



Des sons de la nature et de la civilisation dans la musique occidentale

Xavier Hautbois

► To cite this version:

Xavier Hautbois. Des sons de la nature et de la civilisation dans la musique occidentale : Une brève histoire du bruit. Juliette Aubrun, Catherine Bruant, Laura Kendrick, Catherine Lavandier, Nathalie Simonnot, Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : perceptions, identités sonores et patrimonialisation, L'Harmattan, p. 17-28, 2015. hal-01559303

HAL Id: hal-01559303

<https://hal.science/hal-01559303>

Submitted on 10 Jul 2017

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

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

Des sons de la nature et de la civilisation dans la musique occidentale : une brève histoire du bruit

Xavier HAUTBOIS

CHCSC - Université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines

xavier.hautbois@orange.fr

Résumé

*Des sons de la nature et de la civilisation dans la musique occidentale :
une brève histoire du bruit*

Si l'étrangeté des bruits puisés dans le spectacle de la nature ou dans l'animation du quotidien a, depuis toujours, suscité un attrait auprès des compositeurs, la pensée musicale occidentale s'est constituée sur le dualisme opposant les instruments (à hauteur déterminée) aux bruits. A travers l'écriture harmonique, le bruit est contrefait, d'abord sous forme d'une imitation du réel, puis de représentations symboliques traduisant une prise de conscience de la capacité de la musique à émouvoir indépendamment de la représentation réaliste. L'affranchissement du bruit a nécessité une rupture avec l'harmonie traditionnelle et un nouvel intérêt porté vers le son originel. A l'orée du XX^e siècle, les bruits de la civilisation industrielle ouvriront le champ de tous les possibles, de l'organique à l'inorganique, du plus silencieux murmure au fracas effroyable de la machine, entraînant dans son tumulte des enchantements et du désarroi car le bruit apprivoisé s'est révélé être une boîte de Pandore qui remet en cause à la fois la tradition de l'écriture, la façon de percevoir la musique et la nature de l'œuvre musicale.

Abstract

On the Sounds of Nature and Civilization in Western Music: A Short History of Noise

Although the strangeness of noises drawn from the spectacle of nature or the commotion of everyday life has always appealed to composers, Western musical thinking is founded on the dualism that opposes musical instruments (whose pitch is established) to noises. Through harmonic composition, noise has been counterfeited, first by imitating the real, then by symbolic representations that translate an awareness of music's capacity to move us, independently of realistic representation. The emancipation of noise required a break with traditional harmony and a new attention to original sound. At the turn of the twentieth century, the noises of industrial civilization opened a limitless field of possibilities, from the organic to the inorganic, from the faintest murmur to the horrifying crash of machines. This tumult brought with it both delight and disarray, for the taming of noise turned out to be a Pandora's box: it simultaneously called into question the tradition of musical composition, the way of perceiving music, and the nature of the musical work.

Le domaine de la musique est un espace d'expression dans lequel sont imprimées des traces concrètes de l'identité sonore des communautés. Particulièrement dans la musique occidentale, de tradition écrite, on trouve l'empreinte d'un patrimoine immatériel constitué de sons et de bruits de l'environnement, des sons relatifs à la nature ou la culture de leur époque. Ces traces sont intéressantes à relever du fait de la facilité avec laquelle il est possible de les faire ressurgir, comme un écho d'un passé oublié, et dans la mesure où la musique occidentale, depuis son origine, s'est clairement positionnée en opposition avec la notion de bruit. Il y a d'un côté une musique *savante* qui nécessite le recours à une théorie de l'organisation des sons et de l'autre côté, cette incommensurable quantité de bruits offerts par la nature et l'activité humaine, des bruits étrangers au son musical et dont la maîtrise ne peut se faire — au premier abord — que sous le joug d'une rythmique régulière. Le premier élément permettant de justifier la séparation de la musique et du bruit, dans la tradition occidentale, est lié à son origine hellénique. Si les instruments percussifs existent depuis des temps très reculés, ils n'ont aucune place dans une théorie harmonique qui prend en considération les relations entre les sons. Aujourd'hui, le physicien nous dit que le bruit est engendré par des vibrations de fréquences irrégulières tandis que le son d'un instrument à hauteur déterminée a des fréquences harmoniques proportionnelles, mais dans les traités de l'écriture qui ont fondé l'harmonie musicale occidentale¹, le bruit est absent : le bruit est inaccessible en musique car on ne peut ni le placer sur une échelle qualitative, ni lui en extraire des données quantitatives permettant d'élaborer son ordonnancement. Le second élément justifiant cette séparation tient à la nature même du bruit. A la différence des sons musicaux, les sons de la nature ont une signification qui se réfère à leur source d'émission sonore concrète. Certains sons évoquent instantanément la crainte (comme le crépitement du feu, le fracas des éclairs, les bourrasques, etc.), d'autres, au contraire, un apaisement (le bruit des vagues, d'une rivière ou les chants d'oiseaux). La signification accordée à ces sons provient de l'objet ou la chose qui les produit (c'est parce que le feu brûle que l'on perçoit le danger à l'écoute du crépitement) et en dehors de cette référence à la source sonore, le son n'a pas de sens propre. Pour être concis, on pourrait dire de façon paradoxale que le langage des bruits est établi et clair, tandis que le langage musical ne l'est pas. On ne donne pas sens au bruit car le bruit véhicule son propre sens. En quelque sorte, l'opposition traditionnelle entre la musique et le bruit se révèle être une distanciation entre l'art et la nature, deux univers sonores ayant chacun un périmètre d'expression singulier. Nous allons tenter de dégager, dans cette brève introduction à l'histoire du bruit, les différents compromis qui ont permis de dépasser les contradictions de cette opposition et relever la façon dont les compositeurs ont intégré les sons de leur environnement dans la musique.

L'imitation

L'attrait d'une imitation musicale des bruits naturels et de la civilisation est confirmé par les auteurs anciens². Il apparaît très tôt que la notion d'imitation appliquée à la musique réunit deux aspects : celui d'une copie servile d'une forme sonore (on parlera alors de musique *imitative*) et celui, plus flou, d'une suggestion d'un événement ou d'une action (que l'on nomme musique *descriptive* et que l'on appellera plus tard *musique à programme*). Après de

¹ Citons le *De musica* de Quintilien (*La musique*, trad. de F. Duysinx, Genève, Droz, 1999), celui de Saint Augustin (*Traité de musique*, Trad. de MM. Thénard et Citoleux, Paris, Ed. du Sandre, 2006) et surtout le *De institutione musicae* de Boèce (*Traité de la musique*, Trad. de C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2005) qui fut une référence majeure pour la plupart des théoriciens.

² On en trouve des traces dès le 1^{er} siècle avant J.-C. chez le poète Lucrèce (*De natura rerum*, V, 9) ou encore chez le géographe Strabon du 1^{er} siècle de notre ère (*Géographie*, IX-III, 10). Lire à ce sujet l'« Essai sur les origines de la musique descriptive », in BRENET M., *Musique et Musiciens de la vieille France*, Paris, Félix Alcan, 1911, p. 83-197.

timides essais d'imitation (dès le XIII^e siècle³), la technique musicale du contrepoint permettra de décrire avec de plus en plus de dynamisme et de véracité les sons de la nature et de la civilisation. Pour les contrapuntistes italiens du XIV^e siècle⁴, il s'agira, par exemple, d'introduire des cris d'animaux (bêlement des agneaux, aboiements de chien) ou de s'échapper de l'imitation pour tendre à une expression plus symbolique (simuler le vol d'un oiseau par le dessin musical). Les chansonniers du début de la Renaissance française tenteront de donner une interprétation proche de la réalité en faisant s'assembler des onomatopées, des phrases courtes et irrégulières, au sens parfois incohérent dont les effets comiques et de surprise sont appréciés : la vélocité du rythme s'avère propice à décrire des scènes animées où se croisent et échangent de multiples personnages, des animaux ou des hommes. Il s'agit de scènes champêtres (chez Clément Janequin ou Nicolas Gombert), très prisées dans toute l'Europe. L'introduction de chants d'oiseaux est souvent un prétexte pour mettre en scène le sujet poétique, qui peut être un poème galant (l'oiseau est souvent un messenger amoureux) ou une atmosphère bucolique. Il s'agit aussi de scènes de marché qui rendent compte de l'impression réaliste de la vie, les inflexions de la voix suivant d'assez près la déclamation naturelle des mots, comme les célèbres *Cris de Paris* de Janequin. Les contrapuntistes du début de la Renaissance française s'ingénieront à déployer dans leur art des imitations réalistes dans lesquelles chaque chanteur s'attribue un ou plusieurs rôles. L'écriture serrée privilégie le rythme et les effets musicaux, sans porter atteinte à la clarté du texte. Ces sonorités puisées dans les clameurs de la ville sont de précieux témoignages de la vie bruyante d'une cité du XVI^e siècle⁵. Autre sujet de récit propice à l'introduction du bruit dans la musique : les chansons de batailles, le domaine militaire étant très présent dans la vie publique. Du temps où les armes n'étouffaient pas les cris des soldats, il ressortait du champ de bataille un épouvantable vacarme dans lequel le choc des armes, les cris de bravoure et de souffrance devaient, en s'unissant, provoquer la confusion et l'effroi. Mais, sous l'effet du traitement polyphonique des voix, l'horreur du carnage fait place à la beauté et à la légèreté : le cliquetis des armes, les cris des assaillants et les sonneries de trompettes exaltent la noblesse et le courage des hommes. La plus célèbre dans toute l'Europe est incontestablement la *Bataille de Marignan* de Janequin, si l'on en juge par le nombre de rééditions et d'adaptations⁶. Le texte y est mis en valeur par des procédés d'imitation canonique (décalage des voix) et de renforcement syllabique. Sur le plan littéraire, le texte est parfois incohérent car il fait se succéder, sur des thèmes mélodiques courts et variés, des cris d'assaut ou de ralliement, des imitations de sonneries militaires, des injonctions violentes, le bruit des armes qui tonnent, frappent ou se croisent. Les successeurs de Janequin n'iront pas tellement plus loin dans le réalisme de ces peintures musicales des batailles⁷. Une autre scène de genre, prise dès le XIV^e siècle en Italie, transporte avec elle tout un environnement tapageur : il s'agit de la chasse à courre (la *caccia*). A travers l'Europe, les compositeurs⁸ montreront leur talent de compteurs figuralistes en retraçant avec précision les différents épisodes d'une chasse : le rendez-vous des veneurs, le départ des chiens, la quête du gibier, l'animal aux

³ Dans l'un des premiers canons imitatifs qui nous soit parvenu (*Sumer is icumen in*, manuscrit de la British Library de Londres, MS Harley 978, f. 11v), le chant du coucou est évoqué dans la poésie, comme dans la mélodie. L'imitation exacte du chant de l'oiseau ne semblait pas être une préoccupation des musiciens.

⁴ Les premiers représentants de l'Ars Nova italienne sont Giovanni da Cascia et Jacopo da Bologna.

⁵ A la fin du XIX^e siècle, le Comte de Berthou collectera les cris de près de 230 marchands ambulants. Cf. BERTHOU (de) P., *Essai bibliographique et chalcographique sur les cris de Paris (1880-1890), suivi des Cris de Nantes (1880)*, manuscrit de la BNF, Paris, RES VMA- 225.

⁶ BRENET M., « Essai... », *op. cit.*, p. 123-130.

⁷ Citons la *Bataille de Pavie* (1544) du compositeur flamand Mattias Hermann, la *Bataille de Raab* sur les turcs (1600) du français Christophe Demant, ou encore la *Bataille de Sievershausen* (1608) de l'allemand Thomas Mancinus.

⁸ En Italie, Piero, da Cascia et da Bologna ; en France, Janequin et Zacharias.

abois, puis enfin sa mort.

Le bruit suggéré

Les tableaux de la nature et de l'activité humaine que nous évoquons dépeignent à l'aide de bruits, de cris et d'onomatopées, des paysages musicaux transposés selon un procédé d'imitation. Cette musique, qualifiée plus tard de *pittoresque*, sera peu à peu dépréciée au profit d'une recherche de formes mélodiques plus expressives, plus imagées, se détachant de la copie réaliste et permettant, à l'aide de formes suggérées, d'éveiller un plus vaste champ d'émotions. Il ne s'agit pas réellement d'un sens nouveau donné à la musique descriptive (car la portée suggestive de la musique était déjà présente), mais d'une évolution de plus en plus marquée de la notion d'*imitation-copie* vers la notion d'*imitation-expression*, c'est-à-dire d'un mouvement qui incorpore davantage dans la musique les éléments d'une réalité humaine. Les transcriptions purement instrumentales des chansons de Janequin, la traduction musicale d'images plus abstraites (comme le vol d'un oiseau chez son contemporain Claude Le Jeune⁹), l'émergence d'un style représentatif chez Monteverdi (*figuralisme musical*), démontrent une volonté d'expressivité en musique que la théorie esthétique de l'époque classique aura bien du mal à justifier : la notion de *mimesis* empruntée aux grecs et dont on avait paré l'ensemble des beaux-arts convenait difficilement à l'art le plus abstrait. L'*imitation-copie* ne suffit plus, il faut toucher le public : le compositeur ne doit plus représenter directement les choses, mais *exciter dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant*¹⁰. Or, si la rudesse des bruits pouvait encore s'aventurer dans une représentation simulée de la nature, la musique expressive va en extraire leur consistance et les confondre avec des effets sonores symboliques porteurs d'un sens conventionnel, selon les codes d'une rhétorique musicale. Peu à peu se constituera de façon empirique un catalogue d'éléments d'expression (harmoniques, mélodiques, rythmiques ou dans le domaine instrumental) permettant de séduire, de troubler, de décrire et de convaincre en musique. Les premiers éléments de cette rhétorique vont être relevés par les théoriciens allemands, avant d'être repris dans les traités d'écriture et plus tard d'orchestration. Il est clair que tous les auteurs ne s'accorderont pas sur tous les points, du *Musica poetica* de Joachim Burmeister (1606) au traité *Allgemeine Geschichte der Musik* de Johann Nikolaus Forkel (1780)¹¹, mais un certain nombre d'éléments constituent déjà une tradition de l'expression musicale, relevée par les encyclopédistes¹², qui sera véhiculée jusqu'au XIX^e siècle et même au XX^e siècle où ils apparaissent alors comme de véritables poncifs. Les bruits deviennent suggérés : leur présence s'efface de la musique en installant un nouveau rapport de la musique au réel, à la fois plus distant et plus imagé.

Une projection historique des thèmes musicaux introduisant des bruits que nous avons évoqués montrerait facilement cette évolution d'une description picturale détaillée du bruit vers des impressions suggérées par les transcriptions instrumentales. Ainsi, les scènes de bataille, en vogue du XVI^e au XVIII^e siècle dans toute l'Europe, s'épanouiront-elles dans des versions pour clavier, chez William Byrd (*The battell*), François Couperin (*La Triomphante*) ou Girolamo Frescobaldi (*Capriccio sopra la battaglia*) et prendront une ampleur orchestrale dans les opéras de Jean-Baptiste Lully (*Cadmus et Hermione*), d'Alessandro Scarlatti

⁹ Dans sa transcription à cinq voix du *Chant de l'Alouette* à quatre voix de Janequin, Le Jeune introduit une séquence centrale inédite dans laquelle le vol de l'oiseau est suggéré par les motifs mélodiques. Cf. BRENET M., « Essai... », *op. cit.*, p. 195.

¹⁰ ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues* (1781), chap. XVI, « Fausse analogie entre les couleurs et les sons ».

¹¹ Cf. BARTEL D., *Musica poetica : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, London, Nebraska Press, 1997.

¹² Voir l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert au mot *Expression (musique)*.

(*Mitridate Eupatore*) ou de Jean-Philippe Rameau (*Castor et Polux*). La symphonie à programme *La victoire de Wellington* de Beethoven reste pittoresque car elle fait entendre de vulgaires coups de canons, mais le poème symphonique *La bataille des Huns* de Franz Liszt et l'*Ouverture 1812* de Tchaïkovski exposent des effets dramatiques d'un autre ordre car ils expriment l'accent des passions dans un récit épique. La musique à programme peut contenir des éléments descriptifs par imitation, mais elle ne doit pas se limiter à une reproduction de bruits, ce que Berlioz qualifiera de *ridicule* et de *puérilité pitoyable* lorsque l'imitation est conçue comme une fin plutôt que comme un moyen¹³.

La musique qui introduit des thèmes empruntés aux oiseaux évoluera de façon similaire : de la copie naturaliste vers la suggestion musicale. Les œuvres sont nombreuses : citons au XVIII^e siècle, Vivaldi (Concerto le *Printemps*), Couperin (*Le rossignol en amour*), Rameau (*Le rappel des oiseaux*), Daquin (et son célèbre *Coucou* pour clavier) ; au XIX^e siècle, Beethoven (*Symphonie Pastorale*), Liszt (*St François d'Assise*), Dvořák (*Symphonie du nouveau monde*), Wagner (l'Acte 2 de *Siegfried*), Mahler (1^{ère} *Symphonie*) ; ou encore, pour nous arrêter à l'orée du XX^e siècle, le *Daphnis et Chloé* de Ravel. Quant à la transcription des cris des animaux, figures anti-musicales par excellence, elle sera le plus souvent tournée sous une forme humoristique plutôt que naturaliste, comme chez Marc-Antoine Charpentier (les aboiements, miaulements et braiements dans l'*Intermède pour le Mariage forcé*), chez Rameau (le croassement des grenouilles dans *Platée*), chez Mozart (le jacassement de Papageno et Papagena dans *La flûte enchantée*), ou encore dans la fantaisie musicale de Camille Saint-Saëns (*Le carnaval des animaux*). L'attrait sonore des bruits, dont l'irrégularité, la disparité et l'éclat ont fourni des éléments rythmiques et mélodiques d'une formidable richesse dans les chansons de la Renaissance, semble désormais révolu. Le bruit est refoulé, emprisonné dans le système harmonique, impropre à rendre compte de l'ambition de poétiser les sons de la nature. Utilisé pour lui-même le bruit n'est qu'une bizarrerie musicale, une parodie de musique, une plaisanterie jugée ridicule et puérile, à l'instar de la célèbre *Symphonie des jouets* attribuée à Léopold Mozart.

L'affranchissement du bruit

Le voile commence à se lever sur le monde sonore des bruits dans la seconde moitié du XIX^e siècle, alors que les compositeurs affichent le désir de sortir du cadre traditionnel de l'harmonie musicale. Déjà, les compositeurs romantiques exploraient des tonalités de plus en plus éloignées et introduisaient davantage de chromatismes (demi-tons) afin de dissoudre le sentiment tonal¹⁴. L'introduction de dissonances de plus en plus prononcées chez les compositeurs postromantiques (Bruckner, Wolf, Mahler) s'accompagne d'une prise de conscience progressive de la notion de *timbre*, c'est-à-dire d'une attention particulière accordée à la qualité du son. Si l'on trouve, dans le *Traité d'orchestration* de Berlioz (publié en 1843), des éléments qui attestent d'un souci de précision dans la qualité sonore¹⁵, c'est par les œuvres de Debussy que cette notion prendra un sens musical, notamment dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892) où les combinaisons subtiles de timbres et d'accords sont choisies pour leur beauté propre et non pour leur rôle fonctionnel. Dès lors, l'intérêt pour le

¹³ BERLIOZ H., « De l'imitation musicale », *Revue et gazette musicale*, N°1, 1837, p. 10. Il est amusant de constater que, presque cent ans plus tard, on cherchera encore à justifier les éléments pittoresques de la *Symphonie Pastorale* : « Beethoven a-t-il eu tort, ou raison, d'introduire un chant d'oiseau dans sa Symphonie pastorale ? », dans M. Griveau, « Musique pittoresque », *Revue de Musicologie*, T. 4, No. 7, 1923, p. 97-105.

¹⁴ L'écriture sans tonalité de Franz Liszt (*Méphisto-Valse*, *Bagatelle sans tonalité*), les ambiguïtés harmoniques de Wagner (*Tristan et Yseult*) font entendre des innovations inouïes qui font vaciller les fondements mêmes de l'harmonie.

¹⁵ De *beaux effets d'orchestre*, écrit le compositeur (*Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Lemoine, 1855, p. 293).

son lui-même, la recherche d'une qualité sonore travaillée avec précision, feront partie des préoccupations majeures des compositeurs, toujours en quête d'un nouveau vocabulaire formel en adéquation avec leur époque. Le retour en force des bruits dans la musique se fera alors par deux voies concomitantes : dans l'excès d'une revendication exclusive (par le mouvement futuriste) et dans le souci d'une généralisation de la musique (chez Henry Cowell, Edgar Varèse et John Cage).

Pour les futuristes, il s'agissait d'instaurer une nouvelle sensibilité face aux forces de progrès : la place de l'homme est repensée dans sa confrontation avec le monde de la machine, de la vitesse et de la technologie. A travers son manifeste, *L'art des bruits* (1913), Luigi Russolo rompt avec l'expressivité conventionnelle du son instrumental. Face aux limites des capacités acoustiques de l'orchestre traditionnel, il propose la constitution d'un orchestre de bruits à l'infinie variété de timbres. L'ambition n'est pas de remettre à l'ordre du jour le principe d'imitation et une reproduction réaliste de la vie, mais d'offrir à l'oreille attentive de nouvelles émotions sonores. C'est pourquoi, il invente de nouveaux instruments, des *bruiteurs*¹⁶, et donne en 1914 un premier concert public, à Milan, accompagné de dix-huit bruiteurs : *Réveil d'une ville*, *On déjeune à la terrasse du Kursaal* et *Congrès d'automobiles et d'avion*. Ce qui est particulièrement remarquable dans la musique de Russolo, malgré ses sonorités un peu rudimentaires et la simplicité de sa forme musicale, c'est l'utilisation de sons qui échappent au système tempéré : les bruits fabriqués permettent une graduation continue des sons et pas seulement une échelle basée sur le demi-ton, comme dans le système tonal. Seulement, à bien y regarder, à la place d'une libération de l'art des sons, Russolo, en rejetant le son des instruments traditionnels, ne réalise finalement qu'un déplacement de sens, une substitution du son musical par le bruit et non une intégration des bruits dans l'échelle infinie des sons. Et, c'est principalement l'image du dynamisme de la machine que les compositeurs retiendront du futurisme dans les années 1920, des musiques qualifiées parfois d'*urbaniste* ou *machiniste*, dans lesquelles le bruit brut est absent, suggéré par des accords dissonants et une rythmique implacable. Il s'agit de saccades ou de pulsations rythmiques répétées chez Hindemith (*Musique de chambre* op. 24) ou Prokofiev (*Le pas d'acier*). Parfois, le machinisme se veut aride et oppressant, comme dans les célèbres *Fonderies d'acier* d'Alexandre Mossolov. Parfois encore, la machine se réveille par des grincements stridents et expire un souffle puissant qui la met en mouvement, dans *Pacific 231* d'Arthur Honegger (un hymne au fleuron de l'industrie ferroviaire de l'époque).

La seconde avancée en direction d'une assimilation du bruit dans la musique proviendra de l'extension des capacités instrumentales et de l'harmonie, entraînant par là même, une généralisation de la notion de musique. Trois compositeurs emblématiques et solitaires apporteront des solutions nouvelles dans ce sens, explorant des voies de substitution originales à l'écriture harmonique tonale. Tout d'abord, Henry Cowell qui introduit des accords apparentés aux bruits (des *clusters*¹⁷) et une utilisation originale du piano en pinçant, grattant ou balayant les cordes à l'intérieur de l'instrument (*The Banshee*, en 1925) qui inspirera le *piano préparé* de John Cage. Cowell explore l'atonalité, la polytonalité, les modes orientaux, les harmonies au quart de ton et la polyrythmie¹⁸. A une époque où, en Europe, la tendance générale est au néoclassicisme (pendant les années 1920), Edgar Varèse pressent que l'avenir de la musique ne peut venir que du son lui-même, du matériau brut. C'est pourquoi, à son tour, il réinvente l'orchestre, introduit des combinaisons de matières sonores,

¹⁶ Il y a des *crépitateurs*, des *éclateurs*, des *vrombisseurs*, des *hululeurs*, des *glouglouteurs*, etc. RUSSOLO L., *L'art des bruits* [1e éd. 1913], Paris, Editions Allia, 2003, p. 25.

¹⁷ Ce sont des accords compacts de notes jointes.

¹⁸ Son invention créatrice se manifeste également dans l'utilisation systématique de *formes élastiques* qui annonceront la musique aléatoire des années 1950.

de timbres, de rythmes, de masses dynamiques en interaction. Il confie à la percussion le statut d'instrument autonome (comme dans *Ionisation* de 1931, première œuvre de musique pure occidentale n'utilisant que des instruments de percussion). Le son brut, dénué de référence tonale, donne à Varèse les moyens de se libérer de la tradition. Enfin, John Cage, dès 1940, explore de nouveaux territoires sonores à l'aide de percussions exotiques (des gamelans, des gongs), de pièces métalliques de récupération (des plaques de tôle, des freins d'automobile) ou d'instruments détournés (le piano préparé ou le piano jouet). Cage souligne, par son œuvre et ses performances, la relativité des notions de bruit, de musique et de silence¹⁹. La remise en cause de Cage est radicale : les concepts d'*œuvre*, de *public*, de *compositeur* et même de *musique* semblent désormais dépassés.

Les instruments du bruit, qu'ils soient exotiques (Varèse) ou hétéroclites (Russolo ou Cage), enrichissent la palette sonore de l'orchestre mais ne remettent pas fondamentalement en cause l'opposition entre les phénomènes sonores que constituent les bruits et les sons instrumentaux. Pour que les bruits soient mis en relation avec l'univers des sons, il a fallu changer de paradigme. Cette rupture a nécessité une double mutation technologique : celle de l'enregistrement et celle de la synthèse sonore, autour des années 1950. Avec la musique concrète, initiée par Pierre Schaeffer²⁰, la matière première du compositeur devient le son enregistré (de toute provenance), tandis qu'avec la musique électronique, le compositeur fabrique des sons de synthèse proprement inouïs. Dans les deux cas, le son perd sa dépendance vis à vis du geste humain ou de ce qui en est la cause (il n'y a plus de causalité mécanique), mais gagne en liberté dans la mesure où il devient possible, avec ces deux techniques, d'envisager le spectre sonore — du bruit au son à hauteur déterminé — sous un mode de composition unifié. Si Schaeffer utilise le mot *bruit* dans les titres de ses œuvres (*Cinq études de bruits*, 1948), il est clair que son objectif n'est pas d'introduire le bruit dans la musique, mais plutôt d'apprendre à écouter autrement les sons. On pourrait dire ainsi que l'histoire musicale du bruit s'est arrêtée en 1950, puisque ce dernier fait désormais partie intégrante de la palette spectrale du compositeur : le terme même de *bruit* n'a plus de sens, ce qui compte dorénavant, c'est le travail sur le matériau sonore (le son brut) et non la distinction esthétique entre le son musical et le bruit.

Vers un nouveau naturalisme

C'est ainsi que l'on verra ressurgir des évocations sonores de la nature et de la civilisation, pendant la seconde moitié du XX^e siècle, sous une forme apaisée et décomplexée, un naturalisme contemporain, non plus empirique et pittoresque, mais qui s'attache à une certaine vérité liée à un contact plus direct avec les réalités acoustiques. Les chants des animaux, les bruits de la ville, de l'usine ou de guerre, et ceux de l'homme (à l'instar des *cris* de la Renaissance) seront explorés avec minutie et s'inscriront dans un réalisme de plus en plus cru. L'ornithomusicologie, discipline contemporaine de la musique concrète, a permis de déceler la finesse des chants d'oiseaux par la microscopie acoustique et il n'est pas surprenant que, dans le catalogue d'oiseaux d'Olivier Messiaen, figurent très peu d'oiseaux imaginaires, parmi les 400 espèces d'oiseaux répertoriés. François-Bernard Mâche, qui cherche à rompre l'opposition nature/culture, interroge sur la spécificité humaine de la notion de musique à l'aide de métissages de sons naturels et instrumentaux (dans *Korwar*, en 1972, le clavecin moderne concerte avec des chants enregistrés d'oiseaux, de baleine, de cochon en rut et de

¹⁹ La partition vierge des 4'33" est une œuvre de bruits et non une œuvre de silence pur : on perçoit dans la salle tout un ensemble de bruits (arrivée de l'interprète, applaudissements, grincements, craquements, toussotements, murmures, clameurs) organisés selon les spécifications du compositeur.

²⁰ SCHAEFFER P., *Traité des objets musicaux : essai interdisciplinaires*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

pluie). Cette approche est à mettre en relation avec les recherches récentes en éthologies qui semblent rapprocher les bruits mélodieux animaux des constructions musicales humaines²¹. L'utilisation des sons de la nature en musique apparaît donc ici comme un manifeste naturaliste de l'unité animale.

Pour les bruits du corps humain devenant musique, citons : l'exploration indiscrete des sons intérieurs et extérieurs à l'homme dans la *Symphonie pour un homme seul* de Schaeffer et Henry (première œuvre concrète d'envergure, en 1949). Citons aussi l'étude du passage imperceptible des données phonétiques du langage vers une perception musicale, chez Luciano Berio, dans *Omaggio a Joyce* (1958) ou encore *Visage* (1961). Toutes les articulations de l'expression vocale sont désormais intégrées à la musique : les sons chantés, les sons inarticulés, les syllabes, les inflexions de la voix, des rires aux pleurs.

A partir du moment où l'enregistrement sonore a été introduit dans la création musicale, s'est posé le problème de la frontière entre le respect de l'élément naturel (c'est-à-dire, sa valeur écologique) et son appropriation par le compositeur. Parfois la saisie sonore de la nature est un prétexte pour se démarquer du réel à travers l'évocation poétique de chimères musicales. C'est le cas dans les *Trois rêves d'oiseaux* (1963) de François Bayle où le compositeur s'amuse à fabriquer des entités composites à partir de chants d'oiseaux, de voix humaines, d'instruments acoustiques et de sons de synthèse ; ou encore dans la pièce électroacoustique *Birds* (2006) de Daniel Teruggi, dans laquelle les spectres sonores des chants d'oiseaux sont épurés et détournés de leur évocation naturelle trop immédiate. Mais souvent le montage de sons concrets comporte des caractères descriptifs et narratifs : l'auditeur est projeté au cœur de la matière vivante, en tant que témoin direct de la vie, dans un voyage à travers le temps et l'espace. Par exemple, dans *Les oiseaux de terre et de ciel* (2007), Pierre Henry nous invite à une promenade sonore parmi les cigales, les oiseaux, le tonnerre, la pluie ou des mélodies aborigènes ; ou encore, dans son œuvre radiophonique *La ville* (1984), sorte de métropole imaginaire élaborée à partir de séquences enregistrées dans différentes villes du monde. Mâche propose, en 1960, le terme de *phonographie* pour désigner les enregistrements concrets travaillés en studio et destinés à révéler la poésie du quotidien ou des réalités sonores inattendues. Le compositeur capte le réel et le restitue, plus ou moins travaillé : il compose une sorte de cinéma de l'oreille. Dans l'esprit de Mâche, la phonographie est *musicale* lorsque l'organisation des séquences est réglée (choix des plans de coupe, du cadrage, des retouches) et lorsqu'elle tend à dépasser la simple anecdote²². Dans le cas contraire, il s'agit de documentaire sonore, une position minimaliste de la création, longtemps refoulée par les compositeurs de musique concrète et que Luc Ferrari revendiquera. Les œuvres de ce dernier sont des entreprises de captation d'images sonores dans un espace-temps (un lieu donné à une époque donnée). Il propose un retour au naturel et à la simplicité de l'enregistrement brut, dans lequel l'auditeur est transposé dans un monde de sensations qui n'appartient ni au monde de la musique, ni au monde des bruits, mais qui joue, souvent avec ironie, dans le domaine de l'anecdote (*Presque rien*, en 1967, est l'enregistrement d'un lever de soleil au bord de la mer), ou dans l'évocation de sujets sociopolitiques (*Algérie 76*). Toute considération esthétique ou formelle est alors effacée au profit d'une expérience acoustique naturelle, écologique, un plaidoyer dans l'esprit des paysages sonores du compositeur canadien Murray Schafer²³. On constate que si la frontière entre bruit et musique a été déplacée à maintes reprises dans l'histoire — toujours de façon enrichissante pour l'imagination — et tend aujourd'hui à se dissoudre dans l'indifférenciation,

²¹ Cf. WALLIN Nils L., MERKER B., BROWN S., *The origins of music*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

²² MACHE F.-B., *Phonographie de l'eau*, Extrait de programme, Nice, Manca, 1985, p. 69.

²³ SCHAFER R. M., *Le paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979.

elle laisse cependant en suspens la question à la fois pertinente et périlleuse d'une définition de la musique elle-même.

Bibliographie sélective sur le bruit en musique

- ATTALI J., *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977.
CASTANET P.-A., *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*, Paris, M. de Maule, 2007.
ILIESCU M. (dir.), *Analyse musicale*, N°56, « Bruit et musique », Paris, 2007.
LE VOT G. (dir.), *Bruit et musique*, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2009.
RUSSOLO L., *L'art des bruits* [1^e éd. 1913], Paris, Editions Allia, 2003.
SOLOMOS M. (dir.), *Filigrane*, N°7, « Musique et bruit », Paris, Delatour France, 2008.
SCHAEFFER P., *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Editions du Seuil, 1966.