



HAL
open science

Un autre son de cloche

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. Un autre son de cloche. Critique : revue générale des publications françaises et étrangères, 2019. hal-02945109

HAL Id: hal-02945109

<https://hal.science/hal-02945109>

Submitted on 22 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paru dans *Critique* n°865-866, *Alain Corbin, un tour de France des émotions*, (juin-juillet 2019), p. 523-531.

Un autre son de cloche

Esteban Buch

Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

Alain Corbin, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016.

Le troisième acte de l'opéra de Giacomo Meyerbeer *Les Huguenots* se déroule le dimanche 20 août 1572, au Pré-aux-Clercs à Paris, sur les bords de la Seine. « A gauche, sur le premier plan -dit la didascalie du librettiste Eugène Scribe-, un cabaret, où sont assis des étudiants catholiques et des jeunes filles – à droite un autre cabaret devant lequel des soldats huguenots boivent et jouent aux dés. – Sur le second plan à gauche l'entrée d'une chapelle. – Au milieu un arbre immense qui ombrage la prairie »¹. Au terme de la première scène, où dans une ambiance populaire catholiques et protestants ont joui ensemble de la tombée du soir tout en laissant poindre leur différend, « on entend la cloche du couvre feu ». Il s'agit d'une cloche en *la* que l'on entend « dans la coulisse », précise la partition, à l'unisson avec deux cors jouant pavillon en l'air dans l'orchestre. « Rentrez, habitants de Paris ! Tenez vous clos dans vos logis que tout bruit meure quittez ces lieux », ordonne un archer sur une lente mélodie modale en *ré*. Le *la* de la cloche et des cors scandent chacune de ses phrases, prolongeant d'autant l'attente de résolution harmonique. Tout le monde reprend la mélodie en chœur pendant que la scène se vide, jusqu'à l'arrivée pianissimo de l'orchestre sur la tonique *ré*, que le cinquième degré de la cloche en *la* colore comme un reste voilé du réel.

Le quatrième acte a pour cadre les appartements du comte de Nevers à Paris, le seigneur catholique que la jeune Valentine doit épouser contre son gré alors que croît son attirance pour

¹ G. Meyerbeer et E. Scribe, *Les Huguenots*, partition d'orchestre, Paris, Maurice Schlesinger, s.d.

le calviniste Raoul. La conjuration contre les protestants se précise, avec la « bénédiction des poignards » et l'exorde du comte de Saint-Bris, père de Valentine :

*Et lorsque enfin de l'Auxerrois
La cloche sainte aura pour la seconde fois
Du ciel impatient annoncé la vengeance
Le fer en main, alors levez-vous tous
Soldats du Christ ! Dieu marche devant vous !
Ce dieu qui vous entend et vous bénit d'avance !*

Dans la scène suivante, Valentine essaye de retenir Raoul, qui s'est introduit chez le comte en cachette et a découvert la conspiration, et lui déclare son amour : « Eh bien donc, si ma voix vainement te supplie, et si mon malheur seul peut préserver la vie, enfin... s'il faut me perdre afin de te sauver, reste, Raoul reste... je t'aime !!! ». « Ô bonheur suprême ! ô délire !... ô transport ! », répond Raoul, tandis que les deux se regardent en extase. « Et si mon bonheur est un songe, que jamais, ô mon Dieu, n'arrive le réveil », poursuit-il. Or le réveil arrive avec le son des cloches, toujours dans les coulisses, en *fa* et en *do* cette fois. « Il est très important que les Cloches en Fa et Ut [*do*] soient à la même octave que celle écrite dans la partition, car l'effet serait manqué si ces Cloches étaient une octave plus haute », note le compositeur en marge de la partition. Et aussi, entre les portées : « Le battant de la Cloche en Fa doit être enveloppé d'un tampon de cuir, pour imiter davantage le son lointain ».

Ces cloches ont beau être notées sur la partition comme les autres instruments de l'orchestre, leur spectre inharmonique, leur placement en coulisse et leur renvoi sémantique aux cloches des églises parisiennes les distingue dans la trame sonore de l'opéra comme les objets d'un autre monde - le monde réel, ou ce qui en tient lieu dans la fiction historique représentée. Juste au moment où les amants vont s'enlacer, « on entend de loin le son du beffroi », dit encore la didascalie. C'est le signal pour le massacre : deux coups de la cloche en *fa*, notées comme deux noires, qui pendant un moment vont insister en solo toutes les deux mesures en 3/4, alternant avec un *do* dans l'orchestre. « Entends-tu ces sons funèbres ? », demande Raoul. « Ils me glacent de terreur ! », répond Valentine. « Ôtez le tampon du battant

de la Cloche en Fa », indique le compositeur, alors que la tension croît dans les autres instruments, toujours sur ce *do* auquel finit par se joindre la deuxième cloche sur la même note. Le moment d'extase amoureuse est clos par la convergence harmonique des cloches et de l'orchestre et bascule dans le déchaînement d'horreur de la Saint-Barthélemy, où les amants périront ensemble.

Le rôle des cloches dans *Les Huguenots* de Meyerbeer et Scribe, « grand opéra » créé à Paris en 1836 et publié peu après par Maurice Schlesinger avec une dédicace au roi Louis-Philippe, loin d'être le fruit de l'imagination des auteurs, s'inscrit comme on sait dans le récit canonique de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572. Alain Corbin mentionne au passage le nom du compositeur dans une phrase de la page 464 de *Les Cloches de la terre* : « L'instrument est utilisé par les musiciens, par Rossini, Meyerbeer, Verdi, quand il s'agit d'évoquer les évolutions de la foule »². Une note renvoie à l'ouvrage de 1877 de Jean-Daniel Blavignac, *La Cloche, études sur son histoire et sur ses rapports avec la société aux différents âges*, qu'il cite par ailleurs abondamment³. Or Blavignac se bornait à reprendre le *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques* de Théodore Bachelet, dont la première édition date de 1862. L'article « Cloche », signé par Bachelet lui-même avec un certain Lévy, expliquait à la fin en quelques lignes que « les cloches ont été introduites dans l'instrumentation musicale » et citait, outre l'œuvre de Meyerbeer, le deuxième acte de *Guillaume Tell* de Rossini et le *Miserere* du *Trouvère* de Verdi. « Le timbre des cloches aiguës a quelque chose de naïf et d'agreste, qui les rend propres surtout aux scènes religieuses de la vie des champs », ajoutaient les auteurs, bien qu'en réalité aucun des trois exemples musicaux ne corresponde à cette description⁴. On a vu que dans *Les Huguenots* les cloches de l'église catholique sont le symbole

² Les numéros de page renvoient à l'édition de poche Champs/Flammarion.

³ J.-D. Blavignac, *La Cloche, études sur son histoire et sur ses rapports avec la société aux différents âges*, Genève, Grosset, 1877, p. 453.

⁴ Th. Bachelet, *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, (1^{er} éd. 1862), 5^e éd. Paris, Delagrave, 1879, p. 551.

sonore de l'horreur de l'intolérance religieuse pénétrant par les oreilles la chair même de l'amour humain. Chez Verdi, les cloches du *Trouvère* (1853) font partie du chant funèbre qui, au début du dernier acte, accompagne la montée du protagoniste sur l'échafaud. Chez Rossini (1829), dont les librettistes s'inspirent du *Guillaume Tell* de Schiller (1804), elles appellent les chasseurs et pâtres suisses à rentrer au village à la tombée du soir. En revanche, le timbre « naïf et agreste » de la cloche résonnant dans « la vie des champs », évoqué en plein dix-neuvième siècle par des auteurs qui sans doute l'avaient eu dans les oreilles –Bachelet était né en 1820 à Pissy-Pôville, un petit village près de Rouen-, évoque très directement le thème du livre de Corbin, dont le sous-titre est *Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*.

La brève mention de ces trois compositeurs d'opéras est l'une des très rares allusions à la musique dans le livre de Corbin. Pointer ce manque pourrait paraître une forme d'ingratitude, vu la masse de documents mobilisés dans l'enquête, la richesse des idées, l'élégance du style. On dira, c'est chercher la petite bête dans un écosystème par ailleurs fourmillant. Cependant, ce peu d'intérêt pour l'art des sons est significatif en tant que symptôme, car à vingt-cinq ans de sa publication, *Les cloches de la terre* apparaît comme un ouvrage précurseur et même un classique des études sonores –y compris les *Sound Studies* anglophones-, tout comme de l'histoire du sensible en général. Cela montre que l'histoire du sonore n'a pas émergé au sein de la discipline qui aurait pu revendiquer une sorte de préséance sur le sujet, c'est-à-dire l'histoire de la musique, mais au contraire en quelque sorte en lui tournant le dos. C'est d'autant plus frappant que le passage en question est inclus dans une section intitulée « Une histoire en contrepoint », titre musical s'il en est.

Ce contrepoint articule l'étude du corpus principal, une formidable enquête menée dans les archives nationales, départementales et communales de la France rurale, avec celle, bien plus brève, d'un corpus secondaire constitué d'occurrences du thème de la cloche dans la

littérature. Corbin précise que le but de cette dernière section n'est pas d'opposer culture populaire et culture des élites, mais plutôt de mettre en relief par leur dialogue « la circulation sociale des émotions » (p. 459). On l'a vu, c'est une bonne description de ce qui se passe dans *Les Huguenots*, pour peu qu'on se déplace vers la musique contemporaine de cette même littérature. Chez Corbin, en revanche, il est question de « La cloche romantique » et notamment d'un poème de Schiller de 1808, qui « exalte, dit-il, *le lien de la cloche et de la terre*. Il célèbre le caractère chthonien du bronze sacré né d'un feu souterrain et pénétré des forces telluriques qui ont présidé à sa naissance » (p. 460, italiques dans l'original).

A propos de cloches et de terres, Alain Corbin raconte volontiers que l'origine de son livre fut le souvenir d'un épisode qui eut lieu en 1958 dans son village du Cotentin, à savoir les troubles déclenchés par la décision du conseil municipal de rétablir la coutume de sonner midi aux cloches de l'église, lesquelles en 1944 avaient été remplacées par une sirène posée sur le toit de la maison de sa propre famille⁵. Certains paysans préféraient la sirène, paraît-il, car on pouvait l'entendre de plus loin dans les champs. Ce fut un « drame de cloches » ou une « affaire de cloches » comme il y en eut des milliers au siècle précédent, allait-il découvrir par la suite. L'anecdote est intéressante non seulement en ce qu'elle montre l'enracinement subjectif du projet, mais aussi parce qu'elle s'inscrit en quelque sorte à contretemps de l'histoire.

Par le passé, les scandales étaient venus de la suppression des cloches et des tentatives pour les rétablir, plutôt que l'inverse. Corbin explore les répercussions au dix-neuvième siècle de leur rôle symbolique dans la déchristianisation révolutionnaire, déjà mis en relief par Mona Ozouf⁶. Cela va jusqu'aux querelles de clocher de la Troisième République, où le curé et le maire du village s'affrontent parfois avec violence, comme ce 14 juillet 1888 où le préfet du Finistère reçoit ce télégramme du maire de Plougastel-Saint-Germain : « Impossible de sonner

⁵ A. Corbin et G. Vigarello, « Entretien avec Alain Corbin », *Perspective* (2018/1), <http://journals.openedition.org/perspective/9187>.

⁶ M. Ozouf, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.

les cloches curé prend revolver » (sic). « Le texte se passe de commentaire », dit à juste titre Corbin, qui néanmoins insère entre crochets une virgule entre « cloches » et « curé » (p. 451). Cela étant, dans son anecdote fondatrice de 1958, c'est le rétablissement des cloches qui déclenche le tumulte – et la mort du maire par infarctus. Aux prises avec ces temporalités croisées, la dimension romantique du projet de Corbin n'en est que plus saillante, au point d'imprégner l'ouvrage de nostalgie.

Cette nostalgie transparaît dans la paraphrase de *L'art des bruits* de Luigi Russolo, disant que « le bruit d'une automobile à grande vitesse et celui de la mitraille sont supérieurs à la *Cinquième Symphonie de Beethoven* » (p. 96). En fait, dans l'original de 1913 il s'agissait plutôt de *l'Héroïque* et la *Pastorale*. Or cette citation, ici présentée comme celle d'un défenseur de « nouveaux signaux sonores » tels que les sifflets des usines, les klaxons des automobiles et autres « tintamarres jusqu'alors inconnus », fait l'impasse sur l'intérêt *esthétique* que les futuristes trouvaient à ce genre de phénomène. En complément, l'auteur note plutôt que « ce nouveau paysage sonore incite certains promeneurs délicats à se réfugier dans le silence des églises » (*id.*)

Au vu de cette délicatesse, on est tenté de reconnaître un rythme campanaire dans sa manière toute musicale de scander son texte de citations, comme autant de coups de sonde dans le réel. Par exemple, à propos de la coutume de sonner en temps d'orage dans le Puy-de-Dôme, cette lettre de 1846 au ministre de la Justice et des cultes : « Très peu de curés s'opposent à ces sonneries illégales, parce qu'ils croient que c'est un hommage rendu à la religion » (p. 180). *Dong !* Ou bien à propos des différences de genre pour sonner un décès sous le Second Empire : « A Neuf-Marché, et dans une partie du canton d'Argueil, on tinte trois fois trois coups pour un homme, et deux fois trois coups pour une femme » (p. 273). *Dong !* Ou encore à propos de la façon de sonner le tocsin, c'est-à-dire l'alarme, dans tel village de Moselle : « On frappait vingt

coups lents sur la cloche, quand il s'agissait d'un feu de cheminée ; des coups redoublés et précipités, deux par deux, quand il s'agissait d'un véritable incendie » (p. 314). *Dong !*

Ceci étant, un style n'est musical qu'en vertu de son opacité. Une troisième mention explicite de la musique arrive à la toute fin du livre, où l'auteur revient sur l'époque où il écrit, la dernière décennie du vingtième siècle : « La fonction honorifique de la cloche a été peu à peu oubliée. La rencontre possible du peuple et de l'élite dans une commune appréciation des sonorités campanaires cesse d'intéresser ; elle est négligée au profit de bien d'autres accords. Il serait, dans cette perspective, intéressant de réfléchir à la fonction de rassemblement des rythmes simples, aujourd'hui à l'honneur : béton rythmique du rock, lourdes scansions de la *country music* » (p. 491). Le parallèle entre la cloche et le rock est hardi, tant les deux choses sont éloignées. Par ailleurs, la musique *country* semble a priori caractérisée moins par des scansions lourdes que par l'agilité rythmique, peut-être en écho au galop des cow-boys de la mythologie américaine.

Et pourtant, le projet d'étudier la fonction sociale des « rythmes simples » musicaux et non musicaux est loin d'être absurde. Il est même passionnant. En une phrase, Corbin résume la possibilité d'une rencontre théorique et méthodologique entre les études musicales et les études sonores, ou entre la musicologie et l'histoire du sensible. Ce projet était, dans une certaine mesure, celui de Murray Schafer publiant en 1969 son premier livre sur le *Soundscape*, ce *Paysage sonore* traduit en français dès 1977, et qu'en 1994 Corbin ne citait pas alors même qu'il utilisait l'expression dans son sous-titre, peut-être parce qu'il la tenait déjà pour « un bien commun »⁷. Cependant, alors que la notion de paysage sonore a creusé son sillon au sein de l'anthropologie, de l'histoire et surtout des *Sound Studies*, dont les figures évoluent en général dans des départements de communication ou d'histoire des techniques, le dialogue

⁷ A. Vincent, « Une histoire de silences », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2017/3 (72e année), p. 639. Voir aussi N. Pancer, « Le silencement du monde. Paysages sonores au haut Moyen Âge et nouvelle culture aurale », *ibid.*, p. 659-699.

interdisciplinaire avec la musicologie est resté largement virtuel. Les silences croisés des historiens et des musicologues autour du *monde comme musique* –le sous-titre d’un livre de Schafer- marquent en creux l’opportunité d’une relecture de *Les cloches de la terre* pour le débat actuel sur le rapport entre son et musique.

Silence de la musique, silence des femmes, silence du monde

Enfonçons donc le clou, au risque d’être mal entendu : du point de vue d’un musicologue, c’est un exploit que d’avoir écrit un livre sur le silence « de la Renaissance à nos jours » sans citer le nom de John Cage. En effet, *4’33* –la pièce silencieuse pour piano de 1952, écrite peu après l’initiation du compositeur au bouddhisme zen- montre comment au vingtième siècle le silence a pu être entendu comme une expérience esthétique. C’est un moment musical pas vraiment silencieux, car Cage invite à tendre l’oreille aux sons de l’environnement pendant que le pianiste omet activement de jouer. La célébrité de cette œuvre a d’ailleurs poussé vers un injuste oubli deux œuvres silencieuses plus anciennes, la *Marche funèbre composée pour les funérailles d’un grand homme sourd* d’Alphonse Allais (1897), pied de nez au culte beethovénien, et *In futurum* d’Erwin Schulhoff (1919), sorte de chant funèbre Dada pour les morts de la Grande Guerre⁸.

Ce silence de la musique n’est pas le seul lien entre les deux livres « sonores » de Corbin. Dans *Les cloches de la terre*, le silence des cloches était déjà un thème en soi. La déchristianisation révolutionnaire, avec l’interdiction et souvent la destruction des cloches, y était décrite comme une « histoire de la déchirure de la trame sonore », celle de la vie quotidienne de l’Ancien Régime donc, rythmée par les cycles campanaires (p. 57). Et cela renvoyait à son tour, à propos des transgressions de l’interdit, à un problème épistémologique,

⁸ Voir E. Buch, « Seeing the Sound of Silence in the Great War », *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung*, Osnabrück, GfM, 2020, p. 101-113; *id.*, « Silences de la Grande Guerre », *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Fl. Gétreau éd., Gallimard-Historial de la Grande Guerre, 2014, p. 128-133.

car « la production même de la trace de l'infraction dépend sans doute plus de l'audibilité des délits par les patriotes et du degré de tolérance des autorités locales que du nombre et de l'intensité des atteintes à la loi » (p. 57). C'est là, du reste, un problème général : pas d'historien qui ne connaisse le dépit ou le défi que produit le silence des sources, le poussant ainsi vers le murmure euphorisant de la conjecture.

Un autre point commun est la nostalgie, qui dès le « prélude » apparaît comme le moteur subjectif de l'*Histoire du silence*. « Désormais il est difficile de faire silence –écrit Corbin-, ce qui empêche d'entendre cette parole intérieure qui calme et qui apaise. La société enjoint de se plier au bruit afin d'être partie du tout plutôt que de se tenir à l'écoute de soi. Ainsi se trouve modifiée la structure même de l'individu » (p.10). Et l'auteur d'expliquer que ce n'est pas un problème de décibels, vu que suite à l'action de militants, législateurs et autres « hygiénistes » désormais le bruit de la ville « n'est sans doute pas plus assourdissant qu'au XIX^e siècle. L'essentiel de la novation –précise-t-il- réside en l'hypermédiatisation, en la permanente connexion et, de ce fait, en l'incessant flux de paroles qui s'impose à l'individu et qui le conduit à redouter le silence ». D'où le projet d'évoquer le « silence passé » comme méthode pour « réapprendre à faire silence, c'est-à-dire à être soi » (p. 12).

On le voit, il y va d'une certaine conception de l'individu, indissociable d'un idéal thérapeutique. Prêter l'oreille intérieure à ce qu'on appelle parfois la voix de la conscience, parfois le monologue intérieur, serait en soi une source d'apaisement, partant un art de vivre. En cela, Corbin va à l'encontre des bouddhistes qui voient plutôt, dans le flux intarissable de paroles que l'on s'adresse à soi-même, un obstacle pour la perception d'autrui et du monde, un voile sur le réel que les techniques de méditation visent, précisément, à réduire au silence. Il n'en reste pas moins que sa quête historique du silence rejoint un idéal monastique où la méditation est citée comme refuge face au vacarme de l'hyperconnexion: « Certes, quelques randonneurs solitaires, des artistes et des écrivains, des adeptes de la méditation, des femmes

et des hommes retirés dans un monastère, quelques visiteuses de tombes et, surtout, des amoureux qui se regardent et se taisent sont en quête de silence et restent sensibles à ses textures. Mais ils sont comme des voyageurs échoués sur une île, bientôt déserte, dont les rivages sont rongés » (p. 11).

Ainsi bat, au cœur du livre de Corbin, une énigme, celle de savoir ce que, pour lui, faire silence veut vraiment dire. Mais le passage précédent indique une porte de sortie au vertige de l'être soi, à savoir l'extase amoureuse de ces deux personnes « qui se regardent et se taisent ». Le regard ébloui, le *gaze* de l'amour, donc, cette expérience dont la fin du premier acte de *Tristan et Isolde* de Wagner est sans doute la trace musicale la plus célèbre, là où le son de l'orchestre dit au spectateur l'intensité du sentiment de ces chanteurs qui, ayant bu le philtre-ecstasy de Brangäne, se taisent foudroyés de désir et d'effroi. Au vingtième siècle, note Corbin en wagnérien, « ce qui lie l'amour et le silence se fait leitmotiv » (p. 153), que ce soit chez Proust, chez Saint-Exupéry, chez Camus, ou encore chez Quignard, pour qui « seul le silence permet de contempler l'autre » (cit. p. 154).

Mais c'est la rencontre sexuelle elle-même qui produirait les silences les plus intenses, tout au moins dans les sources du livre, qui sont ici sans exception des textes littéraires écrits par des hommes. Ainsi du *Dictionnaire érotique moderne* d'Alfred Delvau, qui en 1864 « souligne avec complaisance –c'est Corbin qui parle- l'état extatique de la femme qui jouit », faisant les « yeux blancs » en silence au moment de l'orgasme (p. 155). Ou de tel texte de Barbey d'Aurevilly dont le personnage féminin est un « sphinx » qui une nuit, « plus silencieusement amoureuse que jamais », alors que le narrateur croit à « une de ces pâmoisons comme elle en avait souvent », meurt dans ses bras « dans le terrifiant silence de la maison » (p. 156). En dérivant de l'amour vers la haine, Corbin cite également un roman de Mauriac où une femme tue son amant, exaspérée par son silence ; un roman de Claude Simon où le viol d'une jeune femme par un vieil homme est suivi d'un silence « s'abattant tout d'une masse ».

Dans cette perspective, on aurait aimé en savoir davantage sur les silences contraints qui, aujourd'hui comme hier, retiennent les femmes d'exprimer leur souffrance face à la violence de genre.

Après ce dernier chapitre consacré aux silences de l'amour et de la haine, Alain Corbin réserve son *Postlude* au « tragique du silence », ce qui veut dire tour à tour le silence de Dieu, le silence de la mort, le silence du cosmos. Le moment le plus touchant de son livre est peut-être là où il se penche sur « le plus fort, le plus tragique de tous les silences : celui qui règnera quand la Terre sera morte, quand s'accomplira sa dissolution dans le silence » (p. 179). Un « poème barbare » de Lecomte de Lisle lui sert de cadence finale : *Tourments, crimes, remords, sanglots désespérés, / Esprit et chair de l'homme, un jour vous vous taisez !* Et quelques vers plus loin : *D'un seul coup la nature interrompra ses bruits* (cit. p. 179). Ainsi sont liés, pour le poète comme pour l'auteur, fidèles à la tradition humaniste, le silence de l'espèce et celui du cosmos. Voilà qui peut évoquer, en fin de parcours, la question philosophique de savoir si la notion de silence fait sens en absence d'oreilles pour l'entendre, la question esthétique de savoir si la notion de musique fait sens en absence d'oreilles humaines. Elles sont d'actualité, en ces temps d'anthropocène catastrophique.