

La cavalcade de Florence de 1511 : un Triomphe de la Mort

Luc Charles-Dominique

Professeur d'Ethnomusicologie

Université Nice Sophia Antipolis (Université Côte d'Azur), LIRCES EA 3159, Institut Universitaire de France

l.charles-dominique@wanadoo.fr

Résumé :

En 1511, le peintre Piero di Cosimo (Florence, 1462-1522) se voit confier la réalisation de la cavalcade du carnaval de Florence. Préparée dans le plus grand secret, elle consiste en un Triomphe de la Mort, que le public découvre médusé et effrayé. La description qu'en livre Giorgio Vasari cinquante ans plus tard montre que sa symbolique puise dans celle des *Triumphes*, dans la continuité de ceux de Pétrarque (1304-1374), mais aussi dans une mise en scène du macabre, que de nombreuses représentations médiévales, comme celle du Palazzo Sclafani de Palerme (1446), illustrent parfaitement.

Par ailleurs, la scénographie de la cavalcade florentine de 1511 respecte tous les codes musicaux, instrumentaux et sonores de la mort et du macabre, présents dans un immense corpus parmi lequel figurent les danses macabres et le thème de la Chasse Sauvage, auquel, indéniablement, cette cavalcade emprunte également.

Quoi qu'il en soit, cette mise en scène du thème du Triomphe de la Mort, semble-t-il publique pour la première fois, a fortement marqué les esprits de la Renaissance, à l'image de Pieter Brueghel l'Ancien (c. 1525-1569) qui a peint en 1562 son fameux *Triomphe de la Mort* (Prado, Madrid), une réplique assez exacte de l'œuvre de Piero di Cosimo.

Mots-clés :

Musique, macabre et mort. Instruments "hauts" et "bas". Triomphe de la Mort. Danses macabres et Chasse Sauvage.

Les liens du carnaval et de la mort ont été soulignés par de nombreux anthropologues, ethnologues et historiens. Carnaval, rite calendaire, s'inscrit dans une alternance de cycles saisonniers qui se marque par autant de passages et de morts symboliques (ainsi, la fin du carnaval est marquée par la mise à mort de son effigie). D'autre part, il succède au Cycle des Douze jours (entre Noël et Épiphanie), tout entier tourné vers la mort dans les anciens folklores européens.

Mais c'est surtout en raison de la présence des masques que Carnaval possède un lien étroit avec la mort. Sur ce point, la littérature est abondante. Pour Daniel Fabre, « le masque, en effet, n'« imite » pas la mort mais signifie le terrible passage entre ici-bas et au-delà » (Fabre : 134). En Béarn, en 1937, l'ethnologue et musicologue britannique Violet Alford interprète comme une invasion des morts, durant la période de carnaval, la descente des masques depuis les fermes d'altitude, aux sons stridents des *anhilets* (cris comparés aux hennissements, *irinzinà* chez les Basques) (Brunet : 70). Cette interprétation est corroborée par l'historien anthropologue Carlo Ginzburg qui, à propos des enfants se déguisant en animaux durant le Cycle des Douze jours, précise que l'« on a reconnu dans les bandes d'enfants et d'adolescents masqués qui parcouraient les villages, une représentation de l'armée des morts qui, selon la tradition, apparaissait avec une fréquence particulière durant les Douze jours ». (Ginzburg 1992 : 179)

Le thème de la figuration symbolique de la mort par le masque, qu'un peintre comme James Ensor (Ostende, 1860-1949) a placé au cœur de son tableau *La mort et les masques*¹, dans lequel un squelette déguisé est entouré de personnages masqués, va émerger à la Renaissance, lors d'une grande cavalcade carnavalesque à Florence en 1511. Cette année-là, le peintre Piero di Cosimo (Florence, 1462-1522) se voit confier la réalisation de la mascarade du carnaval. Giorgio Vasari, né la même année, la décrit longuement quelque cinquante ans plus tard :

Parmi les fêtes nombreuses et ingénieusement conçues, j'aimerais revenir brièvement sur une qui fut la principale invention de Piero dans les années de sa maturité. À la différence des autres fêtes, elle ne plut pas pour sa beauté, mais au contraire pour une invention étrange, horrible et inattendue qui procura une grande satisfaction au peuple. [...] Piero avait exécuté dans le plus grand secret un char de la Mort dans la salle du Pape de façon à éviter toute indiscretion, et que le spectacle fût vu et connu au même moment. Le triomphe consistait en un char énorme tiré par des buffles, tout noir, décoré d'ossements et de croix blanches, et sur le char se tenait une Mort gigantesque, une faux à la main. Des cercueils avec des couvercles entouraient le char, et à chaque station où s'arrêtait le triomphe pour entonner des chants, ils s'ouvraient et des hommes vêtus de toile noire sur laquelle était peint un squelette avec les bras, les côtes, le bassin et les jambes, en sortaient. Le blanc sur le noir, éclairé de loin par des torches portées par des hommes masqués d'une tête de mort qui leur dissimulait toute la tête jusqu'à la gorge, en plus de paraître vraiment réel, était horrible et épouvantable à voir. Et ces morts, au son étouffé de quelques trompes, sortaient à moitié de leur cercueil en poussant des sons rauques et funèbres, s'asseyaient sur le bord et chantaient une musique pleine de mélancolie ce chant aujourd'hui très célèbre : *Douleurs, pleurs et pénitence, etc.*

Devant et derrière le char, se trouvait une cohorte de morts à cheval, dont certaines montures avaient été choisies avec une extrême diligence parmi les plus maigres et les plus efflanquées, couvertes d'une couverture noire à croix blanches. Chacun avait

¹ Huile sur toile (1897), Musée des Beaux-Arts, Liège.

quatre valets vêtus en morts avec des torches noires et un grand étendard noir orné de croix, d'ossements et de têtes de morts. À la fin du triomphe, dix étendards noirs se déployaient, tandis que le cortège avançait en récitant à l'unisson d'une voix tremblante le *Miserere* et le psaume de David.

Ce dur spectacle par sa nouveauté, comme je l'ai dit, et sa puissance provoqua à la fois la terreur et l'émerveillement dans toute la ville, et si au premier abord, il ne parut guère convenir au carnaval, il combla tous les esprits pour sa nouveauté et sa parfaite organisation [...]. Les vieillards [cinquante ans après] qui ont vu ce spectacle en gardent un souvenir vivace et ne se lassent pas de célébrer cette invention capricieuse [...]. (Dubus : 69-71)

Si Vasari insiste à ce point sur « l'invention » et la « nouveauté » de ce spectacle, c'est qu'il s'agit sans doute de l'une des premières – sinon de la première – mises en scène publiques du macabre et plus particulièrement du thème du Triomphe de la Mort. À l'évidence, elle s'inscrit dans la continuité de la tradition des *Triumphes* de Pétrarque (1304-1374) et de l'iconographie des Triomphe de la Mort qui existait en Italie depuis le xv^e siècle (en plus de celle des enfers et des danses macabres) et dont l'immense fresque (600 x 642 cm) du Palazzo Sclafani de Palerme (1446)² est une magnifique illustration (la Mort, en forme de squelette, chevauchant un cheval décharné mais vigoureux, décoche ses flèches en direction des vivants dont certains se prélassent au son du luth ou de la harpe).

Vasari a publié son récit en 1568 (Vasari), la première version de ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, datée de 1550, ne le comporte pas, en effet. Des versions avaient-elles circulé dès 1550 ? Nous ne le savons pas mais, en 1562, Pieter Brueghel l'Ancien (c. 1525-1569) peint le *Triomphe de la Mort*³, œuvre qui, comme nous allons le voir, n'est pas sans évoquer la mascarade florentine de 1511 décrite par Vasari.

L'un des éléments communs au tableau de Brueghel et à la mise en scène florentine réside dans la place réservée à la musique instrumentale. Chez Brueghel, en effet, à divers endroits du tableau, on distingue de grandes trompes droites, une vielle à roue, une vièle à archet, une clochette et des timbales, toutes aux mains de squelettes, tandis qu'à l'image de la fresque du Palais Sclafani, un détail galant⁴ figurant à la fois le plaisir amoureux et le sens de l'ouïe rappelle la vanité des plaisirs terrestres et leur aspect dérisoire devant l'inéluctabilité de la mort. Or, ces instruments constituent de puissants symboles de la mort dans les cultures occidentales, auxiliaires des rituels funéraires ou figurations sonores des divers imaginaires de la mort. D'autre part, les trompes et les timbales se rangent dans la catégorie des « hauts » instruments à partir du xiii^e siècle.

Les catégories sonores du *haut* et du *bas* (respectivement, de forte et de faible intensité) semblent apparaître au xi^e siècle pour caractériser l'émission vocale. Tout au long des siècles qui suivirent, on utilisa « haut » à la place de « fort » et « bas » à la place de « doux ». Ces deux termes sont restés avec cette acception dans le domaine vocal puisque l'on dit encore « à voix basse » ou « à voix haute » pour dire d'une voix douce ou, au contraire, de stentor. Ces deux catégories s'appliquèrent à l'univers instrumental au xiii^e siècle, définissant ainsi les deux classes opposées des « hauts » et « bas » instruments. Ce qui intéresse l'anthropologue,

² Conservée à la Galleria Regionale della Sicilia, Palais Abatellis, Palerme.

³ Huile sur toile, 117 x 162 cm, Musée du Prado, Madrid.

⁴ Un jeune homme luthiste accompagne langoureusement une jeune femme chantant, son livre de musique à la main, le couple qu'ils forment étant à la merci d'un squelette viéliste placé immédiatement en arrière-plan.

c'est que ces deux catégories du haut et du bas musical émanent de leurs utilisateurs et concepteurs médiévaux. Nous sommes ici face à une conceptualisation endogène (*émique*), même si elle reste vague et difficilement opérante, surtout à sept siècles d'intervalle. Alors que l'on aurait pu introduire des oppositions sonores liées à la sexualisation (instruments mâles et femelles), à la « taille » du son (grands et petits, forts et faibles), à la couleur, à la lumière, à la thermicité, etc., on décidait d'adopter les termes à la sémantique symbolique la plus chargée de l'histoire médiévale et dont les connotations sont aussi bien sociales que morales et religieuses.

L'opposition haut/bas s'inscrit dans ce que les médiévistes anthropologues appellent les oppositions symboliques. Au Moyen Âge, tous les champs de la pensée se spatialisent en une série d'oppositions symboliques telles que intérieur-extérieur, avant-arrière, gauche-droite, haut-bas, etc., organisées en une bipolarité positive et négative. Gourevitch a cru y déceler l'empreinte inéluctable du « conflit cosmique du bien et du mal » dont l'histoire universelle de la rédemption est l'illustration la plus parfaite (Gourevitch : 291). Quoi qu'il en soit, comme l'a noté Jacques Le Goff, ce processus de « spatialisation de la pensée est un phénomène de grande importance dans l'histoire des idées et des mentalités ». (Le Goff : 13) S'il fallait établir une hiérarchie entre ces oppositions symboliques, il ne serait pas exagéré de placer en tête le couple bas-haut. Pour Carlo Ginzburg, aucun n'est plus universel (Ginzburg, 1989 : 97-112). Quant à Le Goff, il estime que ce couple symbolique privilégié par le christianisme a orienté toute la dialectique des valeurs chrétiennes (Le Goff : 11). L'apparition progressive de la bipolarité instrumentale médiévale en hauts et bas instruments est de première importance car elle introduit une dimension symbolique, religieuse, philosophique, dans un domaine (celui de la classification organologique) qui, depuis Boèce et Cassiodore aux V^e et VI^e siècles, n'était dominé que par une certaine forme de rationalité objectivante (Charles-Dominique 2006). En choisissant la métaphore de la verticalité, l'homme médiéval a recentré singulièrement la question du volume sonore parmi ses préoccupations religieuses et morales.

Tenter de dresser l'inventaire des instruments de chacune de ces catégories organologiques du haut et du bas nécessite de s'immerger dans la littérature et dans l'archivistique médiévales car il n'existe pas de classification globale sur les critères du haut et du bas datant de cette époque. Nous sommes ici dans un partage symbolique implicite, qui n'a d'ailleurs pas concerné tous les instruments médiévaux. Un peu comme si ce dualisme était en fait ternaire, avec une grande classe d'instruments non caractérisés. Un examen minutieux de textes littéraires médiévaux livrant des informations importantes sur la sonorité des principaux instruments de musique de cette époque⁵ fait apparaître deux listes d'instruments, ceux dont le son est simplement caractérisé comme bruyant ou doux (liste la plus nombreuse) et ceux qui sont littéralement qualifiés de *hauts* ou *bas* (liste la moins nombreuse). Les instruments bruyants de la première liste sont : tabors (tambours), naquaires (timbales), cloches, cors,

⁵ Le corpus est constitué des textes suivants : *Poetria Nova* (vers 1210) de Geoffroy de Vinsauf ; *Libro de Buen Amor* (XIV^e siècle) de l'Arcipreste de Hita (Espagne) ; *Roman de Thèbes*, ca. 1150 ; *Chronique* de Chastellain, cour de Bourgogne, écrit en 1453 (publié par Jeanne Marix) ; *Traité* de Konrad von Megenberg publié dans son *Yconomia* (XIV^e siècle, entre 1348 et 1352) ; *La Chanson de Roland* ; *Histoire de saint Louis* (1309) par Jean de Joinville ; *Roman du comte d'Anjou* (1316) ; *Chronique de Bertrand du Guesclin* (XIV^e siècle) ; *Le Bel Inconnu* (ca. 1190) ; *Roman de la Rose* (XIII^e siècle) ; *Ballade d'Eustache Deschamps sur la Mort de Guillaume de Machaut* (1377) ; *Équivoque sur les instruments de musique* (ballade), Eustache Deschamps (1346-1406) ; *Dit de la Harpe* (Guillaume de Machaut) ; *De inventione et usu musicae* (1484), Johannes de Tinctoris ; *Échecs Amoureux* (Anonyme, fin du XIV^e siècle).

buisines (trompes), trompettes, clarons, trompes, chalumeaux, bombardes, cornemuses, troïnes, « flutes » ; ceux de « moindre noise » : escaletes, harpe, gigue (gigue), vièle, rote, orgue, chifonie, rubebe, luth, psaltérion, guitare, guitare moresque, guiterne, canon (cithare), doucemer, fläustes. Dans la second liste, les *hauts* instruments sont : tambours, tymbrez, naquaires, cymbales, bombardes, chalemies, cornemuses, trompes, cornes ; les *bas* : luth, harpe, vièle, rebecs, psaltérions, guiterne, rotes, citoles, chifonies, monocordes, flaso, fleütez, douchaines, orgues.

Si l'on excepte quelques flûtes « douces » et le petit orgue positif médiéval, il en ressort que les instruments bas sont des cordophones, pour la plupart harmoniques, alors que les hauts « mélodiques » ne sont que des aérophones. Ce clivage organologique assez net est alors celui de la corde contre le vent, il est l'élément structurant de la classification tripartite des instruments de musique en *cordes-vents-percussions* qui a cours en Occident depuis Boèce et Cassiodore jusqu'à nos jours (Charles-Dominique 2007). Dans une précédente recherche, j'ai pu montrer (Charles-Dominique 2006) que les caractérisations musicales et organologiques secondaires représentatives de la classe du *haut* (puissance sonore, vent, monodie – critère majoritaire –, absence de résonance) et de celle du *bas* (douceur sonore, corde, harmonie – critère majoritaire –, résonance) constituaient des spécifications soit profanes soit religieuses. Cela s'est fait par le biais d'une anthropologie à la fois religieuse, sociale et politique, et qui a mis en évidence l'ancrage religieux ou profane univoque de chacune des deux catégories (Charles-Dominique 2015). À travers ce partage symbolique du haut et du bas, se profilait une opposition morale, esthétique, qui allait devenir sociale et culturelle et dont les fondements étaient uniquement de nature religieuse. Si le bas est très fortement religieux, puisqu'il exprime l'humilité, la décence, la retenue, mais aussi la souffrance (Charles-Dominique 2011), le haut est presque entièrement dans le camp de l'anti-religiosité (Charles-Dominique 2008a : 33-55), de la mort damnée (Charles-Dominique 2008b : 16-22), de l'enfer (Charles-Dominique 2014 : 39-53), de la sorcellerie, de l'érotisme, de la folie...

Dans le tableau de Brueghel, la plupart des instruments, et le sonore qui leur est associé, participent à l'établissement d'un code symbolique particulièrement vivace. Ainsi, les cloches et clochettes sont universellement associées à la mort, à ses représentations comme à ses rites, ce que rappelle ce poème du XVII^e siècle : « Dès que le grelot retentit, / Cendre et poussière empestent. [...] / Homme, pense à cette fin, / Toujours pense à cette sonnette... » (Delumeau : 403)

Les figurations du macabre et des imaginaires de la mort sont infiniment nombreuses en Europe dès le Moyen Âge, durant toute la Renaissance et l'époque baroque. Les cartes publiées par André Corvoisier (Corvoisier : 117-118) montrent que les représentations encore existantes ou attestées de la danse macabre se répartissent en France⁶, Angleterre⁷, au

⁶ En Bretagne (Ker-Maria, Kernascléden, vers 1460), à Dijon (1436), Strasbourg (milieu du XV^e siècle), La Chaise-Dieu (vers 1470), La Ferté-Loupière (Yonne, fin XV^e siècle), Amiens (également fin du XV^e siècle), Bar-sur-Loup (Alpes-Maritimes, *Idem*), Rouen (1527), Meslay-le-Grenet (près de Chartres, avant 1540). Des fresques ont été retrouvées à Preuilly-sur-Chaise (Indre-et-Loire), Brianny (Côte-d'Or), trop endommagées pour être analysées ; celles d'Avignon, Bayonne ont disparu.

⁷ Salisbury (1460), Londres (cimetière du Pardon en 1430 et cloître Saint-Paul en 1439), Statford on-Avon, Newark, Hexham et Rosslyn.

Danemark (Egtved, Jungshoved, Nørre Alslev), en Pologne (Cracovie), Allemagne⁸, Autriche⁹, Italie du Nord¹⁰, Suisse¹¹, Slovénie (Hrastovije), Croatie (Beram), etc.

Ce thème iconographique et littéraire fut ensuite gravé et reproduit dans les livres, à l'instar de Guyot Marchant (*La Danse Macabre*, 1485), mais aussi de Pierre le Rouge (*Danse macabre* ou *l'Empire de la Mort, sur tous les états de la vie humaine*, c. 1491-92) ou d'Antoine Vérard (*Danse macabre*, xv^e siècle). Le texte de la fresque des Innocents fut même traduit en catalan (Vaillant : 85). Le duc de Bourgogne fit représenter scéniquement la Danse macabre en 1449 dans son hôtel de Bruges. Signalons enfin que l'on peignit une Danse macabre à Avrieux (Savoie) en 1712 et qu'en Allemagne, 18 des 26 fresques recensées datent des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles. Dans ce pays, on en a peint une en 1838, de même que, très récemment, Félix Nussbaum (1904-1944) a peint une huile sur toile (100 x 150 cm) intitulée *Le Triomphe de la Mort* ou encore *Les squelettes jouent pour la danse*. D'autre part, Arthur Rimbaud a écrit le *Bal des Pendus*, Baudelaire la *Danse macabre*, et Henri Cazalis le poème qui a directement inspiré Camille Saint-Saëns pour composer, en 1874, sa *Danse macabre* pour grand orchestre et violon solo (*opus 40*). Liszt a écrit une *Totentanz* (Danse macabre) ; Berlioz a fait du *Songe d'une nuit de Sabbat* une véritable danse macabre ; Arthur Honneger a composé une *Danse des Morts*, tout comme György Ligeti (*Le Grand Macabre*) et Moussorgsky (*Chants et danses de la mort*). D'autre part, Anatole Le Braz a publié dans sa *Légende de la Mort*, un chant populaire recueilli en Bretagne, intitulé *La danse de l'enfer*, qui se révèle être une adaptation fidèle de ce thème de la Danse macabre.

Lorsque des instruments de musique y sont représentés et quand la dimension sonore est explicite, ces évocations sont totalement concordantes. Si la fresque de la danse macabre des Innocents (1424) – la première du genre et la référence universelle pour toutes les représentations ultérieures – ne représente pas de musiciens, l'édition bibliographique qu'en propose Guyot Marchant, en 1486, figure un groupe de quatre squelettes instrumentistes (cornemuse, orgue portatif, harpe, flûte à une main et tambourin). Les fresques vont alors se faire de plus en plus musicales, corpus à travers lequel un *instrumentarium* de la Mort personnifiée se dessine.

On y trouve tout d'abord les instruments à embouchure, parmi lesquels la trompe, la trompette, le cor, le cornet. Moreau le Jeune a gravé la Mort en archer (Vovelle : cahier central de planches), soufflant dans un cornet. La trompette en *S* se retrouve dans les mains d'un squelette instrumentiste, dans un manuscrit de Kassel de 1470. À Heidelberg, en 1465, dans le *Codex Palaticum germanicum*, on trouve plusieurs morts dont des joueurs de tambourin, de trompe, de cornemuse, de corne, de flûtes (Utzinger : 126), tandis qu'en 1486, la *Dodendantz mit Figuren* de l'éditeur Heinrich Knoblochzer figure quatre morts dansant au son de la trompette (Utzinger : 144). La *Danse des morts* de Pinzolo (1539) représente deux squelettes soufflant dans de grandes trompes, tout comme celle de Berne (1519). Enfin, dans le livre d'heures de la duchesse de Lorraine Philippa de Gueldre († 1547), se trouve une planche

⁸ Lübeck (1463), Anneberg (1525), Wismar, Wolgast, Berlin (1484), Bad Gandesheim, Erfurt, Bamberg, Bad Mergentheim, Eichstätt, Ulm, Dresde (1534), Manersberg, Wondreb, Mittelteich, Zenching, Haselbach, Straubing, Schambach, Wasserburg-an-Inn, Füssen, Oberstolorf, Badenber, Waldkirch, Fribourg.

⁹ Metnitz, Vienne, Salzbourg, Breitenwand, Elmen, Elbigenalp, Schattwald.

¹⁰ Saluces, Côme, Bergame, Iseo, Clusone (1485), Pinzolo, Carisolo, Ferrare, Sesto.

¹¹ Bâle (1441), Berne (1515), Lucerne (1615, 1631), Aarau, Emmetten, Schwytz, Coire, Wolhusen, Hasle.

consacrée à la victoire du Christ sur la mort, dans laquelle deux morts sonnent de la trompette (Corvoisier : 56).

La flûte apparaît à Ulm et Heidelberg (1465, 1486), dans l'édition de 1486 de Guyot Marchant et dans la Danse macabre de Bar-sur-Loup. On trouve la cornemuse chez Guyot Marchant, dans la Danse macabre de La Chaise-Dieu (1470), dans la Danse des morts de Lübeck (1463), dans celle de Pinzolo (1539), à Berlin (1485), dans le manuscrit de Kassel de 1470. Par ailleurs, c'est sans doute une chalemie que la Danse des morts du Grand Bâle de 1440 a représentée, accompagnée par un joueur de tambour sur cadre battu par une baguette. Les autres instruments sont le violon, la vèze (instrument à anche avec réservoir d'air) chez Knoblochtzer en 1496 (Heidelberg) et, beaucoup plus rarement, la vièle à archet, la trompette marine, le luth et la harpe dans le manuscrit de Kassel de 1470, la vielle à roue (La Chaise-Dieu) ou l'orgue portatif dans l'édition de 1486 de Guyot Marchant.

Cet instrumentarium du macabre se retrouve tel quel dans les descriptions et scénographies de l'enfer. Jehan de Mandeville († 1372) décrit l'enfer résonnant d'un « tintamarre de tambours, nacaires et trompettes ». Dans la scénographie des mystères médiévaux, pour évoquer le « bruyt horrificque » (Rabelais, cité par Cohen : p. LIII) de l'enfer, on utilise divers procédés très bruyants, en particulier des tambours, cymbales, sonnettes pour ce qui est des instruments de musique. Le diable est souvent musicien : ses instruments sont alors les flûtes, trompes, cors, trompettes, sacqueboutes, hautbois, chalemies, cornemuses, accordéons, régales, violons, clochettes, sonnailles, cloches et grelots, cymbales, tambours et tambourins, avec toutefois un usage nettement prédominant des flûtes, trompes et autres instruments à embouchure et cornemuses. De la même façon, les sabbats de sorcières résonnent de flûtes et tambourins, fifres dans un grand espace germanophone, violons, rebecs, cornemuses, tambours, castagnettes et clochettes. Par ailleurs, chalemies, hautbois figurent métaphoriquement les « mauvais usages de la parole » (mensonge, médisance, hypocrisie, fourberie, agressivité, vantardise). Ainsi, dans le Psautier de Canterbury (début du XIV^e siècle), le Psaume 64¹² (« Ils aiguissent leur langue comme un glaive, ils lancent comme des traits leurs paroles amères ») est illustré par une image dans laquelle on peut voir deux archers décochant « les traits de leurs paroles amères » au son de deux diables jouant des petits instruments à vent (hautbois, trompettes ?), musique diabolique symbolisant les mauvaises paroles. Dans le *Livre de prière* dit de Hildegarde de Bingen (fin du XII^e siècle), les Béatitudes et Malédictiones sont représentées par des séries de deux images superposées, celle des Béatitudes se situant au-dessus de celles des Malédictiones. Dans l'une de ces dernières¹³, deux personnages s'agressent physiquement et oralement, leurs invectives étant représentées par des sortes de petites chalemies coniques dont le son possède un registre symbolique infernal figuré par des têtes de monstres diaboliques. Enfin, flûtes, chalemies, cornemuses, violons possèdent une symbolique érotique et obscène extrêmement puissante et stable¹⁴.

On voit donc que les trompes de la mascarade florentine de 1511, renforcées des timbales et de la clochette (voire même de la vielle à roue) chez Brueghel en 1562, s'inscrivent dans une perception parfaitement cohérente des symboliques attachées au sonore et en particulier à certains instruments de musique dans ces époques anciennes.

¹² BnF, Ms. 8846, f. 108v.

¹³ Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 935, f. 32v-39v.

¹⁴ Concernant les instruments des danses macabres, du diabolique et du sorcellaire, et leurs symboliques négatives, voir Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires* (Charles-Dominique 2006 : p. 113-195).

Pour finir, je souhaiterais revenir sur cette mise en scène en forme de triomphe, à la fois chez Piero di Cosimo et chez Brueghel. Le « triomphe » dont il s'agit ici ne renvoie pas au fait que la mort triomphe de la vie et des vivants, thème par ailleurs omniprésent à ces époques, que ce soit dans le *Dit des Trois morts et des trois vifs*, dans le thème des danses macabres, et dans tout un ensemble de pratiques et de représentations qui relèvent du *memento mori*. Non, le triomphe dont il est question ici est un triomphe à l'antique, c'est-à-dire une évocation des honneurs que l'on rendait aux chefs victorieux dans la Rome antique, lorsque ces derniers faisaient leur entrée dans la ville, montés sur un char, à la tête de leur armée, suivis des prisonniers et de leur butin.

À Florence, le cortège est textuellement évoqué (« le cortège avançait »), ponctué de stations (« à chaque station ») ; les participants se précèdent ou se succèdent (« devant et derrière le char »), ils forment une foule (une « cohorte de morts »), défilent à la lueur des torches et sous de « grands étendards », tout cela laissant le souvenir chez les spectateurs d'une « parfaite organisation ». L'élément déterminant est le char, celui de la mort triomphante, « une Mort gigantesque, une faux à la main ». Tiré par des buffles, le char est décoré d'ossements et de croix blanches. Il est entouré d'une véritable « armée » de morts, de « cercueils avec des couvercles », de squelettes, beaucoup de ces morts étant montés sur des chevaux « parmi les plus maigres et les plus efflanqués ». Ce char, qui porte la Mort victorieuse, structure ce triomphe à l'antique. Chez Brueghel, le char est dédoublé.

Au-delà du triomphe à l'antique (textuellement évoqué par Vasari), comment ne pas voir dans ces cortèges terrifiants et lugubres la vision folklorique fantasmatique de la *Chasse sauvage* et du char des morts, attestée dès le x^e siècle ? Dénommée, selon les endroits, *Chasse* (ou *Mesnie*) *Hannequin*, *Hellequin* ou *Hennequin*, *Chasse Galerie*, *Chasse Arthur*, *Artus*, ou *Roi Artus*, la *Chasse sauvage* possède un immense corpus historique à travers un ensemble de textes répartis du x^e au xx^e siècle au moins (sermons, écrits de dévotion, manuels de confesseurs, traités de démonologie, romans en vers, petits poèmes de style populaire, ethnographie, etc.). Partout, est décrit un cortège généralement céleste, nocturne, terrifiant, troupe des morts composée d'hommes et de femmes, habituellement conduite par des figures mythiques, se manifestant par des apparitions occasionnelles, surtout à des hommes (chasseurs, pèlerins, voyageurs). Or, ce lamentable cortège, dont il faut se prémunir absolument sous peine d'y être intégré de force, est toujours bruyant et assez souvent musical. Le 6 février 1127, peu après l'arrivée d'Henri de Poitou à l'abbaye de Peterborough, « bien des gens et des moines entendirent et virent la nuit [...] des chasseurs, vingt ou trente peut-être, noirs, grands et hideux, montés sur des chevaux et des chèvres (ou des boucs), sonnante du cor et accompagnés d'une meute de chiens noirs, hideux, avec de grands yeux. Cela a duré pendant tout le carême, jusqu'à Pâques, et l'on ne sait quand cela finira ». Au début du xiii^e siècle, Gervais de Tilbury cite de nombreux récits d'apparitions collectives de morts, et notamment le fait qu'en « Grande et Petite Bretagne, les gardes des forêts racontent qu'à midi ou au début de la nuit, lorsque la lune est pleine, il est très fréquent de voir et d'entendre une foule de chasseurs, avec leurs chiens et leurs cors ; ils se nomment eux-mêmes la "*societas ou familia Arturi*" ». Dans le Jura, à la même époque, selon Étienne de Bourbon, c'est un paysan qui voit passer une troupe de chasseurs et de chiens et les suit jusqu'au palais du « Roi Arthur » où « dansent, jouent et festoyent des chevaliers et des dames » (Schmitt : 132, 142). Dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam le Bossu (vers 1276-77), on lit : « J'entends la maisnie Hellekin, à mon avis, qui prend les devants, mainte clochette sonnante. » (Dontenville : 21-22). Au début du xiv^e siècle, le *Roman de Fauvel* fait référence à la Chasse sauvage à travers la scène dite du « charivari ». Ce thème se prolonge à la Renaissance. Il sera représenté par Urs Graf (début xvi^e siècle), Lucas Cranach le vieux (c. 1530) et Dürer (Delumeau : 124-125).

Ronsard, alors qu'il va « voir sa maîtresse/Tout seul outre le Loir [...] un soir vers minuit », évoque « une aboyante chasse » (Dontenville : 17). Au début du XVII^e siècle, l'inquisiteur De Lancre précise qu'« en notre âge de récente mémoire, on a vu des apparitions nocturnes des chasseurs qui criaient comme de vrais chasseurs, et entendu des bruits de cornets, des chiens, des chevaux, des limiers, qui ne sont autre chose que Démons : ce que vulgairement on appelle la chasse du Roi Arthur » (De Lancre : 223). Dans une gravure de 1516 représentant la Chasse sauvage, deux satyres jouent de la cornemuse et d'un tambour sur cadre battu à baguette, devant le char des morts qui s'avance (Geiler von Kaiserberg : fol. XXXVII).

Quatre siècles plus tard encore, cette vision de la *Chasse Sauvage* demeure intacte. Dans des récits recueillis en Poitou, Bretagne ou Galice, la cloche et les clochettes sont mentionnées (Dontenville : 32 ; Le Braz : 300 ; Risco : 134-135, 137, 142, 146). Le vacarme est partout présent, constitué par des cris, des gémissements, des aboiements et parfois des musiques diverses (Seignolle : 137, 298-299, 496, 499, 568 ; Mandrou : 97 ; Van Gennepe : 564, 682 ; Dontenville : 35). Mais, c'est surtout dans les Alpes que les attestations sont les plus nombreuses et les plus intéressantes. Dans cette région, la *Chasse Sauvage* est appelée la *Chata*, la *Sèta*, la *Synagogue*, la *Goga*, les *Francs-maçons*. Charles Joisten en a recensé une soixantaine d'attestations différentes au son des miaulements de chats, aboiements de chiens, cris d'oiseaux, de corbeaux, de moutons, bruits de chaînes, de sonnailles, cloches, clochettes de chèvres, de moutons, d'« un tintamarre de sonnettes et grelots », de trompettes, d'accordéons, d'« un orchestre comme à l'opéra », de danses (*Le Monde Alpin et Rhodanien*, 1-4, 1992 : 223-226, 228-234, 236-239, 244-245, 247-249, 265, 267-268, 270, 272, 275-277, 285-286). Par extension, dans cette région, la *Chasse sauvage* a désigné toutes sortes de vacarmes.

Dans cette relation du bruit au cortège nocturne des morts, il n'est pas inintéressant de s'interroger sur la polysémie du mot « train ». Au XI^e siècle, il possède une acception mortuaire puisqu'il désigne, dans les chansons de geste, un ensemble de cadavres dont la terre est jonchée. Ses autres sens anciens renvoient à « convoi de bêtes voyageant ensemble », « file de bêtes de somme voyageant ensemble avec le personnel de service », « ensemble de domestiques, de chevaux, de voitures accompagnant une personne ». Cela a fini par donner l'expression « mener grand train » pour désigner l'ensemble des biens matériels et domestiques de riches propriétaires. Dans ces acceptions, bien entendu, l'idée du convoi, de la file, des voitures et du voyage est centrale, soit une notion proche de celle du Triomphe. Mais par ailleurs, « train » signifie « tumulte », ce qui a donné l'expression « un train d'enfer », au sens de terrible vacarme, même si l'expression aujourd'hui a pris le sens de « très vive allure ».

Pour conclure sur la Chasse sauvage, rappelons qu'elle est surtout attestée durant le Cycle des douze jours (de Noël à l'Épiphanie), qui précède immédiatement Carnaval. Cette proximité calendaire explique aussi que ces chars célestes de morts, renforcés à la Renaissance par l'imaginaire antique du triomphe, avec son char de la victoire, si présent dans les grandes fêtes officielles et les entrées royales, ont influé sur la composition même des cortèges de carnivals et la présence en leur sein de chars.

On mesure donc la puissance symbolique du Triomphe de la Mort de cette mascarade florentine de Piero di Cosimo et du tableau de Brueghel qui lui a fait écho. Tous deux ont contribué à mettre en scène cet imaginaire de la mort en puisant dans tout un ensemble de thèmes folkloriques d'une très grande ancienneté et en même temps d'une très grande stabilité historique, car encore avérés il y a à peine un peu plus de cinquante ans.

Bibliographie

Danse macabre, xv^e siècle, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits français, Ms 995.

La Danse Macabre, Guy Marchand (imprimeur libraire), Paris, 1485, In fol., 10 f., Bibliothèque Municipale de Grenoble, I.327 Rés.

Danse macabre, Pierre Le Rouge (imprimeur) pour Antoine Vérard (libraire), Paris, 1485.

Danse macabre ou l'Empire de la Mort, sur tous les états de la vie humaine, Pierre Le Rouge (imprimeur) pour Anthoine Vérard (libraire), Paris, c. 1491-92, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-TE-8.

« Êtres fantastiques dans les Alpes : recueil d'études et de documents en mémoire de Charles Joisten (1936-1981) », *Le Monde Alpin et Rhodanien*, 1-4, 1992, Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie.

BRUNET, Serge, « Place des vivants, place des morts dans les Pyrénées centrales », *Hésiode, Cahiers d'ethnologie méditerranéenne*, 2, « La Mort difficile », 1994.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS, 2006.

---, « Classer les instruments de musique : entreprise rationaliste ou pensée symbolique ? », *Présentaine*, 22 (« Constellations musicales. De l'essence de la musique »), nov. 2007, p. 191-215.

---, « Anthropologie historique de la notion de bruit », *Filigrane*, 7, 2008a, p. 33-55.

---, « La mort et le sonore dans la France médiévale et baroque », *Frontières*, vol. XX, 2, print. 2008b (Université du Québec à Montréal), p. 16-22.

---, « Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure », *Insistance, Art, Psychanalyse, Politique*, 5, « L'inconscient et ses musiques », textes réunis par Jean-Michel Vives, Toulouse, Érès, 2011, p. 83-95.

---, « La figure musicale du Diable dans l'ethnographie musicale française du XIX^e siècle. Entre fascinante et inquiétante étrangeté », in Luc Charles-Dominique, Yves Defrance, Danièle Pistone (dir.), *Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan (Collection *Anthropologie et musiques*), 2014, p. 39-53.

---, « Les hauts et les bas instruments : pour une anthropologie du sonore », in Welleda Muller (dir.), *L'instrumentarium du Moyen Âge. La restitution du son*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 13-26.

COHEN, Gustave, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [Paris, Champion, 1925].

CORVOISIER, André *Les danses macabres*, Paris, PUF, 1998.

DE LANCRE, Pierre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*, introduction critique et notes de Nicole Jacques-Chaquin, Paris, Aubier, 1982.

DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983.

DONTENVILLE, Henri, *Les dits et récits de mythologie française*, Paris, Payot, 1950.

DUBUS, Pascale, *L'art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS, 2006.

FABRE, Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1992.

GEILER VON KAISERBERG, Johann (1445-1510), *Die Emeis*, Strasbourg, 1516 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, fol. XXXVII).

GINZBURG, Carlo, « Le haut et le bas. Le thème de la connaissance interdite aux XVI^e et XVII^e siècles », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 97-112.

---, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1992.

GOUREVITCH, Aaron J., *Les catégories de la culture médiévale*, Paris, Gallimard, 1983.

LE BRAZ, Anatole, *La Légende de la mort*, Marseille/Spezet, Jeanne Laffitte/Coop Breizh, 1994 [1893].

LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

MANDROU, Robert, *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1979.

RISCO, Vicente, « En Galice, processions et présages », in *La mort difficile*, Carcassonne, Garae/Hesiode (« Cahiers d'Ethnologie méditerranéenne », 2), 1994, p. 115-157.

SCHMITT, Jean-Claude, *Les Revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Histoires »), 1994.

SEIGNOLLE, Claude, *Les Évangiles du diable : le Grand et le Petit Albert*, Paris, Robert Laffont, 1998 [1964].

VAILLANT Pierre, « La danse macabre de 1485 et les fresques du charnier des Innocents », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1975, 6, p. 81-86.

VAN GENNEP, Arnold, *Le Folklore français. Du berceau à la tombe. Cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Paris, Laffont (« Bouquins »), 1998 [1943-1948].

VASARI, Giorgio, *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Florence, Giunti, 1568, 3 vol.

VOVELLE, Michel, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard-Julliard, 1974.

UTZINGER, Hélène et Bertrand, *Itinéraires des danses macabres*, Paris, Garnier, 1996.