique et morale, propagande et culte. La fête révolutionnaire y trouve son vrai visage: l'abolition des divisions entre riches et pauvres, nobles et roturiers, ainsi que ses symboles: la foule, la danse, la ronde, et bien sûr le banquet... le tout dûment tambouriné.

"En retournant, précise le programme, tout le train fera un tour par la ville, pour arriver à la salle où le dîner sera apprêté, qui sera d'une simplicité républicaine.

Au dessert, la Renommée proclamera des toasts (...)
[suit la liste des toasts]

Après le dîner, toute la compagnie marchera vers l'arbre de la Liberté, où les musiciens exécuteront une symphonie et les airs républicains.

Entretemps, les commissaires (...) auront soin de distribuer un pain, une livre de viande et un pot de bière pour chaque indigent au dessus de soixante et dix ans, auxquels ils auront distribué des cartes les jours auparavant (...).

Il sera aussi donné quelques tonneaux de bière à la garnison (...)

A sept heures du soir, l'illumination commencera au son des cloches (...). Le feu d'artifice que quelques amis préparent, pourra être placé au marché au grain, où [se tiendra] le bal des amis de la Liberté (...)

A la salle de l'Académie de la Défense, on donnera un bal gratis; la commune ne paiera que les musiciens et la lumière."

Les documents d'archives sur la fête de Malines ne sont pas explicites sur le nombre et la composition de l'orchestre qui se produit auprès de l'Arbre de la Liberté. Mais un document des Archives de la ville de Namur, fait état d'un orchestre de 19 musiciens, pour une fête qui se donne à quelques jours de distance seulement de la fête malinoise. On relève:

3 premiers violons
 3 seconds violons
 1 alto
 1 violoncelle
 2 flûtes ou clarinettes
 1 basson
 2 contrebassons
 2 cors
 4 voix dont un dessus, une haute-contre, une taille et une basse taille.

L'ensemble est placé sous la direction du citoyen Marchot.

Après une matinée plutôt protocolaire, l'après-midi fait place à la fête-spectacle avec son tintamarre de pelles à feu et de chaudrons, la cohue qui obstrue les rues et les places publiques, les jeux parfois sauvages, comme le tir à l'oiseau, le dépècement des oies, la sourde menace des masques, la bagarre du peuple autour des pains et des cervelas qu'on lui jette.

La révolution avec des pieds de plomb

Transformation du statut social du musicien

Il y aura bien d'autres fêtes en utopie, et même à foison, c'est qu'il faut bien célébrer l'événement fondateur, la rupture créatrice, et plus tard la commémorer. On y associera aussi le souvenir d'actes héroïques, d'inventions utiles. On célébrera le début des saisons, l'ouverture des grands travaux collectifs; et enfin, tous les événements de la vie privée, nuptiaux ou funèbres. Mille occasions de fêter. Ainsi, les archives nous apprennent qu'à Bruxelles, on fêtera: la publication de la Paix avec l'Empereur, la Paix avec l'Angleterre (1801), la Paix avec l'Angleterre et la République Batave (1802), la réception de l'Archevêque de Malines (18 juillet 1802), avec *Te Deum* à Grand orchestre:

35 violons
 4 quintes
 20 basses
 4 bassons
 2 serpents
 2 flûtes
 2 hautbois
 4 clarinettes
 4 cors
 4 trompettes
 1 timbale
 28 voix de chœurs
 1 organiste

Chaque année, on fêtera la naissance de Napoléon Bonaparte, le 15 août, mais aussi la réception du 1er consul (juin 1803), plus tard Empereur (avril 1805, juin 1806), la découverte de la conspiration contre le 1er consul (12 mars 1804), le Couronnement de Napoléon (9 juin 1804), la Paix de Tilsit (juillet 1807), le mariage de Napoléon (avril 1810). Le 16 mai

1810, la municipalité de Bruxelles organisera un Bal impérial pour Napoléon et l'Impératrice Marie-Louise. Ce qu'il faut noter à propos de cette manifestation, c'est qu'elle fera l'objet d'une reconstitution, au Théâtre de la Monnaie, le 4 mai 1953. A ces festivités, s'ajouteront encore celles, très imposantes, pour la naissance et le baptême du Roi de Rome, une fête offerte à l'impératrice (septembre 1811) et, à partir de 1810-1811, la reprise des carnivals, bals masqués et kermesses.

Au cours des années, la fête révolutionnaire qui se voulait spontanée, accumule les précautions et les coercitions; engendre peu à peu des exclus et des parias, alors qu'elle souhaitait rassembler la communauté tout entière. Elle tourne en parodie. Elle s'achève dans la solitude. La festomanie révolutionnaire deviendra l'histoire d'une grande déception.

Le "grippage" progressif de la Révolution provoquera bien des désillusions, y compris chez les musiciens. Les doléances se feront de plus en plus fréquentes. Les artistes auront la vie dure et se prendront parfois à regretter l'Ancien Régime. La Carmagnole... oui, mais du bout des lèvres.

Le but principal de la Société liégeoise de Musicologie est
 d'étudier et de faire connaître
 les richesses musicales du Pays de Liège.
 Elle organise des Conférences,
 publie un Bulletin trimestriel
 augmenté d'un Supplément musical inédit,
 édite des Fascicules de musique liégeoise ancienne.
 Soutenez son action en recrutant de nouveaux membres.