

LES RUPTURES DU QUOTIDIEN SONORE :
UNE STRATÉGIE DE POUVOIR ?
L'EXEMPLE LIÉGEOIS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ
DU XVII^e SIÈCLE

Émilie Corswarem & Annick Delfosse

L'espace urbain d'Ancien Régime est sans conteste un lieu éminemment sonore. Son quotidien est fait du bruissement d'une importante activité économique, sociale et culturelle où se mêlent cris des marchands, tintamarre des machines, rumeur de la ville... La physionomie urbaine ne peut se comprendre sans cette constellation de bruits qui définit l'espace au moins autant que son organisation architecturale et urbanistique. Les rues, les places publiques, les marchés, les parvis paroissiaux sont autant de caisses de résonance du quotidien citadin. L'historien ne peut donc faire l'économie d'un effort de restitution du son. L'intérêt de la musicologie pour le sens que peuvent revêtir les manifestations musicales et sonores dans un cadre urbain n'est pas neuf. En 1985, dans son introduction magistrale à « *Music in Late Medieval Bruges* », Reinhard Strohm introduit les notions de « *Townscape – Soundscape* », restituant à la ville la musique et de manière plus générale le son comme marqueur temporel et spatial¹. Strohm souligne l'omniprésence des signaux sonores et de ses agents à Bruges, lui conférant de la sorte une dimension plus proche de la réalité. Musique, chant et processions, cloches, cors, trompettes et cymbales aux points dominants de la ville ou encore voix humaines résonnant à travers les rues et les places façonnent l'ordre et le désordre de la cité : ils marquent le rythme de la journée, de la vie civile ou politique et fixent ses moments de suspensions lors de commémorations et autres cérémonies. Comme le souligne Miguel Ángel Marín à propos de la ville espagnole de Jaca, le plain-chant ou la musique polyphonique ne constituent qu'une part d'un environnement sonore éminemment plus complexe. Il semble bien qu'ils n'aient pas été aussi centraux dans la vie des habitants que l'a été le son compris dans une acception plus globale². Dans la réflexion qu'il mène sur les nouveaux

1 Voir Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

2 Miguel Ángel Marín, *Music on the Margin. Urban Musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 19.

enjeux de la musicologie urbaine, Tim Carter montre par ailleurs que la musique est porteuse d'une dimension symbolique qui dépasse le contenu auquel nous avons accès aujourd'hui, qu'il s'agisse de versions manuscrites ou imprimées³. L'intérêt de la musicologie urbaine va ainsi de pair avec la nécessité de considérer le concept du lieu sous l'éclairage de l'histoire, la sociologie, l'anthropologie et la géographie : le lieu peut (re)devenir un concept symbolique, pourvoyeur de sens et d'identité. Ce postulat a été formulé à plusieurs reprises tant par les musicologues⁴ que par les historiens⁵. Dès lors, la musicologie urbaine se doit de relever d'une histoire culturelle plus vaste, visant à clarifier les interactions de la musique non plus seulement avec les institutions dont elle dépend, ni dans une dichotomie production/réception mais bien dans le complexe maillage historique au sein duquel elle trouve son sens et donne du sens.

DÉFINITION D'UNE PROBLÉMATIQUE

46

Blottie au fond d'une vallée et entourée de collines, la ville de Liège, ravagée en 1468 par les troupes de Charles le Téméraire, est un lieu confus : pas de grand-place mais un marché toujours encombré, pas de boulevards mais les bras tortueux de la Meuse transformant les quartiers en îles que l'on gagne de pont en pont⁶. Au pied du Mont Saint-Martin, lieu initial de l'implantation urbaine, trône la cathédrale Saint-Lambert où siège un imposant chapitre de chanoines. Celui-ci, premier corps religieux du pays mais également premier corps politique représentant à lui seul l'État primaire, tient farouchement à ses droits spirituels et temporels : il est investi du droit d'élire l'évêque et entend

- 3 Sur le champ de la « musicologie urbaine » et pour une fine analyse des perspectives ouvertes par Reinhard Strohm, voir Tim Carter, « The Sound of Silence : Models for an Urban Musicology », dans *Musik und Urbanität: Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, dir. Christian Kaden et Volker Kalisch, Essen, Verlag Blaue Eule, 2002, p. 13-23 (révisé dans *Urban History*, t. XXIX, 2002, p. 8-18).
- 4 Parmi les publications les plus récentes, voir l'introduction de Fiona Kisby, « Urban History, Musicology and Cities and Town in Renaissance Europe », dans *Music and Musicians in Renaissance Cities and Town*, dir. Fiona Kisby, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 6. Voir également Juan José Carreras, « Música y ciudad : de la historial local a la historia cultural », dans *Música y cultura urbana en la edad moderna*, dir. Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín, Valencia, PUV, 2005, p. 19.
- 5 J. A. Agnew & J. S. Duncan, *The Power of Place : Bringing Together Geographical and Sociological Imaginations*, Boston, Unwin Hyman, 1989, p. 1-8. Pour une synthèse des éléments sonores signifiants, David Garrioch, « Sound of the City : the Soundscape of Early Modern European Towns », *Urban History*, t. XXX, n° 1, 2003, p. 5.
- 6 Sur l'histoire de Liège, le lecteur lira utilement la dernière synthèse en date de Bruno Demoulin & Jean-Louis Kupper, *Histoire de la principauté de Liège. De l'an mille à la Révolution*, Toulouse, Privat, 2002.

contrôler les pouvoirs de ce dignitaire ecclésiastique qui est en même temps le prince du pays⁷. Liège, en effet, est à la fois chef-lieu d'un large diocèse et capitale d'un État d'Empire sur lequel règne un prince-évêque élu. L'époque qui nous occupe voit, pour assumer cette fonction, l'arrivée des Wittelsbach qui se succèdent à la tête du pays d'oncle en neveu, liant pour plus de cent trente ans le sort de la principauté ecclésiastique à la politique de la dynastie bavaroise. Ernest (1581-1612), le premier de cette longue lignée, réussit à gagner les faveurs des Liégeois au contraire de son successeur, Ferdinand (1612-1650) dont les décisions provoquent la vive opposition d'une partie de ses sujets : la guerre civile menace alors la ville. Tous deux, ainsi que leurs successeurs, séjournent peu à Liège. Ils possèdent néanmoins, juste derrière la cathédrale, un somptueux palais résidentiel dont la reconstruction a été entamée à partir de 1526 et où ils demeurent lorsqu'ils sont présents dans la ville. À deux pas de la cathédrale et du palais, est installée la Violette, hôtel de ville d'une cité dont les Trente-Deux Bons Métiers élisent les édiles communaux et les bourgmestres, progressivement hostiles à leur prince. Au centre de ce dispositif de pouvoirs, un monument-symbole : le Perron où sont proclamés édits et décrets que les uns et les autres promulguent. Les pouvoirs se côtoient donc dans un espace restreint et investissent des lieux dont ils mobilisent chacun le caractère symbolique, notamment par le biais de la musique et du son. Cet article tentera dès lors de démontrer comment, à une topographie politique, peut répondre une topographie musicale et sonore.

En ces lieux, à des moments déterminés, pour des raisons précises, des musiciens prennent place, des trompettes résonnent, des cloches sonnent à la volée, des pétarades retentissent... Chacune de ces manifestations rompt alors l'épaisseur sonore quotidienne de la cité. Ces ruptures doivent retenir notre attention : participent-elles à une redéfinition, même temporaire, de la configuration urbaine ? Est-il possible de distinguer des lieux – et par la même occasion, les institutions qui leur sont étroitement associées – valorisés par de tels processus ? Dans la ville de Liège où cohabitent – et souvent s'affrontent – différents pouvoirs, cette mobilisation sonore est-elle une stratégie de proclamation et d'idéalisation au profit des uns et au détriment des autres ? Il s'agira de découvrir si cette invitation volontaire de la musique, du son et du bruit, intégrée dans un large dispositif spectaculaire qui prend place en certains lieux catalyseurs, contribue à affirmer la vitalité de l'un ou l'autre

7 Les institutions locales liégeoises ont fait l'objet d'une analyse rigoureuse et détaillée par Georges Hansotte, *Les Institutions politiques et judiciaires de la principauté de Liège aux temps modernes*, Bruxelles, Crédit communal, 1987. Sur le chapitre de la cathédrale Saint-Lambert en particulier, voir Alice Dubois, *Le Chapitre cathédral de Saint-Lambert à Liège au XVII^e siècle*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1949.

niveau de pouvoir. L'historien et le musicologue chercheront à comprendre si le « bruit » doit être envisagé comme un instrument entre les mains de ces autorités : celles du prince-évêque bavarois qui défend ses intérêts souverains, celles du chapitre cathédral qui n'a de cesse de démontrer sa puissance ou celles, encore, du magistrat local de plus en plus opposé à son prince... L'analyse d'une topographie sonore étroitement liée aux vicissitudes d'une histoire locale, celle de la ville de Liège, sera néanmoins considérée pour ce qu'elle est : l'objet d'un zoom réglé sur un lieu restreint qu'il s'agit ensuite de réintégrer, par un jeu d'échelles, dans un faisceau d'interrogations plus larges. Les caractéristiques du paysage sonore liégeois durant la première moitié du XVII^e siècle sont transposables à bien d'autres villes européennes.

Les sources sur lesquelles se fonde cet article se composent essentiellement des comptes des princes-évêques⁸, des conclusions capitulaires de la cathédrale de Liège⁹, de chroniques et de certaines relations d'événements contemporains. Sources traditionnelles d'une histoire locale et factuelle, elles peuvent cependant être ré-interrogées utilement dans le cadre des nouvelles perspectives qu'offre l'histoire culturelle et urbaine. Leur analyse croisée, en effet, permet de repousser les limites intrinsèques aux unes et aux autres : à l'utile précision chirurgicale mais tristement aride des comptes, les chroniques des témoins oculaires viennent ajouter le lustre du faste. Les unes et les autres, cependant, n'abondent guère en détails. Le silence partiel des sources – entendu dans le sens où peu de musique relative aux « événements sonores » sur lesquels cet article se concentre est conservée – ne doit donc pas décourager l'historien ou le musicologue d'aujourd'hui. Subsistent des textes dont tant l'agencement du commentaire, que les espaces laissés « vides » peuvent être interprétés. Tel est le travail de l'historien : lire des témoignages et tenter d'en déceler un part de ce qui a été¹⁰. Le son sera donc appréhendé ici non pas en sa substance interne, les notes, mais dans le « sens » qu'il a pu prendre pour les acteurs musiciens, pour les instigateurs de sa mise en œuvre, dans l'empreinte laissée aux auditeurs et à la configuration urbaine¹¹.

8 Liège, Archives de l'État, Ordonnances de paiement pour les créanciers de la mense épiscopale, registre 64, 8 décembre 1605-8 avril 1611 ; registre 65, 4 juillet 1611-11 juillet 1626 ; Comptes généraux de la mense épiscopale, registres 195-211, 1580-1600.

9 Liège, Archives de l'État, Saint-Lambert, Secrétariat, registres 15-35, 1602-1636.

10 Voir Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 37-40.

11 Sur la musique comme « témoin » ou « agent » d'une situation politique, économique et sociale, voir Florence Alazard, *Art vocal, art de gouverner : la musique, le prince et la cité dans L'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Minerve, 2002, p. 18-26. Voir aussi Jorge P. Santiago, *La Musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 13.

Il est, dans ce conglomérat urbain, des lieux de pouvoirs marquant le territoire et servant de repères à la communauté. Ces lieux nous intéressent particulièrement lorsqu'ils convoquent la musique et le bruit, devenant alors, serait-ce momentanément, des lieux sonores. Probablement le palais princier, qui accueille l'évêque et sa cour, retiendrait-il prioritairement l'attention du musicologue si la majorité des archives n'avait été détruite. Si le chercheur devine le faste spectaculaire dont se pare le palais lors de festivités et banquets somptueux, il ne sait rien – ou presque – de l'activité musicale en ses murs. Certes, Ernest de Bavière est réputé avoir un goût prononcé pour les arts musicaux et l'on sait qu'il est notamment le dedicataire de recueils de madrigaux¹². Ferdinand de Bavière se fait offrir lui aussi des recueils de musique¹³. Le prince, par ailleurs, peut attirer auprès de lui des musiciens employés par les églises de la ville qu'il récompense par des émoluments ponctuels. En effet, d'aucuns assument pour lui quelques fonctions exceptionnelles lors de fêtes importantes. En outre, nombreux sont ceux qu'il rémunère à certaines dates du calendrier liturgique déplaçant la production musicale du palais à Saint-Lambert. Il n'est pas rare enfin qu'à Liège, certains musiciens de la cathédrale (ou des collégiales) assument de manière permanente une fonction pour l'ordinaire¹⁴.

12 En 1588, Bernardino Mosto (fl. 1578-1594), l'organiste d'Ernest de Bavière, dédie au prince un recueil de *Madrigali... a cinque voci* (Anvers, Phalèse-Bellère – RISM M 3811). Son maître de chapelle, René del Mel (ca. 1554-ca. 1598), lui consacre la même année son quatrième livre de madrigaux (*Madrigali... a sei voci*, Anvers, Phalèse-Bellère – RISM M 2206, Vogel 726). Ernest de Bavière est par ailleurs le dedicataire de deux recueils de motets de Jean de Castro (ca. 1540/45-ca. 1600) : *Novae cantiones sacrae... cum quinque, sex et octo vocibus*, Douai, Jean Bogard, 1588 (RISM C1478) et *Cantiones aliquot sacrae tuum vocum*, Cologne, Gerhard Grevenbruch, 1593 (RISM C1488) ainsi que d'un recueil de Joanin Favero (Il primo libro di canzonette napolitane a tre voci, Köln, Grevenbruch, 1593. Sur le mécénat musical d'Ernest de Bavière, voir Émilie Corswarem, Katelijne Schiltz et Philippe Vendrix, « Der Lütticher Fürstbischof Ernst von Bayern als Musik-Mäzen (1580-1612) », dans *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*, Actes de colloque de Cologne, septembre 2005 (sous presse).

13 Pierre Bonhomme (ca. 1555-1617) lui dédie en 1603 un recueil de motets (*Melodiae sacrae quas vulgo motectas appellant... quinis, senis, octonis et novenis vocibus*, Frankfurt, W. Richter – RISM B 3469) et *Missae sex, octo, decem, et duodecim vocum, cum basso continuo ad organum*, Anvers, Phalèse (RISM B3470). Ferdinand de Bavière est aussi le dedicataire d'un recueil de Jean de Castro en 1596 (*Trium vocum cantiones aliquot sacrae*, Köln, Gerhard Grevenbruch – RISM C1493) et d'un recueil de Giovanni Valentini (ca. 1582-1649), *Musiche concertate*, Venezia, Gardano, 1619.

14 C'est le cas de Gilles Hayne (1590-1650), nommé maître de chapelle de Ferdinand de Bavière en 1618 et grand chantre de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste à partir de 1631. La nouvelle nomination à la collégiale n'implique nullement un renoncement au poste occupé jusque-là auprès du prince.

L'église Saint-Lambert, en tant que premier espace liturgique de la ville, est un haut lieu de concentration musicale et sonore. Le chapitre veille à la liturgie et centralise les meilleurs effectifs musicaux, employés au service de l'image de la cathédrale. Messes quotidiennes ou spéciales, fêtes majeures du calendrier liturgique et processions ordinaires ou extraordinaires sont tour à tour le cadre d'hymnes et motets appropriés bien que les sources ne fassent jamais mention de compositions précises. On sait toutefois que lors des processions particulièrement solennelles, les chanoines des collégiales et les religieux des couvents de la ville se joignent aux chanoines de la cathédrale et à ses grands dignitaires. Depuis toujours, le clergé des collégiales liégeoises doit renforcer en corps certains offices de la cathédrale. Il en va de même pour les enfants de chœurs des églises que tant le doyen que le chapitre peuvent « emprunter » au besoin, en soutien des *duodeni* de Saint-Lambert. Ce privilège, fort ancien, est confirmé par le pape Sixte IV (1474-1484), le 9 janvier 1479¹⁵. À la lumière des témoignages conservés pour des occasions précises, il est aisé de supposer que s'opère alors une répartition claire des rôles et des rangs par les différents intervenants¹⁶. L'association de la cathédrale aux autres institutions religieuses de la ville accentue l'importance de l'événement et sa portée collective. Les conclusions capitulaires de la cathédrale Saint-Lambert, de même que les chroniques contemporaines livrent de nombreux exemples de cérémonies extraordinaires justifiant le déploiement de tels moyens musicaux. Cérémonies de l'urgence panique ou du faste solennel, elles doivent invoquer l'aide et la protection divine ou célébrer la toute-puissance d'un Dieu ordonnateur. Citons notamment, les messes spéciales de janvier 1581 pour obtenir un bon prince et un pays en paix ou de 1592 pour le voyage sans encombre d'Ernest de Bavière de Ratisbonne à Liège. Remarquons aussi la procession générale au départ de la cathédrale en 1595 pour la reddition du château de Huy¹⁷, la procession

15 Voir Dominique-François Sohet, *Instituts de droit, ou sommaire de jurisprudence canonique, civile, féodale et criminelle pour les pays de Liège, de Luxembourg, de Namur et autres*, Bouillon, A. Foissy, 1772, p. 48 ; Antoine Auda, *La Musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, Bruxelles/Liège/Paris, s.n., 1930, p. 150.

16 Voir *Relation compendieuse, des particularitez, circonstances, & solemnites observees dans la Ville de Liege, à la reception du Corps de la Reine-Mere, lequel y entra le 14. de Fevrier 1643 avec Pompe & Magnificence, & affluence du Peuple inombrable*, Liège, Jean Ouwerx, 1643.

17 Pour joindre les armées de Maurice de Nassau (1567-1625), le roi de France, Henri IV (1553-1610), voit en la principauté de Liège le trait d'union idéal. La ville de Huy, dotée d'un pont de pierre et d'une forteresse, devient l'objectif d'une opération menée par les Hollandais et des calvinistes liégeois réfugiés à Breda aux ordres de son gouverneur le sieur de Héraugière. La neutralité de la principauté est violée. Le prince-évêque de Liège est contraint de faire appel aux Espagnols pour délivrer la place. Il ne s'allie pas pour autant à ses libérateurs et réussit à apaiser le courroux du roi Henri IV qui garantit solennellement la neutralité de la principauté en 1596 (Bruno Demoulin & Jean-Louis Kupper, *Histoire de la principauté de Liège*, op. cit., p. 157).

solennelle en novembre 1634 pour délivrer le pays de la présence ennemie des Croates et la messe spéciale (avec *Te Deum*) ainsi que la procession quelques mois plus tard, en juin 1636, pour célébrer le retrait de ces mêmes ennemis. Celles-ci furent suivies partout dans la ville de feux de joie, de volées de mousquets et de décharges de canons. De même, les événements étrangers à la principauté mais remarquables à travers la chrétienté, telle la victoire du roi très chrétien contre les Turcs ou la paix de Vervins signée entre l'Espagne et la France, font l'objet de messes chantées dans la cathédrale, suivies de processions générales, de feux d'artifice et de coups de canons.

Les cérémonies ainsi mises en œuvre participent à la pérennisation du pouvoir, conférant magnificence et éclat à ses acteurs et à leurs faits. Elles s'inscrivent en effet au sein d'une stratégie qui a pour objectif de rassembler les esprits dans un même acte de confiance et de foi en Dieu mais le plus souvent en le prince lui-même, principal objet des prières et des actions de grâce. Car qu'il s'agisse d'ennemis à chasser des terres liégeoises, de paix à consacrer ou d'ordre civil à fêter, c'est la politique développée par le prince qui est censée en décider et à qui doit revenir le mérite de l'événement. Les solennités célèbrent dès lors le bon fonctionnement de cette politique. Elles renforcent par ailleurs le sentiment d'appartenance à une communauté unie par des mêmes valeurs et des mêmes besoins. Ces manifestations processionnelles, à la fois visuelles et sonores, participent donc de l'éminente fonction de resserrage social et collectif qu'assume la cathédrale au sein du territoire urbain : celle-ci structure autour d'elle et de son administration une communauté locale qu'elle entend ainsi cimenter¹⁸.

Ces événements, lorsqu'ils célèbrent les puissances étrangères et particulièrement la France, disent par ailleurs la place qu'occupe la principauté liégeoise sur l'échiquier politique international. Depuis 1596, date à laquelle Henri IV confirme la neutralité du pays de Liège, l'influence française se ressent en effet de manière croissante. La politique de « protectionnisme » français à Liège subsiste durant la première moitié du ministère de Richelieu, alors que le prince-évêque se tourne plutôt vers l'Espagne et l'Empire¹⁹. Les diplomates français se succèdent dans la cité posant la France comme protectrice de la neutralité, attisant les dissensions civiles quand ils peuvent en tirer profit ou les atténuant quand elles sont susceptibles de servir une autre couronne²⁰.

18 Salvatore Abbruzese, « Catholicisme et territoire : pour une entrée en matière », *Archives de sciences sociales des religions*, t. CVII, 1999, p. 9.

19 Paul Harsin, « Henri IV et la principauté de Liège », *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 5^e série, t. XXXIX, 1953, p. 565.

20 Bruno Demoulin, *Recueil des instructions aux ambassadeurs et ministres de France des Traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1998, p. XVIII.

C'est donc avec la présence grandissante de la France à Liège qu'il faut mettre en relation des solennités telles les cérémonies funèbres qui ont lieu à la cathédrale Saint-Lambert en l'honneur de Marie de Médicis. Décédée à Cologne dans un dénuement des plus extrêmes en juillet 1642, Marie de Médicis est rapatriée dans la capitale française, pour reposer aux côtés d'Henri IV à Saint-Denis. Une ambassade, sous la conduite de M. de Pény, gentilhomme de la Chambre du roi, est déléguée à cet effet. Six mois après la mort de la reine, le cortège funèbre quitte enfin Cologne²¹. Le 14 février de l'année 1643, le corps défunt de la reine fait son entrée dans la ville de Liège.

Messieurs de la Cathedrale, la Noblesse, Magistrat, & communauté de Liège, se mirent tout assitost en deuoir de faire les apprestes & preparatif les plus dignes & honorables dont l'on se pourroit auiser, non pas propreme[n]t sortables aux merites, grandeurs, & auguste memoire d'une si grande & admirable Princesse, mais le tout à proportion de leurs forces, nullement correspondantes à la grandeur de leurs affections & bonne volonté²².

Toutes les forces sont ainsi mobilisées pour faire honneur à la reine. La composition d'un office des morts et d'une messe de requiem est confiée au maître de chapelle du prince-évêque, Gilles Hayne. Il semble d'ailleurs que dès décembre 1642, le chapitre cathédral s'y prépare²³. À Saint-Lambert, un catafalque est dressé pour recueillir la dépouille de la reine. Mais Louis XIII paraît avoir ordonné que le corps ne pénètre dans aucune église avant Paris. C'est donc devant une chapelle ardente vide du corps de la reine que se font les prières et les chants.

Le lendemain de l'arrivée de la reine à Liège, a lieu le service funèbre proprement dit. Dans la cathédrale, y assiste tout le clergé de la ville, ainsi que de nombreux magistrats et membres de la noblesse. Le *Requiem*, dont le manuscrit est conservé, est dirigé par Gilles Hayne lui-même²⁴. Par la mise en musique de textes relevant à la fois du rite liégeois et du rite romain, le compositeur fait voir

21 Sur l'itinéraire Cologne-Liège, le seul témoignage de cérémonies en musique est la mention par le gentilhomme M. de Pény d'une messe chantée à Düren (Paris, Archives du ministère des Affaires étrangères français, *Correspondance politique de Ferdinand de Bavière*, t. 1 : Lettre de M. de Pény, Liège, 17 février 1643).

22 *Relation compendieuse, des particularitez, circonstances, & solemnites observees dans la Ville de Liege*, op. cit., p. 1.

23 Liège, Archives de l'État, Cathédrale Saint-Lambert, Secrétariat, Conclusions capitulaires, reg. 41., p. 91, le 19 février 1642.

24 Liège, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, 43525 30/122.

sa volonté à assurer à l'œuvre une relative diffusion²⁵. Le gentilhomme français, Pény, manifeste son enthousiasme :

Toutes les glises et les chapelles estoient aussy tapissées de deuil et en toute pendant le grand service fut chanté quantité de messes pour l'âme de sa deffuncte Majesté, cela estoit Pompeux et magnifique, & tout le Chapitre par les paroles et gestes de tous ceux qui le composent relevoit encore l'action s'efforçant de monstrier un grand zele envers la reine et sa couronne²⁶.

Durant les deux jours suivants, sont réitérées les prières pour le salut de la reine-mère dans toutes les églises, monastères et abbayes de la ville. À la cathédrale, après la messe, on chante le *Miserere* et d'autres psaumes en musique autour de la chapelle ardente. Cependant, outre les cérémonies à la cathédrale et les prières dans les autres églises, c'est la ville tout entière qui résonne du deuil de Marie de Médicis.

Le bruit, & son de Cloches fut tres grand depuis l'heure de l'entree de ce Corps Auguste iusques à la sortise de la Ville, car l'ordre fut donné par tout les College des Chanoines, Abbayes, Monasteres, & Paroisses de faire sonner leur Cloche en un mesme temps lors que la Grande de la Cathedrale (laquelle ne s'esbransle qu'à la force de vingtquatre hommes) com[m]enceroit, ce qui fut executé de iour en iour, depuis le matin iusques au soir, de telle façon qu'il n'y eut pas d'autre relache, que celuy qui estoit necessaire pour laisser prendre quelque repos aux sonneurs, & refroidir le metal pour euiter le casement, où autre inconuenient auxdites Cloches²⁷.

La cathédrale donne le point de départ pour les autres églises de Liège. Au jour du départ, le 18 février, après une messe chantée à Saint-Lambert, une procession identique à celle qui a accueilli le corps lors de son arrivée à Liège, composée du clergé, de la noblesse, du magistrat, des bourgeois et des ordres religieux de la ville, se met en marche vers la porte de la ville. Le convoi funèbre reprend son chemin vers Paris par la Meuse, le long de laquelle, partout de bourgs en villages, les cloches sonnent. Il est intéressant de constater que les honneurs

25 Gilles Hayne est aussi le surintendant de la musique du duc de Neubourg Wolfgang-Wilhem depuis 1631. En 1646, il lui envoie cette messe, ainsi que des lectures du livre de Job qui constituent un office des morts (Aurelio Bianco, Émilie Corswarem & Philippe Vendrix, « Gilles Hayne, le duc de Neubourg et Biagio Marini » (sous presse). Voir aussi Émilie Corswarem, *Requiem pour Marie de Médicis – Gilles Hayne (1590-1650)*, Mémoire de licence inédit, Université de Liège, 2003.

26 Lettre de M. de Pény, *op. cit.*

27 *Relation compendieuse des particularitez, circonstances, et solemnitez observees dans la Ville de Liege*, *op. cit.*, p. 10-11.

qui ont pris place à l'intérieur de la ville de Liège jusqu'ici, se prolongent par le biais du son en dehors de ses limites, le long de sa frontière naturelle. L'espace est rompu par le son et c'est le son qui permet à l'hommage de perdurer. Il est peut-être significatif de remarquer que sur l'itinéraire Cologne-Paris, c'est à Liège que le cortège s'attarde le plus longuement et que les hommages sont les plus fastueux.

Un lieu de mobilisation : le Perron

Colonne de marbre surmontée d'une croix, le Perron, véritable symbole populaire incarne les intérêts communs du peuple libre de Liège²⁸. Si l'origine du Perron demeure floue, il semble cependant que l'hypothèse faisant autorité soit celle qui y reconnaisse une croix de juridiction. À l'origine, le Perron symbolise les pouvoirs du prince ainsi que ses droits et devoirs d'exécution de lois et de justice. Progressivement toutefois, sont proclamés officiellement en cet endroit tout acte de loi ou arrêtés divers : jugements échevinaux, édits et mandements épiscopaux, recès du magistrat, bannissements, jugements, etc²⁹. Nul acte n'est valide ni légitime s'il n'est préalablement crié au Perron, procédure officielle reconnue par tous. Ainsi donc, au Perron se fait entendre tantôt la voix du prince, tantôt celle du magistrat ou des échevins. Situé au centre de la place du marché, soit derrière la cathédrale et entre le palais épiscopal, le Destroit (cour de justice échevinale) et la Violette (siège du magistrat communal), réceptacle d'une importante charge symbolique que lui confère son histoire, le Perron sert les manifestations de l'autorité à Liège. Publiant mandements et édits en ce lieu précis, le pouvoir en place récupère en un moment donné le caractère symbolique de l'édifice pour faire émerger ses intérêts.

Or, ce lieu est aussi un lieu sonore. Une « musique » à fonction spécifique y est jouée : le son de la trompette, du/des tambour(s) est associé à la promulgation d'un nouveau mandement, à la publication d'un nouvel impôt ou encore au rassemblement des forces et du peuple de la cité. Les comptes de la mense épiscopale révèlent qu'une série de musiciens, principalement les joueurs de tambours et de trompettes sont payés par le prince. Outre leur fonction au Perron, ils seraient aussi des agents diplomatiques de l'ordinaire, envoyés par lui ou auprès de lui lorsqu'il réside dans l'une des circonscriptions dont il a la charge.

28 En 1467, à la suite de la bataille de Brustem que Charles le Téméraire remporte contre les Liégeois ayant osé s'insurger contre lui, le Perron est enlevé et transporté à Bruges. Exposé sur la place de la Bourse, il symbolise la victoire du duc sur la nation liégeoise. En 1477, Louis de Bourbon, prince-évêque de Liège et neveu du défunt Philippe le Bon se réconcilie avec ses citoyens. Il obtient le rétablissement du Perron sur la place du marché (*Histoire de Liège*, dir. Jacques Stiennon, Toulouse, Privat, 1991, p. 71-73 et p. 135-136).

29 Albert Dandoy, *Le Perron de Liège*, Liège, Art et folklore, 1954, p. 5.

Il convient de souligner – et l'on peut à juste titre s'en étonner – le fait que ces musiciens, chargés également de promulguer les décisions des magistrats, sont rémunérés par le souverain et non par la ville.

La recharge sonore de ce lieu de mémoire, légitimé par une longue tradition et par l'histoire de la pierre elle-même, est une pratique parfaitement insérée dans la vie sociale et civile. Le joueur de trompette ou de tambour, plutôt qu'un instrumentiste se distinguant par ses qualités musicales, devient ici un signal vivant, annonciateur d'une manifestation du pouvoir. Se redéfinissent alors temporairement les vocations de l'instrumentiste et de l'instrument lui-même qui s'assimilent aux forces de la cité, coordonnées aux autres agents du pouvoir en un rituel civil³⁰.

En 1640, la paix de Tongres, dite aussi « paix fourrée », est proclamée au Perron. Elle devait marquer la fin des guerres civiles à Liège opposant deux factions : les « Chiroux » (partisans du prince, bourgeois, ecclésiastiques et nobles surtout) et les « Grignoux » (défenseurs de l'autonomie de la Cité, artisans, petits bourgeois et ouvriers)³¹. Lors de cette paix, le prince semble résigné à tout concéder à ses citoyens : la neutralité du pays est restaurée, ainsi que la liberté de commerce, les Liégeois sont exemptés des contributions aux princes allemands et les règlements de 1603 et 1631 que Ferdinand avait abrogés sont restaurés³². La paix est publiée au son des trompettes, en présence du conseiller d'état du prince, du grand mayeur, des bourgmestres, des échevins et « d'une nombreuse assemblée de personnes de tout age et de toute condition »³³. Cette paix acceptée, « on chanta une grand-messe en actions de grâces, on fit une procession solennelle, on sonna toutes les cloches de la ville, on tira le canon, on fit des feux de joie, et la ville fut illuminée toute la nuit, sans parler des

30 Pour une étude de sociétés musicales intégrées dans un cadre social et politique et participant à l'identité de la ville à l'heure de son avènement, voir l'étude de Jorges P. Santiago, *La Musique et la ville*, op. cit.

31 En réalité, c'est en 1649 que, grâce à l'appui armé de Maximilien-Henri de Bavière, successeur de Ferdinand, le prince-évêque de Liège reprend définitivement pied dans sa cité. Maximilien-Henri bénéficiera d'une cité enfin soumise (Bruno Demoulin & Jean-Louis Kupper, *Histoire de la principauté de Liège*, op. cit., p. 162-163).

32 En 1603, Ernest de Bavière rénove la gestion de Liège jusqu'alors entre les mains du patriciat. Le vote est rendu obligatoire et le suffrage universel instauré pour tous les bourgeois majeurs de la ville, franchise et banlieue. Le principal conflit entre les citoyens liégeois et leur prince Ferdinand de Bavière concerne le mode d'élection des bourgmestres de la Cité. En 1613, Ferdinand réduit le droit de vote, s'octroyant le droit de régenter les élections futures. Cette volonté de mater ses citoyens les dresse contre lui. En 1630, sous l'influence d'un ambassadeur français présents à Liège, la liberté de commerce et d'exercice de la justice est rétablie (*ibid.*, p. 155-156 et p. 160).

33 R. P. Jean Bertholet, *Histoire de l'église et de la principauté de Liège*, s.d., n° 332 (Université de Liège, Bibliothèque générale, Salle des manuscrits, Ms 81).

festins, bals et d'une infinité d'autres réjouissances, qui éclaterent à l'envi, et avec une magnificence somptueuse »³⁴.

Le signal donné au Perron donne le coup d'envoi à une série de festivités et autres manifestations de joie à travers la ville. L'événement part à la conquête de tout l'espace urbain : la cathédrale tout d'abord où la paix est dotée d'une empreinte religieuse, les rues de la cité ensuite où se déploie la procession, les nombreuses paroisses depuis lesquelles résonnent les cloches des églises et enfin le ciel lui-même illuminé des feux de joie. Rituels civils et sacrés se mêlent en une même acclamation de la paix concédée par le prince. Le son de la trompette et sa réponse dans celui des cloches et des feux de joie deviennent le symbole des intérêts communs des citoyens de la ville, marqueurs de la liberté retrouvée et de l'identité du peuple liégeois. Leur mobilisation à travers la ville participe à la redéfinition – temporaire dans ce cas – d'un ordre nouveau, d'une nouvelle configuration sociale, politique et économique. Le son des trompettes du Perron, décliné au gré des réformes et des nouveautés introduites par le pouvoir du prince, du magistrat ou des échevins s'accorde ici avec la voix du peuple et les festivités dispensées à travers la ville.

56

L'ENTRÉE JOYEUSE OU L'APPROPRIATION DE L'ESPACE URBAIN

L'historien doit également constater que ces lieux, pris jusqu'à présent isolément, peuvent être unifiés lors de manifestations spectaculaires redéfinissant le tissu urbain, le métamorphosant temporairement à coups d'effets visuels... et sonores. Le paradigme de cette métamorphose unificatrice est incontestablement, à Liège, l'entrée dite « joyeuse » du prince-évêque dans sa ville, occasion d'éloquentes dramaturgies. Les historiens qui ont analysé le sens des dramaturgies imaginées lors des entrées et autres cérémonies princières officielles dans l'espace européen ont accordé l'essentiel de leur attention au visible : les mises en scène que supportent chars, estrades ou théâtres ainsi que les constructions éphémères de bois, de plâtre ou de carton ont fait couler une encre épaisse. La matière est riche, en effet : les descriptions livrent abondance de détails sur les décors réalisés à grand frais pour ces événements d'importance. Les *topoi* symboliques et envolées allégoriques que ces décors véhiculent ont dès lors été attentivement examinés pour démontrer la nature du « spectacle politique » qu'ils devaient soutenir. L'assise du pouvoir de conviction d'un prince qui se montre à ses sujets est donc essentiellement appréhendée à travers les mises en scène et les décors. Mais du bruit, du son, de la musique comme élément d'un discours politique au même titre que la décoration urbaine ou

l'éclat de la pompe processionnelle, il n'est que trop rarement question³⁵. Or, la foule bruisse, les canons tonnent, les arquebuses retentissent et les cloches retentissent à la volée. Des messes spéciales sont commandées pour l'occasion et le *Te Deum* est chanté dans l'église principale. L'on ne peut se contenter de définir rapidement la présence de ces sons comme une manifestation festive exprimant la joie et la fierté d'avoir un nouveau prince et clamant la gloire de celui que la cité accueille. Il faut aussi tenter de comprendre quelle place ils prennent au cœur de la cité et en quels lieux, en particulier, ils sont mobilisés. Leur fonction devra donc être scrutée au même titre que celle des décors éphémères. Comme ces derniers sont un mode de travestissement de la ville, les sons eux aussi donnent au lieu, le temps du passage du prince, des traits idéaux. La cité réelle ne se couvre pas seulement de branches, de tissus et de carton-pâte pour changer radicalement de physionomie : elle vibre aussi de sons éclatants, particulièrement catalysés en divers lieux significatifs³⁶. Musiques et sons, au même titres que les théâtralisations urbaines, participent à la construction d'une ville imaginée et fantasmée soulignant certains lieux et en voilant d'autres.

Ernest de Bavière fait sa première entrée à Liège en janvier 1581 afin d'y être élu. Pour l'occasion, sont ébauchés une série de festivités et d'hommages, amplifiés quelques mois plus tard lorsque le prince réalise alors son entrée triomphale dans la ville, appelée aussi « entrée joyeuse ». Lorsque le prince bavarois arrive aux portes de la cité, un cortège constitué de cavaliers et de hauts dignitaires l'y accueille et le mène ensuite au pied de la cathédrale Saint-Lambert. Pour le recevoir, « [...] les Dix Hommes³⁷, les compagnies des arbalétriers, archers, et arquebusiers en armes, tous rangez en armes en haye, et mis en ordre devant l'église de S[aint]-Lambert, pour la decharge de leurs mousquets le saluerent, puis étant passé et arrivé au palais lui firent une salve encore plus drue et redoublée [...] »³⁸. Les confréries militaires marquent donc, par l'éclat des décharges de mousquet, le passage du jeune prince en deux lieux clés de l'exercice du pouvoir dans la ville. Positionnées au

35 Voir Edmund A. Bowles, *Musical ensembles in festival books (1500-1800). An Iconographical & Documentary Survey*, Michigan, Ann Harbor, 1989. L'auteur se contente toutefois de décrire les instruments et instrumentistes rencontrés dans l'iconographie cérémoniale.

36 Sur le sujet voir par exemple Marcello Fagiolo, « Effimero e giardino : il teatro della città e teatro della natura », dans *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, Electa, 1980, p. 31-53.

37 La compagnie militaire des Dix-Hommes est en réalité composée de trois cents vingt membres représentant les Trente Deux Bons Métiers de Liège, soit dix hommes par métier (Édouard Poncelet, *Les Bons Métiers de la cité de Liège*, Liège, s.n., 1900).

38 Université de Liège, Bibliothèque générale, Salle des manuscrits, Ms 174 c, p. 141.

bas des marches de la cathédrale, les compagnies assermentées font résonner leurs bombardes lorsque le prince arrive au lieu dont il est destiné à devenir l'ordinaire mais dont la domination lui échappera pourtant. L'évêque devra en effet promettre au chapitre de nombreuses concessions qui renforcent les privilèges canoniaux et amoindrit l'autonomie épiscopale. Par ailleurs, c'est le chapitre lui-même qui assure le gouvernement du pays en attendant l'inauguration officielle du prince, quelque six mois plus tard. Si l'éclat des armes salue l'arrivée du nouveau venu, il doit aussi, semble-t-il, marquer l'importance symbolique du monumental bâtiment et de ses occupants qui réclament le partage de la souveraineté. Les compagnies, ensuite, réitèrent, en l'amplifiant, leur ovation tonitruante lorsque le prince investit le palais épiscopal, récemment reconstruit. Les pétarades accompagnent donc le premier cheminement d'Ernest dans la ville, marquant clairement son passage en deux lieux centraux mais remarquablement différents de l'espace politique.

Quelques jours plus tard, l'élection, fixée au 29 janvier, est à l'origine de nouvelles manifestations sonores dans un espace urbain devenu, pour l'occasion, un espace totalement clos. Les portes de la ville sont en effet fermées et âprement gardées par les milices de la cité. Pour quelques heures, Liège, théâtre de décisions de prime importance, se replie sur elle-même. Lorsque le chapitre, unanime, veut annoncer son choix, il le fait au son de la grosse cloche de la cathédrale ; lui répondent alors de part en part dans la ville, les cloches des églises et chapelles, résonances auxquelles se joignent une fois encore les salves de mousquets et les détonations des bombardes des confréries militaires parquées tout autour de la cathédrale³⁹. Dans la cité isolée, concentrée sur l'importante décision à prendre, le son explose pour annoncer à tous l'événement et donner à entendre à celui que l'on vient d'élire la liesse de son peuple.

Le son, marqueur de la splendeur et de la légitimité du pouvoir instauré trouve son application la plus forte au jour de l'entrée joyeuse du prince-évêque qui a lieu au mois de juin suivant. Cette entrée, dans son organisation sonore, peut être légitimement rapprochée de celle de son successeur et neveu, Ferdinand de Bavière, le 27 janvier 1612. Les relations des cérémonies et festivités mises en œuvres pour l'entrée triomphale de ces princes dans leur ville – et particulièrement la chronique relatant les festivités de janvier 1612 – permettent de mesurer combien la musique et plus généralement le son sont étroitement associés à ces journées faisant événement dans la vie des Liégeois. Si ces chroniques détaillent nombre d'éléments relevant de l'effet visuel, leurs

39 Voir Eugène Polain, *La Vie à Liège sous Ernest de Bavière (1581-1612)*, Tongres, s.n., 1938, t. I, p. 32.

auteurs rendent de manière relativement précise d'autres moments où c'est l'effet sonore qui semble privilégié⁴⁰.

Le 27 janvier 1612, dès le petit matin, « toute la Cite de Liege ne rentitisoit qu'en bruits des tambours, chamades et famfars des trompettes, salves des mousquetades, et harquebusades tirées par les compagnies, et hommes armes qui sassembloient pour de la se renger, suivant qu'ils leurs estoit ordonne »⁴¹. Bientôt, le prince s'approche de la cité. Les bourgmestres ainsi que des membres du conseil et d'autres dignitaires civils s'en vont à sa rencontre. Celle-ci a lieu aux abords d'un pont proche de Liège, choisi pour faire prononcer au prince le serment par lequel il assure le maintien des privilèges et des libertés à Liège. Dès lors que ce serment est promulgué, il « fut suivi d'un tonner de cannonades qui en forme de salve commencerent a retentir de tous les endroicts de la Cité »⁴². Alors que le prince se tient toujours en dehors des murs de la ville, celle-ci résonne déjà de ses actions. Par le biais du son des canons, elle manifeste son contentement. Au fur et à mesure que l'évêque s'approche de la ville, ces mêmes canons se font entendre, annonçant probablement aux habitants que le prince approche⁴³.

Enfin parvenu aux portes de la ville, en ayant reçu les clés et les ayant rendues en signe de confiance, le prince prête à nouveau serment, à la compagnie des arbalétriers cette fois. L'action du prince est alors encore saluée :

Ce faict la troupe, et sa d[i]te Alteze s'avancerent et fut suivie d'un vive son Alteze que le peuple d'aux environ tant des compagnies rengees en armes, que d'autres qui s'estoient en tres grand nombre rendus sur les rues au derier dedits compagnies, et aux fenestres, et mesme sur les toicts des maisons entonna, d'une melodieuse affection tres agreable a sa ditte Alteze⁴⁴.

Une première cérémonie en musique attend le prince en face d'une des églises de la cité. À proximité de l'église Saint-Georges, un arc de triomphe a été dressé. Une balustrade le surmonte, faisant office d'espace réservé aux musiciens et aux instrumentistes. Une jeune fille, personnification de la pucelle de Liège, est adroitement descendue depuis le sommet de l'arc pour réciter une harangue à la louange de Ferdinand de Bavière. Une fois celle-ci terminée,

40 La joyeuse entrée de Ferdinand de Bavière fait l'objet d'une narration qui se fonde largement sur cette chronique, voir « La joyeuse entrée de Ferdinand de Bavière (1613) », dans Mathieu-Louis Polain, *Esquisses ou récits historiques sur l'ancien pays de Liège*, Bruxelles, s.n., 1842, p. 227-250.

41 Université de Liège, Bibliothèque générale, Salle des manuscrits, Ms 182, f° 241v.

42 *Ibid.*, f° 243v.

43 *Ibid.*, f° 244v. ; voir Mathieu-Louis Polain, « La joyeuse entrée de Ferdinand de Bavière (1613) », art. cit., p. 234.

44 Université de Liège, Bibliothèque générale, Salle des manuscrits, Ms 182, f° 241v.

[La jeune fille] apostropha en vers les musiciens qui estoient au milieu dudit arc, entre les balustrades les conviant de chanter les louvange de S. A. ce qu'ils firent tout aussitost avec force instruments si comme cornets a boucquin, trombes, sacqueboutes, fagots, haubois, accompaignes de fortes et asseurees voix entonnant en tres bonne musicq[ue] composee a propos des vers a la louange de S. A. [...] ⁴⁵.

L'auteur prend ici la peine de mentionner le nom des instruments et la qualité de la musique entendue. Cet arc de triomphe musical inaugure en quelque sorte les festivités proprement dites. Ferdinand de Bavière se remet en marche et arrive alors sur la place du marché, où sont dressés quatre théâtres faisant voir une série de divertissements. Devant le premier théâtre, le prince assiste à une mise en scène de la foi où les patrons de la cathédrale et des sept collégiales de la Liège récitent des vers relatifs à leur martyr respectif. Les acteurs du second théâtre, un chœur de six garçons, dansent au son des violons et...

...continuerent bonne espace de temps diversifiants leurs postures, et puis firent un chœur, changants de places et de marches a la cadence des vers qu'ils recitoient avec la reprise suivante : « O noblesse, esjouy-toy, Voy ce fleuron de Baviere, Qui te servira de Roy, et de brillante lumiere » ⁴⁶.

Le spectacle donné au troisième théâtre retient l'attention du chroniqueur. Apollon, Minerve et Vulcain enjoignent trente-deux jeunes hommes, représentant les trente-deux métiers de la ville, à faire voir au prince un échantillon de leur art.

Ce qu'ayant promis de faire, commencerent a entonner en bonne musique, car ils estoient tous bons musiciens *Vivre Vivre de Ferdinand, Vive vive le nom très grand, des Liegeois le bon heure, de l'Empire l'honneur*. Aux trengt-deux bons mestiers soit le tres bien venu. La mesure estoit frappée par Vulcan sur une enclume, et ce faisant forgoit les armes de Sa d[i]te Alteze, et de la Cité, ce que donnoit bonne grace a la musicq[ue], et estoit chose tres agreable, a la veue et tres melodieuse a l'oreille ⁴⁷.

Les détails fournis par la chronique indiquent qu'il s'agit bien d'un spectacle dont les mérites ne tiennent pas seulement au visuel mais aussi au sonore. La musique, au moins autant que l'image, est utilisée ici pour marquer les esprits.

⁴⁵ *Ibid.*, f° 247.

⁴⁶ *Ibid.*, f° 247v.

⁴⁷ *Ibid.*, f° 248.

Plus encore, il semble que la mise en scène du troisième théâtre soit une allégorie vivante de la création des sons :

Cela donna a resouvenir de l'histoire poetique[ue] rapportée par Ovide en ses metamorpho[s]es, et autres avant luy que Vulcan estoit inventeur de la music[ue], et avoit tire, et forme la diversite des tous bruicts que demettoient ses ouvriers frappants sur leurs englumes forgants le foudre a Jupiter, et a mars ses armes, et de faict l'effect qui s'en voit, lors fit iuger que l'invention de ceste histoire estoit assortie d'une tres vrai semblable apparence ⁴⁸.

Cette représentation théâtro-musicale, évocatrice des divertissements italiens des débuts du XVII^e siècle ⁴⁹, n'est autre qu'un spectacle sur la musique elle-même, sans doute destiné à être apprécié par un observateur cultivé, tel que le prince. Il s'agit d'un spectacle hybride, où la musique s'allie à une modeste mise en scène mais où ne se développerait toutefois pas encore de narration à proprement parler. Les personnages demeurent des prétextes à un honneur supplémentaire adressé à Ferdinand. Cependant, ce n'est pas en tant que spectacle privé que ce divertissement en musique est conçu ; il n'est pas représenté au palais mais sur la place du marché, soit au centre de la ville, exposé à la multitude de personnes rassemblées pour accueillir le prince, au peuple probablement venu en nombre depuis les ruelles avoisinantes ou encore amassé aux fenêtres des commerces entourant la place. Le quatrième théâtre fait lui aussi place à la musique : Orphée chante au son de sa « lyre », attirant à lui les bêtes sauvages et les satyres, faisant danser les bois et les montagnes.

On y voit les bois, et montagnes fort artistement figurées, sauter a la cadence du luth et dans icelles montaignes des cavernes hors desquels sortoient des petits garçons acoustres sy dextrement en satire que les pinceaux les plus delies, ne les pouvoient mieux représenter, lesquels dansoient, et sautoient sur icelles montaignes, rentroient, et sortoient a diverses et reiterees fois hors des cavernes, chose fort galante, et belle à voir ⁵⁰.

Une fois encore, il ne s'agit pas seulement de théâtre mais d'un divertissement musical. Le luth mène la danse. Dans ce cas précis où la musique n'a pas été conservée, ce qui importe est non plus sa conception, qui nous échappe à jamais, mais le fait qu'un tel spectacle ait été conçu pour l'occasion. La chronique,

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Voir, entre autres, Davide Daolmi, *Le origine dell'opera a Milano* (1598-1649), Turnhout, Brepols, coll. « Studi sulla storia della musica in Lombardia », t. II, 1998.

⁵⁰ Université de Liège, Bibliothèque générale, Salle des manuscrits, Ms 182, f° 248v.

conservée quant à elle, doit être lue en tant qu'unique témoin de l'intégration de la musique aux festivités.

Le prince s'avance ensuite jusqu'à la cathédrale au pied de laquelle il confie sa monture aux serviteurs du chantre, suivant une tradition séculaire. S'engage alors un rituel lors duquel l'évêque prend possession de son Église. On lui ôte ses vêtements séculiers pour le revêtir des vêtements pontificaux. Le prince prête alors serment puis se rend sous la tour de l'église et « mit la main a un cordon de soye le quel estoit ataché a la grosse cloche, et le tirat, et fit sonner icelle cloche en signe de possession et inauguration de la dite eveche et Principaulte »⁵¹. Ferdinand de Bavière est ensuite mené dans le chœur de l'église cathédrale où, une fois celui-ci agenouillé entre le prévôt et le doyen, le *Te Deum* est chanté. Le caractère solennel de cette cérémonie contraste avec celui, plus joyeux et galant des divertissements précédemment détaillés. Ceci invite à réfléchir également sur la différenciation des espaces, caractérisés par une musique qui leur est propre. D'un côté, la cathédrale, lieu de puissance et de solennité investi par les élites de la cité et de l'autre, la place du marché, lieu où s'insère la vie quotidienne, marchande et populaire. Tous deux sont animés de manifestations musicales clairement distinctes.

Le prince a prêté serment et s'est entendu lire la capitulation par laquelle, d'emblée, les chanoines de la cathédrale jugulent les pouvoirs du souverain. Après une dernière cérémonie lors de laquelle des pièces de monnaies frappées à son effigie sont jetées au peuple, le prince se retire au palais. Mais la présence visible du principal acteur des festivités n'est pas la condition absolue de celles-ci puisque dans Liège, les manifestations d'allégresses continuent. En témoigne ce passage de la chronique :

Ce faict [le défilé des compagnies d'arbalétriers, de banneresses, des dix hommes et Franchimontois], leurs Altezes [le prince Ferdinand et le comte de Vaudémont (Lorraine)] se retirèrent, a cause qu'il faisoit dejia grand soir, et soupperent chacun a part soy, pendant que la Cité retentissoit de l'acclamation, et des canonades reiterees a plusieurs recharges⁵².

Inaugurée au son des canons, cette première journée de festivités se clôt de la même manière. Si les manifestations destinées à être vues prennent fin, le son prolonge les cérémonies de triomphe en l'honneur du prince. Ce sont elles qui laissent l'empreinte de la joie en la fin du jour, le premier d'un nouvel ordre, d'une identité renforcée par l'inauguration d'un autre règne.

⁵¹ *Ibid.*, f° 249.

⁵² *Ibid.*, f° 249v.

Musique et sons, présents dès l'entrée du prince dans la ville, déambulent donc avec lui à travers un circuit précisément conçu, qui permet des arrêts en des lieux donnés. Tout d'abord l'église Saint-Georges, à l'entrée de la ville, où l'attendent les arbalétriers sur la place du marché ensuite, pôle de l'activité urbaine, puis à la cathédrale, où le prince fut élu par les chanoines et enfin le palais. Suivant les pas du prince, le son se répand, enfle et remplit finalement la ville de la présence de son nouveau souverain. Il se fait le repère de l'autorité, de la magnificence du prince à travers la ville.

On a vu que lorsque Ferdinand de Bavière s'approche de Liège, le son des canons fait vivre la ville à l'heure de son souverain. Le prince entre et fait sienne la cité en prêtant serment. À nouveau le peuple est averti : les salves et les détonations rompent l'air. Il ne s'agit néanmoins pas seulement d'annonces. Les faits du prince lors de son entrée triomphale sont hautement codifiés ; les gestes de l'installation au pouvoir sont ritualisés. Mais si ces rituels prennent place dans des espaces relativement confinés, qu'il s'agisse de la tour de la cathédrale où il prend symboliquement possession de son évêché, de l'intérieur de la salle des échevins où il prête serment, ils résonnent simultanément au dehors. Le son devient alors trait d'union entre les espaces. Le rituel, ainsi sonorisé, est rendu perceptible au plus grand nombre. C'est dans cette expérience auditive que la ville vit l'installation au pouvoir du prince-évêque.

À certaines dates, d'autres grands personnages, ambassadeurs d'Empire ou princes d'Europe, font leur entrée à Liège. L'impact de l'événement se matérialise ici encore par la mise en œuvre de manifestations sonores, telles que les habituels sons de tambours, décharges de canons et autres, mais aussi visuelles lorsqu'une parade se déploie à travers les rues de Liège. Ce marquage de l'espace urbain est révélateur de l'honneur consenti à la cité par la présence des dites personnalités ; elles doivent être interprétées comme des gestes de déférence. Néanmoins, elles peuvent aussi être perçues comme un signe de la volonté de la ville à faire voir sa bonne tenue, à travers notamment l'action de ses organes de défense. Elles sont en outre souvent réalisées d'une part en des lieux clés à Liège, tels que le marché, la Violette, et d'autre part par des agents dont la fonction est liée à l'effet voulu par la démonstration. Arbalétriers, canonniers, soldats sont autant de personnages associés au pouvoir à Liège, dans l'exercice de la défense et de la protection de la cité. L'entrée de grands personnages dans la ville devient en fait prétexte au déploiement d'un cérémonial associant le son aux agents et aux lieux de pouvoir et mettant au jour la volonté manifeste de démontrer l'éclat civique et la fermeté du pouvoir en place.

Les « ruptures sonores » engendrées en des lieux catalyseurs ou associées en ces mêmes lieux lors d'occasions spécifiques, offrent ainsi une alternative à l'étude

traditionnelle de la musique dans un contexte urbain. Les institutions ne sont plus ici appréhendées comme des entités isolées ni les musiciens comme de simples éléments à la disposition de celles-ci. En effet, comme nombreux l'ont souligné récemment, la musique associée aux institutions majeures et à leurs exécutants a trop souvent focalisé l'attention des musicologues dans les dernières décennies au détriment d'autres « objets » d'études, qui permettent quant à eux une approche résolument urbaine. La ville ne doit plus être considérée comme un arrière-plan contextuel, ni comme une délimitation pragmatique mais comme un lieu d'influences réciproques. Le déplacement de l'intérêt sur les « ruptures sonores » permet la mise en évidence de l'interpénétration des facteurs économiques, politiques, sociaux et musicaux de la ville. Surgissent dès lors des interactions permettant de mieux lire certaines constructions sonores instituées tant par les musiciens eux-mêmes que par les divers groupes sociaux de la ville, qu'il s'agisse du prince, du magistrat ou encore du peuple lui-même. Une certaine réciprocité devient perceptible également : la musique n'est plus seulement le reflet des institutions établies dans la cité, elle façonne elle aussi la configuration urbaine, participant à la recharge symbolique de certains moments et de certains lieux catalyseurs de sons. S'opère donc véritablement une « re-dimension » du temps et de l'espace.

Le caractère hétérogène de la musique comme facteur social apparaît également : le « son » peut être populaire ou subversif, signe d'allégresse ou de menace. Se différencie donc nettement à l'oreille des auditeurs de la ville le « bon » du « mauvais » son⁵³. De la même manière, les fonctions habituelles de certains musiciens, tels que les joueurs de tambours et de trompettes ou de manière plus globale, celles des agents sonores (canonniers, « joueurs » de mousquets ou de bombardes) sont détournées et (ré)appropriées le plus souvent certes par le pouvoir civil et ordinaire mais aussi de façon plus exceptionnelle par les opposants du prince. Ainsi, les annonces faites au Perron font vivre de manière sonore les préoccupations des autorités et les communiquent à la population ; les cloches ou les canons donnent le ton d'un événement, tantôt joyeux tantôt plus inquiétant, établissant une conscience spatiale à travers la ville. Le son est donc le véhicule des tensions ou des réjouissances et de manière plus générale, des événements qui marquent le contexte social et politique. Sont bien sûr incluses parmi les « ruptures sonores », les manifestations proprement musicales, hautement représentatives du caractère festif donné à un événement. Plus que n'importe quel témoignage sonore, les messes, motets, pièces instrumentales ou autres signifient la mise en l'œuvre de moyens consacrés.

53 Fiona Kisby, *Music and Musicians in Renaissance Cities and Town*, op. cit., p. 7.

Ainsi, au départ d'une perspective d'histoire culturelle, il a semblé possible d'approcher la perception du son et du sens transmis par celui-ci. Manifestation de joie ou de solennité, les sons « construisent » donc l'événement, au sens où ils lui confèrent son caractère exceptionnel. Ce sont eux qui signalent la rupture du quotidien. Ils ont pour but de rassembler les esprits dans la célébration d'un fait marquant pour la cité ou d'un nouvel ordre à vivre. La mise en œuvre de telles manifestations sonores est alors révélatrice de changements au cœur de la cité et doivent être interprétées comme tels.