

Résonances iconographiques et concept sonore de deux processions jésuites en Lorraine au début du XVII^e siècle

Dans le dictionnaire de Furetière, les définitions des mots « défilé », « procession », « cortège » et « parade » mettent en relief leurs différentes finalités sociales qui toutefois, dans l'étude des sources, se chevauchent et parfois se confondent. Le mot « procession » que nous avons choisi à cause de son sens verbal de « s'avancer », « procéder » peut définir l'ensemble de ces événements : « on appelle proverbialement Procession, une longue suite de gens qui vont à la file l'un de l'autre »¹. Les fonctions politique, militaire et aristocratique des processions religieuses des XVI^e et XVII^e siècles s'expriment parallèlement à l'aura mystique et religieuse qui entoure le prince lors des défilés triomphaux dans les villes de son obéissance.

Deux processions de nature différente constituent l'objet de cette étude, la procession solennelle pour la canonisation de saint Ignace de Loyola et saint François-Xavier à Pont-à-Mousson (1623) et le défilé de l'entrée royale de Madame la Duchesse de la Valette à Metz (1624). Le but est de montrer comment les défilés civiques, ainsi que les processions plus proprement religieuses sont des images comparables à travers le prisme sonore qui nous révèle leurs assonances et discordances. Quel qu'en soit le but ultime, la procession est un moment crucial d'unité et de solidarité, la représentation d'une harmonie sociale mise en péril par les événements historiques. Les croyants,

1. FURETIÈRE (Antoine), « Procession » in *Dictionnaire universel ...*, 1690 [en ligne : Gallica].

affirmant l'unanimité religieuse et les citoyens exprimant des valeurs civiques partagées, reconnaissent tous la hiérarchie du corps social composée de membres différents et exposée publiquement dans le cortège par un ordre de préséance, les couleurs des livrées, les étendards, les bannières, les armoiries. La profusion d'encens et d'autres « matières aromatiques », les fragrances des fleurs jetées sur la rue et foulées par le cortège, la fumée des cierges allumés ; les costumes et les couleurs bien disposées, tout une série d'éléments plus au moins spectaculaires interpellent les sens pour rendre mémorable l'événement et garantir son essence cyclique et historique. Le défilé, écrit Louis Marin, « n'évoque pas des souvenirs, il construit un moment de mémoire »². Comment le son, qui est par nature éphémère, peut-il laisser des traces dans les esprits lors de ces défilés passagers ? Décrire le son par les mots est un exercice difficile. Rarement les relations de fêtes contiennent les partitions des musiques exécutées lors des célébrations, rarement nous avons des titres ou d'autres mentions relatives aux musiciens. En revanche, c'est la mission conceptuelle du son dans le programme idéologique de la fête qui émerge d'après la lecture de ces relations et que nous étudierons dans cette communication.

La perception acoustique joue un rôle essentiel dans ce dispositif éphémère polysensoriel et symbolique qu'est la procession. Le son est l'âme de ce corps varié et complexe qui traverse les rues de la cité. Il module le rythme de la marche, il marque les moments les plus solennels, il unit et dirige les sentiments de la foule réunie avec les participants au cortège. Peut-être à cause de sa propriété physique d'être perçu au même instant par une multitude de personnes en liant les espaces et le temps, le son enveloppe la procession d'une dimension profonde et magique, puisqu'il fortifie le rituel, l'unifie, le protège. Pour cette raison, un son peut briser le déroulement harmonieux de la procession jusqu'à devenir un acte d'opposition et de provocation, comme en 1529 à Göttingen quand, durant une procession organisée par les catholiques pour la protection de la fièvre miliaire, des laïcs bloquèrent le défilé et chantèrent la version luthérienne du psaume CIII et lors du *Te Deum* à la fin de la procession, les protestants couvrirent les voix catholiques par l'*Herr Gott dich loben wir*, traduction allemande de cette hymne ancienne³. Mais, il n'y a pas que le chahut, le vacarme ou la provocation des opposants, l'approbation est aussi ex-

2. MARIN (Louis), *De La Représentation*, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994, pp. 46-61

3. HENDRIX (Scott H.) éd., *Early Protestant Spirituality*, Paulist Press, 2009, p. 182.

primée lors de la procession par la seconde voix de la foule, un contrepoint des sons – le chant, la prière – générés par le cortège. Nous avons une belle description dans le récit de la procession solennelle pour les fêtes de canonisation à Bordeaux où les cloches sonnées par les autres ordres religieux sont des signes d'un *consensus* :

« Toutes les Paroisses, et Eglises, devant lesquelles nous passions sonnoient leurs cloches, ne plus ne moins qu'elles font le jour de la feste Dieu. Ce que fist pareillement la maistresse cloche de la maison ville, quand la procession ce fust proche, ayant dès le matin sonné trois fois pour en donner le signe. Voire l'on carillonna sur celle du gros horloge, ce qui ne se fait iamais qu'à des occasions extraordinairement celebres »⁴.

Dans les lettres envoyées par les missionnaires partis évangéliser les quatre coins du monde, ce dialogue sonore entre la procession et l'extérieur prend tout son sens. Le 6 octobre 1564, le père Froez, missionnaire au Japon, raconte que durant une procession près de Firando le jour de Pâques, un père jésuite entama un *Dic Nobis, Maria, quid vidisti in via ?* et « un vieillard de l'autre coté lui répondoit en frappant avec un petit baton sur une espece de cymbale. Car on ne connoît dans ces contrées aucun autre instrument de musique »⁵. Il est indéniable que la musique a joué un rôle premier dans l'évangélisation des peuples lointains. Les processions de Firando n'étaient pas très différentes des versions européennes :

« Quarante mousquetaires en ouvraient la marche, la musique venoit immédiatement après. Deux Portugais portoient les torches [...], deux de nos frères chantoient les litanies, qui n'étoient interrompues que par les décharges de la mousqueterie [...]. Ce spectacle imposant fut un grand sujet de joie pour les Chretiens, d'admiration et d'étonnement pour les gentils. [...]. Fasse le Ciel, que ces cérémonies décillent les yeux aux infortunés Japonois, leur fassent reconnaître leur Créateur inaccessible aux yeux du corps »⁶.

-
4. *Solemnité de la Canonization de Saint Ignace de Loyola Fondateur de la Compagnie de Iesus, & de S. François Xavier de la mesme Compagnie, faite a Bourdeaux*, Jacques Millanges, Bordeaux, 1622, pp. 27-28.
 5. FAIVRE (Antoine) éd., *Lettres des missions du Japon ou suppléments aux Lettres de saint François-Xavier*, Lyon, 1830, Lettre XXXVII (Louis Froez à la Compagnie de Jésus, à Goa), p. 297 [en ligne : Google books].
 6. *Id.*, Lettre XV (Gaspare Villèle à la Compagnie de Jésus, 14 octobre 1557), p.108.

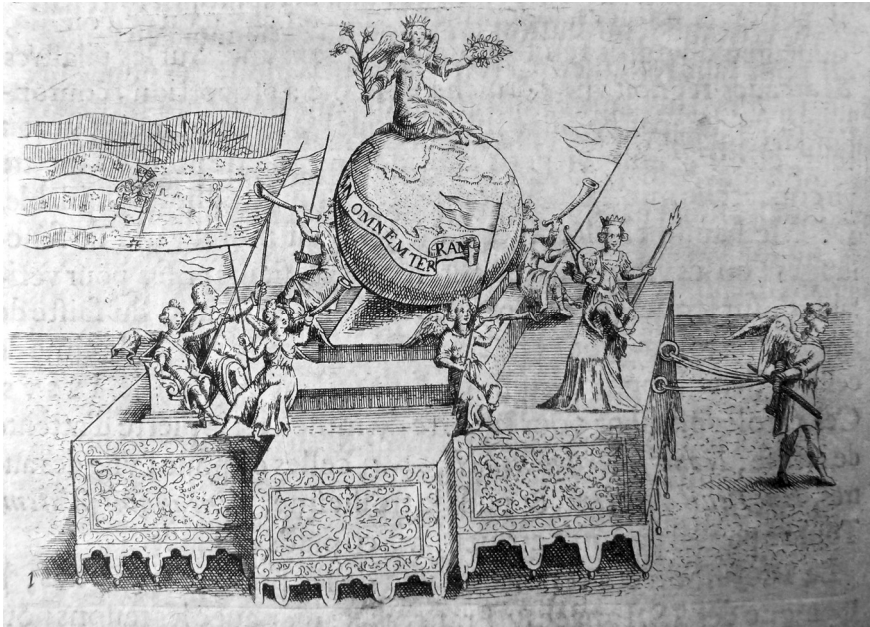
Cette intrusion militaire dans une procession religieuse pourrait peut-être déconcerter, le récit atteint presque le paroxysme si l'on imagine qu'au Japon les nouvelles armes à feu portées par les Portugais, plus légères et maniables que les armes rudimentaires utilisées jusqu'alors, eurent un rôle fondamental dans la résolution de la guerre civile qui ravageait le pays, ainsi que dans son unification à la fin du XVI^e siècle⁷. On pourrait imaginer que le tintamarre de ces armes avait un ton menaçant et inquiétant, mais d'instruments de mort les armes devenaient pendant les fêtes des moyens de divertissement de telle manière que l'image et le son de la guerre qui habitaient le quotidien des gens, leurs espérances et leurs prières étaient sublimés. Dans certaines processions, comme les processions solennelles organisées par les pères jésuites pour la canonisation des saints fondateurs – dont il est question dans la première partie de cette communication – le bruit de l'artillerie devait revigorer l'esprit militaire qu'inspirait la Compagnie de Jésus et son fondateur saint Ignace de Loyola, « soldat du Christ ». À Pont-à-Mousson, ce sentiment chevaleresque trouve un écho dans le goût de la bourgeoisie, une mise en scène paroxystique du jeu de guerre ; c'est, comme le remarque Paulette Choné, l'invention à « la signification absurde »⁸ de l'assaut à la *Forteresse de la Vertu*, une tour haute soixante-dix pieds, protégée par les bastions de la Prudence, de la Force, de la Justice et de la Tempérance. Le bruit des canons et des arquebuses était aussi la preuve spectaculaire du dévouement civil et des honneurs rendus par la municipalité à l'Église, à la Compagnie et à ses saints.

Musiciens mythiques pour une sanctification

Au collège de Pont-à-Mousson, la fête de canonisation retentit dans l'éloquence du titre de la relation, *Les Honneurs et les applaudissements rendus par le collège de la Compagnie de Jésus, Université et Bourgeoisie de Pont-à-Mousson en Lorraine l'an 1623*⁹. Dans l'entrée « applaudissement »

-
7. SUBRAHMANYAM (Sanjay), *L'Empire portugais d'Asie, 1500-1700 : Histoire politique et économique*, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 159.
 8. CHONÉ (Paulette), *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633)*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 447.
 9. WAPY (Louis), *Les Honneurs et les applaudissements...*, Pont-à-Mousson, S. Cramoisy, 1623. Pour cette recherche je me suis appuyée sur l'étude de Paulette Choné : CHONÉ (Paulette), *Id.*, pp. 433-471.

du dictionnaire de Furetière, l'auteur insiste sur la signification non figurée du mot dans le milieu du collège car il ajoute qu' « il n'y a plus qu'au Collège où on fasse des applaudissements par des battements de mains, et où ce mot se puisse dire au propre »¹⁰, évoquant les spectacles de théâtre ou – dans l'entrée « applaudir » – une autre situation fréquente dans les collèges : les présentations des Thèses. La procession démarre en bon ordre de marche de l'église du collège. Les élèves sont distribués selon les classes, chaque classe présente un char triomphal figuré dans le livret par les gravures de Jean Appier Hanzelet. La première machine représente le triomphe de l'Amour divin sur l'Amour mondain, donc la Victoire de l'Église sur la terre grâce à la ferveur chrétienne des nouveaux saints (III. 1).



Ill. 1. Le char du Triomphe de l'Amour divin,
Les bonheurs et les applaudissements... (1623).

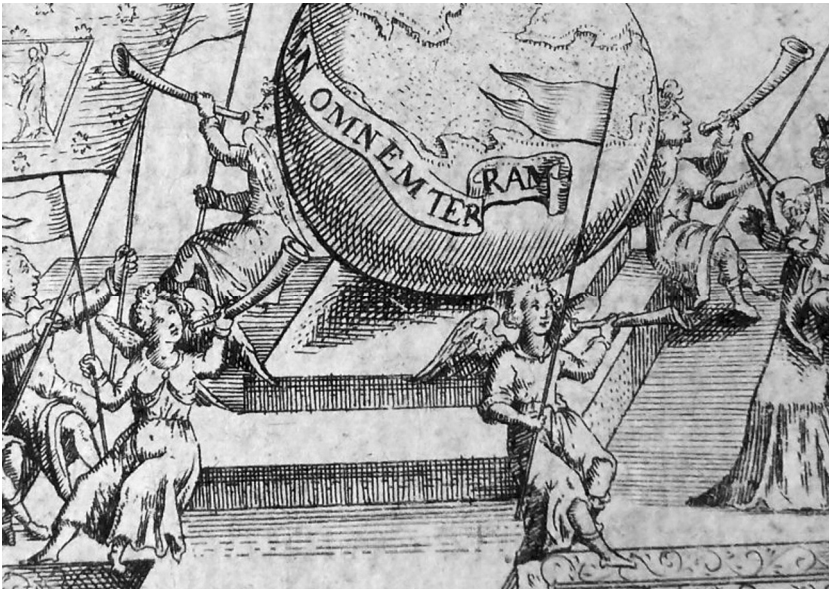
Aux quatre coins du char se trouvent quatre enfants qui représentent

« les quatre vents cardinaux ; les guidons qu'ils portent en l'une des mains en forme de pannonceau ou vire-viste, sont des couleurs appropriées à chacun ; et la trompe, ou plutôt le clairon qu'ils

10. FURETIÈRE (Antoine), « Applaudir », *ibid.*

tiennent en l'autre, c'est pour faire ressonner par toute la terre la gloire des nouveaux saints »¹¹.

L'auteur de la relation, le père Wapy, ne décrit pas le son de ces instruments, la vignette assez curieusement montre que aucun des clairons n'est joué, mais ils sont montrés presque comme des attributs allégoriques plutôt que dans leur fonction de produire un son (III. 2). L'absence de la description des huit emblèmes qui décoraient le char n'aide pas l'analyse qui semble se prêter à une double lecture, apparemment contrastante. D'un côté, les personnifications des vents semblent commenter l'inscription sur le globe au centre du char sur lequel est assise la Victoire : IN OMNEM TERRAM, Par toute la Terre. Elle évoque le psaume XVIII : *In omnem terram exivit sonus eorum : et in fines orbis terrae verba eorum* [Leur voix résonna par toute la terre, et leurs paroles jusqu'aux extrémités de la terre] (Psaume 18, 4-5).



III. 2. Détail du Char du Triomphe de l'Amour divin,
Les honneurs et les applaudissements... (1623).

D'un autre côté, le thème de nature eschatologique des quatre anges que retiennent les quatre vents cardinaux pour qu'ils ne bouleversent la terre expliquerait le silence des clairons dans une synthèse

11. WAPY (Louis), *Ibid.*, p. 11 ;

iconographique qui voudrait voir dans ces quatre enfants en même temps des représentations des vents et des anges :

« Après quoi je vis quatre Anges debout aux quatre coins de la terre, retenant les quatre vents de la terre pour qu'il ne soufflât pas de vent, ni sur la terre, ni sur la mer, ni sur aucun arbre. Puis je vis un autre Ange monter de l'orient, portant le sceau du Dieu vivant ; il cria d'une voix puissante aux quatre Anges auxquels il fut donné de malmener la terre et la mer : « Attendez, pour malmener la terre et la mer et les arbres, que nous ayons marqué au front les serviteurs de Dieu »¹².

Les thèmes apostolique et eschatologique se rejoignent. Du point de vue iconographique, ce sujet est rare dans l'art occidental. Dans la célèbre planche des « Quatre anges rétenteurs des vents et l'Onction des Élus » qui fait partie de la série des quinze xylographies réalisées d'après l'Apocalypse de saint Jean l'Évangéliste (1497-1498) par Albrecht Dürer, l'épisode biblique est respecté, les instruments de musique disparaissent, les vents soufflent, les anges enjoignent le silence. Il faudrait rappeler le plus ancien chapiteau dit de l'Apocalypse provenant du chœur roman de l'abbaye de Mozac en Auvergne, où on retrouve les clairons ou trompes « muets » dans les mains des anges – qui empêchent aux vents d'ouvrir leur bouche – et des vents (**III. 3**)¹³ :

« Dans l'exégèse, les anges qui retiennent les vents sont associés au temps ouvert par l'Incarnation, c'est-à-dire au temps de l'Église : ils réfrènent les forces hostiles, afin que le message évangélique puisse se répandre dans l'univers »¹⁴.

Cette première machine allégorique qui introduit le défilé est suivie par deux groupes de chars qui illustrent deux concepts principaux : les « subjects et causes du Triomphe des saints » et le triomphe de l'Église sur la terre. Deux musiciens mythiques président ces deux groupes : Apollon et Orphée. Quel est leur rôle dans la procession ? Nous essayerons de suggérer quelques pistes.

Le premier groupe consacré aux « subjects et causes du Triomphe des saints » vise à célébrer la Compagnie de Jésus par

12. Apocalypse 7, 1-3.

13. À propos de ce chapiteau retrouvé en 1983, voir l'article de BASCHET (Jérôme), BONNE (Jean-Claude), DITTMAR (Pierre-Olivier), « Chapitre II – Saint-Pierre de Mozat : entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques », *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012 [En ligne].

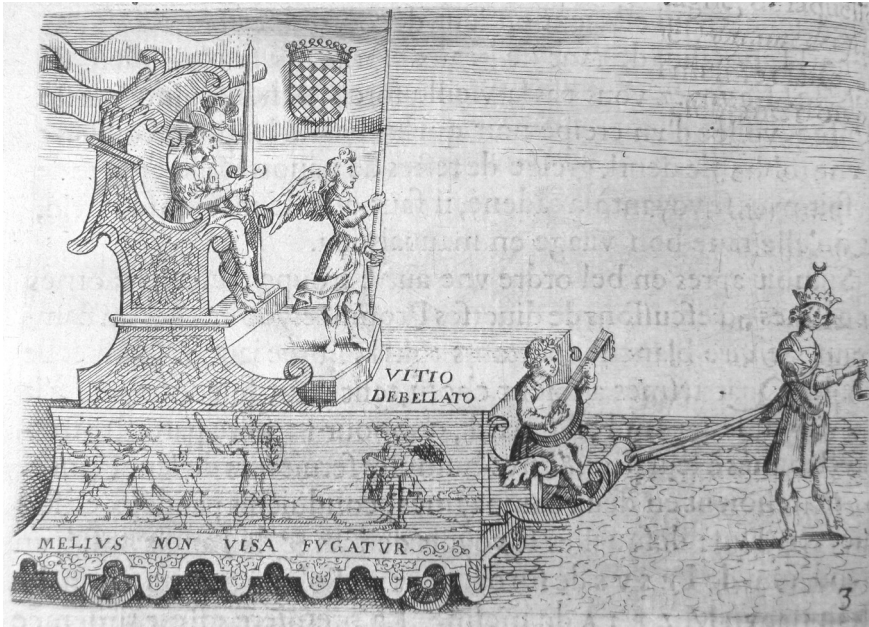
14. *Id.*, n° 70.

l'exemplum de ses deux premiers saints et à documenter les raisons de leur sanctification. Le Triomphe des Sciences, le Triomphe de la Vertu sur le Vice, le Triomphe de la Foi sur l'Hérésie, le Triomphe du Christianisme sur la Paganisme sont les thèmes des chars. Apollon, dieu des Muses, se trouve sur le deuxième char qui suit la *Fontaine des sciences*, selon un ordre logique difficile à ignorer. La fontaine, placée sur un rocher, est alimentée par l'activité pédagogique de la Compagnie de Jésus grâce à laquelle la Théologie, la Philosophie, l'Éloquence et les autres sciences ont été renouvelées. Le thème a été largement exploité dans les fêtes de canonisation célébrées dans les autres collèges de l'Assistance de France et fut développé davantage dans *l'Imago Primi Saeculi* qui signe emblématiquement le Centenaire de la Compagnie (1640). Le collège comme Parnasse est souvent l'image exaltée par les pères lors des déclamations publiques des écoliers, il ne surprend pas alors de retrouver le dieu des Muses trôner parmi les emblèmes et les figures déployés sur ce premier groupe de machines qui proclament le Triomphe.



Ill. 3. Chapiteau dit de *l'Apocalypse* (ou des quatre anges et des quatre vents),
Abbaye Saint-Pierre et Saint-Caprais de Mozac, ca. XII^e siècle.

Apollon est assis sur le char de la classe de Quatrième consacré au *Triomphe de la Vertu* (III. 4), il pince sur son luth – qui a remplacé la lyre – « les victoires des Saints, remportées sur le Vice », notes cruelles qui scandent la marche de ce dernier, vêtu à l'orientale et traînant toute la machine.



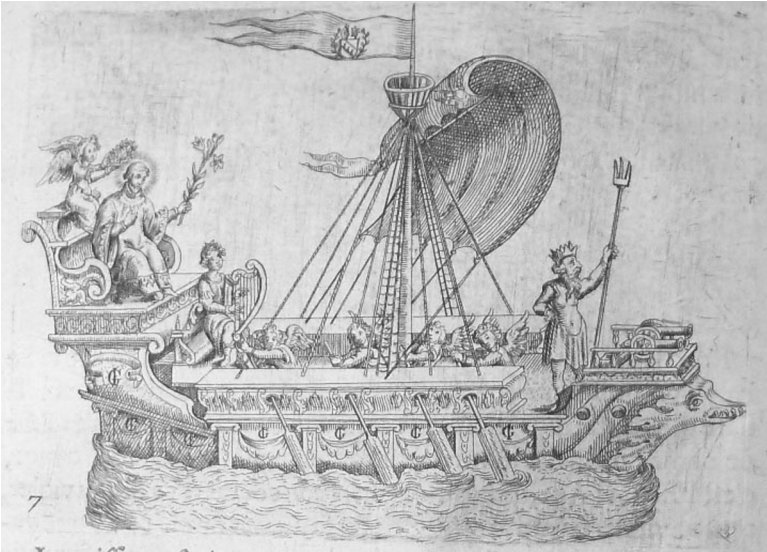
Ill. 4. Char du Triomphe de la Vertu, *Les Honneurs et les applaudissements...* (1623).

Le deuxième groupe, montrant la Gloire de l'Église sur la terre à travers l'action des saints de la Compagnie, est représenté par quatre chars : le char de l'Église, le navire de saint François-Xavier, le Globe Céleste et le char de saint Ignace de Loyola. Sur le Navire de saint François-Xavier (III. 5) était assis un « maistre joueur d'harpe à ses pieds, habillé en Orphée, fredonnant les louanges du Saint »¹⁵. Le navire conduit par Neptune évoque les missions orientales de saint François-Xavier, *apôtre des Indes*, qui passa sur la mer environ dix ans. Les concepteurs de la fête durent ici se souvenir du mythe des Argonautes raconté par Apollonos de Rhode, où Orphée accompagnait de sa lyre les compagnons de Jason qui frappaient les flots de leurs avirons, comme le montrent les anges sur la vignette d'Hanzelet¹⁶. Or-

15. WAPY (Louis), *Ibid.*, p. 21.

16. APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I^{er}, v. 519-558, (Trad. française E. Delage), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

phée étouffant par sa musique le chant des Sirènes sauva les Argonautes des périls du voyage. Ainsi le héros qui d'après la légende réussissait par son chant à apprivoiser les animaux sauvages, rendant aimables les cœurs les plus féroces, est l'avatar même du saint souvent représenté en train de prêcher parmi les indigènes ou de les baptiser. Il est bien connu que la figure d'Orphée fut chère au christianisme primitif qui le voyait comme une image du Christ, le bon berger sauveur des âmes que la Renaissance hérita du Moyen Âge. D'après une autre ancienne analogie transmise par les premiers écrivains chrétiens et reprise dans l'*Ovide moralisé*, Orphée est aussi comparé au psalmiste David pour le pouvoir médicinal de leur musique et leurs chants divinement inspirés¹⁷. Comme le remarque Block Friedman, si dans la littérature il est possible de comparer les deux musiciens, dans les arts visuels Orphée et David peuvent difficilement apparaître ensemble, au même moment dans la même scène, leurs attributs et leurs iconographies alors se confondent¹⁸. La harpe que tient cet écolier figurant Orphée, substitue ainsi la lyre apollinienne et « païenne » de l'antiquité.



Ill. 5. Le char de saint François-Xavier, *Les Honneurs et les applaudissements...* (1623).

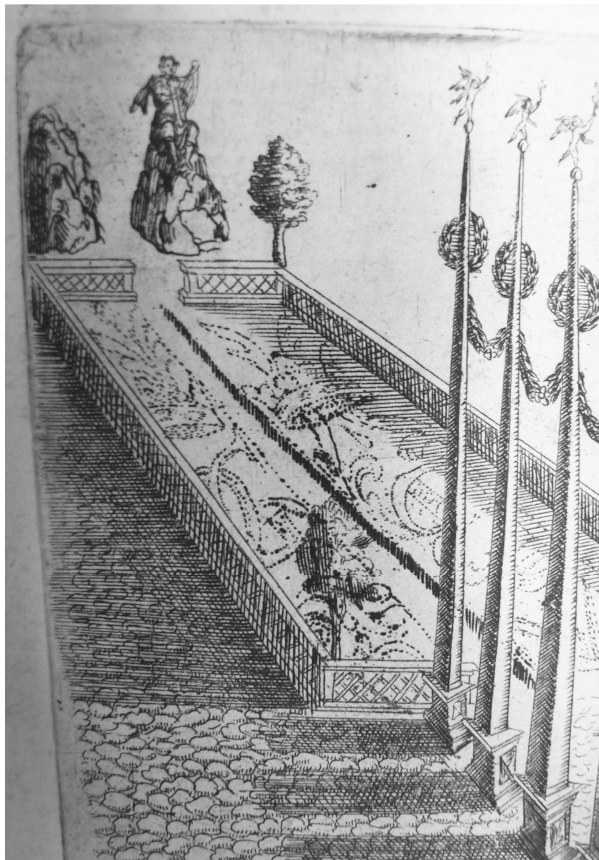
Orphée avec sa harpe figure aussi dans le décor éphémère de l'entrée de la duchesse de La Valette à Metz (III. 6). Il est assis sur un

17. Sur les transformations de l'image d'Orphée depuis l'antiquité voir : BLOCK FRIEDMAN (John), *Orphée au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1999 (1^{re} éd. 1970).

18. *Id.*, p. 184.

rocher au but de la « Rue royale » flanquée d'obélisques et décorée d'un parterre végétal aux chiffres de Madame et du duc d'Épernon, son mari. La rue mettait en relation les deux royaumes de la Terre et du Ciel représentés par des portes triomphales dans le programme éphémère de la fête. Cette allusion aux Champs Élysées se trouve également dans la description textuelle d'Orphée :

« On l'avoit representé par un ieune garçon environs de l'age que les Poëtes donnent aux ombres raieunies dans les Champs Elysées. Au reste, ce bon père aux fredons, comme l'appelle Apollonius, eut tant de haste de se retrouver à ceste feste , et venir de l'autre monde pour honorer ceste pompe de al melodie de son chant, qu'il s'oublia de poser le deuil qu'il porte encor pour son veufuage d'Eurydice sa chère moitié »¹⁹.



Ill. 6. Détail avec Orphée, *Combat d'honneur...* (1624).

19. MOTET (Jean), *Combat d'honneur ...*, p. 67.

Le père Motet, auteur de la relation rappelle qu'au passage de la duchesse avec le cortège, Orphée jouait de sa harpe. Dans la relation du père Wapy qui relate la fête de canonisation on ne comprend pas si les deux musiciens mythiques jouaient de leurs instruments. Ces derniers, semblent être chargés d'une fonction iconique qui aurait plus attiré la foule que le son qu'ils sont destinés à produire. Le luth et la harpe, ainsi que les clairons des anges qui ouvrent le défilé, jouent donc dans cette procession un rôle emblématique. Toutefois la musique ne pouvait pas manquer ; chaque classe qui suivait les chars était séparée par l'« entralas » de compagnies de haut-bois, de violons, de cornets à bouquin, et de plusieurs chœurs de musique qui accompagnaient le « beau silence et devote modestie »²⁰ des écolières.

Le son du cosmos messin, harmonie et politique

Le *Combat d'honneur concerté par les quatre éléments* est le titre du livret qui relate l'entrée solennelle de la duchesse de la Valette à Metz en 1624²¹. Gabrielle-Angélique de Bourbon, fille légitimée d'Henri IV et d'Henriette de Balzac avait épousé en 1622 Bernard de Nogaret de la Valette, fils du duc d'Épernon, gouverneur de la Ville de Metz. Elle était aussi la sœur d'Henri de Bourbon-Verneuil, archevêque de Metz. Une étude approfondie de la relation imprimée nous montre comme cette entrée triomphale d'une héritière des Bourbons peut être lue comme un épisode de la politique des rois de France visant à exercer leur autorité absolue sur le duché de Lorraine, sans recours à la force. La rhétorique de la paix se développe dans le décor éphémère autour de thèmes qui nourrissent les doctrines absolutistes : l'harmonie sociale, un nouvel âge d'or garanti par la perpétuité du pouvoir monarchique. Ainsi la duchesse de la Valette se faisait messagère de ces aspirations politiques et idéologiques qui amenèrent en effet plus tard,

20. WAPY (Louis), *Ibid.*, p.10.

21. MOTET (Jean), *Combat d'honneur concerté par les IIII éléments sur l'heureuse entrée de Madame la Duchesse de la Valette en la ville de Metz...*, Pont-à-Mousson, 1624. Je me permets de signaler qu'une étude approfondie de ce document a fait l'objet d'une communication au Colloque international « The Iconography of Power: Ceremonial Entries in Renaissance and Early Modern Europe » (The Society for European Festivals Research et Université de Bergame, 25-26-27 mai 2012) : DE MARCO (Rosa), « *Le Combat d'honneur concerté par les quatre éléments sur l'heureuse entrée de Madame la Duchesse de la Valette en la ville de Metz*. Les jésuites convoquent la nature (1624) ».

avec le concours du Cardinal de Richelieu, à la création du Parlement de Metz par Louis XIII en 1633²². L'argument de la fête est inspiré par la théorie des correspondances entre les quatre éléments de la nature : la terre, l'eau, l'air et le feu. Ceux-ci, représentés par les personnifications des dieux mythiques qui les dominent, s'affrontent pour offrir à Madame leur demeure dans la ville de Metz. Il ne s'agit pas de la mise en scène d'un combat armé, comme dans l'assaut de la *Forteresse des Vertu* de 1622, mais c'est un duel oratoire, pas moins spectaculaire. La parole est mise en l'honneur, comme l'arme la plus redoutable pour décider de l'issue du conflit. Le seigneur de chaque élément, à l'aide des tableaux qui décorent son palais éphémère, et des serviteurs illustres qui l'accompagnent expose à Madame les raisons de sa supériorité sur les autres éléments. Le Feu est le vainqueur du combat. Il accueille la duchesse dans son palais, une haute « pyramide » dressée sur la place Saint-Étienne. La victoire du Feu sur les autres éléments est justifiée par la correspondance entre les qualités de l'élément igné et le tempérament de Madame la duchesse, la

« grandeur de son esprit et de sa vertu, dont l'un étant ignée, au dire des Stoïciens, l'autre héroïque, l'obligeront par conséquent à prendre party en cet élément où vivent les héros et entre iceux, Henry le Grand, son père [...] »²³.

Sur cette dernière analogie évoquée par le rédacteur, de la correspondance des quatre éléments naturels avec la théorie des humeurs, se fonde le discours politique à la base du programme idéologique de la fête. Sur les quatre faces de la pyramide sont figurées les « quatre conditions sociales » caractérisées par leur propre tempérament, elles célèbrent chacune une vertu de Madame. La noblesse, par son « courage ignée » illustre la « gloire » ; les gens de lettres, « l'immortalité » ; le peuple, la « Félicité publique » assurée par son travail infatigable ; les ecclésiastiques et les hommes de justice, la « Piété ». Les éléments de la nature s'accordent et établissent naturellement un ordre dans le cosmos messin sous l'influence de Madame la duchesse de la Valette. Elle est donc élue régulatrice de l'harmonie sociale qui maintient l'équilibre entre les tempéraments antagonistes du corps social. La théorie médi-

22. Voir les études de VIGNAL SOULEYREAU (Marie-Catherine) en particulier : VIGNAL SOULEYREAU (Marie-Catherine), *Le Cardinal de Richelieu à la conquête de la Lorraine : Correspondance, 1633*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; VIGNAL SOULEYREAU (Marie-Catherine), *Richelieu et la Lorraine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

23. MOTET (Jean), *Combat d'honneur ...*, p. 95.

cale hippocratico-galénique des humeurs est donc appliquée au « corps politique », selon la pensée de Machiavel dont le succès fut durable²⁴.

La musique, comme médicament de l'âme et du corps mais également comme image de l'harmonie politique, se trouve à la base de plusieurs cosmographies reposant sur la doctrine pythagoricienne qui fut transmise à la modernité par l'autorité incontestée de Boèce, en même temps redécouverte avec un nouvel esprit critique grâce au déchiffrement et traduction des textes originaux. Une question s'impose après avoir trouvé sur quel mécanisme conceptuel pivote le thème principal de la fête : comment la musique y participe-t-elle ? Conserve-t-elle son rôle d'accompagnement récréatif ou bien une théorie musicale est-elle aussi convoquée dans le jeu complexe des renvois de sens ?

On ne saurait indiquer, dans cette étude, un chemin sûr pour remonter à une source évidente qui aurait directement inspiré les concepteurs de la fête, vu la richesse extraordinaire des traités musicaux parus et diffusés en Europe aux environs du XVII^e siècle²⁵. Cependant, des références à une théorie musicale sont évoquées au tout début de la relation et, puisque c'est une personnification même de la ville de Metz au centre du discours musical, nous ne pourrions pas les ignorer. L'auteur compare la ville de Metz à un musicien, Xenophilus Musicien (IV^e siècle avant J.C.), originaire de Chalcidique, philosophe pythagoricien. La ville de Metz n'a jamais été vaincue,

« Consideration qui me fait dire et croire sans flatterie, que ce que le Musicien Xenophilus fut jadis entre les hommes en matière de ferme santé, cela mesme est la ville de Metz entre les autres villes au fait de la force ; car celui-la fut inaccessible a toute atteinte de la maladie durant cent et cinq ans qu'ils vecut : celle-cy à toujours esté ferme sur le cube de sa constance »²⁶.

Xenophilus est en effet connu pour sa longévité, car il mourut, comme le raconte Pline, à l'âge de 105 ans sans jamais être atteint par la maladie. Le corps de l'homme/le corps de la cité, la maladie/la santé, la musique comme médicament : le sens de la fête se déplie dans l'enceinte du même champ lexical.

24. Voir GAILLE (Marie), *Machiavel et la tradition philosophique*, Paris, PUF, 2007.

25. MACHABEY (Armand), « Quelques savants-musiciens de l'époque de Mersenne », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1958, Tome 11 n° 3, pp. 193-206.

26. MOTET (Jean), *Combat d'honneur ...*, p. 19.

Xenophilus fut le maître du célèbre Aristoxène de Tarente (360-280 avant J.C.), dont les théories musicales qui s'affranchissent de la lignée pythagoricienne, transmises par les fragments de ses traités, furent tenues en grand compte par Gioseffo Zarlino (1517-1590) et Marin Mersenne (1588-1648).

Sous le patronage de Xenophilus, nous nous sentons autorisée à confirmer cet usage spéculatif de la musique de la part des inventeurs de la fête, les pères jésuites de Pont-à-Mousson et de Metz.

Encore une fois, le rédacteur de la fête, le père Motet, mentionne à peine les bandes de musique présentes dans le cortège et ce sont les gravures qui illustrent le texte qui suggèrent une lecture plus profonde.

Lorsque Madame s'approche des palais des éléments, les souverains vont à sa rencontre sur des chars triomphaux accompagnés chacun de leur serviteur et d'une bande de musiciens.

« De plus, affin que tout ne fust pas muet, comme il estoit encore, mais que l'oreille eust son contentement en celle pompe, aussi bien que la veüë, on auoit tellement ordonné le dessein, que les Elemens representez à l'antique par les divinités, qu'on leur attribuoit, montés sur des chars de triomphe, & accompagnés de quelques moindres deités, donneroient langue à toute l'action par des petites harangues, faictes et adressés à Madame de temps en temps sur le sujet de la venuë »²⁷.

C'est le moment de la prise de parole, les seigneurs saluent Madame avec des harangues, les serviteurs avec toutes sortes de compositions poétiques et enfin, le char de Madame avance, celui du roi des éléments le suit, la bande de musiciens entame la musique jusqu'à la « rencontre » suivante où la même scène se répète. Le schéma est le même de telle sorte que la musique s'enrichit au fur et à mesure avec les autres bandes de musiciens qui accompagnent chaque souverain et qui suivent le défilé. À la fin du parcours, tous les éléments et les instruments sont réunis en concert sur la place de la grande pyramide. La musique devait exalter l'effet spectaculaire de la mise en scène urbaine et donner un sens totalisant au programme savant si complexe.

La musique, qu'elle soit « humaine » ou « mondaine », écrit Zarlino, « resulte de l'harmonie qui nait de la composition de plusieurs choses jointes ensemble, lesquelles à l'état séparé sont grandement discordantes comme le sont les choses composées des quatre éléments

27. MOTET (Jean), *Combat d'honneur ...*, p. 3.

et d'autres chose d'en haut »²⁸. Pour Gioseffo Zarlino « quatre est le nombre idéal de voix dans une composition polyphonique »²⁹, car ce chiffre reflète l'ordre primordial des éléments dont est composé l'univers : la terre correspond à la basse, l'eau au ténor, l'air est identifié à l'alto et le feu est la plus aiguë, le soprano. De cet ordre découlent une esthétique musicale et des conséquences morales, la musique étant une représentation sensible du cosmos.

Sur les planches gravées par Jean Appier Hanzelet, on peut remarquer que chaque élément est associé à un instrument de musique joué par quatre musiciens (III. 7-10). Le seigneur de l'Eau est accompagné par des joueurs de harpe qui portent, suspendus au cou par un ruban, leurs instruments aux chevilles sculptées³⁰. Pan, seigneur de la Terre, fait jouer des instruments à vent de la famille des bois ; on remarquera dans la vignette les expressions variées des musiciens qui soulignent le geste musical, et la variété morphologique des instruments (III. 11). Il s'agit de deux cornets à bouquin et deux autres instruments qui pourraient faire penser à des hautbois, mais qui sont en réalité deux bombardes. Contrairement aux hautbois, les bombardes ont un pavillon beaucoup plus ouvert ; observant d'ailleurs la technique de jeu, nous pouvons constater que les musiciens sont figurés jouant en position horizontale alors que le hautbois exige une position plus anglé vers le sol. L'Air est suivi par une bande de violons représentés par ordre de taille, des techniques de jeu semblent être illustrées :

« On peut distinguer au premier plan un *pardessus de violon* dont la taille est nettement plus petite, surtout si on le compare à l'instrument au *dessus de violon* du second plan. Au troisième plan, nous observons une *taille de violon* et au dernier plan une *basse de violon* munie d'une volute sculptée. L'artiste a fort justement observé que deux des violons sont posés sur l'épaule des instrumentistes ce qui correspond à la technique de jeu « baroque » mais qui ne facilite pas les changements de position de la main sur le manche. Les archets du début du XVII^e siècle sont

28. ZARLINO (Gioseffo), *Le Istitutioni harmoniche* (1558), p.14, cit. en Emery (Éric), *Temps et musique*, L'Âge de l'homme, 1998, p. 292.

29. VAN WYMEERSCH (Brigitte), « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », in *Revue Philosophique de Louvain*, t. 97, n°2, 1999, pp. 289-311.

30. Il s'agit, comme le remarque Pascal Desaux qui je tiens à remercier infiniment pour ses observations savantes et ses explications concernant les instruments décrits, de « petites harpes simples diatoniques à douze cordes sans table d'harmonie qui évoquent plutôt la facture de l'instrument au Moyen Âge ».

très peu cambrés et presque rectilignes, contrairement à l'archet à la Renaissance qui présente une forme convexe. Ils sont figurés avec une relative précision »³¹.

Le Feu est annoncé par des trompettes « naturelles », instruments beaucoup employés dans les cérémonies. Quel genre musical pouvait être exécuté par cet ensemble d'instruments ? Est-ce qu'une hiérarchie d'instruments est établie par cette symphonie symbolique fondée sur la tétrade ? Nous laissons les musicologues répondre. Toutefois, il émerge dans cette analyse iconographique un basculement de la musique appréhendée à partir de la tradition pédagogique médiévale du *quadrivium* vers la musique considérée en tant que phénomène physique – là où la gravure montre le geste, l'expression, l'effet du son produit par un instrument.



Ill. 7. Le char du seigneur de l'Eau, *Combat d'honneur...* (1624).

31. Je me suis permise de rapporter directement les observations dictées par Pascal Desaux lors de notre interview.



Ill. 8. Le char du seigneur de la Terre, *Combat d'honneur...* (1624).



Ill. 9. Le char du seigneur de l'Air, *Combat d'honneur...* (1624).



Ill.10. Le char du seigneur du Feu, *Combat d'honneur...* (1624).



Ill. 11. Détail du char de la Terre, *Combat d'honneur...* (1624).

À travers cette étude, nous avons voulu mettre en évidence la manière dont le son, ainsi que la musique – en tant que disposition de sons – et son absence, humanise ce corps mouvant de la procession. Par le son, la procession établit une relation entre ses acteurs et les spectateurs ; le son est donc un « signe » du langage complexe de la fête.

Nous avons démontré que considérer son rôle symbolique dans les processions et dans les fêtes du XVII^e siècle permet une meilleure compréhension des enjeux politiques et culturels voilés dans le décor éphémère et pérennisés dans la relation écrite. Et cela, avant même de connaître les titres des chants, la composition et la forme musicale qui souvent ne sont pas mentionnés dans les relations.

La comparaison de deux processions contemporaines de nature différente – une procession solennelle pour une sanctification, et un défilé civique pour une entrée triomphale – prouve que sur le plan « essentiel » du son elles se correspondent et nous interpellent sur la véritable frontière entre la sphère du sacré et la sphère du profane dans la civilité du XVII^e siècle.

Il reste encore à dire que l'argument des deux processions étudiées fut inventé par les jésuites de Pont-à-Mousson et de Metz qui s'y montrèrent de très fins érudits ainsi que de bons connaisseurs des débats plus récents sur la musique. Parmi les jésuites qui avaient donné à cette époque une contribution aux discussions autour d'une théorie musicale, on peut rappeler le père Étienne Binet (1569-1639) défenseur d'une théorie sur les modes musicaux ; il s'interroge sur la fonction morale de la musique³², mais aussi le père flamand d'origine espagnole Martin Antonio Del Rio (1551-1608) et ses études sur les effets de la musique et de la magie illustrées dans le *Disquisitionum magicarum libri VI*³³. Mais l'idée d'une harmonie universelle d'origine pythagoricienne est à l'origine d'une œuvre majeure, la *summa* encyclopédique du père Athanasius Kircher, la *Musurgia Universalis*³⁴ (Rome, Ludovico Grignani, 1650).

L'exemple des processions lorraines permet de mettre l'accent sur l'intérêt des jésuites pour la musique dans une dimension bien particulière, celle des processions et des fêtes au début du XVII^e siècle,

32. BINET (Étienne), *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices*, Rouen, 1627.

33. Louvain, G. Rivius, 1599–1600.

34. Rome, Ludovico Grignani, 1650.

moins bien étudiée et mise en valeur que le théâtre et les musiciens de la fin du siècle illustrés par des recherches plus riches et florissantes³⁵.

35. Je me limite à évoquer pour les études lorraines : FERRATON (Yves), *Encyclopedie de la musique en Lorraine*, I, Messene, Paris, 2000, pp. 91-92 ; PÉLISSON-KARRO (Françoise), « Le théâtre jésuite dans la Lorraine ducale et royale : permanence de la musique », Ferraton (Yves) éd., *Itinéraires musicaux en Lorraine : sources, événements, compositeurs*, Actes du colloque, Commercy, 2002.

Bibliographie

- APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant I^{er}, v. 519-558, (Traduction française E. Delage), Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- BASCHET (Jérôme), BONNE (Jean-Claude), DITTMAR (Pierre-Olivier), « Chapitre II – Saint-Pierre de Mozat : entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques », *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012 [En ligne].
- BINET (Étienne), *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices*, Rouen, 1627.
- BLOCK FRIEDMAN (John), *Orphée au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1999 (1^{re} éd. 1970).
- CHONÉ (Paulette), *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633)*, Paris, Klincksieck, 1991.
- EMERY (Éric), *Temps et musique, L'Age de l'homme*, 1998.
- FAIVRE (Antoine) éd., *Lettres des missions du Japon ou suppléments aux Lettres de saint François-Xavier*, Lyon, 1830, Lettre XXXVII (Louis Froez à la Compagnie de Jésus, à Goa), p. 297 [en ligne : Google books].
- FERRATON (Yves), *Encyclopedie de la musique en Lorraine*, I, Paris, Mes-sene, 2000.
- FURETIERE (Antoine), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690.
- GAILLE (Marie), *Machiavel et la tradition philosophique*, Paris, PUF, 2007.
- GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique : le Collège de la Trinité à Lyon (1565-1762)*, Lyon, Éditions Mardaga, 1991.
- HENDRIX (Scott H.) éd., *Early Protestant Spirituality*, Paulist Press, 2009.
- MARIN (Louis), *De la représentation*, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994
- MACHABEY (Armand), « Quelques savants-musiciens de l'époque de Mersenne », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1958, Tome 11 n° 3, p. 193-206.
- MOTET (Jean), *Combat d'honneur concerté par les IIII élémens sur l'heureuse entrée de Madame la Duchesse de la Valette en la ville de Metz. Ensemble la réjouissance publique concertée par les habitans de la ville, et du pays sur le mesme sujet*, Pont-à-Mousson, 1624.
- Solemnité de la Canonization de Sainct Ignace de Loyola Fondateur de la Compagnie de Iesus , & de S. François Xavier de la mesme Compagnie, faicte a Bourdeaux*, Jacques Millanges, Bordeaux, 1622

- PÉLISSON-KARRO (Françoise), « Le théâtre jésuite dans la Lorraine ducal et royale : permanence de la musique », Ferraton (Yves) éd., in *Itinéraires musicaux en Lorraine : sources, événements, compositeurs*, Actes du colloque, Commercy, 2002.
- SUBRAHMANYAM (Sanjay), *L'Empire portugais d'Asie, 1500-1700 : Histoire politique et économique*, Maisonneuve et Larose, 1999.
- VIGNAL SOULEYREAU (Marie-Catherine), *Richelieu et la Lorraine*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- VIGNAL SOULEYREAU (Marie-Catherine), *Le Cardinal de Richelieu à la conquête de la Lorraine : Correspondance, 1633*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- VAN WYMEERSCH (Brigitte), « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », in *Revue Philosophique de Louvain*, t. 97, n°2, 1999. pp. 289-311.
- WAPY (Louis), *Les Honneurs et les applaudissements...*, Pont-à-Mousson, S. Cramoisy, 1623.