



Bruit et musique : discriminations, interactions, influences. Tradition musicale savante occidentale, des origines au XIXe siècle

Théodora Psychoyou

► To cite this version:

Théodora Psychoyou. Bruit et musique : discriminations, interactions, influences. Tradition musicale savante occidentale, des origines au XIXe siècle : préparation au CAPES et à l'agrégation de Musique. Bruit et musique : discriminations, interactions, influences. Tradition musicale savante occidentale, des origines au XIXe siècle, 2007, 45 p. halshs-00375109

HAL Id: halshs-00375109

<https://shs.hal.science/halshs-00375109>

Submitted on 28 Feb 2021

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.

**Bruit et musique :
discriminations, interactions, influences**

•

**Tradition musicale savante occidentale,
des origines au XIX^e siècle**

Cours de Théodora Psychoyou

Intitulé et définition de la question du concours

Bruit et musique : discriminations, interactions, influences

Le bruit est aussi bien envisagé dans sa valeur de modèle, d'imitation, de représentation, que comme matériau musical à riches potentialités pour la création. La question est centrée sur les interactions multiples – dialectiques, oppositions, échanges, complémentarités – entre bruit et musique. Elle peut également être abordée du point de vue de l'acoustique, de l'anthropologie et de l'esthétique. Elle engage par ailleurs à interroger les relations duelles entre ordre et désordre, articulé et inarticulé du point de vue sonore. Outre la tradition savante occidentale, la question concerne également les cultures musicales non occidentales, les cultures populaires et les cultures de tradition orale.

**Bruit et musique : discriminations, interactions, influences
dans la tradition musicale savante occidentale, des origines au XIX^e siècle**

Théodora Psychoyou
maître de conférences à l'université de Paris IV-Sorbonne

SOMMAIRE

Introduction : Dessein du cours et avertissements	4
I. QUELS BRUITS ? DISCRIMINATIONS DES OBJETS SONORES	
A. Définitions générales et transversales du <i>bruit</i>	5
a. Objets de l'ouïe et de l'écoute	5
b. Définition acoustique du bruit : l'enjeu de la hauteur	6
c. Bruit « acoustique » et musique : discriminations du matériau sonore	7
B. Approche historique du terme	10
a. Un terme polysémique, un concept pluridimensionnel	10
b. <i>Psophos</i> : le bruit grec et ses discriminations sémantiques	11
c. <i>Sonus</i> , <i>phthongus</i> , <i>vox</i> , ou le bruit manquant	13
II. INTERACTIONS : STATUTS [MÉTA]-PHYSIQUES DU BRUIT	
A. Ordre et désordre	15
a. L'ordre grec, un <i>beau métaphysique</i>	15
b. L'ordre médiéval, voie vers la sagesse chrétienne	16
c. L'opposition entre bruit et <i>phthongus</i>	17
d. Musique, bruit, et l'ordre de la cité	21
e. Un ordre néo-platonicien	22
B. Bruit et son comme objets physiques : musique et acoustique.....	23
a. XVII ^e siècle : <i>son</i> comme <i>musique</i> , <i>son</i> comme <i>bruit</i>	23
b. XVIII ^e siècle : raison et perception	26
c. XIX ^e siècle : le bruit de l'orchestre	27
III. Influences : une poétique du bruit	
A. L'imitation de la nature	28
a. Étude de quelques cas.....	30
<i>Bruit et désordre humain (pièces de clavecin de Couperin)</i>	30
<i>Bruit et chaos naturel (Éléments de Rebel)</i>	31
b. Tempêtes et tremblements de terre	35
B. De l'imitation de la nature à celle des sentiments	36
Conclusion : Bruits et musique	38
<i>Bruit per se</i>	
<i>Désordre d'un ordre rompu</i>	
<i>Objet d'un nouvel ordre à définir</i>	
<i>Désordre par imitation</i>	
BIBLIOGRAPHIE (SOURCES – TRAVAUX)	41

INTRODUCTION

Dessein du cours et avertissements

La difficulté majeure de la question proposée à l'épreuve de dissertation de cette année tient d'une part à la nature polysémique du terme de *bruit* et, d'autre part, au double niveau d'interface qui lie ces deux notions, *bruit* et *musique*, qu'il nous faudra distinguer. Plus précisément, il s'agit d'interroger la relation entre ces deux termes à la fois dans la musique elle-même (premier niveau) et dans le discours qui la concerne (théorique, esthétique, philosophique, scientifique, anthropologique ou autre), tel qu'il a pu se mettre en place dans différentes époques, différents lieux, différents contextes ou répertoires (deuxième niveau).

Le cours proposé ici vise à mettre en évidence les principaux enjeux de la question tels qu'ils émergent aux différents moments et articulations de la très vaste période à laquelle il est consacré, « des origines au XIX^e siècle ». La progression pédagogique employée ici suivra les principaux aspects de la question en les inscrivant dans leur contexte historique ; cela dans la perspective non pas de proposer un plan de dissertation mais de poser des jalons préalables à la réflexion globale : (I) définitions du bruit et évolution de sa perception ; (II) statut philosophique et scientifique du couple bruit-musique ; (III) statut esthétique et musical du bruit. Étant donnée l'ampleur de la période couverte ici, et donc l'impossibilité de fournir et d'assimiler une masse gigantesque de connaissances – ce n'est, du reste, pas l'objectif de la question – nous avons privilégié, dans le cadre des axes annoncés ci-dessus, l'évocation plus détaillée de points qui pourraient paraître plus obscurs au candidat, ou plus difficiles d'accès à moins de se plonger dans une bibliographie très spécialisée et généralement introuvable en français, typiquement la partie consacrée à la musique grecque ou les questions d'ordre et désordre dans l'opposition entre musique et bruit au haut Moyen Âge. Les exemples, présentés en encadrés, viennent expliciter les propos, tels des témoins de tel ou tel autre cas de figure : nous avons privilégié la contextualisation de peu – voire un seul exemple – afin d'éviter un cours sous forme de liste, tout comme le piège de l'uniformité ; bien que ceci n'empêche pas des renvois à d'autres exemples en guise de complément ou d'élément de comparaison tout au long du cours, nous n'avons pas cherché à dresser des catalogues exhaustifs de cas : le candidat complètera par ses lectures et sa propre culture musicale.

Une fois les différentes orientations explorées, c'est au lecteur qu'il appartiendra de refondre toutes les problématiques qui auront été évoquées – ici et dans les autres parties de ce cours – en une réflexion qui mêle de manière cohérente les différentes données musicales et historiques et pour parvenir à une véritable dissertation d'histoire culturelle et esthétique de la musique.

- Les dates des œuvres ou personnes citées sont systématiquement signalées à chaque première occurrence ; ceci bien-sûr non pas en vue d'être apprises par cœur, mais afin de mieux situer chronologiquement les différentes données dans le vaste espace de la période envisagée.
- Un certain nombre de documents – sources, travaux et partitions musicales – sont facilement accessibles en ligne (plusieurs d'entre eux sont signalés dans le cours ou dans la bibliographie) ; le candidat doit les exploiter, sans pour autant faire l'économie des autres lectures, notamment en bibliothèque.
- En dehors des quelques travaux spécialisés, le candidat doit surtout accompagner son travail de la re-lecture d'une histoire de la musique.

I. QUELS BRUITS ? DISCRIMINATIONS DES OBJETS SONORES

• I. A. Définitions générales et transversales du *bruit*

• I. A. a. Objets de l'ouïe et de l'écoute.

Musique et bruit sont intrinsèquement liés à l'écoute, au sens de l'ouïe, le « deuxième sens », le premier sens étant la vue. Du reste, une différence fondamentale de la vision avec l'écoute, à savoir l'immédiateté ou pas dans la perception de l'objet, conditionne la façon dont ces deux sens ont été considérés à travers les époques. La lumière et la vision ont une existence physique immédiatement perceptible, alors que dans le cas de l'écoute il s'agit de considérer un objet (ou un état) conditionné par l'interface du temps dans lequel le son est perçu (on entend par ce terme de son à la fois *bruit* et *musique*). Si le champ disciplinaire, l'acoustique, fut circonscrit plus tard que l'optique, cette particularité est devenue, historiquement, un avantage, puisque la précision du domaine du savoir qui devrait couvrir le champ de l'écoute n'a été ni simple ni univoque¹. Le domaine du son et de l'écoute est ainsi devenu objet de l'arithmétique, de la géométrie puis de la physique, de même qu'objet d'autres disciplines devenues la physiologie et la psychologie. L'étude du son fit partie des problématiques de la philosophie, dans la mesure où il fallait étudier les modes de perception du son, et expliquer la relation entre une entité physique abstraite et le sens, la signification que l'on peut lui attribuer.² Plus encore, dès la genèse de sa constitution, la philosophie n'a pu faire l'économie d'une confrontation avec la musique qui fournissait, dès Pythagore (ca 572-ca 500 av. J.-C.) et, de façon extrêmement étayée, Platon (429/427-347 av. J.-C.), les schèmes fondamentaux de la culture.³ Aristote a souligné la suprématie de l'ouïe sur la vue, car elle est aussi le « support matériel » du discours, composé de mots véhicules du sens et du savoir.

Avant de procéder à un parcours thématique et historique qui tentera d'évaluer l'impact des différents termes du rapport entre le bruit et la musique, il convient de définir préalablement cet objet. Le bruit est certes, fondamentalement, un phénomène acoustique, mais il a évidemment des implications bien plus larges que le champ physique, surtout dans sa conjonction bruit *et* musique. Considéré de façon intrinsèque, il peut faire l'objet d'étude dans les domaines de la psychologie et de la physiologie. De la même façon, il peut être évalué du point de vue de son rôle en musique, en esthétique, ou à travers une interrogation d'ordre sociologique. Voici deux présentations du bruit qui fourniront quelques éléments préalables, une intrinsèque (acoustique) et une dans le champ musical.⁴

¹ Un autre élément intéressant de l'ouïe, par rapport aux autres sens, en termes de psychologie de la perception, est la posture nécessairement passive du sens ; certains auteurs soulignent en effet que le facteur biologique fondamental qui détermine notre attitude vis-à-vis du son est que l'on ne peut pas fermer les oreilles comme on peut fermer les yeux. Que l'on ne peut « entendre ailleurs » de la même façon que l'on peut détourner le regard.

² Voir *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, éd. Charles Burnett; Michael Fend; Penelope Gouk, Londres, The Warburg Institute, 1991.

³ Voir Anne Gabrièle Wersinger, *Platon et la dysharmonie, Recherches sur la forme musicale*, Paris, Vrin, 2001.

⁴ Les « implications » en question, c'est-à-dire les points de vue distingués ici pour circonscrire le « bruit » sont ceux retenus par Siegmund Levarie, « Noise », *Critical Inquiry*, 4/1 (automne 1977), p. 21-31.

• I. A. b. Définition acoustique du bruit : l'enjeu de la hauteur.

Si le son désigne tout ce qui peut être entendu, alors le bruit est une espèce de son désordonné, opposé au ton, un son ordonné. Chaque son appartient à l'un ou l'autre cas de figure ou à une combinaison des deux. La distinction principale entre ton et bruit concerne la hauteur. La vibration régulière d'un corps produit un ton d'une hauteur précise et discernable. Dans le cas du bruit, la vibration désordonnée confère au bruit une hauteur indéterminée et indéfinissable. La hauteur d'un ton peut être précisément mesurée (au moyen de la fréquence – ou la période – ou la longueur d'ondes), et reproduite, ce qui n'est pas le cas du bruit (voir schéma ci-dessous). Par ailleurs, tous les sons – tons et bruits – possèdent différentes qualités d'intensité sonore et de timbre ; le bruit n'est pas obligatoirement fort, agressif ou désagréable. Bien que le statut acoustique des instruments à percussion soit assez complexe, on peut d'ores et déjà les distinguer en ceux qui produisent « acoustiquement » des tons de hauteur déterminée, et qui peuvent être accordés en conséquence (timbales, marimbas, cloches) et ceux de hauteur indéterminée (ex. cymbales, derbouka). Notons enfin que si la facture instrumentale permet aujourd'hui d'accorder de façon très satisfaisante par exemple les timbales d'un orchestre symphonique, cela ne fut pas toujours le cas, et même jusqu'à tard au XIX^e siècle.

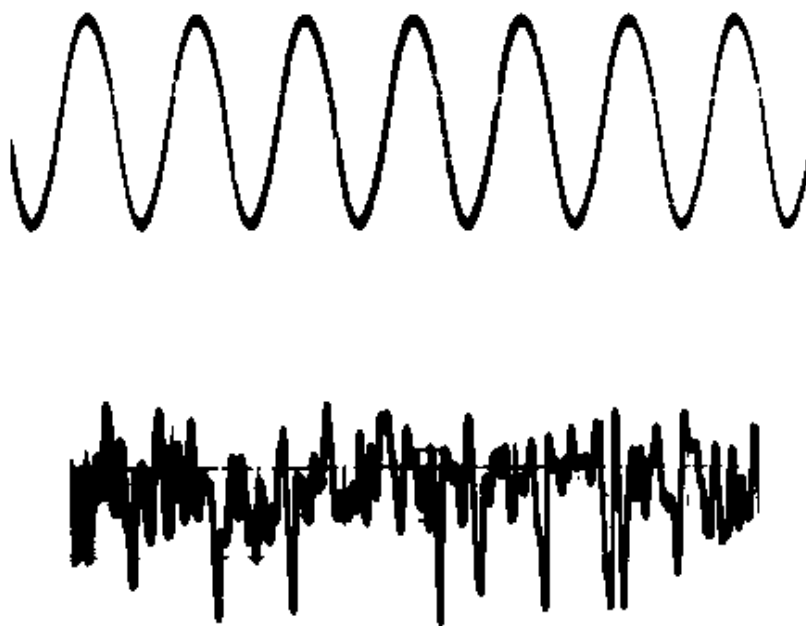


Schéma 1. Oscillogrammes de deux sons : un ton (haut : courbe périodique) et un bruit (bas : courbe irrégulière)

Dans l'environnement sonore, le bruit est beaucoup plus commun que le ton. De temps en temps des tons sont produits dans la nature, par exemple dans le chant d'un oiseau ou lorsque le vent vient frapper une corde. Mais globalement, les sons naturels sont très majoritairement des bruits. La production d'un ton, dans l'ensemble, requiert une situation contrôlée, organisée. De la même façon donc, le ton est globalement créé (par l'homme) et issu fondamentalement d'objets – « instruments » – capables de produire des vibrations régulières, périodiques (cordes, tubes, etc.). En dehors de la musique, les tons sont générés aussi dans d'autres activités organisées : un marteau frappant une enclume – on pense à la légende de

Pythagore découvrant les proportions harmoniques – ou la corde tendue d'un arc, comme cette bruyante et sonnante image d'Apollon guerrier, décrite au début de l'*Iliade* d'Homère :

« Puis tout soudain en terre descendit
Portant son arc, et sa dorée trousse,
Qui résonna par l'horrible secousse,
Qu'il donna lors, laissant sa maison claire,
Tout ténébreux, et enclin à mal faire,
Incontinent des vaisseaux s'approcha,
Et quant et quant sur le champ décocha,
Une sagette, et en la décochant
L'arc fit un bruit merveilleux, et tranchant. »⁵

• I. A. c. Bruit « acoustique » et musique : discriminations du matériau sonore

Bien que dans la musique peuvent être utilisés tous les sons disponibles, le matériau fondamental, surtout dans le domaine – certes vaste – qui concerne cette partie du cours, reste toutefois le ton. Lorsqu'on pense à une pièce musicale – une mélodie populaire, une fugue de Bach ou un air d'opéra – nous l'identifions globalement par ses hauteurs (sa mélodie), c'est-à-dire précisément par cette caractéristique qui sépare le ton du bruit. Les autres paramètres, timbre et sonorité, entrent en ligne de compte, mais restent dispensables dans la reconnaissance ou l'identification de l'œuvre en question. Pour arriver du son à la musique, on procède par une série d'éliminations, qui exclut non seulement les bruits, mais aussi les quantités continues afin d'arriver à une série de quantités discrètes organisées en système. En d'autres termes, parmi une quantité infinie de hauteurs possibles, on sélectionne un certain nombre de tons précis (c'est-à-dire de quantités discrètes), selon le rapport que ces tons entretiennent entre eux, que l'on organise en système. Pour comprendre la différence entre quantité discrète et continue en termes de son, il suffit de penser au *glissando* ou à la sirène : il s'agit là d'une succession continue de « quantités » sonores ; la sirène comme le *glissando* n'entrent pas dans le système de définition de hauteurs musicales traditionnel. Au contraire, une succession de quantités discrètes, par exemple une série conjointe de demi-tons, ne produit pas du tout le même effet et peut être perçue comme la somme, la juxtaposition, des quantités discrètes qui la composent.

Dans la tradition musicale occidentale, globalement, le nombre de « quantités discrètes » utilisé est de douze, les douze tons de l'échelle chromatique. D'autres combinaisons sont possibles, mais quel que soit le système, celui-ci est issu d'une sélection qui rejette des éléments « non-musicaux » en faveur d'éléments qui, dans le cadre de chaque système sont considérés comme « musicaux ». Contrairement donc à la définition acoustique des termes donnée plus haut, et qui était elle univoque, ici les termes n'existent pas dans l'absolu mais par rapport à un contexte, par rapport à un système.⁶

⁵ Homère, *Iliade*, dans la traduction en vers d'Hugues Salel (*Les dix premiers livres d'Iliade d'Homère, prince des poètes*, Paris, Sertenas, 1545, p. XII).

⁶ Cette distinction vaut également pour la notion de « justesse » en musique : un instrument, un intervalle, ne sonne pas juste dans l'absolu, mais *par rapport à son système*. Par exemple, une tierce « juste » dans le tempérament égal ne sonnera pas « juste » dans un accord mésotonique.

De ce point de vue, le bruit peut être considéré comme un élément « pré-musical »⁷, c'est-à-dire exclu préalablement du système. D'autres éléments du même ordre sont la variation continue de la hauteur, comme la sirène et le *glissando* déjà mentionnés, ou des rapports aléatoires entre tons, dépourvus de sens selon chacun des systèmes musicaux, telle une cadence qui, selon les critères de la musique tonale, ou selon les critères de l'Ars Nova n'a pas le même effet, ni le même impact ni, surtout, la même légitimité selon les canons musicaux de chaque époque.

Considérée de ce point de vue, l'histoire de la musique est, jusqu'au XX^e siècle, la manifestation de rapports signifiants entre différents tons. Avant le XIX^e siècle, les instruments « bruyants », tels des tambours ou des cymbales, n'étaient presque jamais prescrits par le compositeur. Ils existaient, bien entendu, et étaient employés dans des cas et à des fins particuliers (dans la musique de danse notamment, ou les fanfares). Dans le corpus entier de Bach il n'y a, dans les partitions, aucune mention de hauteur non-définie. Les timbales y sont toujours mentionnées avec leur hauteur⁸, tout comme les cloches dans la cantate (attr. douteuse) *Schlage doch, gewünschte Stunde* BWV 53, unique occurrence, dans les partitions de Bach, d'un instrument à percussion autre que les timbales.⁹ De la même façon, chez des compositeurs comme Haydn, Mozart ou Beethoven, l'emploi d'instruments aux sons à hauteur indéfinie vient évoquer de façon délibérée l'altérité et la singularité (hors-système musical), tel l'exotisme d'un *Enlèvement au sérail*. Inversement, le réalisme du XIX^e siècle, tout d'abord à l'opéra, fait une belle place au bruit¹⁰, inhérent à l'activité humaine (et donc aux antipodes même d'un éventuel exotisme). Beethoven, comme d'autres avant lui – pensons au tempétueux été des *Quatre saisons* de Vivaldi –, provoque l'orage dans le quatrième mouvement (*Gewitter-Sturm* : Tonnerre-Orage) de sa symphonie *Pastorale* exclusivement au moyen d'instruments à hauteur définie ; l'illusion d'un bruit vient par un mélange précisément « désordonné » de tons dans le registre grave. Plus tard, au contraire, pour des pièces du même ordre, les compositeurs utiliseront toutes sortes d'instruments à percussion, lames métalliques, chaînes, voire nouveaux instruments, telles les Ondes Martenot (déposées en 1928), qui viennent évoquer un hurlement animal au début de la première scène de *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Arthur Honegger¹¹. L'établissement du bruit comme élément stylistique peut être perçu par la liste croissante d'instruments « bruyants », c'est-à-dire à hauteur indéfinie, dès le début du XX^e siècle. Le cas (très influent) d'Edgar Varèse en est emblématique ; sa célèbre *Ionisation* (1931) requiert trente-neuf instruments à percussion à hauteur indéfinie, trois percussions à hauteurs définies et deux sirènes. Mais il sera à nouveau question plus loin des cas de figure et des éventuelles raisons d'emploi de sons à hauteur indéfinie dans le répertoire avant le XX^e siècle.

⁷ Terme emprunté à Levarie, *op. cit.* p. 26.

⁸ Comme, du reste, dans la symphonie classique ou les *Te Deum*, avec trompettes et timbales, du XVII^e siècle.

⁹ Affirmation tenue de Levarie, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Notons au passage que dès le XVII^e siècle, les genres scéniques – dont l'opéra – vont exploiter les ressources dramatiques et spectaculaires de différentes machines, dont les machines de bruit.

¹¹ La didascalie au départ de la scène le précise : « On entend un chien hurler dans la nuit »

Enfin, il faut noter que la distinction entre ton et bruit selon le statut de la hauteur du son, définie ou indistincte, constitue un principe fondamental quasi théorique. Dans la réalité physique des choses, les deux aspects sont très rarement séparés. Un ton pur, à savoir le pendant acoustique d'une vibration sinusoïdale parfaite, s'il peut être produit en laboratoire, n'est reproduit qu'approximativement par un diapason à fourche. Tous les tons instrumentaux contiennent une part, même à peine perceptible, de bruit, en particulier au moment de l'attaque. Rappel constant de la matérialité du monde, le mélange de bruit et de ton, même à des quantités à peine perceptibles, est omniprésent. Ainsi, le mécanisme d'un piano n'élimine jamais totalement le bruit issu des diverses actions mécaniques qui interviennent entre le doigt du musicien et le son issu de la corde frappée par le marteau. Le son d'un violon n'est jamais totalement dépourvu du bruit de l'archet contre la corde ; on peut multiplier les exemples avec les différents instruments, voire la voix, quant à elle attachée au bruit ne serait-ce que par la présence des consonnes (délibérément évacuées dans certaines pièces par exemple de Ravel¹² – bien que cela soit davantage associé à la volonté d'évacuer les paroles du champ vocal – ou dans le « chœur des Esprits célestes » dans l'opéra *Nurmahal*¹³ de Gaspare Spontini). Selon le contexte, le critère esthétique ou l'effet voulu, les compositeurs ne manqueront pas d'exploiter cette coexistence, en tenant d'effacer totalement le bruit ou, au contraire, en le mettant en évidence. L'évacuation du bruit est la règle générale de l'esthétique instrumentale classique. Ce bruit inhérent et généralement caché put toutefois, et à de nombreuses reprises, être exploité à des fins expressives, descriptives ou dramatiques. Un exemple caractéristique en constitue la *Sonata rappresentativa* (ca 1699) d'Heinrich Ignaz Franz von Biber ; les mouvements de cette pièce imitent les voix et bruits de différents animaux : bruits d'archet évoquent la grenouille, *glissandi* le miaulement d'un chat, etc.¹⁴

¹² Voir les chœurs dans *Daphnis et Chloé* (1912), ou sa *Vocalise-étude en forme de habanera* (1907).

¹³ *Nurmahal, oder Das Rosenfest von Kaschmir*, drame lyrique créé à Berlin, Berlin le 27 mai 1822.

¹⁴ La partition de la *Sonata violino solo rappresentativa* de Biber peut être consultée en ligne : <http://www.icking-music-archive.org/scores/biber/bibrepr.pdf>

• I. B. Approche historique du terme

• I. B. a. Un terme polysémique, un concept pluridimensionnel

L'opposition entre musique et bruit est extrêmement ancienne, et la distinction entre un son musical et un son non-musical, généralement assimilable au bruit, l'est tout autant puisqu'elle remonte aux fondements de la théorie de la musique. Pour ce qui est de la conception et, de là, des différentes définitions du bruit, il en existe des formulations comparatistes, qui définissent donc le bruit par rapport à un autre objet – *musique* ou *son* –, et des définitions intrinsèques du bruit, c'est-à-dire des définitions de l'objet *per se*. De plus, il faut souligner que le terme bruit n'est pas univoque, la principale distinction qu'il faudra considérer est celle d'un bruit du point de vue physique et d'un bruit du point de vue perceptif ; il s'agit en d'autres termes de distinguer le bruit objectif du bruit subjectif, le bruit ontologique du bruit psychologique ; à cela il faut ajouter l'emploi figuré, métaphorique du terme.

Par exemple,

• Bruit objectif : « On n'appelle point *son* le *bruit* d'un canon, d'un carrosse, d'un moulin, ou d'une populace assemblée. »¹⁵

• Bruit subjectif : « Combien en voit-on [de personnes] qui sont plus touchés d'un jeu qui fait beaucoup de bruit par quantité de passages et de diminutions faites mal à propos que par un jeu bien réglé ? »¹⁶, ou encore, sur le ton de la plaisanterie, « la musique est un bruit et, de tous les bruits, le plus coûteux et le plus désagréable »¹⁷.

• Emploi figuré du terme : « Les petits enfans dans le berceau s'appaisent au bruit des Instruments »¹⁸

Les différentes définitions varient donc non seulement en fonction de la période historique et du lieu, mais aussi selon ses critères, et donc du type, du statut et du contexte des différentes sources (la teneur de la définition ne sera pas la même selon qu'il s'agit d'un traité de musique, d'un écrit scientifique ou philosophique, d'un texte critique, esthétique ou littéraire, d'un dictionnaire généraliste ou spécialisé, etc.). Il convient aussi de les mettre chaque fois en perspective avec les définitions respectives du son et de la musique. Nous présentons ci-dessous le statut du *bruit* dans la terminologie grecque et latine, correspondant aux discriminations des notions antiques et médiévales. Pour ce qui est la terminologie en français, le mot comme le concept sont directement évoqués plus loin, dans la seconde partie du cours (voir § II. B).

¹⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois* (La Haye et Rotterdam, 1690).

¹⁶ Pierre Le Gallois, *Lettre de M^r Le Gallois [...] touchant la musique*, Paris, Michallet et Quinet, 1680, p. 55 (fac-similé Genève, Minkoff, 1984).

¹⁷ Boutade due à Théophile Gautier (1811-1872).

¹⁸ Antoine Parran, *Traité de la musique théorique et pratique*, Paris, Ballard, 1639, p. [126].

• I. B. b. *Psophos* : le bruit grec et ses discriminations sémantiques

Dans la théorie et philosophie grecque, un terme particulier venait désigner le bruit et donc le distinguer dans le champ terminologique de la théorie musicale (et physique) : c'est le *psophos*, le son inarticulé, un « son simple » opposé au « son musical ». Cette terminologie grecque, instaurée dans l'antiquité, survit dans le champ lexical byzantin, – on le verra ci-après avec la *Suda* – et influence la terminologie latine tout comme le champ des notions, d'une façon déterminante, et cela sur une quantité innombrable de notions, hormis précisément ce terme, *psophos*, le bruit.

Rencontré souvent chez certains auteurs (par ex. les théoriciens Ptolémée ou Porphyrius¹⁹), ce terme a pu faire l'objet de diverses analyses, fondées sur la façon dont le bruit était produit. Dans le onzième de ses *Problèmes*, Aristote (384-322 av. J.-C.) décrit le *psophos* comme un souffle : « le *psophos* est un air pressé par l'air »²⁰. Comme plus tard le mot bruit, ainsi que *psophos*, au delà de sa définition acoustique et musicale, est évoqué dans le cadre de l'étude purement physique ; ainsi le bruit du tonnerre, « un *psophos* au sein des nuages »²¹. Dans le dictionnaire de la *Suda*²² l'article « *psophos* » est assez conséquent. Sa définition, hors tout contexte musical, distingue deux types de bruit : un bruit potentiel en soi, et l'autre par action extérieure portée sur les objets ; un provoqué par l'air qui vient les frapper, l'autre lorsqu'une action extérieure provoque un choc entre deux objets. L'article distingue ensuite la façon dont ces « objets sonores » viennent à produire le bruit, en relation avec la nature de ces objets, leur densité, leur résistance ou la nature de leur surface. Le comportement physique des objets sonores conditionne la quantité de l'air emprisonné au moment du choc, ainsi que la façon dont il s'échappe et vient frapper l'oreille. Notons dans tous les cas l'idée fondamentale d'un mouvement de l'air qui, mû, vient frapper l'oreille.

« **Psophos.** Que le *bruit* se distingue en deux catégories, l'un potentiel, l'autre par action. [...] Il existe un *bruit* créé lorsque l'air vient frapper [un objet] ; il existe aussi lorsque deux objets solides viennent se frapper, et lorsque deux objets lisses sont frottés ensemble. Et l'air qui s'y échappe crée le *bruit*. Les objets mous – telles les éponges – ne créent pas du bruit, ni les objets solides durs qui sont toutefois frappés très doucement. Cela parce que l'air n'est pas suffisant ; car lorsque les objets sont percutés avec force, et que beaucoup d'air est pris entre eux, cet air emprisonné et libéré en masse, crée le *bruit*. Quant aux objets mous, ils absorbent l'air et donc ne font pas de bruit. »

Suda, article « *Psophos* », extraits [nous avons remplacé, dans cette notice, *psophos* par *bruit*]

¹⁹ Claude Ptolémée, géographe, astronome, mathématicien et théoricien de la musique (108-163 ou 168 apr. J.-C.) ; Malchus Tyrius dit Porphyrios, philosophe de l'école néoplatonicienne d'Alexandrie (ca 234-ca 301 apr. J.-C.).

²⁰ Aristote, *Problèmes*, XI, 6 [Nota : c'est nous qui traduisons toutes les citations en grec données dans ce cours].

²¹ Commentaire d'Eustrate de Nicée (1050-1117) sur Aristote, dans *Eustratii in analyticorum posteriorum Librum secundum commentarium*, Berlin, G. Reimer, 1907, p. 112 (Coll. *Commentaria in Aristotelem graeca*, vol. IX). Texte disponible en ligne sur Gallica [http://gallica.bnf.fr].

²² La *Suda* – ou lexique de Suidas [ou Souïdas] – est une collection de 12000 mots et 900 notices biographiques, en grec, relatives à la Grèce antique. Bien que compilée tard, vers 960-970, elle est composée de matériel beaucoup plus ancien, dont beaucoup de sources aujourd'hui perdues. Elle contient nombre d'entrées précieuses relatives à la vie et l'œuvre de poètes et musiciens grecs, aux instruments de musique et à divers termes et expressions. Le candidat qui aura accès à ce lexique consultera avec profit aussi l'entrée « *harmonia* ».

Enfin, toujours comme le mot bruit, *psophos* a pu aussi désigner le « bruit d'un instrument », comme ce « doux *psophos* [bruit] de la cithare » mentionné par Euripide dans *Le Cyclope*²³.

Le bruit est un cas particulier, dans le champ terminologique grec, de l'*échos*, c'est-à-dire du son (dit aussi *écho* selon les cas ou les formes dialectales²⁴). Pour le son *musical*, les Grecs emploient généralement les termes *phthongos* (équivalent du terme *ton*) et *phoné* (c'est-à-dire *voix*). La *phoné* – *voix* – désigne principalement la voix humaine (ou animale) et, par extension, le son d'un instrument de musique. Aristote donne une définition globale du terme :

« La *phoné* [voix] est un *psophos* des êtres vivants²⁵. Aucun non-vivant ne peut *phoner* mais, par similitude, peut être appelé *phoné* le son de l'aulos ou de la lyre et de tous ceux (parmi les sons des non-vivants) qui ont une durée, une mélodie et une expression ». (Aristote, *De l'âme*, 420b)

Il est intéressant de constater ici comment la distinction entre *bruit* d'objet et *voix* instrumentale est mise en place par le philosophe : l'objet sonore – instrument de musique – opère musicalement, et de façon organisée, avec durée, mélodie et expression : *par imitation de la voix humaine*.

Plusieurs auteurs emploient ce terme de *phoné* dans le sens du son musical, vocal et instrumental, tel Platon avec ses « voix de tous les instruments » (*République* III, 397a) ou le poète tragique Euripide (ca 480-406 av. J.-C.) avec « les voix des syrinx » (*Les Troyennes*, 127) ; le disciple d'Aristote et théoricien de la musique Aristoxène de Tarente (né vers 375 av. J.-C.) emploie ce terme à plusieurs endroits de ses *Harmoniques*, enfin le philosophe et historien Plutarque (46/48-ca 120 apr. J.-C.) emploie le terme, par extension, dans le sens de chant, de mélodie : « la voix très variée du rossignol » (*De la Musique*, 1143a, 33)²⁶.

Comme la distinction présentée plus haut (voir § I. A. b.), entre *bruit* et *ton* en matière de son, de même dans la terminologie grecque, le *phthongos* s'oppose au *psophos* : il s'agit du son d'une hauteur distincte, produite par la voix ou par un instrument de musique, ainsi que le définissent précisément plusieurs théoriciens de la musique grecs.

²³ « Hedion psophon kitharas », Euripide, *Le Cyclope*, 443.

²⁴ Ce terme signifie littéralement, dans sa forme verbale, « produire du son » ; il n'est pas réservé au phénomène de l'écho, au sens actuel du terme (un son qui, réfléchi, frappe l'oreille une seconde fois, ou davantage). Ainsi Aristote, dans ses *Problèmes*, emploie *écho* simplement dans le sens de son : « Car entre deux gros vases identiques, dont l'un est vide et l'autre rempli jusqu'au milieu, le son [*écho*] résonne à l'octave », *Problèmes*, XIX, 50.

²⁵ C'est-à-dire des « animaux », les « ayant une âme », selon la terminologie de ce traité.

²⁶ Pour plus de détails voir Solon Michaelides, *The Music of Ancient Greece: an Encyclopaedia*, Londres, Faber & Faber, 1978.

Par exemple,²⁷

- Aristoxène, *Éléments harmoniques* (I, 15, 15) : « Pour exprimer cela rapidement, la chute d'une voix (phoné) sur une hauteur précise est le *phthongos* ».
- Cléonide (II^e s. apr. J.-C.), *Introduction harmonique* (1) : « *phthongos* est la chute musicale de la voix sur une hauteur précise ».
- Bacchius l'ancien (III^e/IV^e s. apr. J.-C.), dans son *Introduction à l'art musical* (4), ajoute à cette définition : « une seule hauteur, prise sur la voix, constitue un *phthongus* musical ».
- Nicomaque de Gêrasede (fl 120 apr. JC), dans son *Manuel d'harmonique* (11), précise davantage, en soulignant le caractère discret du ton²⁸ : « le *phthongos* est une voix [*phoné*] indivisible, autrement dit une *unité acoustique* ; et, comme disent les modernes, une chute de la voix sur une seule hauteur ; et, selon certains autres, un son sans interruption et sans ampleur » [c'est-à-dire sans variation de hauteur].
- Aristide Quintilien (I^e/III^e s. apr. JC), *De la Musique* (12-13) propose la distinction et le classement des différents *phthongoi* selon cinq critères : a. selon la hauteur du ton ; b. selon son environnement, à savoir sa participation dans tel ou tel autre intervalle ; c. selon son système tétracordal (sa participation à un ou plusieurs systèmes)²⁹ ; d. selon le registre de la voix ; e. selon l'*èthos* (l'*èthos* – la force expressive et morale – de la voix variait selon la hauteur)³⁰.

• I. B. c. *Sonus, phthongus, vox, ou le bruit manquant*

Contrairement aux théoriciens et philosophes grecs, les auteurs latins ne discutent que du son, et jamais du bruit, une notion pour laquelle il n'existe pas à proprement parler de terme latin, pas même une latinisation du mot grec *psophos*, comme ce fut le cas pour une quantité infinie d'autres termes et notions en général, et dans le champ musical en particulier (par exemple *phthongus, harmonia, symphonia, diaphonia, diapason*, etc.).

En latin classique et médiéval, deux termes génériques évoquent ce qui peut être perçu par l'ouïe : *sonus* (le son) et *vox* (la voix). Comme l'explique Isabelle Marchesin³¹, leurs champs sémantiques, jusqu'au moins le XII^e siècle, ne sont que partiellement connus, mais il est possible de témoigner de quelques-unes de leurs acceptions. *Vox* désigne, pour les grammairiens classiques et leurs commentateurs du haut Moyen Âge, à la fois la voix humaine et tout ce qui résonne (et rappelle en cela, dans une certaine mesure, la *phoné* grecque). *Sonus* est quant à lui employé pour signifier toute sorte de son, qu'il s'agisse d'une opération du langage ou toute autre émission sonore ; il constitue parfois aussi une sous-catégorie de *vox*. Considéré par les théoriciens de la musique, dans ce cas, comme la traduction du grec *phthongus*, il désigne, de façon plus spécifique, le ton discret, un son « apte à la mélodie ».

²⁷ Les exemples viennent de Solon Michaelides, *op. cit.*, article *phthongos* (φθόγγος).

²⁸ Nous avons évoqué plus haut (voir § I.A.c.) la distinction et la différence entre *quantité discrète* et *quantité continue* en termes de son.

²⁹ L'espace scalaire des Grecs était organisé en *tétracordes* dont les différentes combinaisons composaient les différents *systèmes*.

³⁰ L'association faite, par Aristide Quintilien, du son musical – *phthongos* – à un type d'*èthos* est significative au regard de la problématique du beau et de la force musicale dans ce domaine ; sans surprise, seul le « beau » son, le *phthongos*, y participe, alors que la considération du *psophos* – le bruit – est évacuée (voir ci-après § II. A. Ordre et désordre).

³¹ Isabelle Marchesin, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 35-36.

Les comportements du son s'apprécient de façon empirique – on entend le son –, et ses propriétés ont été constituées en système de lois physiques. Depuis l'antiquité, il est admis que le son est une forme dynamique, de l'air qui est mis en mouvement par une percussion ou une impulsion (on l'a vu dans les définitions du *psophos* grec). Il ne peut y avoir d'émission sonore sans impulsion initiale, ce que souligne Boèce (ca 480-ca 524), dont le *De musica* est la source principale des notions d'acoustique du haut Moyen Âge :

Le son ne peut être produit indépendamment d'une certaine impulsion et percussion, et il ne peut, en aucune façon, y avoir impulsion et percussion à moins qu'elles ne soient précédées par un mouvement. (Boèce, *De musica*, l. I, ch. 3)

En d'autres termes, le champ d'investigation acoustique semble se borner, dans cette tradition théorique, au champ du son *musical*, avec l'évacuation du *psophos*, l'idée du bruit *per se*. S'y rencontrent diverses acceptions matérielles du son s'apparentant au bruit, mais toujours associées à la musique, en guise de qualification de la voix : par exemple le son criard, rauque, strident, etc.

Ce constat, de l'absence d'un discours tenant compte dans sa terminologie du bruit est aussi valable à la Renaissance, où les théoriciens humanistes, héritiers des grecs et désormais aussi des théoriciens latins et arabes, ne discutent toujours pas du bruit, mais seulement du *sonus* et de la *vox*, la voix musicale qui peut être – comme la *phoné* grecque – une voix humaine ou un son instrumental.

II. INTERACTIONS : STATUTS [MÉTA]-PHYSIQUES DU BRUIT

II. A. Ordre et désordre

• II. A. a. L'ordre grec, un *beau métaphysique*

Dans le domaine des événements sonores, l'idée de beau est distinguée en beau visible, qui se manifeste, et beau invisible, qui ne se manifeste pas et est donc perçu intérieurement. Cette distinction renvoie à l'opposition entre une sensation immédiate – qui sollicite les sens – et une autre « médiatisée » – qui sollicite l'intellect – les différents types de plaisir musical étant attachés à l'une ou l'autre. Depuis Pythagore et surtout les dialogues de Platon, cette dualité archétypale régit les différentes conceptions du beau en musique. Michela Garda, dans une récente synthèse³², explique le mécanisme de la mise en place de l'ordre musical, à la fortune très importante pour la théorie et la philosophie occidentale. Elle y montre comment, dans la culture grecque, se met en place une idée d'ordre synonyme au beau ; l'essence de ce dernier s'affirme, dit-elle, comme une catégorie métaphysique, et non esthétique, tant dans les spéculations mathématiques des pythagoriciens que dans les dialogues de Platon. Platon évacue, du reste, l'hypothèse mise en avant par les sophistes, d'un ordre et d'un beau culturels. Le beau pour Platon, conçu comme une idée universelle qui transcende les manifestations concrètes et sensibles – perçues par les sens – reste une autorité constante de la réflexion philosophique ultérieure. Ce beau métaphysique n'est pas indépendant de l'éthique, pour ce que la beauté, dans les dialogues platoniciens, trouve sa légitimation dans le bien. Le beau est, avec la (juste) proportion et la vérité l'une des trois caractéristiques du bien ; par ailleurs, ces trois éléments sont indissociables. La finalité de l'éducation musicale est précisément d'éveiller l'amour du beau et de conduire ainsi l'homme à contempler le bien. Cette doctrine ramène la beauté musicale à un choix de santé et d'éthique, ce qui constitue en d'autres termes la théorie de l'*èthos* musical. Selon celle-ci, le musicien devait privilégier les aspects de son art dotés d'une fonction pédagogico-politique susceptible de ramener l'ordre (et donc le bien-être) dans l'âme troublée du citoyen, et lui permettre de participer convenablement à la vie de la cité (la *polis*). Les musiques belles étaient celles qui avaient un effet positif sur l'âme humaine. C'est Plotin (ca 205-270 apr. J.-C.), le philosophe néoplatonicien, qui élabore une relation entre le beau et les objets du monde – naturels ou artistiques – pris séparément. Il conclut de façon syllogistique que la beauté d'un ensemble, du composé, est fondée sur la beauté des parties qui le composent. En celui-ci on retrouve un autre principe, celui de la proportionnalité – repris et nuancé par Plotin, mais présent déjà chez Pythagore ou Héraclite (ca 576-ca 480 av. J.-C.). La beauté (musicale mais pas seulement) attachée à l'ordre et au juste équilibre des parties, omniprésente jusqu'au moins le XVII^e siècle, est fondée sur ces principes. À la doctrine pythagoricienne, qui décèle la beauté

³² Voir Michela Garda, « Esthétique. Petite histoire des conceptions du beau musical », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 649-654.

dans le *ratio* numérique, Plotin ajoute le principe de la forme (et donc de la figure) : pour lui, ce dernier constitue le processus par lequel l'idée donne corps à la beauté.

En synthèse, dans la philosophie grecque, de Platon à Plotin, se met en place le principe selon lequel la musique participe d'une puissance créatrice qui contemple, dans le monde intelligible, la proportion et la beauté qui régit le cosmos. De là naît aussi le système qui considère l'art musical comme miroir – *speculum* – de l'harmonie universelle. Cette idée domine la pensée musicale médiévale et jusqu'au XVII^e siècle ; elle est mise en crise par la révolution scientifique, par l'essor de l'empirisme et des sciences expérimentales et connaît alors la même fortune que l'autorité des Anciens en général : critiquée, parfois de façon féroce, mise en crise, « relayée » en objet historique, elle est pourtant toujours très influente, jusqu'à même aujourd'hui.

« COMME la beauté de l'Univers, vient du bel ordre qu'il garde en toutes ses parties ; & celle du visage, de la situation, & du rapport de toutes les parties qui le composent ; de mesme la douceur & la bonté de la Musique, naist de l'ordre, que gardent entr'elles les Consonances, qui servent de principale matiere à la composition, laquelle est d'autant plus agreable, que la suite desdites Consonances est meilleure & mieux observée. »

Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Cramoisy, 1636 : livre "De la composition", p. 197.

• II. A. b. L'ordre médiéval, voie vers la sagesse chrétienne

Au Moyen Âge, prolongeant en grande partie l'héritage grec assimilé graduellement dans la philosophie chrétienne et conditionné de façon décisive par elle, la musique est à la fois vecteur d'ordre et de lien. En tant que discipline du savoir (*art libéral*), son objet est le Nombre, quintessence, selon la Bible, de l'ordre du monde tel que Dieu l'a créé (c'est une discipline du *Quadrivium*). Ces nombres apparaissent sous la forme de rapports mathématiques entre les hauteurs des sons (consonances). Les proportions musicales, universelles, donnent un sens rationnel au monde perceptible et elles constituent les principes du rapport que l'homme devrait idéalement entretenir avec tout ce qui l'entoure.

Mais la musique est également un art du chant et de la poésie : la pratique musicale médiévale consiste à bien chanter et par là même à rendre sensible cet ordre mathématique du monde. L'homme instaure par le chant le lien à Dieu, le lien au groupe – dans le culte comme dans la fête –, le lien au prince "très chrétien", le lien à l'autre, c'est-à-dire l'amour.

La « bonne » musique est donc l'ordre avec sa multitude universelle d'enjeux. Dans ce contexte, quels sont les enjeux du bruit ? C'est en premier lieu l'ordre rompu, avec ses implications cosmologiques et théologiques. La chute marque la condition de l'homme ; le péché originel, c'est-à-dire la faute d'Adam et d'Ève, a rendu le corps vulnérable et mortel. Il ne s'agit toutefois pas d'une fatalité irrévocable, car le corps tient un statut transitoire au sein de l'existence humaine. L'espoir de la résurrection et de l'immortalité qui pourraient être accordés lors du Jugement dernier conditionnent le comportement de l'homme ici-bas. Mais dès que le corps charnel, sensible à la souffrance et à la passion, se désolidarise de l'âme, l'homme bascule dans le désordre. Il devient animal, il est réduit au comportement instinctif voire à la bestialité : luxure, débauche et décadence sont autant d'expressions de l'harmonie

rompue, de l'ordre déstructuré. Dans les nombreuses représentations de la musique, grotesques, animaux hybrides et monstres aux instruments à vent donnent corps à un bruit qui conduit en Enfer. Aux antipodes du modèle de la vertu et de l'ordre absolu, géométrique, le concert cacophonique est l'incarnation même du désordre. Entre Cieux et Enfer, la musique des hommes est sujette à cette double attraction : l'appel du bien et du salut de l'âme au-delà du corps et de la mort, mais également la tentation du mal, immédiate et charnelle. De ce point de vue, les implications de la représentation de la nature de l'environnement sonore, musical, harmonieux ou bruyant, sont capitales, existentielles même.

On verra ci-dessous comment est géré « musicalement » le statut théologique du corps, comme son statut social. Au demeurant, plusieurs dualités se développent dans les différents types de représentation de la musique, iconographique, théorique et pratique : musique et bruit, âme et corps, esprit et chair, ordre et désordre, rationnel et irrationnel, donc, aussi, ton précis son indéterminé, en d'autres termes *phthongus* et bruit.

• II. A. c. L'opposition entre bruit et *phthongus*

Pour ce qui est du haut Moyen Âge et même, globalement, jusqu'au XIV^e siècle, où des éléments relatifs à notre sujet peuvent être tirés des sources musicales à proprement parler, c'est-à-dire la musique notée, la distinction et la relation entre musique et bruit, notamment dans les termes de la dualité ordre et désordre, sont essentiellement représentées dans l'iconographie musicale. Psautiers et autres livres liturgiques, exégèses théologiques – telle *La Cité de Dieu* d'Augustin – ou traités de musique, offrent dans les images qu'ils contiennent des représentations de la musique comme canon très explicite de l'ordre et de la beauté du monde tel que Dieu l'a créé.

Notons l'enjeu très important de ce principe fondamental de la cosmologie chrétienne, omniprésente au Moyen Âge : si Dieu a créé le monde « selon poids, nombre et mesure » (livre de la *Sagesse* XI, 21), s'il est ainsi responsable de sa beauté, de sa complexité et de sa perception, alors l'approche causale des choses n'a pas lieu d'être. On comprend ainsi pourquoi, jusqu'à l'aube du XVII^e siècle, on s'intéresse essentiellement au *comment* et non pas au *pourquoi* des choses du monde ; ce que l'on appelle « la révolution scientifique » et l'essor des sciences expérimentales, changeront alors les canons de l'ordre du savoir, mettront en crise la scolastique et interrogeront la dimension causale des choses (typiquement l'approche cartésienne).

Isabelle Marchesin explique comment les images musicales dans les enluminures médiévales enferment, dans leur aspect formel et dans leurs proportions, par analogie, celles de la musique, elles-mêmes image de l'ordre mathématique du monde. Elles constituent, pour l'homme du Moyen Âge, des preuves de la rationalité de la musique et vont bien au-delà de la simple illustration des principes de la théorie musicale, telle la représentation des proportions simples, pendants arithmétiques et géométriques des consonances musicales. Au delà de la musique, le musicien lui-même est très souvent le véritable sujet de cette iconographie. Car la

nature des sons engage rationnellement, moralement et spirituellement celui qui les produit.³³ Et c'est sur ce point que la dualité entre musique et bruit est particulièrement probante.

Le frontispice du triple Psautier de Saint-Remi de Reims, daté du début du XII^e siècle, (voir ci-après illustration 1) s'organise en deux registres (dont le plus important en taille occupe la partie haute), qui se déploient de façon symétrique. David trône au centre du premier ; à l'aplomb du roi, au centre du registre inférieur, se tient une figure d'ours ou de masque de carnaval – l'ambiguïté étant sans doute délibérée – qui frappe sur un tambour. Autour des deux figures principales sont disposées des acrobates, des musiciens et des danseurs. L'opposition fondamentale de l'image s'établit entre David et le masque. Elle repose, outre l'apparence physique, sur des différences notables entre les deux instruments qu'ils tiennent. Autant la harpe est gracile, légère, soulevée à bout de bras par le serviteur agenouillé auprès du roi, autant le tambour est massif et pèse de tout son poids sur la lanière qui le suspend autour du cou du masque. Une patte massive, grossièrement anthropomorphe s'oppose aussi aux doigts agiles et déliés de David. La musique, poursuit I. Marchesin, comme ensemble de sons quantifiables, et le bruit, comme ensemble de formes audibles mais indéterminées, sont proposés ici comme deux pôles antinomiques de l'émission sonore. Et ce bruit n'est pas n'importe quel bruit.

Lorsque les exégètes chrétiens parlent dans leurs commentaires du *tympanum* (tambour/tambourin), ils prennent en compte la peau tendue qui le recouvre : le *tympanum* concerne la chair et sa mortification, opposées à l'esprit. La membrane qui recouvre le tambour est d'origine animale de sorte que le bruit émis par l'instrument est assimilable au cri de la « bête » qui le tient, un cri animal qui, dans la littérature chrétienne, a presque toujours des significations extrêmes et relève soit du divin (ce qui n'est pas le cas ici) soit du diabolique. L'émission sonore des masques est une « non-musique » : elle ne renferme pas de tons, et ne correspond à aucune des lois de proportions qui en régissent la disposition. Elle est privée de rationalité, dans tous les sens du terme, car elle est produite par le seul corps, et avec le seul corps, ce dont témoigne la double présence d'une peau animale sur l'instrumentiste et sur l'instrument.

En sa forme extrême, l'opposition entre imitation et raison est opposition entre humanité et bestialité, comme l'explique saint Augustin dans un paragraphe du *De Ordine* consacré à la mémoire du chanteur : « Rien n'élève l'homme au-dessus du bétail que le fait qu'il soit un animal raisonnable », une idée qui résonne chez Gui d'Arezzo lorsqu'il qualifie l'ignorant de *bestia*.³⁴

³³ Ce passage, ainsi que le commentaire de l'image qui suit, vient de Isabelle Marchesin, *L'image organum*, op. cit., p. 95sqq.

³⁴ Augustin, *De ordine*, lib. II, ch. XIX et Gui d'Arezzo, *Regulae rhythmicae*, PL 121, col. 405, cités par Isabelle Marchesin, *L'image organum*, op. cit., p. 98.

Pour comparaison³⁵ :

- *Livre d'heures à l'usage des Antonins*, Dauphiné, vers 1460-1480

Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire de, ms. 84, f. 27.

« L'homme sauvage », représenté dans la marge splendidement enluminée de cette page, est une figure mythique, littéraire et carnavalesque de la culture médiévale, dont le succès grandit avec les voyages lointains en Orient au XV^e siècle. Vivant dans la forêt et la solitude, l'homme sauvage est le symbole de la bestialité et de la brutalité ; seule la conversion chrétienne peut en restaurer l'humanité. Ici, barbu et vêtu de végétaux, issu de l'union du lion et de la femme (représentés aussi dans cette image), il s'oppose à la figure du Christ, humain et Dieu à la fois, « engendré, non créé », dont la Nativité occupe la miniature centrale, comme l'ange l'annonce à la Vierge, tels que représentés au bas de la page : *Ave Maria plena [gratia]*. Soufflant dans un cor, il ouvre triomphalement l'office religieux, ainsi que le précise le texte vers lequel se tourne sa figure : *Domine labia mea aperies, et os meum annuntiabit* [laudem tuam] (« Seigneur, ouvre mes lèvres, et ma bouche annoncera tes louanges » ; Psaume 50, v. 17).

- *La Cité de Dieu de saint Augustin*, traduite de Raoul de Presles, vers 1480

Mâcon, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 7.

Au royaume des cieux, dans la partie supérieure de cette image, la cour céleste est rassemblée autour de Dieu qui, inscrit dans une mandorle, domine l'espace. Au centre, la cité terrestre, dans laquelle les activités humaines sont toutes des illustrations de l'un ou l'autre des sept péchés capitaux, est délimitée par une muraille ; la farandole de diabolins qui l'entoure annonce l'enfer avec son lot de damnés, de flammes et de monstres, qui occupent le bas de l'image. Assis à califourchon sur la muraille de la cité des hommes, le « jongleur » au galoubet et au tambour³⁶ a un pied dans le monde terrestre et l'autre en enfer, là où lui fait écho son *alter ego*, un diabolin musicien touchant les mêmes instruments. Le discours moral sur le statut de l'instrumentiste, absent de la cité céleste et en marge de la cité des hommes, est ainsi mis en image ; sa musique résonne à proximité des vices et des vertus propres à la société de la fin du Moyen Âge. En cela il est l'image du désordre, un contre-modèle inquiétant qui peut mener tout droit en enfer.

³⁵ Les images choisies viennent – et peuvent y être consultées, ainsi que les notices qui les accompagnent – du catalogue d'exposition *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, Paris, RMN/Cité de la musique, 2004.

³⁶ Le galoubet, dit aussi « flûte à une main », est doté de trois trous seulement ; tenu à une main il donnait la possibilité au musicien de frapper en même temps un rythme sur un tambour pendu au bras, autour du cou ou à la main. Cette combinaison d'instruments, associée à la danse par excellence, reste très pratiquée dans tout l'Occident jusqu'à la Renaissance, et décline à partir du milieu du XVI^e siècle.

Illustration 1 : Psautier dit « de Saint-Remi de Reims »³⁷



Cathédrale Saint-Remi de
Reims, début du XII^e siècle
Encre sur parchemin
Cambridge, St. John's
College Library, ms. B.
18, f. 1

Le frontispice de ce *Psalterium tripartitum* (gallican, romain et hébraïque) est disposé en deux registres symétriques et antinomiques. Au registre supérieur, l'ordre est celui de la musique spirituelle et rationnelle. Organisée autour de David musicien, elle réunit des musiciens savants, notamment un *musicus*, avec son monocorde sur les genoux et l'échelle des cloches. Quant aux autres musiciens, leurs sons se génèrent tous par le souffle (*spiritus*), l'Esprit. Au registre inférieur, l'ordre inversé donne lieu à une musique charnelle, véritablement chaotique. Vêtu d'une peau animale, le personnage central s'oppose à David ; deux danseurs chutent littéralement en s'opposant aux souffleurs de l'orgue... Plusieurs associations symboliques régissent la distribution des gestes et des instruments dans l'image. Chacun des couples antinomiques de cette miniature trouve un écho dans l'appréhension médiévale du *musicus* ; cette représentation permet de distinguer l'homme de l'animal en fonction de son comportement sonore.

³⁷ Voir Isabelle Marchesin, *L'image organum*, op. cit. p. 96-97 ; voir aussi sa notice dans *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, op. cit. ; ces deux ouvrages présentent par ailleurs plusieurs autres images du même ordre.

• II. A. d. Musique, bruit, et l'ordre de la cité

La fête des fous, le Carnaval, le charivari et la danse macabre, accompagnés de bruit et de tintamarre, sont de véritables mises en scène du désordre ritualisé. Les représentations de ces rituels festifs s'organisent toutes autour du bruit, un bruit qui dérange et qui vient rompre l'ordre social des hiérarchies établies : la fête inversée est le temps du désordre dans l'ordre du monde. La folie apparente n'est donc qu'un ordre inversé : celui des hiérarchies sociales, des rapports autorisés entre hommes et femmes, jeunes et vieux, humains et bêtes, vivants et morts. Ce désordre musical, expression de la folie, porteur de critique et de dérision, conjure en réalité le désordre inhérent à la condition humaine.

- « Le charivari de Fauvel », dans *Le Roman de Fauvel* de Gervais du Bus et Raoul Chaillou de Pesstain vers 1320, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 146, f. 36^v ³⁸

Cette satire allégorique met en scène l'âne Fauvel, personnification de tous les vices dont les initiales forment le nom : **F**latterie, **A**varice, **V**ilenie (infamie), **V**ariété (inconstance), **E**nvie, **L**âcheté. Fauvel dirige depuis son palais où ses courtisans s'appellent Gloutonnerie, Avarice ou Orgueil. Puisque Dame Fortune lui résiste en refusant de l'épouser, Fauvel se contente de Vaine Gloire. Le soir de leur union, un grand charivari se déclenche en ville, mené par des hommes masqués, barbus et poilus, vêtus de frocs de moine, de peaux d'animaux ou, au contraire, dénudés. Ce désordre est accompagné d'un bruit assourdissant de percussions improvisées qui soulignent l'état d'harmonie rompue et inversée, folie des unions invraisemblables, fuite exacerbée de l'ordre de la nature et des hommes.

- *La Nef des fous* de Sébastien Brant, 1498.

Une assemblée de fêtards, jouant de la flûte et du luth, vêtus de grelots et de bonnets à oreilles, chantent en pleine nuit sous la fenêtre d'une femme nue, qui tente de les chasser en leur jetant des pierres et le contenu d'un pot de chambre. D'après ce poème satirique et moralisateur de Sébastien Brant, « les étudiants, les prêtres et les simples laïcs » prolongent la fête des fous dans les rues de la ville sous les fenêtres des femmes mariées dont « le mari est pris par mainte galipette ». Leur musique anime le désordre et le jeu des inversions de la fête folle et participe ainsi non pas à une aubade courtoise dont le luth serait le symbole, mais à la débauche des époux infidèles.

³⁸ L'enluminure est assez connue ; elle est publiée entre autres dans *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, op. cit., p. 177.



p. [79]



p. [154]

• II. A. e. Un ordre néo-platonicien

L'environnement sonore de la Renaissance est celui d'un monde où on chante beaucoup, et tour à tour la Réforme protestante puis la Contre-Réforme catholique vont puiser dans les ressources et les vertus du chant. Le psautier huguenot, de Clément Marot (1496/7-1544) et Théodore de Bèze (1519-1605), harmonisé par nombre de compositeurs, tels Claude Goudimel (1514/20-1572) ou Loys Bourgeois (1510/15-1559), connaît une diffusion inouïe. La musique est tout aussi liée à la vie profane et aux plaisirs de la cour, et elle sera merveilleusement exploitée par la Contre-Réforme catholique, en témoignent Palestrina, Gabrieli, Monteverdi et tout le baroque tridentin, tour à tour intimiste à la spiritualité charnelle, puis monumental à la véritable explosion chromatique et aux ressources variées à l'infini. André Chastel³⁹ souligne la place occupée par la musique dans la culture et dans les arts. La peinture est pleine de concerts, d'instruments de musique et de chanteurs ; elle est aussi pleine de son, dans toutes ses formes et états : les vociférations, les gros rires, les cris, les soupirs, etc. Le XVI^e siècle vit dans le bruit, poursuit Chastel, dans une conjonction constante de l'auditif et du visuel. Pour lui, on dirait même qu'à la Renaissance on ne sait guère exprimer les bonheurs de la sensibilité, même dans le domaine visuel, plastique, que par la référence à la musique. Le discours sur l'art des sons, sur la musique comme discipline du *Quadrivium* et porteur privilégié de l'harmonie du monde, eut une portée immense. Au XV^e siècle, les schémas néoplatoniciens des commentaires du *Timée* – l'important traité du philosophe grec – rejoignent une certaine tradition orphique pour considérer la musique et ses proportions comme l'étalon de mesure interne des propriétés du cosmos, précisément le lieu de rencontre entre l'ordre du monde et les degrés de l'âme.

³⁹ Voir André Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1989, p. 230-232.

II. B. Bruit et son comme objets physiques : musique et acoustique

Vers la fin de la Renaissance s'opère un grand changement dans la manière de penser la musique. Les progrès dans les connaissances anatomiques permettent de mieux comprendre les mécanismes de perception du son par l'oreille. Mais c'est surtout une conception fondée sur la réalité physique du son, plus que sur sa représentation immatérielle sous forme de *ratio*, de proportion numérique, qui met en crise le modèle médiéval⁴⁰. L'expérience, érigée au XVII^e siècle en argument scientifique, a démontré que la portée analogique des proportions musicales n'est absolument pas universelle, ce qui met précisément en question l'adéquation du beau, du bien et du vrai qui a marqué, depuis Plotin, la pensée occidentale. La définition, et l'enjeu physique, musical et esthétique du bruit émergent dans ce contexte.

• II. B. a. XVII^e siècle : son comme musique, son comme bruit⁴¹

Géomètre de formation, Joseph Sauveur (1653-1716) introduit une nouvelle discipline à l'Académie royale des Sciences, l'acoustique, dont il occupe la première chaire, à partir de 1700. Pour définir en une seule phrase le domaine de cette nouvelle discipline, Sauveur reprend la célèbre phrase qui ouvre l'*Abrégé de musique* de René Descartes : « l'objet de la musique est le son »⁴². Ce principe est cité ou simplement suggéré dans un grand nombre d'écrits du XVII^e et du XVIII^e siècle ; Sauveur le paraphrase : l'objet de l'*acoustique* est le son ; l'objet de la *musique* est le son « en tant qu'il est agréable à l'ouïe »⁴³. Cet élargissement du terrain d'investigation se conçoit par l'installation de la notion générale de son comme épicycle et point de départ de l'étude, au détriment de celle de *musique* qui n'en est qu'un cas particulier. Pour Sauveur, le son est un terme générique qui englobe deux grands sous-ensembles : d'une part la *musique*, ensemble de sons *harmonieux* et *agréables à l'ouïe* et, d'autre part, le *bruit*, c'est-à-dire des sons *non harmonieux* et, le plus souvent, *désagréables*.

Si l'acoustique n'existe officiellement qu'à partir de 1700, des recherches plus précises sur le bruit viennent peu à peu se joindre à celles concernant le son, jusqu'alors sous-entendu exclusivement *musical*, dès le début du XVII^e siècle. Marin Mersenne distingue parfaitement les deux objets, son et bruit, mais n'étudie pas ce dernier de manière spécifique. Les nombreuses pages de l'*Harmonie universelle* (Paris, 1636) consacrées à la nature et aux propriétés du son regardent essentiellement le son dans la compréhension musicale du terme. Cette étude *in extenso* constitue l'objet du *Livre de la nature et des propriétés des sons*, qui ouvre la première grande partie de sa monumentale *Harmonie universelle*, probablement le traité de musique le plus influant du XVII^e siècle.

⁴⁰ Sur ces questions, voir la synthèse de Philippe Vendrix, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999, p. 36-44.

⁴¹ Cette partie vient de Théodora Psychoyou, *L'évolution de la pensée théorique, en France, de Marin Mersenne à Jean-Philippe Rameau*, thèse, univ. Tours, 2003, vol. 1, p. 203-208.

⁴² Première phrase du *Compendium musicæ* de René Descartes (1618, éd. posth. Utrecht, 1650, trad. française en 1668).

⁴³ Joseph Sauveur, «Système général des intervalles des sons», *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1701, p. 299).

Quelques décennies plus tard il est définitivement nécessaire de nuancer les deux termes et de leur conférer respectivement des significations propres. Ce besoin émerge en premier lieu dans le domaine de la recherche scientifique : celui de l'étude physique – production et propagation du son – et physiologique – perception du phénomène sonore via l'appareil auditif jusqu'au cerveau –. En 1680, le médecin et ingénieur Claude Perrault consacre le deuxième tome de ses *Essais de physique* à l'étude du bruit. Dans l'avertissement de ce recueil volumineux, Perrault explique son choix terminologique :

« Je me sers du mot de bruit et non de celui de Son, parce qu'ayant à parler en general de la qualité exprimée par ces deux mots, j'ay crû que celui du Bruit, qui, si je ne me trompe, est le mot du genre [*i.e. le "terme générique"*] devoit estre plutost employé que celui de Son, que je croy signifier une espece de Bruit : car tout son est bruit & tout bruit n'est pas son. On ne dit pas proprement le son d'un canon, d'un carrosse, ni d'un moulin, parce que ces bruits ne sont point de l'espece désignée par le mot de son, qui signifie une espece de bruit dont la durée surpasse celle du coup qui l'a produit ». (Claude Perrault, *Du Bruit*, p. 1)

Cette première définition distingue le son du bruit provoqué par un choc. Perrault ne s'occupe pas davantage de ce son *périodique* ; dès le premier chapitre de son *Essai de physique*, il définit le terme de bruit avec plus de précision :

« J'appelle Bruit l'effet d'une agitation particuliere que la rencontre de deux corps produit premierement dans l'air voisin, & presque en mesme temps dans un plus éloigné, & jusques dans l'organe de l'ouïe. L'explication de cette definition, qui est tout le sujet de ce Traité, consiste en trois choses, qui sont de sçavoir quelle est cette Agitation particuliere de l'air ; comment la rencontre de deux corps la produit ; & comment elle est renduë sensible à l'animal par l'organe de l'ouïe ». (*idem*, p. 5)

Perrault déploie sa vaste étude sur trois axes, à savoir :

- l'étude des phénomènes vibratoires liés au bruit et à sa propagation ;
- l'étude des objets qui provoquent le bruit, autrement dit en quoi leur forme, leur matière et la manière dont ils sont agités le conditionnent. Il étudie dans ces chapitres les propriétés de certaines familles d'instruments de musique : bien évidemment les percussions mais aussi cordes et instruments à vent, notamment les cuivres ;
- la physiologie et la psychologie de la perception : d'abord l'anatomie de l'oreille tant chez l'homme que chez certains animaux – oiseaux et poissons –, puis la relation du sens de l'ouïe avec le cerveau, via notamment les fonctions du raisonnement et de la mémoire, ainsi que les réactions qui en découlent.

Dans les dernières décennies du siècle, le terme de *bruit* semble définitivement intégré dans le sens actuel, bien distinct et indépendant du terme de son. Dans son *Dictionnaire universel*, paru en 1690, Furetière définit le bruit de la manière suivante :

« BRUIT. Amas de plusieurs sons confus & violents qui offensent l'oreille. Le *BRUIT* est different du *son*, comme a fort bien remarqué M^r. Perrault Medecin dans la Dissertation qu'il a fait du sens de l'ouye : car on n'appelle point *son* le *BRUIT* d'un canon, d'un carrosse, d'un moulin, ou d'une populace assemblée »⁴⁴.

⁴⁴ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois* (La Haye et Rotterdam, 1690).

Sous cette définition principale, Furetière ajoute quelques significations supplémentaires au terme, pris au sens figuré. C'est dans l'un de ces sens que l'avait employé Pierre Le Gallois, dans sa *Lettre touchant la musique*, en 1680. Le *bruit* est une image, c'est la critique de la virtuosité excessive et déplacée, celle d'un « jeu qui fait beaucoup de bruit par quantité de passages & de diminutions faites mal à propos » (*op. cit.* p. 55) ; ce jeu bruyant figure en première position dans la typologie des défauts des musiciens que dresse Le Gallois.

Une fois formulée la théorisation par les physiciens, les musiciens soulignent eux aussi la distinction entre les deux termes, *son* et *bruit*, quand bien même seul le son musical les intéresse. Les traités et méthodes débutent traditionnellement sur la définition de la musique et un grand nombre d'entre eux l'associent à la notion de son. Pour un certain nombre d'auteurs, à partir notamment de l'*Abrégé de musique* de Descartes déjà cité, « l'objet de la musique est le son ». Les définitions que donnent Nivers puis Loulié sont significatives en ce qu'elles témoignent de l'élargissement des significations de ces termes. Guillaume-Gabriel Nivers, dans son *Traité de la composition de musique*, en 1667, précise davantage cet « objet de la musique ». Il n'est pas question de toute sorte de sons, mais seulement de ceux qui sont agréables : « La Musique est une Science qui considere avec le sens & la raison les differences des Sons qui frappent l'oreille agreablement » (*op. cit.*, p. 7).

Cette définition stipule que le son, en 1667, n'est plus exclusivement l'objet de la musique ; Nivers sous-entend plusieurs types de son et introduit la notion de l'*agréable*, sans la commenter davantage. Une trentaine d'années plus tard, Étienne Loulié, dans ses *Éléments ou principes de musique* de 1696, distingue son et bruit, évoque la relativité de la perception et même, derrière une comparaison limpide et fonctionnelle, il tient à séparer définitivement musique et arithmétique :

« La Musique est la science des Sons⁴⁵, comme l'Arithmetique est la science des Nombres. Le Son par rapport à la Musique est un bruit harmonieux, comme le Son de la Voix ou des Instruments ; Dans ce sens le bruit du Tonnerre, le bruit des Eaux, le bruit des mains & tous les autres bruits qui n'ont rien d'harmonieux ne sont pas des Sons.

Le Son peut estre AIGRE ou DOUX. FORT ou FOIBLE. HAUT ou BAS.

Le Son de la Trompette Marine est different du Son de la Flûte, parce que le premier est Aigre, & que le deuxième est Doux ». (*op. cit.*, p. 43)

Signalons enfin, sur le ton anecdotique, le sentiment de Claude Perrault à l'écoute d'un concert d'Iroquois. L'ingénieur apprécie le sens rythmique, mais n'éprouve que du désagrément du point de vue mélodique : un véritable bruit.

Claude Perrault en rend compte dans son essai *De la musique des anciens*, inséré à la fin du traité *Du Bruit* : il y est question des « nations barbares, où la Symphonie de la Musique consiste principalement dans un bruit confus pour ce qui est des tons, mais fort bien réglé à l'égard du mouvement : nous en avons vû un échantillon il n'y a pas long temps dans le concert des Hiroquois, qui furent amenez en cette ville » (*De la musique des anciens*, Paris, 1680, rééd. 1721, p. 304).

⁴⁵ Il est intéressant de rapprocher la définition de Rameau à celle de Loulié et à celle de Descartes. Pour Rameau, « La Musique est la Science des sons ; par conséquent le Son est le principal objet de la Musique » (*Traité de l'harmonie*, Paris, 1722, p. 1). Sur Rameau voir ci-après.

• II. B. b. XVIII^e siècle : raison et perception⁴⁶

On peut résumer le statut du bruit au XVIII^e siècle à travers une dualité contrastante. La raison confrontée à la perception suggère l'opposition entre l'objectivité – qu'il appartient au théoricien de circonscrire, autrement dit, de définir par un principe physique ou mathématique – et la subjectivité : car la perception d'un objet sensoriel, son évaluation esthétique, qualitative, n'est jamais univoque. Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau sont les acteurs de cette dualité conflictuelle qui connut des moments épiques au XVIII^e siècle. Mais concentrons-nous essentiellement sur la question du bruit. C'est Rameau qui confère pleinement son sens classique au concept de nature dans le domaine musical. Contrairement à la position de Rousseau, qui, en s'opposant précisément à Rameau fonde la distinction entre bruit et son sur les critères perceptifs, ce dernier intègre sa définition dans le projet d'un système causal objectif. La distinction qu'il introduit entre le bruit et le son concerne l'analyse de la résonance : le son fait résonner des harmoniques alors que le bruit reste isolé :

« Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du bruit ; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres, me fait entendre du son. J'appelai le son primitif, ou générateur son fondamental, ses concomitans sons harmoniques, et j'eus trois choses très-distinguées dans la nature, indépendantes de mon organe, et très-sensiblement différentes pour lui ; du bruit, des sons fondamentaux, et des sons harmoniques »⁴⁷.

Rameau refuse de fonder une discrimination entre bruit et son sur nos capacités perceptives ; il soutient que ces dernières sont conçues de telle façon qu'elles enregistrent en réalité une différence objective. Il étaye sa théorie en s'appuyant sur des arguments d'ordre physiologique concernant l'oreille interne :

« Ce qu'on a dit des corps sonores doit s'entendre également des fibres qui tapissent le fond de la conque de l'oreille ; ces fibres sont autant de corps sonores auxquels l'air transmet ses vibrations, et d'où le sentiment des sons et de l'harmonie est porté jusqu'à l'âme »⁴⁸.

Dans la mesure toutefois où Rameau ne réussit pas à codifier strictement l'impact de l'impression physique sur le sentiment – il faut entendre ce terme comme *sens naturel de la perception* – il s'expose à la critique ; Rousseau met en place une stratégie discursive qui vise à démontrer les failles du système de Rameau. Rousseau observe, en premier lieu que, dans l'expérience, la différence du son au bruit échappe au critère élémentaire fixé par Rameau. Sa définition ne permet pas en effet d'expliquer qu'une multitude de sons entendus simultanément, tous pourvus de leurs harmoniques, peut produire du bruit :

⁴⁶ Le titre et, pour une grande part, le contenu de cette partie vient de André Chartrak, *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001, p. 101-105.

⁴⁷ Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durant et Pissot, 1750, p. 12-13.

⁴⁸ Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique*, Paris, Prault, 1737, p. 7.

« Pourquoi le bruit ne serait-il pas du son, puisqu'avec des sons on fait du bruit ? Touchez à la fois toutes les touches d'un clavier, vous produirez une sensation totale qui ne sera que du bruit, et qui ne prolongera son effet par la résonance des cordes que comme tout autre bruit qui ferait résonner les mêmes cordes. »⁴⁹

Poursuivant ce syllogisme, le son musical peut donc se transformer en bruit ; le bruit possède, à l'inverse, certaines propriétés du son, puisqu'il produit également des harmoniques qui font résonner les cordes du clavecin. Pour Rousseau, c'est la confusion et non la nature harmonique qui confère à la résonance un caractère bruyant. Si l'hypothèse n'est pas davantage développée, elle démontre toutefois les limites de celle de Rameau. Du fait de ces limites, les contemporains de Rameau privilégient les conditions subjectives dans la perception des phénomènes sonores, et donc celle du bruit.

L'analyse du son, développée au début du XIX^e siècle par le physicien français Fourier, a montré que chaque son peut être analysé à un nombre illimité de d'ondes sinusoïdales, c'est-à-dire de tons de fréquences différentes. C'est seulement alors qu'une discrimination physique est enfin autorisée (cf. le schéma donné en § I. A. b.).

• II. B. c. XIX^e siècle : le bruit de l'orchestre⁵⁰

Le théorème de Fourier évoqué ci-dessus est exprimé hors tout contexte musical. Quant à sa relation avec la musique, l'évolution du concept de bruit est liée à celle de la perception du fait sonore. L'augmentation de la sonorité des orchestres, avec une participation accrue des cuivres et des percussions, l'individualisation du timbre et l'extension des tessitures graves, est souvent perçue de façon élémentaire par l'oreille comme un équivalent du bruit. C'est ce qu'on reprochera à la musique de Berlioz sans reconnaître qu'elle ne recourt que ponctuellement au paroxysme sonore. Il fait du reste lui-même la distinction entre musique et bruit en écrivant, à propos de *La Vestale*, en 1823 : « Il faudrait lire les partitions pour savoir si c'est la faute de l'orchestre, ou du compositeur, quand elles font trop de bruit »⁵¹. Il reviendra à plusieurs reprises sur cette question, soucieux de surprendre l'oreille sans la brutaliser. Devant la musique « art d'émouvoir par des sons les êtres sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination », « le roulement du tonnerre, le bruit du canon, le son des cloches, des tambours, le chant des oiseaux, le murmure des vents, des eaux, des bois, etc., émeuvent de diverses manières, mais non point musicalement ; toutes ces différentes sensations ne sont pas plus de la musique que l'arc-en-ciel n'est de la peinture » (*Le Correspondant*, 22 X 1830). Cette différence catégorique l'incitera, dans sa théorie de l'orchestre, à attribuer une hauteur à des instruments à son indéterminé, ce qui relativise la déclaration de principe faite dans le *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, à savoir que « Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique ».

⁴⁹ Jean-Jacques Rousseau, article « Bruit », *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768.

⁵⁰ Le contenu de cette partie vient de Joël-Marie Fauquet, « Bruit », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la dir. de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, p. 184.

⁵¹ Cité par Joël-Marie Fauquet, *ibidem*.

III. INFLUENCES : UNE POÉTIQUE DU BRUIT

• III. A. L'imitation de la nature

Notons préalablement que la question de bruit ne se limite pas à l'imitation, et la question de l'imitation ne se réduit pas à celle du bruit. L'imitation de la nature est une théorie selon laquelle la musique est à même de décrire ou de peindre les phénomènes physiques – sonores et visuels – d'un environnement concret (phénomènes météorologiques, cris d'animaux, bruits mécaniques, etc.). Cette théorie de l'imitation est à l'opposé de celle, appuyée sur la philosophie cartésienne, qui a fondé l'esthétique classique, et que Fontenelle résume en une phrase : « Qui verrait la nature telle qu'elle est, ne verrait que le derrières du théâtre de l'opéra » (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1^{er} soir, 1686). La « belle nature » est celle qui est « représentée », imitée suivant les règles édictées par ces grands imitateurs que furent les Anciens. Ce principe engage deux choses dont la conception évolue au fil du temps : l'imitation et la nature. Inspiré de l'*Art poétique* d'Horace, ce précepte ne renvoie pas à la reproduction à proprement parler. Il s'agit plutôt d'une imitation des modèles idéaux que l'on rencontre dans la nature. C'est à ce sens traditionnel de l'imitation de la nature, cherchant à reproduire et égaler les modèles, que pensaient les Anciens, et pas du tout à un réalisme ordinaire. Comme en peinture et en sculpture, il appartient à l'artiste de découvrir la perfection de la forme dans la nature pour être capable de l'imiter (cf. § II. A. a). Autrement dit, l'art classique se pose pour but de dégager, en la proposant à la contemplation esthétique, une vérité qui se trouve au-delà de la réalité apparente. Autrement dit encore, la musique figurative ne correspond, en réalité, pas du tout aux bruits qu'elle veut rendre par analogie.

A partir du XIII^e siècle, cris de la ville⁵², chants d'oiseaux⁵³ et autres bruits de bataille⁵⁴ et sons de chasse⁵⁵ viennent dans les pièces polyphoniques notées, puis inondent le répertoire madrigalesque à la Renaissance. La « peinture musicale » du bruit trouve sa place dans les procédés de figuralisme – madrigalisme – dans les pièces vocales. Le principe général est d'introduire une figure musicale sur le mot même qui évoque l'idée représentée. Le théoricien italien Nicola Vicentino explique, dans un chapitre de son *Antica musica ridotta alla moderna prattica*, de 1555, que « la musique est écrite pour les paroles dans la perspective d'exprimer l'idée, les passions et les affections de ces paroles au moyen de l'harmonie » (l. IV, ch. 29). Les théoriciens allemands, à commencer par Joachim Burmeister, dans sa *Musica poetica* de 1606, proposent des typologies de ces figures descriptives (elles sont, du reste, au départ, essentiellement descriptives, non pas expressives, et ont une vocation analytique, c'est-à-dire d'analyse musicale à proprement parler). Selon le théoricien Joachim Thuringus, dans son *Opusculum bipartitum* (1624), trois catégories de mots peuvent être « exprimés et dépeints »

⁵² Voir le motet pluritextuel du manuscrit de Montpellier *On parole de batre et de vanner/A Paris soir et matin/Frese nouvelle/Muere France* (n°319) ; ou, de Clément Jannequin (ca 1485-1558), le célèbre *Voulez ouir les cris de Paris*.

⁵³ *He, tres doulz roussignol joly*, virelai à quatre voix de Borlet (fl 1397–1409) ; ou de Jannequin, *Le chant des oiseaux*.

⁵⁴ A nouveau de Jannequin *La bataille de Marignan ; La guerre*. De William Byrd (ca 1540-1623), *The Battell*, pour clavier. De Claudio Monteverdi (1567-1643), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, opuscolo in genere rappresentativo, 1624, publié dans le huitième livre de madrigaux en 1638.

⁵⁵ Par exemple *Nell'acqua chiara, caccia* à trois voix de Vincenzo da Rimini (fl milieu du XIV^e s.).

par des moyens musicaux : les « termes d'affection, comme les pleurs, le rire, l'apitoiement », les « termes de lieux et de mouvement, sauter, dégringoler », enfin les « termes de temps et de nombre, rapidement, double ».

Concernant les principes généraux et les mécanismes de ces taxinomies, voir l'article « Rhetoric and music » dans le *New Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan, 2001 [ou *Grove music on-line* pour ceux qui y ont accès] ; pour avoir plusieurs exemples musicaux, assortis de nombreuses analyses, voir Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949.

Plus tard, le même principe vaut pour l'opéra ; la musique représente de façon concrète le merveilleux de rigueur à la scène lyrique. Comme l'explique Catherine Kintzler⁵⁶, au moyen de « bruits poétiques », la musique fait entendre un monde possible, l'objet imité fût-il inouï : le bruissement des ailes de Mercure, la sonorité d'un lever de soleil, ou le « débrouillement du chaos » annoncé dans les *Éléments* de Rebel (cf. ci-après). Cette idée de « bruit poétique » vient des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Jean-Baptiste Dubos (1670-1742). Il explique que seule la musique est capable de faire entendre non seulement l'inouï, mais surtout l'inaudible. L'argument de la vraisemblance permet de construire une nature merveilleuse qui n'existe pas mais qui serait telle qu'elle se présente à l'opéra.

Il est donc une vrai-semblance en symphonie comme en poésie. Comme le poète est assujetti dans ses fictions à se conformer à la vérité de convenance, de même le musicien doit se conformer à cette vérité dans la composition de ses symphonies. Je m'explique. Les musiciens composent souvent des symphonies pour exprimer des bruits que nous n'avons jamais entendu, et qui peut-être ne furent jamais dans la nature. Tels sont le mugissement de la terre quand Pluton sort des enfers, le siflement des airs, quand Apollon inspire la pythie, le bruit que fait une ombre en sortant de son tombeau, et le frémissement du feuillage des chênes de Dodone. Il est une vérité de convenance pour ces symphonies. Le *convenientia finge* d'Horace, a lieu ici comme dans la poésie. On connoît quand la vrai-semblance requise s'y rencontre. La vrai-semblance s'y trouve certainement, quand elles font un effet approchant de l'effet que les bruits qu'elles imitent auroient pû faire, et quand elles nous paroissent conformes à ces bruits inouïs, mais dont nous ne laissons pas de nous être formé une idée confuse par rapport à d'autres bruits que nous avons entendus. On dit donc des symphonies de cette espece, ainsi que de celles qui peuvent imiter des bruits véritables, qu'elles expriment bien ou qu'elles n'expriment pas.

Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques...*, rééd. de 1733, p. 457-458.

Ainsi, l'imitation classique de la nature doit avoir pour effet de rendre les choses à leur vérité profonde : le bruit redevient son musical, le mouvement redevient danse, la parole redevient chant – quelle convention fondamentale du vraisemblable dans l'opéra ! –, la vie redevient le théâtre, et ainsi de suite⁵⁷.

⁵⁶ Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, p. 132-134 et 159.

⁵⁷ Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Minerve, 2006.

• III. A. a. Étude de quelques cas

Bruit et désordre humain (pièces de clavecin de Couperin)

François Couperin (1668-1733), *Second livre de pièces de clavecin*, onzième ordre⁵⁸ : *Les fastes de la grande et ancienne Mxxnxstrxndxsx* [ménestrandise]⁵⁹.

Il s'agit d'un véritable programme descriptif. Il est d'autant plus bruyant que Couperin cherche à se moquer de la « grande et ancienne ménestrandise », c'est-à-dire de l'association des ménétriers, des musiciens qui assuraient l'animation musicale des noces, banquets et fêtes de village : l'ambiance qu'il cherche à créer, passe par l'imitation des instruments populaires – typiquement la vièle à roue – et le bruyant désordre de la musique de foire aux allures de charivari. La pièce, qui vient clore le onzième ordre, est organisée par Couperin en cinq « actes », des mouvements qui portent tous des titres suggestifs de même que de véritables didascalies en marge et dans la partition. Au regard de la thématique du bruit, les deux derniers actes sont les plus intéressants.

- Premier Acte. Les Notables, et Jurés Mxxnxstrxndxsurs.
Sous-titré « Marche ».
- Second Acte. Les Viéleux, et les Gueux.
Le clavecin imite la vièle : la main droite enchaîne deux « airs de vièle », comme il est précisé devant la parti, alors que la main gauche joue le « Bourdon », des quintes et des octaves sur une même teneur (l'*ut*) pendant tout le mouvement.
- Troisième Acte. Les Jongleurs, Sauteurs, et Saltimbanques ; avec les Ours et les Singes.
Dans un rythme ternaire (3/8) marqué « légèrement » ; ici aussi la main gauche alterne quinte et octave pour représenter la rusticité annoncée dans le titre.
- Quatrième Acte. Les Invalides : ou gens Estropiés au service de la grande Mxxnxstrxndxsx.
Couperin précise sur la partition, devant la main droite : « Les Disloqués » et, devant la main gauche : « Les Boiteux ». Les lignes respectives représentent l'idée du mouvement, disloqué pour les uns et boiteux pour les autres. Ceci principalement par le rythme (en 3/2 en blanches croches), pointé pour les disloqués et, pour les boiteux de la main gauche, des appuis totalement dissymétriques. L'appui fort sur une note longue en temps fort, et l'appui faible sur une anacrouse brève et serrée (une blanche double croche). Mais au fil de l'avancement de la pièce, la mélodie se disloque également, et les mouvements conjoints ou de tierces s'élargissent – sauts de septième – et s'étendent des disloqués vers les boiteux (de la main gauche à la main droite). L'ensemble déséquilibré tient jusqu'à la cadence finale à laquelle il vient s'écraser efficacement.
- Cinquième Acte. Désordre, et déroute de toute la troupe : causés par les Yvrognes, les Singes, et les Ours.
On imagine le bruyant désordre auquel renvoie ce final moqueur, une fin de fête de foire (dûment arrosée par certains) qui dégénère à une dispersion et un désordre de ses animateurs et principaux acteurs. Des longs traits joués « très vite » parcourent toute l'étendue du clavier, que sur la main droite en première partie – la main gauche frappe des batteries d'octave –, puis sur les deux mains en seconde partie. Peu

⁵⁸ C'est par ce terme que François Couperin désigne lui-même, dans ses livres de pièces de clavecin, ce qu'on appelle ailleurs « suite ». Comme les suites de danse, chaque ordre est composé d'une succession de pièces selon la même logique ; l'originalité est que presque toutes portent des titres suggestifs – par exemple *Les Barricades mystérieuses*, *Les Ondes*, *Les jumelles*, *L'intime*, etc. Le cas, dans le deuxième Livre, de ce *Faste...*, à la fin du onzième ordre (les ordres sont numérotés en continu du premier au quatrième livre) est le plus sophistiqué dans son organisation programmatique.

⁵⁹ François Couperin, *Second livre de pièces de clavecin*, Paris, Foucault, [1716 ou 1717].

avant la fin, un nouvel épisode rythmique fait entendre « les béquilles » (on a eu les boiteux en acte IV) qui viennent clore ce programme dramatisé par le compositeur, ou vacarme populaire se même à la virtuosité.

Pour comparaison picturale au contexte sonore évoqué dans ce programme de Couperin, voir par exemple divers tableaux de Georges de La Tour (1593-1653)⁶⁰ : *La rixe des musiciens* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum [copie au Musée des Beaux Arts de Chambéry]) ; *Le vielleur* [fragment d'une Réunion de musiciens] (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) ; *Le vielleur* dit aussi *Le vielleur au chapeau* ou *Le vielleur à la mouche* (Nantes, Musée des Beaux-Arts) ; *Le vielleur* dit aussi *Le vielleur à la sacoche* ou *Le vielleur Waidmann* (Remiremont, Musée municipal Charles-Friry) ; *Le vielleur aveugle* dit aussi *Le vielleur au ruban* (Madrid, Musée du Prado) ; *La Joueuse de triangle* (Anvers, collection particulière).

Bruit et chaos naturel dans les Éléments de Rebel

Avec le *Chaos*, curieuse symphonie introductive aux *Éléments*, « symphonie nouvelle » datée de 1737, le compositeur Jean-Féry Rebel (1666-1747) s'essaye à peindre directement les phénomènes naturels. Il s'agit d'un essai de symphonie descriptive, et même de véritable symphonie à programme, ou poème symphonique. Rebel fait précéder l'œuvre d'un « Avertissement » qui constitue à cet égard une véritable profession de foi, pour reprendre les termes de Lionel de La Laurencie⁶¹, et dans lequel il expose très clairement son esthétique. Cet avertissement offre un résumé du programme et mentionne les instruments et harmonies qui doivent être utilisés à des fins descriptives bien déterminées, notamment pour distinguer les quatre éléments.

Avertissement.

Les Éléments peints par la danse et par la Musique m'ont paru susceptibles d'une variété agréable, tant par rapport aux différents genres de musique que par rapport aux habits et aux pas des danseurs.

L'Introduction à cette Symphonie était naturelle ; c'était le *Cahos* [sic] même, cette confusion qui régnait entre les Éléments avant l'instant où, assujettis à des lois invariables, ils ont pris la place qui leur est prescrite dans l'ordre de la nature.

Pour désigner dans cette confusion chaque Éléments en particulier, je me suis asservi aux conventions les plus reçues.

La Basse exprime la Terre par des notes liées ensemble et qui se jouent par secousses. Les Flûtes, par des traits de chant qui montent et qui descendent, imitent le cours et le murmure de l'Eau : l'Air est peint par des tenües suivies de cadences que forment les petites flûtes. Enfin, les violons, par des traits vifs et brillants représentent l'activité du Feu.

Ces caractères distinctifs des Éléments se font reconnaître, séparés ou confondus, en tout ou en partie, dans les diverses reprises que j'appelle du nom de *Cahos* et qui marquent les efforts que font les Éléments pour se débarrasser les uns des autres. Au 7e *Cahos*, ces efforts diminuent à proportion que l'entier débrouillement approche.

⁶⁰ Ces tableaux peuvent pour la plupart être visionnés en ligne, sinon dans divers catalogues et livres d'art ; voir *Georges de La Tour* [catalogue de l'exposition du Grand Palais], éd. Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg, Paris, RMN, 1997.

⁶¹ Lionel de la Laurencie, « Une dynastie de musiciens aux XVII^e et XVIII^e siècles : Les Rebel », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7/2 (1906), p. 279.

Cette première idée m'a mené plus loin. J'ay osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Éléments celle de la confusion de l'Harmonie. J'ai hasardé de faire entendre d'abord tous les sons mêlés ensemble, ou plutôt, toutes les notes de l'octave réunies dans un seul son. Ces notes se développent ensuite en montant à l'unisson dans la progression qui leur est naturelle, et, après une Dissonance, on entend l'accord parfait.

J'ai cru enfin que ce serait rendre encore mieux le Chaos de l'harmonie si, en me promenant dans les différents Chaos, sur différentes cordes, je pouvais sans choquer l'oreille rendre le ton final indécis jusqu'à ce qu'il revînt déterminé au moment du débrouillement.

Ce n'est pas le principe de l'œuvre à programme qui intéresse notre sujet, mais la façon de décrire ce désordre, ce chaos. Le choix du bruit, exposé de façon très originale ici (voir ci-après illustration 2, la première page) rejoint la typologie des éléments naturels représentés dans la musique instrumentale déjà un peu au XVII^e siècle, mais surtout, et de façon plus fréquente au XVIII^e siècle et au-delà (car l'esthétique du XVII^e siècle, en particulier la française, en termes de représentation de la Nature, tient encore à une conception guindée de l'ordre). Notons toutefois que, lorsque Rebel déclare s'asservir, pour le choix de ses thèmes, aux « conventions les plus reçues », il rappelle par là que, depuis longtemps déjà, les théoriciens avaient établi tout un ensemble d'explications symboliques (concernant par exemple le rôle attribué par eux dans la polyphonie vocale à l'échelle des voix)⁶². Au passage, l'autre point qu'il faut noter concernant cette assez curieuse symphonie, est la présence bien circonscrite d'un point de vue formel, de « motifs caractéristiques » dont Rebel indique avec précision la signification dans son avertissement ; chacun des motifs – de véritables leitmotifs – des quatre éléments est en effet désigné de façon expresse dans cette première partie, représentant le chaos et son « débrouillement ». Enfin, pour se tenir à la question de sons confus et bruyants, de désordre musical, il faut souligner le parti-pris – volontairement ou pas – ramiste qu'exprime Rebel dans sa conception d'ordre et de confusion en termes de musique : « J'ay osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Éléments celle de la confusion de l'Harmonie ».

Pour comparaison :

- Jean-Philippe Rameau : *Zaïs, ballet héroïque* (1748).

L'Ouverture de *Zaïs* « peint le débrouillement du Chaos et le choc des Éléments lorsqu'ils se sont séparés ». La terminologie de chaos et de son « débrouillement » choisie par le compositeur rappelle celle de Rebel. Toutefois les deux pièces ne représentent pas le chaos de la même façon : on pourrait distinguer, entre ces deux cas, une vision « baroque » du chaos, selon Rebel, où toute la matière est déjà présente, mais dans le désordre. Pour Rameau, il s'agirait d'une vision très classique du chaos : la genèse est le passage du vide à la matière, une matière qui se construit dans l'ordre de la nature et de la résonance sonore. Cela dit, le projet lui-même de « débrouillement du chaos » est classique dans son esthétique, puisqu'il procède

⁶² Lionel de la Laurencie rapproche la théorie formulée par Rebel, dans la typologie musicale de ses quatre éléments, de celle qu'expose Gioseffo Zarlino (1517-1590) dans ses *Istitutioni harmoniche* (Venise, 1558), où il compare les quatre parties vocales aux quatre éléments, et où il explique que la Basse s'avance par mouvements lents et rares, mouvements dont naissent les sons graves voisins du silence et en harmonie avec l'immobilité de la terre. Les voix aiguës sont assimilées au feu parce que les sons rapides représentent la vivacité de sa nature (*Istitutioni harmoniche*, 3^e partie, chap. 58). Voir Lionel de la Laurencie, « Une dynastie de musiciens aux XVII^e et XVIII^e siècles: Les Rebel », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7/2 (1906), p. 253-307.

d'une vision de mise en ordre de la nature. Seulement, cet ordre chez Rameau, en particulier dans ces écrits, est un ordre de nature mathématique, univoque, causal, déterminé.

- Une autre représentation du chaos, certes beaucoup plus discrète que chez Rebel, se trouve aussi dans la *Création* de Joseph Haydn (1732-1809). Puis, Ludwig van Beethoven (1770-1827) ouvre le *presto* dans le mouvement final de sa *Symphonie* n° 9, op. 125 (1824)⁶³ avec ce même accord : on est en *ré* mineur, et l'accord fait superposer au *ré* tous les tons de cette échelle. L'effet de ce bruit chaotique sublime une puissance et efficacité descriptive tout à fait comparable aux *Éléments* de Rebel.
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Quatuor des Dissonances* K. 465 (1785)⁶⁴
Voir le début (*Adagio*), la façon dont l'harmonie se dégage peu à peu, dans un grand mouvement cadentiel, marqué précisément de nombreuses dissonances qui provoquent une impression de chaos harmonique.
- Antonio Vivaldi, *Les quatre saisons*, dans *Il cimento dell'armonia e dell'invention*, op.8 (1725)⁶⁵
Autre cas de pièce à programme, encore plus célèbre que les fameux *Éléments* de Rebel ; le bruit ici n'est pas celui du chaos avant débrouillement et mise en ordre, mais toute sorte d'éléments de la nature et des activités humaines, tour à tour chants d'oiseaux (Le Printemps), tempête (L'Été), fête de village et chasse (L'Automne), tremblements à cause du froid et du vent (L'Hiver).
En matière de tremblement, pensons aux consonnes très articulées qui imitent le bruit de ce froid dans le chœur de la scène du Génie du froid dans *King Arthur* (1691) de Henry Purcell (1659-1695), de même qu'au "chœur des trembleurs" de l'opéra *Isis* (1677) de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), moins connu mais qui a, en réalité, inspiré Purcell pour ce passage très célèbre, puisque la scène d'*Isis*, a eu beaucoup de succès à son époque ; les « trembleurs » expriment, au moyen de notes et de syllabes répétées le froid glacial de leur contrée.
- La tempête de *Thétis et Pélée* (1689) de Pascal Colasse (1649-1709) ; celle d'*Alcyone* (1706) de Marin Marais (1656-1728).
Dans *Thétis et Pélée*, la mention suivante dans la partition vient préciser : « On entend icy une tempeste. On se sert d'un tambour pour imiter le bruit des vents et des flots, en frappant doucement quand le dessus est bas et fort quand il est haut ». Notons l'association du bruit au tambour, à savoir à l'instrument au son indéterminé quant à sa hauteur, à savoir précisément un bruit.

⁶³ La partition de cette symphonie peut être consultée en ligne, sur <http://imslp.org>.

⁶⁴ Consultable en ligne, sur <http://dme.mozarteum.at/>.

⁶⁵ Peut aussi être consultée en ligne, sur <http://imslp.org>.

LE CAHOS.

La Batterie qui dans chaque Cahos commence par des double croches doit être continuée sur les blanches qui suivent jus-qu'à la marque !

I. Cahos.

1. Dessus. *fort. doux. fort.*
tres lent. Moderez.

2. Dessus. *fort. doux. fort.*

Flûtes Haute Contre et Taille. *fort. doux. fort. moderez.*

Clavecin. *tres lent. doux.*

point d'autre harmonies que des Octave triple jusqu'à se qui est chiffré.

7b

Rebel

Illustration 2 : Début du « Cahos » [sic], première page de musique dans Jean-Féry Rebel, *Les Elemens, symphonie nouvelle*, Paris, l'auteur, Saillot et Leclerc, [1737].

A remarquer le chiffrage, donné sur le premier accord, qui convoque toutes les notes de l'échelle, ainsi que l'accélération rythmique, une gradation dans la tension dramatique de ce très bruyant chaos, le désordre musical complet qui évolue, au fil des mesures, vers un ordre : les termes du système musical, à savoir l'enchaînement juste des tons, est peu à peu rétabli.

• III. A. b. Tempêtes et tremblements de terre

Au même titre que le « sommeil », la « tempête » est, dans la musique française, un topos de l'écriture (orchestrale) descriptive⁶⁶. Elle traduit le déchaînement des vents, la fureur des flots, les effets ravageurs et la stupeur des personnages qui y assistent. S'y attachent par ailleurs toutes les pièces qui illustrent le déchaînement de toute sorte d'éléments marins et souterrains, tremblements de terre, orages, etc. Dans la musique française, la tempête appartient avant tout au genre lyrique : tragédie en musique, opéra-ballet, opéra-comique (bien qu'elle puisse exister indépendamment). Dans l'opéra, elle intervient après un divertissement heureux et joue le rôle d'un ressort dramatique faisant rebondir l'action, une espèce de « Deus ex machina » plus vraisemblable. On pense par exemple – pour prendre un exemple célèbre, bien que hors musique française – à l'orage qui met prématurément un terme à la partie de chasse dans *Didon et Énée* de Purcell. L'efficacité de l'imitation du bruit de l'orage vient par la répétition et les batteries (on pense au *stile concitato* chez Monteverdi⁶⁷, ici la colère est celle de la nature). Mais les ressources chromatiques sont réduites – orchestre à cordes et basse continue. La première page digne du nom de tempête, datée cette même année se trouve donc dans *Thétis et Pélée* (1689) de Pascal Colasse, évoqué ci-dessus. Après cette œuvre, la plupart des opéras intègrent, avec plus ou moins d'efficacité, une pièce similaire. La tempête d'*Alcione* (1706) de Marin Marais éclipse celle de Colasse et sert d'exemple à de nombreux compositeurs du XVIII^e siècle. Jean-Philippe Rameau construit son tremblement de terre de la seconde entrée des *Indes galantes* (1735) en s'inspirant vraisemblablement de celui de Marais. Dans l'opéra français, la tempête s'articule généralement en plusieurs volets : passage orchestral créant le choc dramatique, chœur d'affolement, intervention dialoguée des protagonistes, enfin ritournelle conclusive qui met en place – ou pas – le retour au calme. Des images analogues qui, dans la musique française semblent s'inspirer du domaine de l'opéra, se trouvent aussi dans la musique religieuse, notamment dans les grands motets du XVIII^e siècle, tel le chœur « Turbatus est » du *Domine ne in furore* (apr. 1707) de Henri Desmarest (1661-1741), ou le chœur « Elevaverunt flumina », dans le *Dominus regnavit* (1743) de Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), véritable inondation sonore imitant le bruit du fleuve digne des scènes d'orage des opéras depuis Colasse.

« M. de Mondonville a donc repris la Lyre de David, de laquelle il avait déjà tiré des Sons divins, et il y a apparence qu'il ne la quittera plus. Il excelle dans un genre moins vaste que celui du créateur de la nouvelle Musique ; mais si je n'étois pas Rameau, qu'aurois-je de mieux à désirer que d'être Mondonville ? [...] On admirera toujours dans le *Dominus regnavit* ce sublime morceau, *Elevaverunt flumina* : le Musicien était sans doute rempli de ces Vers du Poète,

*L'onde au loin mugit,
Les vents sont déchaînés sur les vagues émues.*

On sera toujours saisi d'un saint respect lorsqu'on entendra le chœur énergique du *Venite adoremus*, et le fameux Motet, *Coeli enarrant*, doit engager son Auteur à ne pas quitter une carrière dans laquelle il est le

⁶⁶ Voir Edmond Lemaître, « Tempête », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. M. Benoit, Paris, Fayard, 1992, p. 664.

⁶⁷ Voir par exemple la représentation des bruits du combat et les coups d'épée dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, *opuscolo in genere rappresentativo*, 1624, publié dans le huitième livre de madrigaux en 1638.

premier, pour en courir une autre, où le *Joli* ne fait que plaire dans le temps sans pouvoir passer à la postérité qui ne conserve dans son Temple que le grand et le merveilleux. »⁶⁸

Pour comparaison :

- *Matthäus-Passion* BWV 244 (1727) de Johann Sebastian Bach (1685-1750) : première partie, n° 27b, Chœurs I et II : « Sind Blitze, sind Donner »

Ce chœur qui évoque éclairs et roulements de tonnerre, et même l'ouverture de « l'abîme ardent » de l'Enfer exploite des ressources musicales de la tempête. Le double chœur et le double orchestre occupent la totalité de l'espace sonore, les entrées fuguées accentuent l'effet d'agitation, les doubles-croches à l'extrême grave créent l'effet du tremblement de terre. Notons qu'il s'agit ici d'un élément surnaturel, l'idée de l'imitation de la nature doit être nuancée : on est davantage dans la représentation – l'expression – de l'effet d'une situation (ou action), plutôt que dans l'imitation l'action elle-même. D'une façon générale les chœurs de *turba* offrent des exemples de représentation du bruit de la foule (voir l'opéra du XIX^e siècle).

« Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent » (Matthieu, 27 :51)

- *Destruction de Jericho* (1778) de Henri-Joseph Rigel (1741-1799)

L'intervention divine et la chute du mur sont représentées simplement par un « bruit affreux » en coulisse ; le bruit n'y est donc pas musicalement imité. Nous avons évoqué ailleurs l'importance des machines dans les genres scéniques : car le bruit n'est pas simplement représenté par des moyens musicaux dans la pratique lyrique ; il est aussi « physiquement » intégré à la musique et, plus généralement au spectacle. Cela pas forcément dans un contexte musicalement bruyant par ailleurs. Sa présence conditionne – et potentiellement détourne – le sens et l'effet musical, parfois par le contraste⁶⁹.

III. B. De l'imitation de la nature à celle des sentiments

Une inflexion dans la théorie esthétique de l'imitation de la « belle nature » peut être remarquée surtout à partir des années 1770 où la pensée de Burke⁷⁰ se répand largement en Europe et où le concept d'expression prend le pas sur celui d'imitation. Car au XIX^e siècle, le règne de cœur selon Rousseau a supplanté celui de la raison selon Descartes. L'expression du sentiment comme source première de l'émotion prime sur la restitution d'une image rationnelle de la nature propre à émouvoir. Si la musique n'est plus considérée comme un des éléments de représentation de la « belle nature » des classiques, le problème se pose toutefois de savoir dans quelle mesure, dès lors qu'elle est considérée comme un langage en soi, la musique peut suggérer la réalité de la « vraie nature », celle de la sensibilité romantique associée à l'expression des émotions. Qu'est donc l'imitation en musique dès lors qu'on admet généralement que l'art musical consiste à peindre les sentiments et les situations de l'âme à l'aide d'un procédé tout idéal que la préoccupation de l'imitation matérielle ne peut

⁶⁸ Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres, dans les sciences, la littérature & les beaux arts, sous le Règne de Louis XV, 1^{re} partie*, Amsterdam, Duchesne, 1752, p. 99-100. [fac-similé en ligne sur <http://books.google.com>].

⁶⁹ L'exemple sans doute le plus spectaculaire de cet effet se trouve dans une pièce beaucoup plus tardive : le « Salve Regina » à la fin du *Dialogue des Carmélites* (1957) de Francis Poulenc (1899-1963). Une machine de bruit reproduit les coups du couperet de la guillotine ponctuant le chant des religieuses qui, une à une, montent à l'échafaud. Sans ce bruit, la pièce musicale, pas du tout « bruyante » par ailleurs, n'imprime pas du tout le même effet à l'auditeur.

⁷⁰ Edmund Burke, *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757.

qu'affaiblir ? Comme l'explique Joël-Marie Fauquet⁷¹, une conviction subsiste au début du XIX^e siècle : la musique est un art imitatif du seul fait que la nature lui présente ses modèles avec les moyens de les reproduire. C'est dans cet ordre d'idées qu'Hector Berlioz (1803-1869), en tant qu'initiateur de la musique à programme, s'est penché sur la question, et s'appuie pour cela sur une opinion selon laquelle la musique posséderait deux espèces de facultés d'imiter, l'une physique, l'autre indirecte ou sentimentale. La première, faite des sons de la nature, appartient de droit à la musique sous quatre conditions : 1° que l'imitation ne soit jamais un but mais seulement un moyen ; autrement dit qu'elle ne soit pas considérée « comme l'idée musicale elle-même, mais comme le complément de cette idée » ; 2° que l'imitation « ne s'attache point [...] à mettre en relief des sons, des mouvements ou des objets placés trop au-dessous de la sphère d'où l'art ne saurait presque jamais descendre sans s'avilir » ; 3° que l'imitation « sans devenir une réalité par une exacte substitution de la nature à l'art » soit cependant assez fidèle pour que l'intention du compositeur puisse être perçue par l'auditoire ; 4° que l'imitation sentimentale ne se substitue jamais à l'expression de la passion.

La seconde espèce de l'imitation, indirecte ou sentimentale, excite « en nous, par des sons, l'idée des différentes affections du cœur, et [...] réveille [...], en s'adressant à l'ouïe seulement, des sensations que l'être humain n'éprouve dans la nature que par l'intermédiaire des autres sens », ce qui revient à définir l'expression. Mais Berlioz, sceptique, introduit une différence entre peinture musicale et image sonore. Il conteste la définition que Lacépède donne de la première dans sa *Poétique de la musique* (1785), objectant que la contemplation d'un même objet présumé agréable peut inspirer des sentiments opposés suivant les dispositions de chacun. Il reconnaît la validité de la seconde, tout en soulignant que la vérité de l'image perçue est dépendante de la connaissance préalable qu'on doit avoir, pour qu'elle nous émeuve, du sujet traité par le musicien.

Tels sont les éléments d'un débat qui allait se poursuivre durant le XIX^e siècle, certains compositeurs, comme Camille Saint-Saëns (1835-1921), admettant la bien fondé du concept d'imitation (le *Carnaval des animaux* en est la preuve), d'autres, comme Édouard Lalo (1823-1892), le niant. L'esthétique symboliste, en observant le postulat des « correspondances » formulé par Charles Baudelaire (1821-1867) – « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » – déplacera la problématique de l'imitation en considérant que la musique est, à part entière, une « plastique des sons » qui « répond » aux vibrations de la couleur picturale pour suggérer au delà des apparences du réel le mystère immanent à celui-ci.

Le bruit apparaît enfin comme le déterminant de deux tendances esthétiques. Est musicale toute œuvre dont le primat est la mélodie – la musique italienne. Est bruit toute musique qui paraît en être dépourvue – la musique allemande – notamment la musique de Wagner et de ceux qui, en France, sont réputés suivre son exemple, surtout après 1870. Il faudra attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que le bruit, en tant que matériau sonore, redevienne partie intégrante de la musique, sans pour autant que cette union féconde, placée sous la tutelle de l'avant-garde, fasse l'unanimité.⁷²

⁷¹ Joël-Marie Fauquet, « Imitation », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la dir. de Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, p. 610-611 ; le passage qui suit vient de cet article.

⁷² Voir Joël-Marie Fauquet, « Bruit », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 184.

CONCLUSION : Bruits et musique

L'évolution de la perception de ce terme sur la quasi-totalité de la période historique de la tradition musicale occidentale, à laquelle est consacrée cette section du cours, est étroitement liée à l'évolution de la place de la musique dans l'ordre du savoir philosophique et scientifique occidental, et à l'émergence des poétiques musicales et du discours esthétique. Au-delà d'une réflexion spécifique sur l'évolution du langage musical et des styles, la question de cette année invite à nouveau à une réflexion globale, considérant le statut de la musique et du bruit dans leur contexte historique : philosophique, anthropologie, esthétique, etc. Car le bruit est – ou a pu être – tour à tour plusieurs choses, en relation généralement, mais pas toujours, à la musique.

Bruit *per se*

- Le bruit est tout d'abord lui-même ; d'un point de vue acoustique, il est intrinsèquement un son sans hauteur distincte ; du fait de cette propriété il est généralement exclu, en particulier avant le ^{XX}^e siècle, des différents systèmes musicaux, organisés autour de tons de hauteur précise – de fréquences discrètes – disposés de façon organisée et précisément codifiée (le système tonal en est un cas de figure mais pas le seul), et définis, accordés, de façon tempérée, selon un système donné (pythagoricien, tel ou tel autre type de mésotonique, égal...).

Désordre d'un ordre rompu

- Il est le contraire de la belle harmonie, une harmonie universelle, expression perceptible par les sens de l'ordre du monde des philosophes grecs, ou de l'ordre du monde *tel que Dieu l'a créé*, ajoute le Moyen Âge chrétien : il est dans ce sens, et dans les avatars de ce principe – la dialectique de celui-ci, ses oppositions, échanges et complémentarités, pour reprendre l'expression de la question du cours –, le désordre.
- Musique des espaces désordonnés, le bruit est omniprésent dans les représentations médiévales (et au-delà) de l'enfer, telles les différentes représentations picturales du Jugement dernier⁷³, où bêtes diaboliques touchent des instruments imaginaires, où les instruments réels sont employés de façon aberrante, où tout cri humain ou animal, et toute sorte d'émission sonore participe à un concert infernal extrêmement bruyant et cacophonique ; cette musique infernale, putréfiée comme les musiciens qui la jouent, ne se borne pas simplement à *illustrer* l'horreur de ce désordre : elle *est* l'enfer. Dans un registre similaire, musique et danse, ironiquement détournées, menées par des squelettes qui ne s'arrêtent ni devant rois, évêques et riches, ni modestes et pauvres, ni hommes, ni femmes, ni enfants, illustrent ces *Danses macabres* et autres divers traités consacrés à « l'art de bien mourir », à une époque où maladies, guerres et mille fléaux autorisaient une espérance de vie fort pessimiste et aléatoire.
- Le bruit put être aussi le contre-pied expiatoire de l'ordre de la cité, potentiellement contraignant, sujet au monde extérieur de chaque individu, dans la ville, dans la vie : le temps d'un charivari toutes les inversions sont autorisées, l'évêque dévient fou et l'âne couronné

⁷³ Voir par exemple le célèbre *Enfer du musicien* de Bosch, ou le *Triomphe de la mort* de Brueghel (tous conservés au Musée du Prado à Madrid).

évêque, accompagné du son d'instruments de fortune, bruits de casseroles et cris désordonnés. Bruyante, criarde, quasi inaudible, la musique omniprésente à ces fêtes populaires illustre aussi cette inversion déguisée, carnavalesque, et souvent féroce critique, avant le retour de l'ordre, au lendemain de la fête.

Objet d'un nouvel ordre à définir

• L'étude du bruit, et sa définition physique et acoustique, à partir du XVII^e siècle, fut aussi une façon d'aborder l'étude du phénomène sonore en l'extrayant du champ musical et de sa théorie (approche présente chez des auteurs grecs mais évacuée dans l'ordre du savoir scolastique). Élaborée tout au long du XVII^e siècle, l'acoustique naît comme discipline scientifique à part entière à l'aube du XVIII^e siècle, et se propose de cartographier un espace plus ample que la musique, dans lequel le bruit occupe un domaine qu'il convient de définir, de mesurer, de distinguer, de codifier. Dans un contexte épistémologique cartésien, qui cherche la nature causale des choses, bruit et musique vont être confrontés du point de vue de leurs propriétés, explorés non plus en termes d'ordre mathématique universel mais d'un point de vue physique. Mais son, musique et bruit (comme tous les objets sensoriels) sont compris à travers les sens extérieurs de la perception. L'étude de ce mécanisme se heurte aux limites de la mathématisation et de l'univocité et, de fait, il autorise la subjectivité. De là, les discours sur le goût et l'approche esthétique vont dissenter sur la nature agréable ou désagréable du son, de la musique, du bruit.

Désordre par imitation

• Le bruit est, enfin, objet d'imitation dans nombre de pièces descriptives, où se succèdent cris d'animaux, bruits de guerre, de chasse, de cité, et toute sorte d'éléments naturels (tempêtes, tremblements de terre) et surnaturels (le bruit du char de Phaéton, celui des béquilles du dieu Temps, et mille autres sons imaginaires et potentiellement bruyants imités sur la scène de l'opéra). Des *caccie* italiennes aux grandes œuvres à programme, sans parler du XX^e siècle, le répertoire offre un grand nombre de cas où la musique procède par imitation, qu'elle soit descriptive ou expressive. Du vraisemblable de la poétique classique au réalisme du XIX^e siècle, le bruit s'accommode et sert les différentes poétiques de l'opéra – de leur substrat esthétique –, de toute musique dramatique, scénique ou pas, comme de la musique instrumentale « à programme ». Il faut toutefois souligner ici que le bruit en musique n'est pas synonyme des procédés d'imitation. Car, on l'a déjà vu, l'imitation n'est pas le seul ressort de la dualité bruit et musique et, surtout, toute forme d'imitation, même s'il s'agit d'imitation *de la nature*, n'est pas obligatoirement assimilable au bruit. Car, concrètement, le chant d'un coucou, dans l'absolu et dans la façon « conventionnelle » de le représenter musicalement, parfaitement organisé et avec des hauteurs très précises, n'est généralement pas l'illustration du bruit. Autrement dit, en termes d'imitation de la nature, réelle ou imaginaire, le bruit, certes omniprésent, n'en constitue qu'un cas de figure des multiples ressources expressives dont disposent les compositeurs de musique.

Tous ces paramètres, associés à ceux évoqués dans les autres cours consacrés à la question de cette année, donnent un aperçu du nombre important d'ouvertures qu'offre le sujet. Quelle que soit la conception du bruit – philosophique, théologique, sociologique, physique, poétique ou autre –, celle-ci met constamment en évidence la matérialité du son. De ce point de vue, le bruit ramène constamment la musique dans la vie et dans ce que celle-ci reflète.

BIBLIOGRAPHIE (sources – travaux)

Pour ce qui concerne cette partie du cours, il n'y a pas à proprement parler d'ouvrage de synthèse consacré à la question et dans la ramification de ses enjeux. Le candidat doit donc recueillir des entrées au sujet dans nombre de travaux périphériques au sujet du concours. La bibliographie qui suit en est indicative et, de fait, pas exhaustive ; elle a plutôt pour but d'aider les candidats à préparer l'épreuve de dissertation en leur offrant des entrées et des thèmes de réflexion qui interrogent les différents aspects du sujet. Elle est à dessein plutôt brève, afin de ne pas nuire à son efficacité (les documents trop spécialisés ou difficiles d'accès⁷⁴ n'y sont pas indiqués ; ils sont toutefois mentionnés dans les notes de bas de page). Les documents accessibles aussi en version numérique en ligne sont signalés, y compris ceux des portails JSTOR et MUSE (pas en accès libre, mais in situ, par exemple à la BnF, ou en accès nomade dans plusieurs sites et bibliothèques, dont la bibliothèque électronique de Paris IV)⁷⁵. Les lectures spécialisées doivent être accompagnées par une bonne histoire de la musique, et par la consultation des encyclopédies musicales (rappelons que *New Grove online* est accessible aussi dans la bibliothèque électronique de Paris IV).

- Les documents signalés sur « Gallica » sont accessibles en ligne à partir du site : <http://gallica.bnf.fr/>
- Les documents signalés sur « CHMTL » (Center for the History of Music Theory and Literature) sont accessibles en ligne à partir du site : <http://www.chmtl.indiana.edu>
- Concernant les ressources en ligne, il faut toujours privilégier les textes signés et hébergés dans des institutions reconnues. D'autres sources comme *Wikipedia* peuvent donner des pistes intéressantes, mais les notices sont anonymes et le contenu n'a aucune caution scientifique : elles doivent systématiquement être vérifiées.

I. SOURCES

BATTEUX, abbé Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durant, 1746. Par un défenseur de l'esthétique classique de l'imitation.

BOILEAU, Satire VI, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 36-37.

Dans cette satire, Boileau commente les « embarras » de Paris en commentant l'aspect sonore de la capitale.

BURKE, Edmund, *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757.

Sur les notions du beau, du sublime et de l'imitation au XVIII^e siècle. **Accessible en ligne [en anglais] :** <http://www.bartleby.com/24/2/>

CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations*, Paris, Bure aîné, 1754.

Voir notamment 1^{re} partie, chapitre VIII, « D'un homme borné au sens de l'ouïe » (extrait publié dans Violaine Anger [cf. *infra*], vol. 1). **Accessible en ligne sur Gallica (format texte).**

⁷⁴ Telle par exemple la *Suda*, dont il existe toutefois une version en ligne (traduction en anglais) sous forme d'extraits, dans lesquels ne figure pas l'article « psophos » [voir <http://www.stoa.org/sol/>].

⁷⁵ Il est conseillé par ailleurs de naviguer sur JSTOR et MUSE en vue de compléter les lectures, par recherches combinées (par exemple 'noise' et 'music', ou 'bruit' et 'musique' ou 'son' etc. De nombreux textes relatifs au sujet sont accessibles sur MUSE, concernant toutefois essentiellement le XX^e siècle (en anglais).

DUBOS, abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur le poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1733 (1^{re} éd. de Paris, Mariette, 1719).

Voir partie 1 section 45, « De la musique proprement dite » : le passage sur la musique et l'imitation de la nature (p. 435), le rôle de la musique instrumentale dans l'imitation des bruits, naturels ou merveilleux (p. 440 et suiv.) et surtout un peu plus loin, sur ce que C. Kintzler appelle le « bruit poétique » (p. 457 et suiv.). **Accessible en ligne sur Gallica (format texte).**

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.

Voir article « Bruit ». **Accessible en ligne sur Gallica.**

LACÉPÈDE, Étienne de, *La poétique de la musique*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785.

LE GALLOIS, Pierre, *Lettre de M^r Le Gallois [...] touchant la musique*, Paris, Michallet et Quinet, 1680 ; fac-similé Genève, Minkoff, 1984.

MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy et alii, 1636, fac-sim Paris, éd. du CNRS, 1963.

Source incontournable pour le statut physique, philosophique et musical du son au XVII^e siècle.

PERRAULT, Claude, *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traitez touchant les choses naturelles. Tome II : Du Bruit*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1680

Le premier et l'un des rares traités consacrés spécifiquement au Bruit, œuvre d'un architecte, médecin et érudit, auteur aussi d'un essai De la musique des anciens (dans le même recueil) ; frère de Charles Perrault. **Accessible en ligne sur Gallica (rééd. de 1721).**

RAMEAU, Jean-Philippe, *Génération harmonique*, Paris, Prault, 1737.

Disponible en plusieurs fac-similés (par ex. New-York, Broude Brothers, 1965 ; Courlay, Fuzeau, 2004, t. II). Évocation de la discrimination entre bruit et son. **Accessible en ligne sur CHMTL.**

— *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand, Pissot, 1750

Disponible en plusieurs fac-similés (par ex. New-York, Broude Brothers, 1965 ; Courlay, Fuzeau, 2004, t. II). Voir en particulier la discrimination causale entre bruit et son, commentée aussi par André Charrak (dans *Raison et perception...*, cf. *infra*). **Accessible en ligne sur CHMTL.**

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768.

Disponible en plusieurs fac-similés et éditions modernes. Voir article « Bruit », qui est à comparer avec Rameau, *Démonstration du principe...* **Accessible en ligne sur Gallica.**

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, [S.l., s.n.], 1753.

Disponible en plusieurs fac-similés et éditions modernes ; accessible en ligne, sur Gallica et sur CHMTL. Voir article « Bruit », qui est à comparer avec Rameau, *Démonstration du principe...* **Accessible en ligne sur Gallica (fac-similé) et CHMTL (texte libre) et ailleurs.**

TRAVAUX

ANGER, Violaine (éd.), *Le sens de la musique, 1750-1900. Vivaldi, Beethoven, Berlioz, Liszt, Debussy, Stravinski*, 2 vol., Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005 (Coll. « *Æsthetica* »).

Qu'il s'agisse du statut de l'imitation que de questions d'expression et de sens intrinsèque de la musique, l'ouvrage propose l'ouverture à plusieurs problématiques relatives à notre sujet. Il est en outre accompagné d'une riche anthologie de textes.

ANTHONY, James, *La musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, 1992.

Livre de référence pour la musique française ; voir sa présentation des *Éléments* de Rebel (p. 413-415).

BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

Plusieurs notices éclairantes, voir notamment « imitation » et « tempête » (notices de C. Kintzler et E. Lemaître).

BOUISSOU, Sylvie, « Mécanismes dramatiques de la tempête et de l'orage dans l'opéra français à l'âge baroque », *D'un Opéra l'autre, Mélanges offerts à Jean Mongrédien, textes réunis et publiés par Jean Gribenski*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 217-230.

BURNETT, Charles *et alii* (éd.) voir *The second sense...*

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, Cnrs, 2006.

CHARRAK, André, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998 (Coll. « Philosophies », 105).

CHARRAK, André, *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.
Voir le chapitre "La résonance dans les sciences", notamment les p. 101-105 (« La définition du son musical »).

CHASTEL, André, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1989 (1^{re} éd. en 2 vol., 1968-69).

Ample étude pluridisciplinaire sur la Renaissance ; voir par exemple les chapitres « La vue et l'ouïe » dans B. I. *L'image et le discours*, ainsi que B. IV. *Fête, art de cour et merveilleux*.

COUVREUR, Manuel et Thierry FAVIER (éd.), *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Wavre, Mardaga, 2006.

Plusieurs articles intéressants sur la relation entre perception de son et plaisir musical, sur la subjectivité de l'écoute et les nouveaux canons qui, au XVII^e siècle, tentent de circonscrire le *beau*.

DIDIER, Béatrice, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

Le chapitre « Le beau musical : de l'imitation à l'expression », p. 19 et sq. est particulièrement éclairant.

EINSTEIN, Alfred, *The Italian Madrigal*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1949, 3 vols.

FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003.

Plusieurs notices éclairantes, voir notamment « bruit » et « imitation » (notices de J.-M. Fauquet).

FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000 (Coll. « Sciences, Techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières »).

KAHN, Douglas, *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Minerve, 2006.

KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

Sur les « bruits poétiques » de l'abbé Dubos : voir notamment les p. 132-134 et 159sqq.

LA GORCE, Jérôme de, « Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV », *Le Mouvement en musique, textes réunis par Hervé Lacombe*, Metz, Serpenoise, 1996, pp. 171-188.

Article présentant ce type de symphonies descriptives, leur typologie et leur écriture.

LEGRAND, Raphaëlle, « La rhétorique en scène. Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique », *Revue de Musicologie*, 84/1 (1998), p. 79-91.

Voir l'explication des figures d'hypotypose, autrement dit de l'imitation descriptive/expressive. **Texte accessible sur JSTOR.**

LEVARIE, Siegmund, « Noise », *Critical Inquiry*, 4/1 (automne 1977), p. 21-31.

Bien que très daté et partial dans ses conclusions esthétiques, cet article a toutefois le mérite de proposer une approche globale synthétique et diverses définitions de l'objet *bruit*. **Texte accessible sur JSTOR.**

MARCHESIN, Isabelle, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.

Ouvrage très utile pour le haut Moyen Âge : pour les questions de définitions des termes et discriminations des notions, tout comme pour la problématique ordre/désordre. Voir notamment la deuxième partie, IV. Le son : émission, perception et analyse rationnelle ; V. La sensation et la raison dans l'appréhension du phénomène sonore ou encore XIII. Ordre et désordre (« L'opposition entre bruit et phthongus » ; « *Musici et histriones* »). Voir aussi la riche iconographie (p. 183-245) et le très utile index thématique-glossaire à la fin.

MEEÛS, Nicolas, « Bruit, son, son musical, note », *Musurgia*, XIII/4 (2006), p. 5-16.

MICHAELIDES, Solon, *The Music of Ancient Greece: an Encyclopaedia*, Londres, Faber & Faber, 1978.

Très utile pour les termes et notions de la musique grecque (dont l'essentiel relatif au sujet est déjà donné dans le présent cours).

Moyen âge, entre ordre et désordre (Marchesin, Clouzot et alii), Paris, RMN/Cité de la musique, 2004 [catalogue d'exposition].

Complète très bien l'ouvrage d'Isabelle Marchesin (voir ci-dessus), et surtout prolonge le champ d'investigation au bas Moyen Âge. Outre les articles introductifs, ce catalogue d'exposition contient une centaine de notices iconographiques très documentées ; de très nombreuses pistes sur la problématique d'ordre/désordre. Malheureusement épuisé, ce document est consultable en bibliothèque, en Haut et Rez-de-Jardin à Tolbiac, au département de la Musique de la BnF et, d'après SUDOC, dans une bonne trentaine de bibliothèques universitaires en France. Voir aussi ci-après, *histographie*.

Bruit et Musique, dossier de la revue *Analyse musicale*, 56 (2007) ; articles de Michel Chion, François-Bernard Mâche, Gérard Le Vot, Pierre Salivas, Miha Iliescu, Alice Tacaille, Annick Fiaschi Dubois, Martin Kaltenecker, Max Noubel, Sylvie Dallet, Bruno Bossis, Nicolas Darbon, Jean-Baptiste Kreisler.

Numéro consacré spécialement à la question du concours.

Musique et bruit, dossier de la revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 7 (2007) ; articles d'A. Arbo, L. Charles-Dominique, D. Guigue, P. Lalitte, P. Mariétan, Makis Solomos.

Numéro consacré spécialement à la question du concours.

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2 : Les savoirs musicaux*, Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004.

Voir notamment les chapitres de Gianni Sanarini, « Le son musical » et de Michela Garda, « Esthétique. Petite histoire des conceptions du beau musical ». À noter que les cinq volumes de cette encyclopédie sont maintenant disponibles (vol. 5 publié en 2007) : la collection permet un aperçu systématique et transversal de l'histoire de la musique.

PSYCHOYOU, Théodora, « Du *psophos* au bruit : sur les origines et les transformations de l'objet au XVII^e siècle », *Musurgia*, XIII/4 (2006), p. 17-31.

Reprend et développe les considérations exposées dans les parties I.B et II.B du présent cours.

SCHAFER, R. Murray, *Le Paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.

The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century, éd. Charles Burnett; Michael Fend; Penelope Gouk, Londres, The Warburg Institute, 1991.

VENDRIX, Philippe, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999 (Coll. « Que sais-je ? », 3448).

WERSINGER, Anne Gabrièle, *Platon et la dysharmonie, Recherches sur la forme musicale*, Paris, Vrin, 2001 (Coll. « Tradition de la pensée classique »), 336 p.

HISTOGRAPHIE

<http://mediatheque.cite-musique.fr> · en bas de la page, dans dossiers pédagogiques, cliquer sur « accès aux dossiers » puis sur « expositions du musée » enfin sur 2004, « Moyen Age. Entre ordre et désordre ».

Ce dossier propose des extraits du livret des cartels de cette exposition et reprend donc les principaux éléments de quelques notices catalogue (voir bibliographie). Voir surtout, dans la partie « chute », le commentaire du *Psautier* de Reims, et dans « passages » le *Roman de Fauvel*. Dossier plutôt simplement informatif, mais donnant quelques premières pistes.

<http://porotbaroque.blogspot.com>

Blog consacré à la période baroque, par Bertrand Porot, maître de conférences à l'université de Reims : bibliographie commentée (qui complète celle dressée ici), conseils aux candidats et propositions de sujets.