HAL
open science

Percussification de la culture sonore après 1900 : les indices du fonds des comédies de l'Association de la Régie Théâtrale

Martin Laliberté

To cite this version:

Martin Laliberté. Percussification de la culture sonore après 1900 : les indices du fonds des comédies de l'Association de la Régie Théâtrale. Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano. Le triomphe de la scène intermédiale, Les Presses de l'Université de Montréal, pp.115-133, 2017, 978-2-7606-3768-9. hal-01658538

HAL Id: hal-01658538

https://hal.science/hal-01658538

Submitted on 23 Mar 2023

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.

Percussification de la culture sonore après 1900 : les indices du fonds des comédies de l'Association de la Régie Théâtrale.

Martin Laliberté,

ACT Martin Laliberté « Percussification de la culture sonore après 1900 : les indices du fonds des comédies de l'ART » in *Le triomphe de la scène intermédiale,* Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (ed), Presses de l'Université de Montréal, 2017 p. 115-133. hal-01658538.

.

Introduction optimiste et…

Pour faire suite aux travaux déjà engagés[1] autour du fonds de l'ART d'afin éclairer le contexte global du développement de l'art radiophonique et de l'invention de la musique concrète, ce texte aborde la question des effets sonores dans les mises en scènes de comédies et notamment l'émergence des sons bruiteux et percussifs, en rupture assez franche avec la tradition musicale occidentale, plutôt d'ordre vocal. En effet, comme nous le verrons, l'esthétisation du bruit en Occident s'est faite pas à pas depuis 1800 et s'est beaucoup accélérée après 1900, préparant ainsi les musiques contemporaines et électroacoustiques. Le domaine des mises en scènes théâtrales donne un corpus de travail spécifique et représentatif de cette mutation culturelle fondamentale ; l'étude attentive de ce fonds permet de mieux comprendre les détails de ces mutations et d'avoir une idée plus claire de l'arrière-plan de l'invention de la musique concrète par Pierre Schaeffer, homme de théâtre et de radio.

… constatations plus réalistes

Après deux[2] phases de travail sur les effets sonores dans les mises en scènes parisiennes, il est devenu clair que le son occupe une place en pleine évolution au théâtre. Les mises en scènes naturalistes et leurs descendances complexes ont en très vaste majorité privilégié un usage du son totalement illustratif, pour faire effet de réel, n'utilisant au fond que quelques stéréotypes ou quelques usages standardisés et faciles à reproduire. C'est ce que montrait déjà ma précédente publication. Toutefois, la fin de la première phase de ces recherches laissait espérer que les comédies de tous types aient pu permettre une expérimentation sonore plus développée, pavant à leur manière le chemin vers les musiques nouvelles. Comme on le verra dans cette seconde communication, il semble que ce soit effectivement le cas, bien que pour le déduire il faille consulter une grande quantité de pièces car les indices sont tellement diluées que seul un travail sur un corpus très vaste permet de s'en rendre compte. A l'échelle de quelques pièces et d'un auteur ou deux, cela demeure invisible. Il a donc fallu faire des études assez statistiques et globales du fonds, pour lui faire révéler des indices plus tangibles de la mutation du goût sonore au début du XXe siècle[3]. En conséquence, cet article exposera en deux temps l'état actuel de ces recherches. Après un bref rappel des outils et données, une discussion des spécificités

---

[1] Martin Laliberté « Avant Pierre Schaeffer : bruits et sons dans les mises en scène parisiennes du début du XXe siècle » dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.) *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre,* Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, coll. « Arts du spectacle - Images et sons », 2014, p. 65-86.

[2] Et bientôt trois : le troisième article de cette série, « Bruitages et comédies avant la musique concrète » est à paraître en 2015 dans Pascale Alexandre et Martin Laliberté (dir.) *Les spectacles populaires : formes, dispositifs, diffusion (1870- 1945)*, Villeneuve-d'Ascq, septentrion, coll. « arts du spectacle - Images et sons ».

[3] Cela dit, mon examen attentif de plusieurs dizaines de pièces depuis 2012 confirme l'intérêt des mots clés du catalogue et me laisse très satisfait du bon travail fait par les doctorants et post-doctorants engagés par notre projet de recherches. Je tiens à les féliciter ici pour un travail bien fait ! Au passage, la pièce *Pierre ou Jack ?* de Francis de Croisset (1931) discutée *infra* révèle des traces intéressantes de coprésences et marque clairement le passage à une nouvelle écoute du son.

des comédies de ce fonds sera possible, avant une rapide discussion de la phase prochaine de ces recherches.

Une mise en garde préliminaire s'impose enfin : ce travail ne peut encore être définitif et exhaustif. Il pose plus de questions qu'il n'arrive à en résoudre. Il faut donc le considérer comme une invitation à engager des discussions transdisciplinaires et intermédiales qui, seules, peuvent rendre justice à ces phénomènes culturels complexes que sont le théâtre ou le spectacle.

I Rappel des modèles proposés et mise à jour des données analytiques modèles

Trois modèles musicaux : la voix, la percussion et le mixte

Les études des sons et musiques que je mène reposent sur une série de notions centrales. Résumons-les de façon succincte, le lecteur intéressé pourra approfondir en consultant les ouvrages référés [4]. Essentiellement, l'histoire de la musique, de ses instruments et de ses sons s'éclaire considérablement si on les envisage dans un vaste champ dynamique. Ce champ « mixte » provient de la rencontre et des interactions entre deux tendances fondamentales : la tendance « vocale » et la tendance « percussive ». Le modèle vocal, découlant du chant humain, est une tendance au mélodique, au continu, favorise les « notes » claires à la durée dans le temps. On le retrouve partout où « cela chante » et où « cela dure ». En complément, le modèle percussif, issu du geste de percussion est la tendance au bruit coloré, au discontinu et à l'instantané. On le retrouve dans toutes les formes de moments sonores fugaces, bruiteux, colorés et rythmés. Ces deux tendances se rencontrent, se contredisent et génèrent une grande variété de formes mixtes, participant des deux principes.

Dans cette perspective, l'histoire de la musique occidentale du Ve au XIXe s. voit l'apparition, le développement, l'apogée puis l'usure du modèle vocale dominant tandis que la fin du XIXe et le XXe s. connaissent une importante prise d'importance du modèle percussif, comme en témoigne l'émergence évidente des instruments de percussions, des musiques de sonorités et de l'esthétisation de formes de bruits. Dans ce contexte global, les sons au théâtre m'apparaissent révélateurs de cette mutation du goût au tournant du XXe siècle ; on peut encore s'interroger sur le rôle qu'ils ont joué dans la genèse de la pensée de Pierre Schaeffer, homme de théâtre et d'écriture avant d'inventer la musique concrète. La mutation percussive de la musique, le goût de plus en plus prononcé pour les bruits et couleurs par opposition aux notes et mélodies, a-t-elle aussi été effective au théâtre ? Et si c'est le cas, est-ce avant, après ou au même moment qu'en musique ? Si c'est avant la musique, seraitce le terreau sur lequel les intuitions de Schaeffer auraient pu se développer ?

Mises à jour des données d'analyse du fonds de l'ART

Le travail d'analyse s'étant poursuivi et approfondi depuis 2013, les données d'analyses présentées dans mon précédent article[5] ont été entièrement revues et précisées[5]. Certaines demeurent identiques tandis que d'autres se sont éclaircies, notamment grâce à l'étude plus avancée du fonds des comédies. Pour aller de l'avant, il convient d'abord de reprendre les conclusions de mon précédent article :

> Ces analyses montrent clairement une spécialisation sonore par genre : comme on s'en doutait les sons comiques ne sont pas les sons dramatiques, mais les faits le prouvent : le monde des sonnettes et sonneries est distinct du monde des cloches, coups de feu et éléments déchainés. (…) Dans ce

---

[4] Martin Laliberté, *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies*. Paris : L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », à paraître à l'automne 2016. Voir aussi *Un principe de la musique électroacoustique et numérique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples*, Thèse de doctorat, EHESS-Ircam, Paris, 1994. et les articles réunis dans Martin Laliberté, « Exemples de musiques et travaux », *Connaissez-vous Martin Laliberté ?,* mars 2015, http://laliberte.martin.perso.sfr.fr/Accueil.htm. [5] Martin Laliberté « Avant Pierre Schaeffer » *op. cit.*

[5] Mon site personnel donne des illustrations graphiques remises à jour par rapport à la précédente publication ainsi que des précisions ne pouvant figurer faute de place : Martin Laliberté, « Projet en cours », *Connaissez-vous Martin Laliberté ?,* mars 2015, http://laliberte.martin.perso.sfr.fr/Accueil.htm.

fonds, les comédies « modernes » m'apparaissent globalement moins musicalisées et plus bruitées que les drames « anciens », par effet comique, sûrement, et, peut être, par goût croissant pour des sons moins policés que les notes de musique. Si c'est le cas, le domaine théâtral rejoint, voire précède, de très significatives mutations du goût musical[6].

En effet, comme je l'argumentait précédemment, les effets sonores des comédies et vaudevilles tendent à être moins dramatiques et plus illustratifs ; ils reposent aussi beaucoup sur les effets d'interruptions et de surprises, ce qui sont des procédés « percussifs », dans un sens structurel[7], de rupture de la continuité dramatique. Cela se distingue des nappes sonores continues diverses (tapis de cordes…) ou des mélodies d'essence vocales, par exemple.

Ces conclusions de 2013 restent cependant à approfondir.

Si on retrouve bien plusieurs effets sonores significatifs —51 trouvés, 25 d'usage courant —, force est de constater que ces sons forment une palette très peu étendue par rapport à la multitude des sons de bruitages radiophoniques ultérieurs. C'est une palette étroite, stéréotypée en fonction des genres dominants. D'autre part, les situations à effets sonores sont en réalité peu fréquentes dans les relevés : 4%[8] de toutes les pièces du fonds sont des drames avec effets sonores, 2% des vaudevilles et 15% des comédies. Soient à peine 21% du tout. Comme on le verra *infra,* à l'examen de très nombreuses pièces et auteurs « prometteurs », on reste déçu : dans la très vaste majorité des cas, on ne garde que les sons produits « naturellement » par les acteurs et régisseurs pour soutenir l'action et les dialogues. Seule l'étude d'un grand nombre de pièces révèle vraiment des tendances lisibles pour les effets sonores supplémentaires.

Plusieurs questions se posent dans ce cas :

- Il apparaît significatif que l'on ne retrouve que huit conduites sonores détaillées dans le fonds de l'ART et toutes datant d'après 1950. Avant, le son ne semble pas tellement intéresser. Est-ce que les sons et bruits sont réellement absents des pratiques ? Ou ne le sont-ils que des relevés ? Pour le musicien, cela n'étonnerait pas : les partitions de musique ont mis beaucoup de temps à noter de façon explicite les effets expressifs comme l'intensité sonore ou les nuances de modes de jeu. Il est possible que, comme les vieilles partitions, les relevés de mises en scène resteraient alors soient prudents soient ouverts à l'interprétation.

-Si les effets sonores sont réellement absents des pratiques, pourquoi est-ce ainsi ? Par manque d'intérêt pour le son, qui conserve alors un rôle purement utilitaire dans un contexte où le naturalisme domine encore la mise en scène courante[9] ? A cause du peu d'audibilité des « petits » sons dans un grand théâtre, voir d'un déficit « d'effet de présence » ? A cause d'une conception esthétique encore très « vocale » (lyrique et anti-bruit) dans un théâtre essentiellement de parole, le bruit restant perçu comme étranger à l'art[10] ? Les fragments audio que l'on conserve de Sarah Bernhardt ou même ceux d'Apollinaire illustrent parfaitement cette conception lyrique de la voix qui, justement, nous semble vieillie aujourd'hui[11].

---

[6] Martin Laliberté « Avant Pierre Schaeffer » *op. cit.,* p. 78.

[7] De manière similaire à ce que propose Charles Rosen quand il discute de la « dissonance structurelle » inhérente à la forme sonate. Charles Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven.* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées » traduction de l'anglais par Marc Vignal, 1978, p. 29.

[8] Ces pourcentages correspondent aux données de mars 2015.

[9] Il en va peut-être autrement des mises en scènes d'avant-garde de la même époque, cela dit. Ce serait à vérifier.

[10] Rappelons le titre frappant de l'ouvrage de Pierre Albert Castanet : *Tout est bruit pour qui a peur, pour une histoire sociale du son sale,* Paris, Michel de Maule, coll. « Musique essai », 2007.

[11] Voir Sarah Bernhardt, « Sarah Bernhardt dans l'Aiglon d'Edmond Rostand 1910 », *YouTube,* 17-12-2010, http://www.youtube.com/watch?v=DpvcwoBD29E. et Guillaume Apollinaire, « Apollinaire - Le Pont Mirabeau », *YouTube,* 12-10-2012, http://www.youtube.com/watch?v=v3UF_1LM-Tc. Consultés le 12-03-2015.

Dans ce cas, chercher des effets sonores significatifs avant l'impact du micro serait-il anachronique, un effet de projection sur le passé des modes d'écoute d'une culture ayant considérablement changé ?

II Les indices des comédies dans une perspective diachronique

Pour essayer de répondre à ces interrogations avec les nouvelles données de 2015, l'étude des effets sonores a été poursuivie de manière diachronique, en se penchant davantage sur ce qui constitue le cœur du fonds de mises en scènes : les comédies. Une grande quantité de pièces et de mises en scènes a été étudiée pour en tirer des tendances générales. Ces résultats s'appuient cependant sur deux axiomes et une méthode :

1- Le fonds de l'ART est représentatif de l'activité théâtrale parisienne dans son ensemble ; 2- Les dates de créations et des mises en scènes du catalogue sont fiables.

3- Pour éviter de trop brouiller les résultats, ou afin de donner une lecture la plus systématique possible pour les classements temporels, seules les dates de créations ont été retenues, sauf dans le cas de pièces anciennes (Molière, Corneille, Shakespeare…), où les dates des premières mises en scène modernes (1850-1950) ont été alors choisies. Les multiples reprises de mises en scène ont été moins étudiées. Par ailleurs, bien que comptabilisées dans les statistiques globales, certaines pièces aux dates impossibles à fixer ont été écartées des analyses temporelles. Cela explique que les nombres totaux diffèrent parfois un peu mais cela ne modifie pas les tendances globales ni leurs interprétations.

Armé de ces précautions, nous pouvons poursuivre la vérification des hypothèses de ce travail et au cœur de cette communication.

Evolutions temporelles précisées

Tout d'abord, l'ensemble des pièces avec effets sonores a désormais été dépouillé, ce qui modifie un peu les perspectives de mon précédent article. Les deux figures suivantes demeurent similaires à la première publication mais pour des raisons de comparaison, leur échelle a été un peu modifiée et des couleurs introduites [Fig. 1 et 2] :

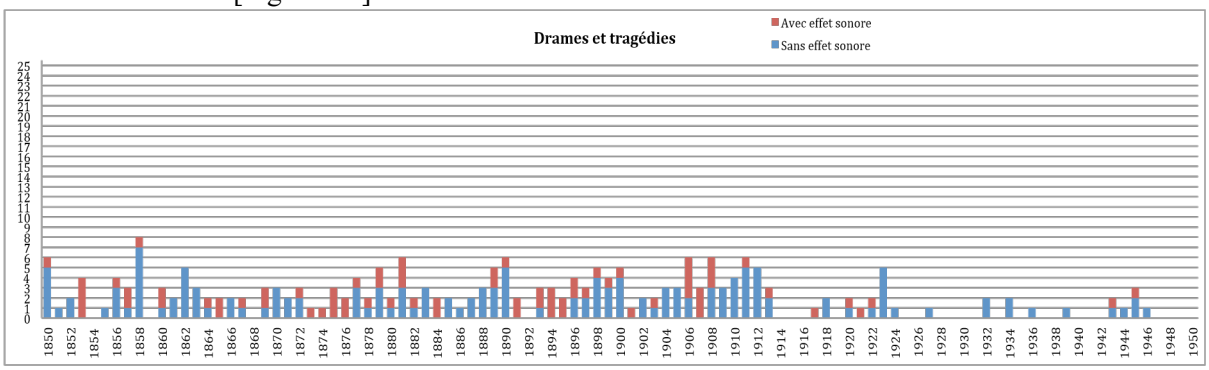

Fig. 1. Répartition temporelle des drames et tragédies

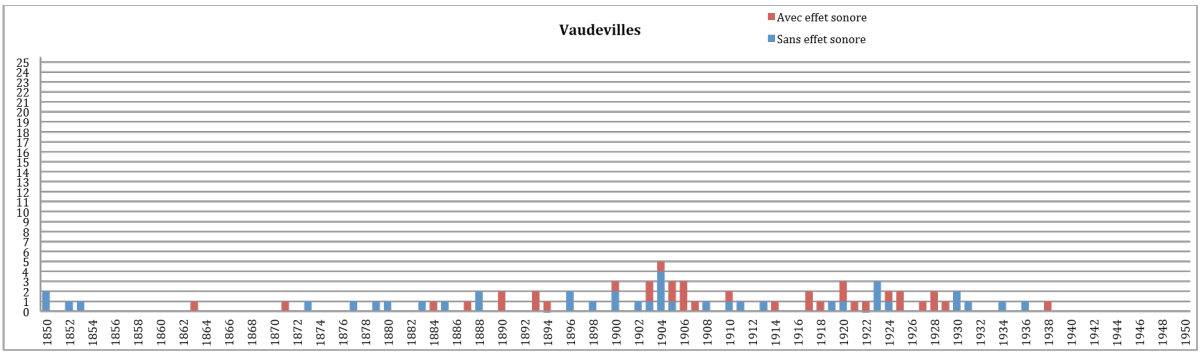

Fig. 2. Répartition temporelle des vaudevilles

Comme on peut le voir, la hauteur de chaque histogramme donne le nombre total de pièce de ce genre par année et la répartition de couleurs donne la proportion de pièces sans effet sonore (bas de l'histogramme, en bleu) et celles avec effet sonore (haut de l'histogramme, en rouge).

Ainsi qu'en 2013, les nouvelles données nous permettent de conclure que peu de ces genres de pièces qui comportent des effets sonores : jamais plus de quatre par année et le plus souvent moins. De façon significative aussi, les parties basses des histogrammes restent le plus souvent plus importantes que les parties hautes (plus de bleu que de rouge). On remarque encore un nombre assez fluctuant de pièces de ces genres, les vaudevilles disparaissant relativement vite après leur pic de popularité de 1904 tandis que les drames et tragédies perdent assez brutalement de l'importance après 1914. On remarque enfin, grâce aux couleurs, que la part des effets sonores augmente tout de même un peu au fil du temps dans les vaudevilles, même si le genre disparaît après la Deuxième guerre mondiale. Cela m'apparaît comme un signe de plus de la mutation du goût recherchée dans ces travaux. La situation est un peu moins nette pour les drames et tragédies, mais peut-être est-ce du à une certaine sousreprésentation dans le fonds après 1914. Trois commentaires viennent alors à l'esprit :

1. Les usages sonores pour les drames et tragédies restent plus traditionnels que pour les vaudevilles modernes, le bleu continue à dominer sur le rouge
2. Les théâtres parisiens et leurs publics ont préféré nettement les comédies après 1914 et les autres genres perdent de l'importance. Cela correspond bien à l'image « légère » que l'ont peut avoir des « années folles » ;
3. Les théâtres parisiens privés se sont spécialisés par rapport aux théâtres publics, les seconds étant moins contraints que les premiers par la rentabilité à court terme et, peut-être, capables d'assumer plus de risque artistique. Les drames et tragédies étant moins « populaires », il y aurait eu une nouvelle répartition des pièces entre théâtres privés et publics.

Pour trancher, il faudrait faire une étude comparable des fonds des principaux théâtres publics après 1914, mais cela dépasse le champ de ce travail. En attendant ce travail, cet article poursuit en conservant la première hypothèse.

Principale découverte de cette étape des recherches, la situation des comédies tranche radicalement avec ce qui précède [Fig. 3] :

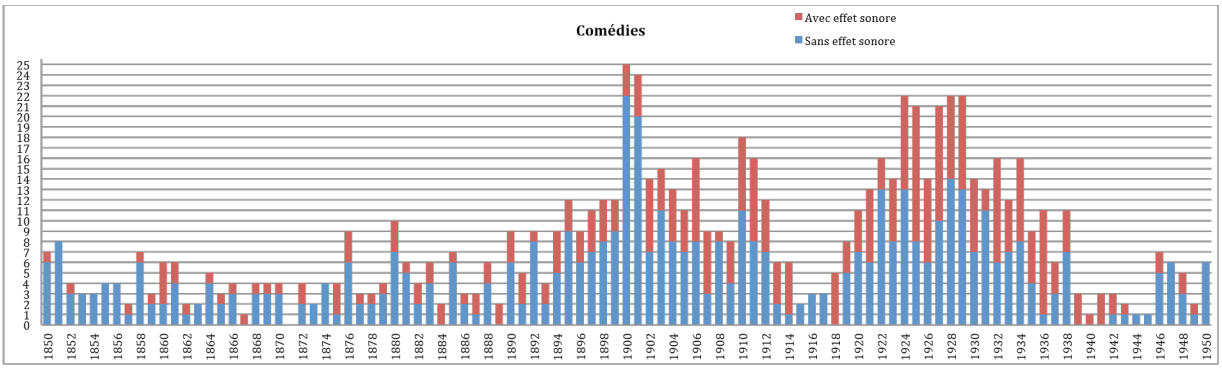

Fig. 3. Répartition temporelle des comédies

On le voit nettement, il y a beaucoup plus de comédies en général : jusqu'à 25 par année en 1900. Par ailleurs, la différence de proportions entre les pièces sans effet sonore et les pièces avec effets sonores s'éclaircit beaucoup : dans cette figure, la part de rouge croit nettement à partir de 1894, égalant ou dépassant assez souvent le bleu après 1902. En année de pic, elles sont plus de trois fois plus présentes que les drames sonores des meilleures années. Non seulement y a-t-il plus de comédies mais la proportion de pièces à effets sonores augmente dans le temps. On peut aussi remarquer dans cette distribution que l'augmentation nette des comédies à effets sonores connaît deux pic : un premier autour de 1900 et un second autour de 1926 ou 1928, ainsi qu'un creux entre 1914 et 1917. Il est tentant de voir ici une influence de la Première guerre mondiale et un sursaut comique et sonore dans les années 1920, les « années folles ». Comme pour le confirmer, la quantité de comédies chute à nouveau brutalement en 1939-45 et la proportion de comédies à effets sonores apparaît changer encore après 1945-1950. Pour poursuivre cette étude, il faudrait maintenant étendre la borne historique à 1960 ou 1970 mais je crains que le fonds ne soit pas encore assez dépouillé et catalogué pour cette période pour pouvoir effectuer ces travaux.

Ces constations constituent, me semble-t-il l'apport principal de cette phase des recherches : si cette étude est valable, dans le fonds de l'ART les comédies s'intéressent clairement plus aux sons après 1900 et ceux-ci font désormais partie des ressources comiques usuelles. Les comédies se révèlent nettement plus sonores que les drames, tragédies et vaudevilles. De plus, si on rappelle que tous ces effets sonores appartiennent aux champs esthétiques percussifs et mixtes, au sens défini *supra,* cette analyse confirme sans ambiguïté la mutation percussive de la culture sonore au théâtre. Comme cela correspond tant aux qualités qu'à la chronologie de la mutation similaire de la musique[12], j'aurais envie de généraliser cette conclusion et de formuler la conclusion que ce fonds est bien représentatif de la mutation de la culture sonore occidentale dans son ensemble. Il faudrait évidemment confronter cette nouvelle intuition à d'autres recherches pour en devenir certain. Pour faire un pas dans cette direction, on peut se pencher sur la répartition temporelle des effets sonores représentatifs. La précédente publication montrait qu'il y avait trois cas caractéristiques :

1- Certains effets sonores sont relativement stables dans l'ensemble de la période étudiée. C'est le cas des cloches, sonnettes et sonneries mais aussi du vent, du tonnerre et des coups de feu[13].

2- D'autres arrivent plus tard mais se stabilisent dans les pratiques, créant une forme demi-fermée. C'est le cas des autos et moteurs, des avions, des bruits de foule dans le fonds étudié[14].

3- Enfin, d'autres effets sonores connaissent une vogue momentanée avant d'être délaissés, ce qui donne des distributions temporelles en forme de cloches

[12] Par exemple, on fixe souvent comme borne historique de la modernité musicale la pièce *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy (1894) dont l'orchestration virtuose place la couleur au tout premier plan.
[13] Voir les figures remises à jour sur mon site personnel, *loc. cit*.
[14] La version actuellement sur mon site corrige des erreurs manifestes de la version publiée antérieurement.

gaussiennes. C'est le cas des sirènes, de la pluie, du train, des serrures et verrous, des grelots, des sifflets et, cas nouveau, des sonneries de téléphones [Fig. 4] :

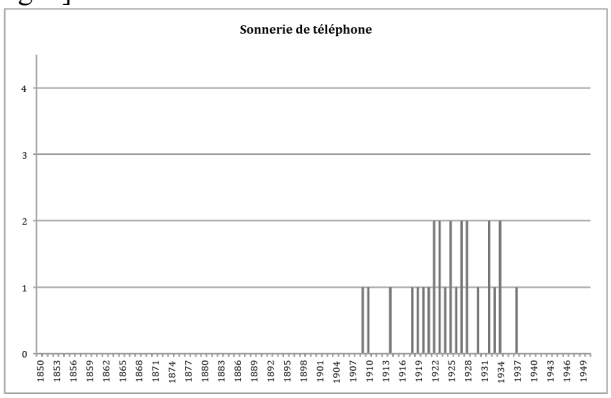

Fig. 4. Popularité momentanée des sonneries de téléphones ?

Quelques commentaires s'imposent pour ce nouvel exemple. Comme pour l'auto ou l'avion, cette invention moderne ne pouvait être utilisée avant les années 1890-1900. Dans le fonds de l'ART, elle est pourtant très fréquente (1295 références dans le catalogue), mais le plus souvent comme accessoire visuel, plutôt que sonore, si mon dépouillement est correct. Le téléphone jouerait-il alors surtout un rôle de marqueur de modernité et de statut socio-économique plutôt qu'un rôle dramatique actif ? On ne retrouve dans le catalogue que 46 demandes explicites de « sonneries de téléphones », plutôt regroupées dans le temps, comme on le voit dans la figure 8. Dans ce cas, est-ce qu'après 1930, le téléphone devient tellement banal, qu'il ne joue plus guère de rôle théâtral ? A moins que lors de l'élaboration du catalogue, les demandes imprécises des chercheurs n'aient pas permis aux catalogueurs de clairement distinguer ces sonneries des « sonneries » en général, très fréquentes dans fonds (670 occurrences).

Quelques cas plus spécifiques

Dans la publication précédente, j'ai tenté d'établir une palette sonore caractéristique de certains auteurs choisis, en espérant approfondir la chose pour cette fois. Malheureusement, les découvertes supplémentaires demeurent limitées à ce point du travail. Après une recherche plus approfondie, les grands auteurs se révèlent même plutôt décevants : contrairement à mon hypothèse initiale et certaines propositions de mon article précédent, Sardou, Lavedan, Labiche, Feydeau et même Guitry ne font la plupart du temps qu'un usage que très limité des sons. Leur théâtre demeure un théâtre de parole. Il faut regarder à la loupe les textes de pièces et les relevés de mise en scène pour voir se dessiner autre chose. De plus, comme on l'a déjà vu, la très vaste majorité des pièces étudiées ne comporte que très peu d'effet sonores. Pour les comédies, on se cantonne de façon écrasante aux sonneries, sonnettes, téléphones, cloches et autos. Et ce pour à peine un tiers d'entre elles (36%). Les autres n'ont tout simplement pas d'effet sonore de mentionnés. Cela dit, que trouve-t-on, vraiment, pour confirmer ou infirmer l'hypothèse d'une mutation percussive du goût dans le champ théâtral ? Ne pouvant tracer un tableau d'ensemble général, examinons plutôt quelques « trouvailles » dans les comédies avec effets sonores. Elles sont, me semble-t-il l'avant-garde d'une mutation du goût qui se généralisera après 1930.

Flers, Caillavet et Gavault

Comme leurs collègues, Flers et Caillavet, auteurs comiques importants de la *Belle époque*, utilisent surtout les sonnettes et les sonneries. Mais, de temps en temps, il leur arrive d'élargir leur palette sonore. Dans deux cas, *Miquette et sa mère* (1906) et *Papa* (1911), ils vont plus loin. Les deux pièces racontent les péripéties d'amours contrariés des jeunes premiers de province avec des effets « exotiques » assez appuyés face à des « amours » monstrueuses d'un noble décadent et parisien. Le début de *Papa* permet en outre des évocations d'un Languedoc rustique dépaysant, avec effets sonores de flûte, cloches de chèvres et autres dépaysements acoustiques tandis que le personnage roumain de Georgina permet aussi

plusieurs effets d'exotisme et de distanciation. Dans les deux cas, et c'est là où il y a une trace de modernité et de mutation des valeurs, ce sont les « exotiques » qui portent la sympathie des auteurs, pas les parisiens décadents. Dans ce contexte, certains objets jouent un rôle évident de marqueurs de modernité : l'automobile (essentiellement représentée par des sons de trompes faciles à reproduire) et le téléphone avec sa sonnerie (facile à faire aussi). Le téléphone permet encore de moderniser les dialogues grâce à un interlocuteur invisible, Cocteau[15] et d'autres s'en rendront compte.

Dans *Miquette et sa mère,* le train joue un rôle poétique et comique frappant : les deux amoureux ont le coup de foudre alors qu'ils sont empêchés de poursuivre leur route par le passage d'un train. L'évocation de ce souvenir donne lieu à des onomatopées comiques : « Pin ! Pin ! Pin ! » pour le cornet de la garde-barrière imité par la jeune première tandis que « Ch ! Ch ! Ch ! »[16] évoque le passage du train pour le jeune premier. La première onomatopée évoque un son de trompette rustique. C'est un instrument atypique dans cette étude par son appartenance à l'univers vocal mais en réalité il est très traditionnel pour les signaux officiels : les trompes de tous temps, militaires, féodales et républicaines se rappellent à nous ici. De façon caractéristique, la seconde onomatopée lui répond de façon complémentaire par un son percussif net qui évoque la modernité industrielle et ses bruits envahissants ou ridicules. De plus, ces deux sons sont imités par des voix, ce qui brouille un peu les oppositions et déplace ces sons dans le champ mixte intermédiaire. La perspective triple[17] que je propose me semble ici nettement s'appliquer.

On retrouve par ailleurs un jeu caractéristique de décalage Province-Paris à plusieurs niveaux dans cette pièce, par exemple avec le téléphone, entre la servante bretonne qui se signe avant de répondre à « cette satanée mécanique»[18] et la modernité bourgeoise et citadine qui a perdu ses repères et sa valeur morale mais a acquis le confort moderne[19]. Autre signe de ridicule et de perte, le chien de l'héroïne provinciale, « Médor », est rebaptisé « Darling » lorsqu'elle suit le marquis décadent à Paris. De nombreux autres thèmes inquiétants son lisibles en filigrane des dialogues de cette pièces : la moquerie des jeunes pour les goûts des anciens (ils dédaignent les orphéons et l'opéra *Les Huguenots*[20]), d'autres opposent la république et l'ancien régime tandis que les moqueries des auteurs ridiculisent la tragédie classique et ses acteurs trop pompeux (le personnage de Montchablon et la scène théâtrale parisienne décadente), à la voix trop lyrique, manquant de naturel comme son jeu de scène[21]. Cette pièce comporte enfin un jeu avec une poupée parlante, double assez traditionnel de l'héroïne[22], mais dans ce cas certaines des mises en scènes étudiées demandent une voix mécanique étonnante de modernité : les premières poupées parlantes fonctionnelles, encore très coûteuses, datent de 1894[23] et la pièce de 1906. On reste assez étonné de cet élément de mise en doute précoce de la distinction sujet/objet, même pour faire un effet comique. Cet exemple me semble confirmer que, parfois, la comédie et les genres mineurs se

---

[15] Je songe bien entendu à *La voix humaine* de 1930, aussi mis en musique par Poulenc en 1958.

[16] « MIQUETTE — Alors une harmonie délicieuse a rempli l'air. URBAIN — C'était la dame du garde-barrière qui soufflait dans son petit cornet : Pin ! Pin ! Pin ! MIQUETTE — Puis au loin on a entendu un hymne céleste Ch ! Ch ! Ch ! C'était le train qui s'approchait. *Miquette et sa mère*, Paris, *La petite illustration, série théâtre*, 1906, p 10. Voir aussi les documents reliés dans le fonds de l'ART, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cotes 4-tms-01696/698/699/701/, 8tms-01329/330/331/.

[17] Vocale, percussive et mixte. Voir Martin Laliberté « « Origines et devenir des « nouvelles technologies musicales ». *in* . R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (dir.), *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique,* Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004, p. 347-360.

[18] « PERINE — Voilà encore cette satanée mécanique. Ah! ce Paris ! Je vous demande un peu si c'est des inventions de chrétien. (Elle prend les récepteurs et fait le signe de la croix.) Voilà ! Lô ! Lô » Flers et Caillavet, *Miquette et sa mère*, op. cit. p. 25.

[19] Je songe ici à la remarque de Debussy après la scandaleuse première du *Sacre du Printemps* (1913) : « une musique sauvage, avec tout le confort moderne ». Cité dans Célestin Deliège, *cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam,* Bruxelles, Mardaga, 2003, p. 456.

[20] Flers et Caillavet, *Miquette et sa mère*, op. cit. p. 5-6. L'opéra seria de Meyerbeer, Scribe et Deschamps (1836) est en effet passé de mode depuis longtemps à l'époque post-wagnérienne.

[21] Dans ma perspective, la voix trop soutenue, trop vocale, se distingue de la voix normale, avec des voyelles brèves articulées par des consonnes percussives plus marquées.

[22] On peut penser au bouffon avec sa marotte pouvant dire ce que les autres doivent taire. Verdi en fait un usage dans *Rigoletto*, bien mis en valeur dans la mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle, *Verdi Rigoletto,* DGG/Unitel, réédition 2006, DVD, son stéréo, couleur, 116 minutes.

[23] Après Edison (1889), Emile Jumeau a commercialisé des poupées avec phonographe miniature à partir de 1894. Voir Denise Van Patten, « A Brief History of Talking Dolls – From Bebe Phonographe to Amazing Amanda », *About.com*. http://collectdolls.about.com/od/dollsbymaterial/a/talkingdolls.htm. Consulté le 12-03-2015.

permettent des audaces excusées par leur effet amusant que les genres plus « sérieux » mettront nettement plus de temps à intégrer.

Un peu dans le même sens, une pièce de Paul Gavault, *La petite chocolatière* (1909)[24] comporte une scène où le bruitage approche du poétique et crée des effets modernes frappants. Au premier acte, toutes les péripéties de cette pièce se déclenchent lorsqu'un pneu de la voiture du personnage féminin principal éclate un soir en grande banlieue, presque à la campagne[25]. Or, ce bruit est démultiplié par des procédés de coulisses pour devenir une « détonation » exagérée dont les protagonistes ne reconnaissent pas la nature ni la portée. On déborde ici le naturalisme pour atteindre une autre fonction dramatique. Signe de son importance, l'effet est ensuite repris par le trublion de la pièce : un peintre méridional[26] ami du jeune premier et véritable héros porteur de modernité. Celui-ci refait même exploser les pneus pour provoquer une nouvelle rencontre décisive des futurs amoureux. Ce déclencheur dramatique devient une sorte de choc zen permettant à l'histoire de changer de registre de la comédie de boulevard de passer à une certaine étude des mœurs modernes en pleines mutations. Cette situation me semble d'autant plus significative que le catalogue du fonds comporte quatorze relevés de mise en scène de cette pièce ; celle-ci apparaît ainsi avoir beaucoup circulé et touché le public. Plusieurs autres éléments de la pièce soulignent la modernité des situations. Par exemple, ici les décadents sont de haute bourgeoisie plutôt que de noblesse, telle l'héroïne, puérile ou perverse avant d'être sauvée par son amour, et son père, un haut fonctionnaire. Le téléphone et sa sonnerie sont encore au premier plan dans ces péripéties.

Dans l'édition de 1911 de *Papa,* Flers et Caillavet commentent de façon significative. Après avoir évoqué *Le Rire* de Bergson (1900) :

> « Selon lui, le comique jaillit dès que l'attention est attirée sur la matérialité des personnages. « C'est pourquoi les héros de tragédie, dit-il, ne mangent pas, ne boivent pas, ne se chauffent pas, même autant que possible ils ne s'assoient pas. S'asseoir au milieu d'une tirade serait se rappeler que nous avons un corps ».
>
> « Et bien, nous avons forcé nos personnages à s'asseoir souvent ; et pour suivre le conseil de Bergson, nous avons souvent attiré l'attention sur « la matérialité de leur corps »[27].

Cet intérêt pour la matérialité, pour la présence irrépressible du corps[28], correspond parfaitement à mon propos sur la mutation culturelle et sonore percussive, inéluctablement corporelle et physique[29]. Des passages de Feydeau (*Mais n'te promène donc pas toute nue !* (1911) et *Je ne trompe pas mon mari* (1914) comportent de même une part physique frappante, presque malgré les personnages, ou par malice inavouable ? Se retrouve-t-on sur le versant comique de *Erwartung* (1911)[30] où des corps malmenés rendent les esprits malades ?

Un très grand nombre des comédies étudiées (Flers, Caillavet, Sardou, Feydeau, Hennequin, Coolus, Gavault, Guitry, Apollinaire…), si elles ne sont guère aventureuses au niveau du son, révèlent de grandes tensions sociales et culturelles : noblesses et bourgeoisie, Paris et Province, mariage et rapports hommes/femmes, vieil ordre social et république, séparation de l'église et de l'état, rentes et travail, … Ces thèmes font rire ici mais les crises du XXe siècle sont pressenties, de toute évidence. Ces comédies font preuve de confrontation violente avec la modernité : elles exposent des « monstruosités » diverses et des décalages pour faire rire mais parce que ces situations nouvelles inquiètent, au fond. Ces irritations modernes questionnent aussi la question du bon goût, de la bienséance, voire celles des

---

[24] Paul Gavault, « La petite chocolatière », *L'illustration théâtrale,* no 129, 1909. Voir aussi les relevés de mises en scène correspondantes dans le fonds de l'ART, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cotes 4-tms-02223/224/225/226 et 8tms-01783/784/785/786-1/787/789/799/800.

[25] L'effet de rapprochement effectif des lieux grâce à l'automobile, bien avant le rétrécissement de la France par le TGV, n'échappait pas à l'auteur, de toute évidence.

[26] Encore un exotisme présenté comme positif. Un écho de Zola ou Cézanne ?

[27] Flers et Caillavet, « *Papa* au théâtre du Gymnase », Paris, *L'illustration théâtrale,* 29 avril 1911, p. 2.

[28] On songe évidemment aux travaux de Freud, 1893-1905 et au-delà.

[29] Martin Laliberté, *Un principe de la musique électroacoustique et numérique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples,* Paris, thèse de doctorat EHESS-Ircam, 1994, p 69-73.

[30] Ce monodrame musical expressionniste d'Arnold Schönberg, un des principaux pères de l'avant-garde musicale, et Marie Pappenheim, élève de Freud, met en scène une femme déboussolée la nuit dans une forêt qui révèle avoir tué son amant par pulsion amoureuse et folie irrépressible.

vieilles unités aristotéliciennes ou, du moins, celles de Boileau. Malgré quelques éléments modernes remarquables, l'essentiel de ces pièces utilise cependant le son de manière encore naturaliste et illustrative (sonneries, cloches, auto, pluie, tonnerre, flûte de berger et sonnailles de chèvres, …). Après les écarts (situations, dialogues, effets sonores), on assiste toujours à un retour à l'ordre final : les jeunes premiers se marient et les vieux décadents se rangent et les sons restent banals[31]. Peut-être faut-il voir dans le même esprit les « pitreries sonores » de Satie qui sont longtemps restées sans véritables descendance, même si cette question se révèle en réalité beaucoup plus complexe[32]. Cela dit, j'imagine qu'en continuant à fouiller dans le fonds de l'ART, d'autres petits moments de modernité caractérisée se révéleraient, peut-être en creusant cette fois les genres mineurs et hybrides ?[33] Sautons deux décennies pour voir si ces usages perdurent.

Croisset

La situation après 1930, dans les pièces que j'ai pu étudier, a un peu évolué : les indications sonores sont devenues un peu plus nombreuses, sans encore être vraiment plus diversifiées. Toutefois certaines exceptions frappent, dont celle- ci : Francis de Croisset, autre auteur comique important, nous propose une pièce étonnante en 1931 : *Pierre ou Jack ?*[34] Dans cette autre comédie, le ton a nettement changé : ce ne sont plus les vieux débats et inquiétudes de 1910 mais une nouvelle société, avec ses enjeux et ses technologies nouvelles. Les dialogues sont mordants, le personnages principal intriguant et, surtout, il y a l'utilisation de deux dispositifs nouveau, dans l'esprit du « théâtre dans le théâtre » : le deuxième acte se passe dans un studio de radiodiffusion. Le personnage principal y lit des réclames publicitaires en direct qui viennent interrompre son dialogue compliqué avec une femme. Le troisième acte se passe sur un plateau de tournage de cinéma sonore (avec cabine pour le son). On retrouve ici une variété de relations de coprésence qui, me semble-t-il, mériteraient une étude approfondie pour laquelle le temps m'a manqué pour le moment.

Par ailleurs, certains effets sonores sont modernisés dans cette pièce : les bruitages complexes se font désormais souvent avec des disques (bruits de foule, sons rares etc.) ou, surtout à la radio, avec des dispositifs mécaniques ingénieux que le microphone rend plus audibles et crédibles (les sons de pluie ou de vagues, par exemple)[35]. La lecture des relevés de cette pièce, par contraste avec les précédents nous révèle un monde assez nouveau, bien plus proche du nôtre : les sons et bruit y tiennent désormais une place certaine et les dispositifs sonores nouveaux peuvent jouer un rôle comique ou dramatique plus fort. Par exemple, les interruptions des échanges par la lecture de réclames, provoquent un effet percussif d'ordre structurel très moderne.

Une dernière piste : trois étapes de la mutation du goût sonore

En dépit des quelques découvertes de cet article, on doit conclure que les palettes sonores évoluent assez peu dans le temps pour la majorité des pièces et des genres. A ma grande déception, même si les effets sonores deviennent clairement plus fréquents, les usages restent relativement conformistes pour les comédies comme pour les autres genres, à part quelques nouveautés incontournables, comme l'auto ou le téléphone. Cela dit, des tendances claires se manifestent quand même et vont croissant au fil du temps, particulièrement en comédie et particulièrement après 1900 et 1918. Les années 1930 me semblent participer déjà de la sensibilité sonore contemporaine où le bruit acquiert clairement une valeur

---

[31] Cette situation fait penser à ce que décrit Charles Rosen pour la fin du XVIIIe siècle : après les moments de désordre et de tension, les choses finissent par rentrer dans l'ordre et les dissonances par se résoudre sur des consonances finales. Charles Rosen, *op. cit.*, p. 34-49.

[32] Je prépare différents travaux sur *Parade* (1916) de Cocteau, Satie, Picasso et Massine qui devraient éclaircir un peu cette question. Voir Martin Laliberté, *Modèles instrumentaux, op. cit.*

[33] Effectivement, la prochaine publication de cette série présente quelques autres cas significatifs.

[34] Francis de Croisset, *Pierre ou Jack ?* Catalogue des relevés des mises en scènes dramatiques du fonds ART, BHVP, relevés de mise en scène 1-5 et cotes 4-tms-02181/182/183/184/185.

[35] Robert L. Mott (*Radio sound effects. Who did it, and how, in the era of live broadcasting.* Londres, McFarland, 1993) et Vanessa Theme Ament (*The Foley Grail. The art of performing sound for film, games and animation,* Londres, Elsevier-Focal Press, 2009.) révèlent tout un trésor de trouvailles de ce genre.

esthétique[36]. On peut alors s'interroger sur les causes de ces mutations du goût. Plusieurs facteurs viennent à l'esprit :

1- La modernisation de la seconde révolution industrielle : omniprésence nouvelle des moteurs à explosion, de l'électricité et de ses appareils, modernisation des bruits quotidiens dans leur ensemble ;
2- La mutation percussive générale de la musique, le modèle vocal étant usé ;
3- L'invention et le développement du microphone, de la radio et de l'enregistrement qui provoquent une véritable mutation de « sphère technologique », pour emprunter une expression aux médiologues[37].

Pour ouvrir quelques perspectives supplémentaires, il me semble qu'on pourrait déduire des différentes analyses qui précèdent et des brèves illustrations spécifiques que l'évolution du goût sonore a procédé en trois temps :

1 Avant le micro (écoute traditionnelle jusqu'à 1890) ; les sons et bruitages acoustiques, bien que présent depuis fort longtemps, restent au second plan et se cantonnent à des fonctions illustratives ;

2 Pendant l'invention du micro et sa première diffusion (la période de mutation du goût et des premières expérimentations 1890-1930) ; émergence du son complexe[38] et du bruit, que ce soit par des moyens acoustiques ou grâce aux technologies sonores (micros, disques et autres) ; les bruits acquièrent peu à peu un statut esthétique ;
3 Les « nouvelles oreilles » totalement habituées au micro (depuis 1930) ; généralisation de la curiosité pour le son complexe exactement contemporaine des micros de qualité (électrostatiques) et de la bonne fidélité des enregistrements.

La chronologie que je propose ici, en trois phases, ne contredit pas celle du précédent ouvrage mais la complète, me semble-t-il. Ma thèse est qu'il y a eu une phase de transition amorcée par le téléphone et les premiers essais d'enregistrements, entre l'écoute traditionnelle (jusqu'à 1890-1900) n'accordant pas de valeur esthétique au bruit et l'écoute moderne (après 1930) où le bruit peut avoir des fonctions esthétiques car les disques, cylindres et micros mais aussi une vaste évolution culturelle et musicale ont habitués l'oreille aux bruits. J'ai la conviction que la culture sonore a eu besoin de se dynamiser en intégrant des bruits et en leur conférant des propriétés esthétiques. Des recherches supplémentaires devraient approfondir ces propositions, notamment en étudiant plus attentivement l'émergence de l'art du bruiteur au théâtre puis à la radio et au cinéma, en parallèle avec la prise d'importance des instruments de percussions. Une étude de l'impact du microphone sur la sensibilité sonore et musicale compléterait ce travail. Comme on le sait, les travaux connus et méconnus de Pierre Schaeffer font justement de telles études[39] en guise de point de départ de la musique concrète et de ses théories.

---

[36] Pierre-Albert Castanet *op. cit.*
[37] Par exemple Vincent Tiffon « La copie de la vidéosphère à la numérosphère : du phonographe à l'informatique musicale », DEMéter, décembre 2003, Université de Lille-3, disponible via http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/tiffon.pdf. Consulté le 12-03-2015.
[38] Voir Makis Solomos *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013
[39] Pierre Schaeffer *Essai sur la radio et le cinéma* (1942), Paris, Allia, réédition de 2010, *À la recherche de la musique concrète*, Paris, Seuil, 1952. et *Traité des objets musicaux* (1966), Paris, Seuil, 2/1977. [42] Ce que montre le « rougissement » relatif de la figure 7 au fil du temps.

Seconde conclusion provisoire : une mutation percussive des comédies

D'une part, comme on s'en doutait, cette étude quantitative et qualitative indique une caractérisation des effets sonores assez différente en fonction des genres. Les sons des drames et tragédies se distinguent nettement de ceux des comédies. La palette des sons de comédies et leurs usages sont aussi désormais mieux compris : la conclusion principale de cette phase d'analyse est que les comédies se révèlent nettement plus diversifiées au niveau des effets sonores : non seulement y a-t-il plus de comédies en valeurs absolues dans le fonds mais celles-ci utilisent nettement plus d'effets sonores que les drames, tragédies et vaudevilles[42]. De plus cette différence va en s'accentuant après 1894 et 1914. Par ailleurs, les goûts fluctuent : certains effets sonores sont présents de façon stable depuis 1860 tandis que d'autres émergent tardivement ou que d'autres ne connaissent qu'une vogue limitée. Enfin, on constate que les palettes sonores sont assez variables d'un auteur à l'autre et le plus souvent très limitées, notamment chez les grands auteurs, à part quelques cas singuliers comme chez Flers et Caillavet ou Croisset. Cela signifie que la préoccupation sonore de la plupart des auteurs et metteurs en scène demeurent rare avant 1930, bien que les cas étudiés sont suffisamment clairs pour que l'on puisse soutenir que la mutation du goût est effectivement en cours.Pour les questions de chronologies et d'antécédences, cette étude montre encore que la mutation percussive de la musique d'avant-garde (Stravinsky, Satie, Ives, Schönberg, autour de 1900-1914) précède un peu celle du théâtre (plutôt de 1910 à 1930). Cependant, même s'il y a un décalage temporel entre les mutations de la musique et celles du son théâtral, les mêmes phénomènes se retrouvent clairement : notamment, la palette sonore théâtrale moderne est devenue très percussive ou mixte après 1900. Dans ce cas, il est intéressant de constater que la comédie théâtrale a subit une mutation percussive plus accentuée que la musique, qui reste un peu plus vocale jusqu'à 1945. S'il y a moins de pièces de théâtre au son nouveau que de musiques nouvelles, les comédies nouvelles semblent aller plus loin dans la mutation sonore. Cela est une conclusion significative de ce travail. Enfin, malgré tout le travail d'analyse déjà accompli, cette étude du fonds de l'ART ne fait encore qu'entreprendre les recherches. Pour répondre aux très nombreuses questions soulevées dans cette communication, je souhaite maintenant ouvrir ces travaux à la discussion, notamment avec les spécialistes de l'histoire du théâtre moderne. Pour y contribuer, une étude de l'art radiophonique des années 1925- 1945, notamment de ses bruitages, constitue la suite logique de ce travail.

Bibliographie

Ouvrages et articles

AMENT, Vanessa Theme, *The Foley Grail. The art of performing sound for film, games and animation,* Londres, Elsevier-Focal Press, 2009.

CASTANET, Pierre-Albert *Tout est bruit pour qui a peur, pour une histoire sociale du son sale,* Paris, Michel de Maule, coll. « Musique essai », 2007.

CROISSET, Francis de, *Pierre ou Jack ?* Catalogue des relevés des mises en scènes dramatiques du fonds ART, BHVP, relevés de mise en scène 1-5 et cotes 4-tms-02181/182/183/184/185.

DELIEGE, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam,* Bruxelles, Mardaga, 2003.

FLERS, Robert de et CAILLAVET, Gaston-Arman de, *Miquette et sa mère*, Paris, *La petite illustration, série théâtre*, 1906, p 10. Voir aussi les documents reliés dans le fonds de l'ART, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cotes 4-tms-01696/698/699/701/, 8-tms-01329/330/331/.

____, *Papa,* Paris, *L'illustration théâtrale,* 29 avril 1911.

GAVAULT, Paul, « La petite chocolatière », *L'illustration théâtrale,* no 129, 1909. Voir aussi les relevés de mises en scène correspondantes dans le fonds de l'ART, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cotes 4-tms-02223/224/225/226 et 8-tms-01783/784/785/786-1/787/789/799/800.

LALIBERTÉ, Martin *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies.* Paris : L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », à paraître à l'automne 2015.

____, « Avant Pierre Schaeffer : bruits et sons dans les mises en scène parisiennes du début du XXe siècle » dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.) *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre,* Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, coll. « Arts du spectacle - Images et sons », 2014, p. 65-86.

____, « Origines et devenir des « nouvelles technologies musicales ». *in* R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (dir.), *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique.* Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004, p. 347-360.

____, *Un principe de la musique électroacoustique et numérique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples,* Thèse de Doctorat, EHESS-Ircam, Paris, 1994.

MOTT, Robert L. *Radio Sound Effects. Who did it, and how, in the era of live broadcasting.* Londres, McFarland, 1993.

ROSEN, Charles, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven.* Paris, Gallimard, 1978.

SCHAEFFER, Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma* (1942), Paris, Allia, réédition de 2010.

____, *À la recherche de la musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

____, *Traité des objets musicaux* (1966), Paris, Seuil, 2/1977.

SOLOMOS, Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles.*

Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013,

Sites Web et autres documents

APOLLINAIRE, Guillaume, « Apollinaire - Le Pont Mirabeau », *YouTube,* 12-10-2012*,* http://www.youtube.com/watch?v=v3UF_1LM-Tc. Consulté le 12-03-2015.

BERNARDT, Sarah, « Sarah Bernhardt dans l'Aiglon d'Edmond Rostand 1910 », *YouTube,* 17-122010, http://www.youtube.com/watch?v=DpvcwoBD29E. Consulté le 12-03-2015.

LALIBERTÉ, Martin, *Connaissez-vous Martin Laliberté ?,* mars 2015, http://laliberte.martin.perso.sfr.fr/Accueil.htm. Consulté le 12-03-2015.

PATTEN, Denise Van, « A Brief History of Talking Dolls – From Bebe Phonographe to Amazing Amanda », *About.com*. http://collectdolls.about.com/od/dollsbymaterial/a/talkingdolls.htm. Consulté le 12-03-2015.

PONNELLE, Jean-Pierre *Verdi Rigoletto,* DGG/Unitel, réédition 2006, DVD, son stéréo, couleur, 116 minutes.

TIFFON, Vincent « La copie de la vidéosphère à la numérosphère : du phonographe à l'informatique musicale », DEMéter, décembre 2003, Université de Lille-3 (13 pages), disponible via http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/tiffon.pdf; Consulté le 12-03-2015.