



HAL
open science

Le bruit et l'œuvre

Christopher Lucken, Juan Rigoli

► **To cite this version:**

Christopher Lucken, Juan Rigoli. Le bruit et l'œuvre. *Équinoxe. Revue romande de sciences humaines*, 1995, Bruits, 14, pp.5-12. hal-04135468

HAL Id: hal-04135468

<https://hal.science/hal-04135468>

Submitted on 4 Oct 2023

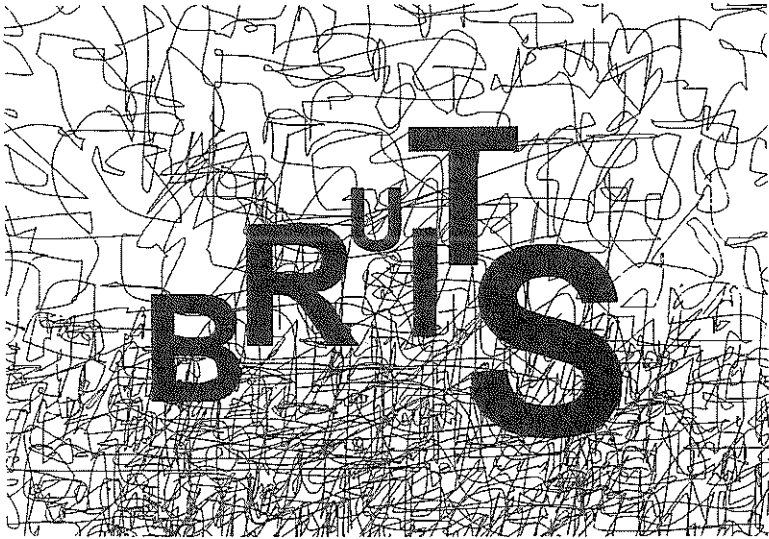
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

N°14 Automne 1995

EQUINOXE

REVUE ROMANDE DE SCIENCES HUMAINES



SOMMAIRE

INTRODUCTION

Le bruit et l'œuvre	5
---------------------	---

ÉTUDES

Musiques du bruit

<i>Brenno Boccadoro</i>	Archéologie du bruit dans la théorie musicale de la Renaissance	15
<i>Georges Starobinski</i>	«Es rauscht im Baum». Présence du bruit dans deux <i>lieder</i> romantiques : «Der Lindenbaum» de Schubert et «Der Nussbaum» de Schumann	31
<i>Jean-Yves Bosseur</i>	Bruit et création dans la musique du XX ^e siècle	47
<i>Daniel Charles</i>	En écoutant John Cage	61
<i>Étienne Darbellay</i>	Bruits et tautologies. Réflexions sur l'analyse musicale	67

Bruits de lettres

<i>Christopher Lucken</i>	Le cri de la femme. Bris de langue, scènes de ménage et poétique de la farce médiévale	83
<i>Juan Rigoli</i>	Départ dans les bruits neufs : Rimbaud-Dada-Apollinaire-Rimbaud	99

<i>Adrien Gür</i>	Bruits <i>inouïs</i> : Maurice Blanchot et le voisinage <i>assourdissant</i> de la parole	119
<i>Olivier Blanc</i>	«Un bruit au quart de ton». Bruits de la guerre et musique de la langue chez Céline	133
<i>Ambroise Barras</i>	Théorie du bruit et perception littéraire informatique	143
<i>Vincent Barras</i>	Glossolalies? La glotte y sonne un hallali!	155

Images du bruit

<i>Nathalie Baumann</i>	Aux frontières du visible : les futuristes et la peinture des bruits	169
<i>Michel Porret</i>	Tintin au pays du tintamarre : bruits et silences de la ligne claire	187

COMPTES RENDUS

Jean-Claude TRAIT / Yvon DULUDE, <i>Dictionnaire des bruits</i> , par Wagih Azzam	207
Alain CORBIN, <i>Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle</i> , par Michel Porret	211
Lison MÉRIC, <i>Le bruit : nuisance, message, musique</i> , par Christopher Lucken	214
Jean-Yves BOSSEUR (dir.), <i>Le sonore et le visuel. Intersections musique / arts plastiques aujourd'hui</i> , par David Ripoll	216

INFORMATIONS DIVERSES

Association Arches	221
Contributeurs	222

LE BRUIT ET L'ŒUVRE

Though the great song return no more
There's keen delight in what we have:
The rattle of pebbles on the shore
Under the receding wave.

W. B. Yeats, «The Nineteenth Century and after»

Le bruit ordonné à la périphérie de la lueur
est un ange
qui sert de serrure à la sûreté de la chanson
Tristan Tzara, «Eau sauvage»

Sur chacun des huit cercles qui tournent autour de la Terre, les sept planètes et la sphère des fixes, se tient — selon le mythe rapporté par Platon — une Sirène qui en accompagne la révolution et qui émet une note unique, «l'ensemble de ces huit sons donnant un accord consonant»¹. Mais l'homme est incapable d'entendre cette musique des sphères. Elle demeure inouïe, comme silencieuse: combinaison d'intervalles se réduisant à une suite de rapports numériques, la musique, selon la tradition pythagoricienne à laquelle se rattache Platon, est avant tout une structure harmonique formalisable mathématiquement, hors de toute manifestation physique. Au lieu de se laisser prendre aux sons, c'est la beauté archétypale de cette «harmonie intelligible» qu'il faut rechercher²: «lorsque les sons d'une harmonieuse mélodie s'écoulent au travers du temps, on en saisit le rythme [*numerositas*] en se tenant hors du temps, en une sorte de secret et profond silence»³. C'est pourquoi, d'après Boèce, le véritable musicien n'est ni l'instrumentiste ni le chanteur, mais celui dont la raison est capable de juger de la justesse des proportions. Loin de s'identifier au déploiement sonore, la musique trouve ici son principe authentique, à l'écart du temps et des sens, dans le *silence* du Nombre par lequel la Raison divine régit l'ordre du Cosmos.

1 PLATON, *La République*, 617b; trad. L. Robin, Paris, Gallimard. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1950.

2 PLOTIN, *Ennéades*, I, 3, 1; trad. E. Bréhier, Paris, «Les Belles Lettres», 1960.

3 SAINT AUGUSTIN, *De Trinitate*, XII, 14, 23; trad. T. Agaësse, Paris, Desclée de Brouwer, 1955.

La théorie pythagoricienne de l'harmonie, dont on sait le rôle privilégié qu'elle joue dans toute l'étendue de la pensée grecque et latine, est au cœur d'une esthétique — beauté ordonnée des formes, économie sans failles de l'œuvre — dont les principes gouvernent aussi l'art oratoire. Ainsi pour Cicéron: «les mots seront mis en place de manière, ou que la cohérence soit la plus étroite possible entre les fins et les commencements de mots et que le son en soit le plus harmonieux possible, ou que la forme même des mots et la manière dont ils se répondent [*concinntas*] s'arrondisse d'elle-même, ou que la phrase tombe d'une façon rythmée [*numerosa*] et adéquate»⁴. La rhétorique exige non seulement une attention aux idées, dont l'intelligence est seule juge, mais aussi que les mots se soumettent au jugement de l'oreille — d'une oreille dominée par la raison —, que ce soit par la disposition euphonique des sons ou par la construction rythmée de la période. Pour Cicéron, comme pour toute la tradition rhétorique, l'art du langage relève foncièrement du Nombre musical. La voix ne doit pas être *rustique*, son accent, agreste, ni sa prononciation, âpre; l'orateur ne doit pas permettre aux mots de devenir malsonnants, en laissant par exemple échapper entre eux, lors d'une rencontre sonore imprévue, quelque obscénité involontaire: bien parler, c'est non seulement «éviter toute confusion de formes, tout désaccord avec les règles, toute construction anormale; il faut encore régler sa prononciation, sa respiration et jusqu'au son de sa voix»⁵. Et à propos de ceux dont le discours confus et embrouillé, au lieu de «porter la lumière sur les faits, les noie, au contraire, d'obscurité et de ténèbres», Cicéron affirme qu'«on dirait que, par ce vain bruit, ils cherchent à couvrir leurs propres paroles»⁶.

Parler suppose donc l'effacement des bruits, dépourvus de sens, au profit d'une pureté *vocale* conçue comme le signe par excellence de l'*humanité*: «C'est que tout son [*psophos*: «bruit»] émis par un animal n'est pas la voix — nous l'avons dit (on peut faire du bruit [*psophein*] avec la langue ou en toussant); mais il faut que l'être qui produit le choc soit animé et mette en œuvre quelque représentation. Car la voix est assurément un son chargé de signification et non pas un bruit [*psophos*] produit simplement par l'air inspiré, comme la toux»⁷. Porteuse du langage qui distingue tout être pourvu d'une âme, la «voix» trouve dans la «représentation» (muette) qu'elle *met en œuvre* le lieu où le bruit du corps — celui d'une bouche qui, donnant passage à la voix, menace de la parasiter — s'abolit pour faire place, par delà la musicalité de la langue, au silence du sens. Hors cette limpidité idéale, s'ouvre le champ informe d'une *animalité* bruyante dont l'étymologie conserve la mémoire. Provenant, à travers le verbe «bruire», du latin populaire «brugere», par altération du verbe «rugire» («rugir» s'il s'agit d'un lion, mais également «braire» quand il s'agit d'un âne), le «bruit» renvoie à la «ruditas» d'un cri dont la rudesse ou la rugosité ne peuvent que blesser l'oreille formée à la suavité des sonorités polies par un incessant effort de civilisation.

4 CICÉRON, *L'orateur*, XLIV, 149; trad. A. Yon, Paris, «Les Belles Lettres», 1964.

5 CICÉRON, *De l'orateur*, III, 40; trad. E. Courbaud et H. Bornecque, Paris, «Les Belles Lettres», 1930.

6 *Ibid.*, III, 50.

7 ARISTOTE, *De l'âme*, 420b; trad. E. Barbotin, Paris, «Les Belles Lettres», 1966.

Banni de l'expression, rejeté dans les marges de la culture, le bruit est par excellence ce qu'une esthétique conçue sur le modèle harmonique exclut par principe. Car en regard d'une beauté fondée sur l'ordre et la mesure, le bruit n'est que confusion: insoutenable Babel des langues et des formes où se noient toute proportion et tout équilibre. Faire œuvre implique donc de *laisser la noise ester*, comme le demandent les auteurs des chansons de geste médiévales à leur auditoire, soit de quitter les bruits du monde pour entrer dans un espace soumis à l'harmonie (céleste) du Nombre. Et si la chanson de geste s'avère elle-même grosse de la *noise* qui naît sur les champs de bataille, celle-ci se trouve prise dans le *chant* du poète: nommée, thématifiée, elle n'en est pas moins soumise à la musique du vers comme à un ordre qui en maîtrise la force tumultueuse.

Territoires du bruit

Mais alors qu'esthétique et rhétorique s'entendent pour proclamer son abolition, l'esprit se trouble dès qu'il s'agit d'identifier le bruit et de délimiter son territoire. Comme si le désordre auquel il renvoie entachait sa définition même. Voilà pourquoi les dictionnaires soulignent avant tout sa négativité: le bruit est l'envers du son ou, mieux, *le son dont on ne veut pas*. Car sitôt que l'on tente de le saisir en lui-même, sans égard au plaisir ou à la répulsion qu'il inspire, son identité se brouille. Si le bruit se distingue du son par sa complexité et l'irrégularité de ses vibrations superposées, apériodiques, s'il est indécomposable en une somme d'harmoniques et si, faute de hauteur déterminée, il échappe à la gamme et résiste à la notation musicale, la différence entre l'un et l'autre est de degré et non de nature⁸. Une part de bruit demeure dans le son, quel que soit l'effort pour l'en soustraire; le *timbre*, déterminé par les turbulences transitoires de l'*attaque* et l'extinction du son aussi bien que par l'échelle des harmoniques, dénonce assez toute prétention à une pureté sonore.

Marqué par cette tension entre une identité incertaine et son opposition persistante au son, dont il est l'ombre indissociable, le bruit se prête à toutes les variations sémantiques au gré des discours et des savoirs qui le sollicitent⁹. Élément étranger au code de la communication et qui en altère le fonctionnement, nouvelle retentissante qui trouble la routine d'une communauté, déchirure qui brise la cohérence d'une œuvre — fût-elle ouverte: «une œuvre est *ouverte* aussi longtemps qu'elle reste une *œuvre*. Au-delà, l'ouverture s'identifie au *bruit*»¹⁰ —, le désordre du bruit accompagne l'ordre et l'harmonie en un voisinage discordant. Et si la théorie informationnelle semble renverser la valeur du bruit en en faisant l'attribut premier de

8 Cf. Marc HONEGGER, *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, art. «Bruit», et Jean-Yves BOSSEUR, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1992, art. «Bruit».

9 De même qu'il se prête à de multiples variations lexicales: innombrables sont les synonymes de «bruit», alors que «silence» n'en compte quasiment pas.

10 Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1965, p. 136.

l'information — en tant que l'événement du bruit, éminemment *différentiel*, s'oppose à la redondance et à la banalité, et ravive ainsi la communication —, c'est à la condition que jamais il ne franchisse un seuil-limite à partir duquel l'information se noie dans son propre excès¹¹.

Naissances du bruit

Or, si toute composition se constitue contre le bruit qui la menace et dont elle cherche à se défaire, celui-ci n'en est pas moins son lieu d'émergence: mer chaotique d'une matière sonore encore informe d'où surgira l'œuvre accomplie. «Il faut imaginer Vénus turbulente, au-dessus du bruit de la mer»¹². L'œuvre, voudrait-on la réduire au double mimétique d'un modèle idéal, naît d'un tumulte maritime, de cette tempête à laquelle Michelet se mesure, pour opposer à la *discordance* de ses «bruits» l'*harmonie* d'un livre à venir, dont il thématise la genèse conflictuelle:

C'étaient des bruits insensés, absurdes: jamais rien de suivi; c'étaient des tonnerres discordants, de si aigres sifflements comme ceux des machines à vapeur, qu'on se bouchait les oreilles. Abasourdi d'un spectacle qui hébétait tous les sens, j'essayai de me ravoïr [...]. Elle ne savait qu'une note. C'était toujours le hurlement d'une grande chaudière qui bout. Aucune poésie de terreur n'eût agi comme cette prose. Toujours, toujours le même son: *Heu! heu! heu!* ou *Uh! uh! uh!* [...]. Je persistais à travailler, curieux de voir si cette force sauvage réussirait à opprimer, entraver un libre esprit. Je maintins ma pensée active, maîtresse d'elle-même. J'écrivais et je m'observais. A la longue seulement la fatigue et la privation de sommeil blessaient en moi une puissance, la plus délicate de l'écrivain, je crois, le sens du rythme. Ma phrase venait inharmonique. Cette corde, dans mon instrument, la première se trouva cassée.¹³

Si tout le *travail* consiste exemplairement, pour Michelet, à maîtriser sa «pensée» et sa «phrase», à mobiliser les ressources de son «libre esprit» contre les «bruits insensés» qui l'assaillent, cette «force sauvage» ne cesse pour autant de le séduire. De là que son texte en porte l'empreinte et en restitue le bruit, non sans hésiter sur sa forme, dans ce que la langue a de plus proche de lui: l'interjection ou l'onomatopée. Balbutiement, bégaiement du récit, que Robert Pinget, réfléchissant la question des «origines» (de l'œuvre aussi bien que du moi) et voulant rejouer la *naissance* dans son propre texte, retrouve, lui aussi, sous les espèces du bruit:

La naissance d'un objet, j'ai remarqué, n'a pas lieu aujourd'hui, il y a du mouvement tout autour qui l'empêche de montrer la tête, et demain tu t'avisés qu'il existe. Par conséquent la meilleure explication des origines serait de commencer par des bruits de bouche et de glisser progressivement vers des paroles articulées jusqu'au moment où l'auditeur sans se poser aucune question participe à ton histoire.¹⁴

11 Cf. Abraham MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958, pp. 82-89.

12 Michel SERRES, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p. 195. Cf. aussi «Musique et bruit de fond», in *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, pp. 181-194.

13 Jules MICHELET, *La mer* [1861], Paris, Gallimard, «Folio», 1983, pp. 84, 93 et 94.

14 Robert PINGET, *Le renard et la boussole* [1953], Paris, Minuit, 1971, p. 16.

Le bruit est de tous les surgissements, de toutes les naissances. Ce que répètent d'ailleurs à leur manière, lointaines héritières des cosmogonies antiques, les cosmologies relativistes modernes qui, dans leurs propres récits de genèse, postulent ou *inventent* la «singularité du Big Bang», le «point» de l'explosion primordiale: «état» initial de l'Univers et amorce de son actuelle «expansion», hyperbolique origine du temps et de l'espace, sinon conçue, du moins nommée et figurée métonymiquement comme *bruit*. La science recoupe le mythe; mais, à la musique céleste, elle substitue un incommensurable éclat sonore dont les radiotélescopes — à défaut de l'ouïe, également insensible au grondement et au chant des sphères — percevraient encore la résonance «fossile»¹⁵.

Dans l'imaginaire d'un bruit originel et rémanent, théories cosmogoniques et esthétique se rejoignent: alors même que l'œuvre cherche à se clore sur la «puissance délicate» (Michelet) de sa perfection, un «bruit de fond» subsiste en elle, reste inéliminable d'un temps antérieur, vestige du *tohu-bohu* des commencements. Pour peu qu'on sache l'entendre, il est, dans l'œuvre, l'écho de sa genèse. Dionysos qui danse autour de la statue d'Apollon. Manifestation rudimentaire de tout ce qui, comme s'il était condamné à demeurer enfoui dans le chaos, n'a pas eu accès au langage. Tels les bruits qui, dans *Oh les beaux jours* de Beckett, alimentent le monologue de Winnie avant que les mots ne la lâchent:

Quelquefois j'entends des bruits. Mais pas souvent. Je les bénis, je bénis les bruits, ils m'aident à... tirer ma journée. Le vieux style! Oui, ce sont de beaux jours, les jours où il y a des bruits. Où j'entends des bruits. Je pensais autrefois... je dis, je pensais autrefois qu'ils étaient dans ma tête. Mais non. Non non. Ça c'était la logique. La raison. Je n'ai pas perdu la raison. Pas encore. Pas toute. Il m'en reste. Des bruits. Comme des petits... effritements, des petits... éboulements. Ces sont les choses, Willie.¹⁶

Mémoire d'une obscure et tumultueuse origine — au cœur inconnu des «choses» —, le bruit est la *signature* de la création, la vive inscription du principe dont l'œuvre provient comme d'un fonds inépuisable: puissance d'engendrement et promesse de renouvellement.

Œuvres de bruit

On s'accorde à dater de la Révolution futuriste l'avènement d'une esthétique du bruit. Le geste inaugural en serait le célèbre manifeste de Russolo, *L'art des bruits*

15 Cf. Stephen HAWKING, *Commencement du temps et fin de la physique?*, Paris, Flammarion, «Champs», 1991, pp. 103-109, et *Une brève histoire du temps. Du big bang aux trous noirs*, Paris, Flammarion, «Champs», 1989, ainsi que Steven WEINBERG, *Les trois premières minutes de l'univers*, Paris, Seuil, 1978. Sur l'indétermination du «bruit» comme origine de la biosphère et principe de l'évolution biologique, cf. Jacques MONOD, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970, pp. 130, 135, et Henri ATLAN, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil, 1979, en part. pp. 39-60.

16 Samuel BECKETT, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, pp. 64-65. Nous avons omis les didascalies insérées entre chaque phrase.

(1913), dont le programme esthétique s'accompagne d'une (vertigineuse) histoire du paysage sonore:

La vie antique ne fut que silence. C'est au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le Bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes. Durant plusieurs siècles la vie se déroula en silence ou en sourdine. [...] Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises. Nous sommes sûrs qu'en choisissant et coordonnant tous les bruits nous enrichirons les hommes d'une volupté insoupçonnée.¹⁷

L'investissement affectif et esthétique des bruits de la ville — si substantiellement liés à la «vie» — annonce de nouvelles *voluptés*, dans l'espace des œuvres autant que dans l'expérience du monde. Pari sur d'«innombrables surprises» à venir, les bruits essaient dès lors, de la musique à la littérature et aux arts plastiques, en autant d'œuvres qui portent en elles la rumeur dont elles sont issues, et la revendiquent au lieu de tenter d'en effacer les traces¹⁸.

Sans doute l'irruption des mots d'ordre bruitistes à l'aube du XX^e siècle est-il à comprendre dans le cadre de l'évolution et des renversements de valeur qui s'opèrent dans un espace culturel régi par une «discipline du bruit»¹⁹. Le manifeste de Russolo prend le parti du désordre contre le calme et l'harmonie bourgeoise, et opte résolument pour le vacarme de la ville. Mais on ne sait au juste sous quel rapport, d'incitation ou de reflet, les œuvres de bruit (ou les représentations du bruit dans l'œuvre) peuvent informer une «anthropologie sensorielle» désireuse de déterminer les seuils et basculements de la «culture sensible»²⁰.

Le compagnonnage du bruit et de l'œuvre, en tout cas, n'a pas d'origine assignable, et aussitôt qu'on lui invente une naissance, on est obligé d'en reculer le moment.

17 Luigi RUSSOLO, *L'art des bruits* [1913], in Giovanni LISTA, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, pp. 312-315.

18 L'histoire de la descendance du bruitisme futuriste est encore à faire. Pour un parcours des œuvres qui s'y inscrivent, cf. Vincent BARRAS / Nicholas ZURBRUGG (éd.), *Poésies sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 1992, et Douglas KAHN / Gregory WHITEHEAD (éds.), *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge (Massachusetts) / London, The MIT Press, 1992.

19 Alain CORBIN, «Bruits, excès, sensations, discipline: tolérable et intolérable» (entretien avec Michel Porret), *Equinoxe*, N° 11 (1994), p. 19. Sur les rapports entre bruit et politique, cf. Jacques ATTALI, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, en part. pp. 13-73 et 271-274.

20 Pour une histoire (en cours) «des modalités de l'attention, des seuils de la perception, de la signification des bruits, de la configuration du tolérable et de l'intolérable», cf. A. CORBIN, «Histoire et anthropologie sensorielle», in *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Aubier, 1991, pp. 227-244, ainsi que *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (un compte rendu en est proposé dans ce numéro). Cf. aussi le désormais classique R. Murray SCHAFER, *Le paysage sonore*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979.

L'intensité des expériences «bruitistes» antérieures au mouvement futuriste témoigne de la force du questionnement que la notion même d'œuvre subit au contact du bruit. Le célèbre épisode des «parolles gelées», dans le *Quart livre* de Rabelais, suffirait à le montrer: Pantagruel arrive au «confin de la mer glaciale», où, l'hiver précédent, une «grosse et félonne bataille» a eu lieu: «Lors gelèrent en l'air les parolles et crys des hommes et femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoys, des bardes, les hannissements des chevaulx et tout aultre effroy de combat». Fondant au retour de la «tempérie du bon temps», les «parolles gelées» libèrent les sons «barbares» qu'elles gardaient silencieusement en mémoire:

des parolles bien picquantes, des parolles sanglantes [...], des parolles horrificques et aultres assez mal plaisantes à veoir. Lesquelles ensemblement fondues, ouysmes: hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, trac, trr, trr, trr, trrr, trrrrr, on, on, on, on, ououououon, goth, magoth et ne sçay quelz aultres motz barbares; et disoyt que c'estoient vocables du hourt et hannissement des chevaulx à l'heure qu'on chocque.²¹

Au lieu que la *noise* de cette guerre maritime, retenue un temps captive, ne soit prise cette fois dans le rythme et la rhétorique épiques d'une chanson de geste, elle affleure à même le discours: les «parolles gelées», qui n'ont retenu que le fracas de la bataille, se substituent à son récit. Contre le parti de la mesure et du sens, Rabelais prend celui du bruit, de ces «motz de gueule» que le narrateur souhaite «mettre en réserve», «comme l'on garde la neige et la glace», alors que Pantagruel y contredit, considérant qu'il est pure «follie» de «faire réserve» de ce qui ne peut manquer²². A ce *dégel* de la langue fait écho, dans le *Cinquième Livre*, la «glose» qui coule à flots dans la «gueule baye» de Panurge en réponse au «mot panomphéé» (résonnant *en toutes langues*) de la «dive Bouteille»: «TRINCH»²³. Si ce mot signifie «Beuvez», il ressemble singulièrement, comme le remarque Panurge au moment de l'entendre, au «bruit» que rend une bouteille «rompue, ou feslée [...]»: ainsi parlent les bouteilles crystallynes de noz païs, quand elles près du feu esclatent». Le «beau mot» que «sonne» la dive Bouteille renvoie à la *parole gelée* des origines qui se brisant sous l'action du feu — figure bruyante du Verbe divin, *big bang* de la langue — verse le liquide au goût de vin d'une «glose» rendue aux «motz de gueule».

Les questions que provoque cette rencontre du bruit et de l'œuvre sont fondamentalement d'ordre esthétique. Elles réfléchissent la présence du bruit dans l'œuvre et problématisent sa réception. De fait, si l'œuvre de bruit joue avec son *autre* et se construit sur sa propre frontière, se situant dans cette zone limite où le bruit menace de faire sombrer l'expression dans le chaos du *non-sens*, l'œuvre à son tour, intégrant

²¹ RABELAIS, *Le Quart Livre*, chap. LVI; *Œuvres complètes*, éd. de J. Boulenger et L. Scheier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1955, pp. 692-693.

²² *Loc. cit.*

²³ RABELAIS, *Le Cinquième Livre; Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 881-883. Les citations ci-dessous y renvoient également.

le bruit dans un cadre formel nécessairement régi par le *sens*, risque de lui faire perdre sa force d'altération et de désordre. Car peut-on *composer* le bruit? Et peut-on seulement le simuler ou reproduire? Le bruit n'est-il pas toujours au-delà (ou en deçà) de sa notation? L'invention débridée des onomatopées rabelaisiennes ou des «mots en liberté» futuristes, est-elle à même d'inscrire dans l'œuvre un bruit «qui ne se révèle jamais entièrement» (Russolo)? Et si tant est qu'il existe des formes — ouvertes ou brisées — susceptibles d'accueillir ce qui par définition excède l'harmonie, il reste que la lecture ou l'écoute, avides de rythme et de mesure, tendent à *harmoniser* le bruit et entament ainsi sa nature. La menace est constante que le bruit se mue en *bruissement*, assujetti à la nécessité d'une «perfection» qui l'*annule*²⁴.

Si, plutôt que dans l'oreille, «la pensée se fait dans la bouche»²⁵ (comme le soutient Tzara, affirmant par là l'essentielle *corporéité* du langage), les sons et les corps, dont les «bruits de bouche» (Pinget) incarnent l'alliance, s'opposent inconciliablement à l'ordre du sens:

Le langage est rendu possible par ce qui le distingue. Ce qui sépare les sons et les corps, fait des sons les éléments pour un langage. Ce qui sépare parler et manger rend la parole possible, ce qui sépare les propositions et les choses rend les propositions possibles. [...] Quand on dit que le son devient indépendant, on veut dire qu'il cesse d'être une qualité spécifique attendant aux corps, bruit ou cri, pour désigner maintenant des qualités, manifester des corps, signifier des sujets et prédicats.²⁶

C'est à cette fracture entre sens et bruit, écho des préceptes de l'ancienne rhétorique, que les esthétiques bruitistes se heurtent dans leur volonté de faire entendre une *force* dans une *forme*. Les contributions que ce numéro d'*Equinoxe* rassemble — de la théorie musicale de la Renaissance à John Cage, de la farce médiévale à la littérature informatique et à la «poésie sonore» contemporaine, des Futuristes à Tintin — mettent en évidence cette tension et explorent différentes façons dont on a pu *faire œuvre du bruit*.

Christopher Lucken et Juan Rigoli

24 «Le bruissement, c'est le bruit de ce qui marche bien. Il s'en suit ce paradoxe: le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit; bruire, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit: le ténu, le brouillé, le frémissant sont reçus comme les signes d'une annulation sonore» (Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, «Points», 1984, p. 100).

25 «Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer», in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, t. I, p. 379.

26 Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 217