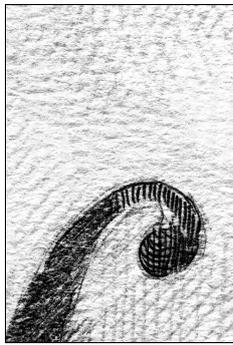


Numéro 7 — Premier semestre 2008

filigrane

Musique Esthétique Sciences Société



Musique et bruit

Éditions Delatour France

Centres de recherche associés

Équipe d'accueil Centre d'Étude des Arts Contemporains, Université de Lille 3
Équipe d'accueil RIRRA21, Université de Montpellier 3
Équipe d'accueil Musicologie, Esthétique et Création Musicale, Université de Paris 8

Comité de lecture et de rédaction

Joëlle Caullier (Université de Lille 3), Jean-Marc Chauvel (Université de Reims), Jean-Paul Olive (Université de Paris 8), Makis Solomos (Université de Montpellier 3, Institut Universitaire de France)

Site internet et contacts

www.revue-filigrane.org

joelle.caullier@univ-lille3.fr, jeanmarc.chouvel@free.fr, jpolive@univ-paris8.fr, makis.solomos@univ-montp3.fr

Comité scientifique

Gianmario Borio (Université de Crémone, Italie), Nicholas Cook (University of London, Angleterre), Georges Didi-Huberman (EHESS, France), Ludwig Holtmeier (Hochschule für Musik in Freiburg, Allemagne), Jean-Claude Risset (CNRS, France), Mario Vieira de Carvalho (Université de Lisbonne, Portugal), Michael Werner (EHESS, France)

Numéros précédents

- N°1. *Musicologies ?*
- N°2. *Traces d'invisible*
- N°3. *La société dans l'écriture musicale*
- N°4. *Nouvelles sensibilités*
- N°5. *Musique et globalisation*
- N°6. *Musique et inconscient*

Numéros suivants

- N°8. *Musique et improvisation*
- Mise en page : Renaud Meric

SOMMAIRE

Makis Solomos <i>Éditorial</i>	5
Première Partie <i>Approches plurielles du bruit en musique</i>	11
Philippe Lalitte <i>Aspects acoustique et sensoriel du bruit</i>	13
Luc Charles-Dominique <i>Anthropologie historique de la notion de bruit</i>	33
Alessandro Arbo <i>Une brève histoire du bruit, de Rousseau à Grisey</i>	55
Pierre Albert Castanet <i>Musique et Société. Le bruit de fond soixante-huitard</i>	85
François Picard <i>Vespa, ombak, son des anges. Le bruit de l'Autre</i>	107
Seconde Partie <i>Le bruit dans la musique contemporaine</i>	131
Makis Solomos <i>Bruits « entonnés » et sons « convenables » : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits</i>	133
Marc Battier <i>De la symphonie du monde à la symphonie de bruits</i>	149
Didier Guigue <i>L'ars subtilior de Lachenmann. Une incursion dans l'univers sonore de Serynade</i>	159

Pierre Mariétan	
<i>Quel bruit ! Mais quel bruit ?</i>	189
Renaud Meric	
<i>Le bruit de fond est-il un son ? À propos d'Écosystèmes audibles 3a</i> <i>d'Agostino Di Scipio</i>	197
<i>Les auteurs</i>	215

ÉDITORIAL

« Les enquêtes actuelles mettent en évidence que le bruit est au premier rang des nuisances subies par les Français dans leur environnement quotidien »¹. Cependant, dans « la Rome antique déjà, on se plaignait du bruit des chars sur les pavés et des vociférations des marchands ambulants »² et « nos ancêtres du Moyen Âge ou des Temps modernes vivaient dans un environnement souvent bruyant »³. Qu'il ait ou non augmenté durant les siècles, le bruit dont il est question ici a un sens univoque : il est vécu comme nuisance. Cependant, il est un domaine où le bruit peut être appréhendé autrement : la musique.

En effet, on peut faire l'hypothèse que, de tous temps, les musiciens ont su en tirer partie. Certes, par le passé, les théoriciens tendaient à l'exclure du monde de la musique, le point culminant de cette méfiance ayant sans doute été atteint par l'acoustique helmholtzienne⁴. Mais peut-on imaginer le culte de Dionysos sans *aulos* ni percussions, sans instruments bruiteux (n'ayant pas de hauteur déterminée) et/ou bruyants ? Peut-on concevoir une fête profane médiévale sans charivari ? Quant au baroque, Michel Chion donne une piste précieuse :

« La part de bruit, que nous avons repérée dans la musique de guitare, ne date pas, comme on le croit souvent, de la musique contemporaine : elle est déjà importante au XVII^e siècle et ne concerne pas la seule musique imitative. [...] Les notes répétées ou les trilles dans les sonates pour clavecin de Scarlatti sont bien écrits pour faire entendre des stridulations et des crépitements. [...] Ce qui masque à l'oreille – et à l'œil et à l'esprit – des musicologues classiques cette part de bruit, c'est le fait que sur la partition, les effets destinés à la produire sont notés avec les mêmes symboles que les "notes" »⁵.

¹ Jean-Pierre Servant (éd.), *Mesurer le bruit dans l'environnement. NF S 31-010*, Paris, AFNOR, 2000, p. XI.

² Alain Muzet, *Le bruit*, Paris, Flammarion, 1999, p. 7.

³ Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, 2000, p. 5.

⁴ « La première et la plus importante différence entre les sensations auditives, est celle qui existe entre les *bruits* et les *sons musicaux* », écrit Hermann von Helmholtz (*Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction M.G. Guérout, Paris, Victor Masson, 1868, p. 9), dont la physique se fonde sur l'idée d'une atemporalité du son dit « musical », pouvant garantir l'existence de sons véritablement périodiques, atemporalité qui oblige Helmholtz à limiter son analyse à la partie stable du spectre, éliminant ainsi l'attaque nécessairement bruiteuse des instruments de musique et des voix – le coup d'archet sans lequel un son de violon n'est pas un son de violon, l'instabilité tonale initiale de la voix sans laquelle une voix n'est pas une voix, etc.

⁵ Michel Chion, *Le Son*, Paris, Nathan/HER, 2000, p. 179.

Bien sûr, il reviendra à la musique moderne de « libérer » le bruit, musicalement parlant, c'est-à-dire d'en reconnaître le *potentiel musical* : de l'émancipation de la dissonance au cluster et à la neutralisation de la dimension tonale (c'est-à-dire de la hauteur), des « bruiteurs » futuristes aux « objets sonores » schaefferiens, du piano « préparé » aux modes de jeu instrumentaux les plus extraordinaires, des guitares saturées du rock aux bruits blancs de l'*electronica* expérimentale, de l'électroacoustique des années 1950 aux recherches les plus récentes..., le bruit fait désormais partie intégrante de la musique à des degrés plus ou moins variés, à tel point que la distinction entre son (musical) et bruit est de moins en moins opérante.

Mais pourquoi le bruit ? Si, à la rigueur, on peut dresser une histoire linéaire de cette émancipation du bruit, dès que l'on aborde la question du pourquoi, les choses se complexifient. En effet, il existe de nombreuses raisons pouvant expliquer cet intérêt de plus en plus prononcé pour le bruit, et elles ne sont pas nécessairement compatibles entre elles. Tout d'abord, on lira une conquête du sonore en tant que tel, au détriment donc de sa réduction à la notion de hauteur, qui a dominé pendant des siècles. Dans ce sens, le bruit est plus qu'un matériau nouveau : il constitue une ouverture à la *morphologie*, à cette nouvelle vision de la musique qu'a tenté de théoriser Pierre Schaeffer⁶. Simultanément, conquérir le bruit, c'est récuser la physique atemporelle du son et inscrire ce dernier dans le temps : « une culture fondée sur l'énergie », où « le son ne se conçoit plus en termes de conservation, de répétition, d'identité », pousse le compositeur à s'intéresser aux « transitoires d'attaque et d'extinction, profils dynamiques en évolution constante, bruits, sons de masse complexes, sons multiphoniques, grain, résonances, etc. », écrit Hugues Dufourt dans le premier « manifeste » de la musique spectrale⁷ ; de son côté, Horacio Vaggione paraphrase le physicien Ilya Prigogine⁸ et définit les structures sonores comme des « structures dissipatrices d'énergie sonore »⁹.

Il existe également une tradition qui pense le bruit comme l'inarticulé, comme l'amorphe par excellence. Si l'on s'y réfère, la fascination pour le bruit pourrait s'expliquer à l'aune des recherches d'un John Cage, sur lequel on n'a pas fini de s'expliquer : doit-on

⁶ Cf. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

⁷ Hugues Dufourt, « Musique spectrale » (1979), in Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 289-290.

⁸ Co-auteur, avec Isabelle Stengers, du livre *La nouvelle alliance* (Paris, Gallimard, 1979), qui développe l'idée que la physique moderne a introduit le temps ; au niveau de ses recherches en physique, Prigogine est l'auteur de la « théorie des structures dissipatives ».

⁹ Horacio Vaggione, « Composition musicale et moyens informatiques : questions d'approche », in Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione, *Formel/Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan 2003, p. 102.

privilégier chez lui ses attaques contre la musique (« Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique », dira-t-il¹⁰) ou bien appréhender ses interrogations comme la quête d'une autre écoute¹¹ ? Quoi qu'il en soit, on aurait tort de penser l'intérêt pour l'amorphe qu'est le bruit comme démission. Ainsi, François Bayle définit le bruit comme « reste » qui « par essence se trouve indéfini, vaste, déformé », et à qui « s'applique une continuelle enquête pour extraire du sens. Tout bruit porte indice, à seule fin d'en inférer les agents et les causes, de deviner, d'entendre, de se souvenir, d'agir »¹². Et on pourrait également se référer au très beau texte – au titre explicite : « Musique et bruit de fond » – de Michel Serres sur *Pithoprakta* de Xenakis, une œuvre orchestrale où dominent toutes sortes de bruits et dans laquelle est utilisé le calcul des probabilités pour composer de vastes masses bruiteuses. Xenakis, nous dit Serres,

« émet strictement ce qui s'émet de soi, sans intervenir, sans qu'intervienne l'articulé, sans que nul n'intervienne. Qu'est-ce qui est émis, en l'absence de tri, de filtre ou de séparation ? L'effet de grenaille, l'effet de scintillation, le bruit d'agitation thermique – l'ensemble des bruits de fond. Qu'est-ce qui s'émet de soi, lorsque nul démon n'intercepte, que peut-on écouter dans un monde sans homme ? La turbulence brute, la fluctuation des particules, le choc des individus répartis au hasard dans le temps, la fluctuation du nuage dans l'effet de charge d'espace. Qui parle, au sein de ce nuage ? Personne, à la rigueur, et sûrement l'objet, la chose même, le monde »¹³.

On aurait tort d'entendre ce « monde sans homme » comme un lieu désertique, sans sujets. Xenakis, poursuit Serres, recherche une musique « universelle : chacun peut l'entendre, quels que soient sa langue, sa souffrance et sa condition, son monde et sa naissance, puisqu'elle est conditionnelle, préalable à toute émission, à toute réception. Cet universel est intersubjectif ; il est aussi objectif puisqu'elle traduit le bruit du monde même »¹⁴.

Parmi les nombreuses autres interprétations de l'intérêt croissant pour le bruit, on citera, pour finir, l'idée que le bruit, c'est aussi le sale, le vilain, le parasite, qu'il est

¹⁰ C'est le titre d'un de ses petits livres : John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, traduction Daniel Charles, s.l., La main courante, 1994, p. 9.

¹¹ Cf. Carmen Pardo, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹² François Bayle, *Musique acousmatique. Propositions... .. positions*, Paris, INA-GRM/Buchet-Chastel, 1993, p. 81.

¹³ Michel Serres, « Musique et bruit de fond » (1968), in Michel Serres, *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, p. 189-190.

¹⁴ *Ibid.*, p. 193.

l'inévitable attribut des pauvres (et des immigrés¹⁵). Aussi, « la part croissante que prend le bruit dans la musique savante atteste l'irruption d'un élément plébéien refoulé et révèle la mauvaise conscience des détenteurs du pouvoir symbolique »¹⁶. C'est la thèse de Pierre Albert Castanet, qui voit dans la revendication du bruit un geste de contestation sociale¹⁷ – quelques années auparavant, Jacques Attali avait développé en partie la même thèse, mais dans une attitude beaucoup plus ambiguë, que l'on ne saurait reprendre sans précautions¹⁸.

Tout bruit relève-t-il de la contestation ? Si cette thèse s'applique merveilleusement au premier Lachenmann – chez qui le bruit joue en quelque sorte le rôle de la dissonance qu'Adorno prêtait à Schönberg –, que dire de certaines musiques assourdissantes au sens d'anesthésiantes ? Et surtout, pour revenir au début de cet éditorial, que dire de l'envahissement de notre quotidien par le bruit ? C'est pourquoi, une étude sur la musique et le bruit devrait être complétée par une autre sur la musique et ... le silence. De nombreux artistes d'aujourd'hui, notamment ceux qui œuvrent à partir des musiques environnementales, du paysagisme sonore ou, plus communément, des installations sonores, mais aussi de nombreux compositeurs de musiques de concert, instrumentales ou électroniques, réinventent le silence, la faible intensité sonore et parfois même les sons « purs » (sinusoïdaux). Citons les installations de Robin Minard¹⁹ ou de Claire Renard²⁰, les compositions de Pascale Criton²¹ ou de Chiyoko Szlavnic²²... Mais, outre que ce fut en partie l'objet d'un autre numéro de *Filigrane*²³, en réalité, il serait difficile d'opposer bruit et silence. Eu égard à la question du rôle social et politique du bruit, s'il peut être également utilisé à des fins d'oppression, il en va de même du silence : entre l'exposition prolongée à des sons très forts et des cellules de prison blanches et silencieuses, on ne saurait préférer

¹⁵ On se souvient de la déclaration fracassante sur « le bruit et l'odeur » d'un célèbre homme politique : « Comment voulez-vous que le travailleur français qui travaille avec sa femme et qui, ensemble, gagnent environ 15000 francs, et qui voit sur le palier à côté de son HLM, entassée, une famille avec un père de famille, trois ou quatre épouses, et une vingtaine de gosses, et qui gagne 50000 francs de prestations sociales, sans naturellement travailler... si vous ajoutez le bruit et l'odeur, hé bien le travailleur français sur le palier devient fou » (Jacques Chirac, discours prononcé le 19 juin 1991).

¹⁶ Hugues Dufourt, « Préface », in Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999, p. 9 (réédition : 2007).

¹⁷ Cf. Pierre Albert Castanet, *op. cit.*

¹⁸ Cf. Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, P.U.F., 1977.

¹⁹ Cf. Bernd Schulz (éd.), *Robin Minard. Silent Music*, Stadtgalerie Saarbrücken, Kehrer Verlag Heidelberg, 1999.

²⁰ Cf. son installation (avec le vidéaste et designer Esa Vesmanen) *La Chambre du Temps*, créée à Lyon, dans le cadre de la Biennale Musiques en Scène au Musée d'Art Contemporain, en 2006.

²¹ Cf. Pascale Criton, « Subjectivités et formes du temps », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°2, sous la direction de Joëlle Caullier, second semestre 2005, p. 119-138.

²² Cf. Chiyoko Szlavnic, « Opening Ears: the Intimacy of the Detail of Sound », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°4, sous la direction de Jean-Marc Chauvel, second semestre 2006, p. 37-58.

²³ *Traces d'invisible*, *Filigrane* n°2, *op. cit.*

une méthode de torture. Quant à notre point de départ : certains craignent l'envahissement de notre quotidien par le bruit ; cependant, le silence de l'univers postindustriel n'en est pas moins terrifiant...

Le sujet qu'aborde le présent numéro de *Filigrane* est l'une des questions des concours du CAPES et de l'agrégation d'éducation musicale pour les années 2008 et 2009 – il est vrai, nous avons inversé les deux termes de l'intitulé²⁴. Il est d'usage de traiter les questions de concours selon un découpage historique. Dans le présent numéro, tenant compte des centres d'intérêt de notre revue, nous avons adopté une autre méthode.

Une première partie, composée de cinq articles, espère montrer qu'il y a plusieurs manières d'aborder la notion de bruit. Philippe Lalitte propose une approche psychoacoustique. Partant d'une définition acoustique, il en aborde les aspects sensoriels (seuil de tolérance, notion de sonie) pour finir avec ses aspects cognitifs (identification et signification, la dernière notion nous permettant d'en venir à la musique même). Luc Charles-Dominique nous donne une étude historique selon une anthropologie sociale, politique et religieuse. Il montre comment, du Moyen Âge au baroque, nous assistons à un renversement esthétique, la dichotomie du « savant » et du « populaire » se substituant à celle du « haut » et du « bas ». Autre approche historique, mais sous l'angle d'une archéologie : l'article d'Alessandro Arbo, qui montre l'évolution des conceptualisations de la notion de bruit de Rousseau jusqu'à la musique spectrale. L'approche sociale, comme nous espérons l'avoir montré, est elle aussi nécessaire. Pierre Albert Castanet l'illustre à merveille avec cet article très actuel sur « le bruit de fond soixante-huitard »²⁵. La dernière approche, bien que de nature ethnomusicologique, constitue une transition avec la seconde partie. Partant du constat que le bruit est la musique de l'Autre, François Picard y montre les affinités entre l'écoute de l'ethnomusicologue et la démarche acousmatique.

La seconde partie est dédiée à la musique contemporaine et comprend également cinq articles. Le premier se centre sur deux théoriciens du bruit, Russolo et Schaeffer, pour suggérer que, vu sous un angle particulier, le second se situe dans la continuité du premier : la thèse soutenue est que, loin de « libérer » le bruit, comme on a tendance parfois à le penser, ces deux théoriciens s'efforcent de le domestiquer. Dans le second article, Marc Battier se situe dans le même champ historique, mais avec une vision plus large,

²⁴ L'intitulé exact de la question de concours est « Bruit et musique : discriminations, interactions, influences ».

²⁵ L'un des thèmes de la campagne électorale des présidentielles de mai 2007 a été la stigmatisation de mai 68 comme source de tous les maux... y compris des « parachutes dorés » (indemnités exorbitantes de départ des grands patrons) !

s'intéressant notamment à des écrivains et poètes tels que Guillaume Apollinaire ou Fernand Divoire. Didier Guigue, de son côté, analyse en détail *Serynade* (1997-98, pour piano), une pièce appartenant à la période la plus récente d'un compositeur qui a été mentionné précédemment, Helmut Lachenmann. Le quatrième article est rédigé par un acteur important des musiques environnementales, Pierre Mariétan, qui montre que les rapports *son-silence-bruit* ne peuvent exister sans recherche d'équilibre entre ces trois entités. Le numéro se conclut avec l'article d'un jeune doctorant, Renaud Meric, et porte sur une œuvre récente du compositeur italien Agostino Di Scipio, œuvre où le bruit de fond joue un rôle majeur. L'auteur montre que le bruit de fond, multiple et complexe, mis en valeur par la pièce en question, permet ainsi de questionner l'écoute et l'imagination sollicitées par la musique.

Makis Solomos

PREMIÈRE PARTIE

Approches plurielles du bruit en musique

ASPECTS ACOUSTIQUE ET SENSORIEL DU BRUIT

Le bruit est le phénomène sonore le plus représenté dans le monde. Il est à la fois présent dans les sons de l'environnement (naturels, urbains, domestiques, humains), dans les différentes formes de communication sonore (humaine et animale) et dans les sons destinés à la musique (sons vocaux, instrumentaux, synthétiques). Le bruit se propage dans tous les milieux (gazeux, liquide, solide) et sur toute l'étendue des fréquences, des infrasons aux ultrasons en passant par toute la zone de fréquences audibles par l'oreille humaine (20 Hz-20 kHz). Même l'océan – le soi-disant « monde du silence » – recèle encore plus de bruits que la surface de la terre¹. Seul l'espace est réfractaire aux vibrations acoustiques quelles qu'elles soient.

La permanence du « bruit » dans notre quotidien a donné lieu à de nombreuses métaphores. Dans son usage courant, il est synonyme de nuisance sonore (tapage, tintamarre, vacarme). Mais sa polysémie s'étend à des significations telles que rumeur (bruit qui court), invasion (bruits de botte), retentissement (faire grand bruit), etc. Synonyme d'aléatoire, de parasitage, perturbation ou dégradation de l'information, le bruit devient instrument de mesure en physique, en astronomie, en électronique ou en cardiologie.

L'Association française de normalisation (AFNOR)² a homologué deux définitions du bruit. L'une est physique : « Vibration acoustique erratique, intermittente ou statistiquement aléatoire »³, l'autre se place du point de vue des effets que le bruit produit

¹ Les sons naturels de l'océan sont pléthoriques, des fréquences les plus graves (moins d'un 1 Hz) provoquées par les glissements de terrain et les tremblements de terre jusqu'aux fréquences les plus aiguës (plus de 300 kHz) provoquées par les sifflements, grincements, crépitements, grognements des crustacés, des poissons et des baleines.

² <http://www.afnor.org>.

³ NF s30-101, terme 08-05-130.

UNE BRÈVE HISTOIRE DU BRUIT, DE ROUSSEAU À GRISEY¹

Pour Fausto Romitelli

Peut-on esquisser une brève histoire du bruit ? L'acoustique, la psychologie, la sémiologie, la phénoménologie et bien d'autres disciplines encore nous invitent, depuis au moins un demi-siècle, à une grande prudence. Un ensemble aléatoire de fréquences que nous n'arrivons pas à discerner, le résultat acoustique de vibrations irrégulières, un son confus et désagréable... Ces formules nous paraissent toutes prometteuses, mais ne résistent pas à l'épreuve des faits. Une réflexion un tant soit peu attentive et quelques comparaisons simples, formulées à titre expérimental, devraient suffire à ébranler les présupposés les plus profondément ancrés. Combien de sons « purs » l'oreille perçoit-elle à l'écoute d'une symphonie classique ? Dans quels cas l'impression produite est-elle « désagréable » ? La musique du siècle dernier a mis en évidence combien il est difficile de répondre à ce type d'interrogation, jusqu'à faire vaciller l'idée même de rétrospective. Admettons que nous puissions définir notre objet : peut-on dire avec certitude qu'il a une « histoire » ?

Pour organiser un discours dont les termes semblent devoir toujours se présenter entre de peu commodes guillemets, nous choisirons comme point de départ la position de Jean-Jacques Nattiez, qui voit dans le relativisme culturel le meilleur antidote au dogmatisme de nombreux travaux musicologiques : « *le bruit est ce que l'on reconnaît comme dérangeant et/ou est désagréable*. La frontière entre bruit et musique est toujours culturellement définie [...] »². Ce point de départ est convaincant lorsqu'on appréhende

¹ Cet article reprend, avec quelques modifications, un texte présenté en italien dans le cadre du colloque international *Suono e natura: composizione e teoria musicale in Francia dal 1950 a oggi*, organisé par la Faculté de Musicologie de Université de Pavia et l'EA 3402 de l'Université de Strasbourg, sous la direction de Gianmario Borio et Pierre Michel, Cremona, 30-31 janvier 2003, et paru sous le titre « Breve storia del rumore, da Rousseau a Grisey », in *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*, 1 (2004), pp. 29-51. Nous remercions vivement les éditeurs pour en avoir autorisé la traduction et la publication dans la revue *Filigrane*.

² Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, p. 75.

VESPA, OMBAK, SON DES ANGES

Le bruit de l'Autre

Un bruit italien

« Si M. Puccini essaie de retrouver l'atmosphère des rues et des âmes parisiennes, ça fait tout de même un bruit italien. Je n'aurai pas la prétention de lui reprocher d'être italien, mais pourquoi diable avoir choisi *La Vie de Bohème* ? »¹.

Qu'est-ce donc qu'un bruit italien ? Un moteur de recherche nous donne facilement la réponse : le bruit d'un moteur, Ferrari, Ducati, ou encore Piaggio, ce qui renvoie à Vespa², *vespa*, la guêpe³.

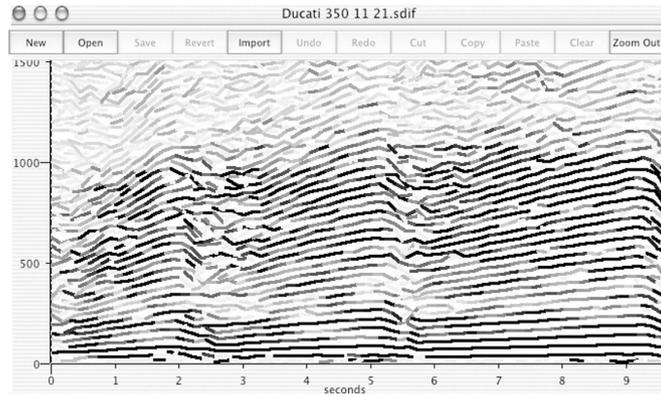
« À deux sur cette moto, le comportement est très rassurant, la moto s'inscrit très bien en courbe, et les accélérations sont franches et toujours accompagnées du fameux bruit italien, mais le moteur ne fait pas dans la demi-mesure, et certain n'apprécieront peut être pas »⁴.

¹ Claude Debussy, 1903, in François Lesure (éd.), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971. Cité par Gérard Condé, « Le Paris de Puccini », *Le Monde*, Dimanche 15-Lundi 16 avril 2007, « Supplément radio-télévision », p. 11.

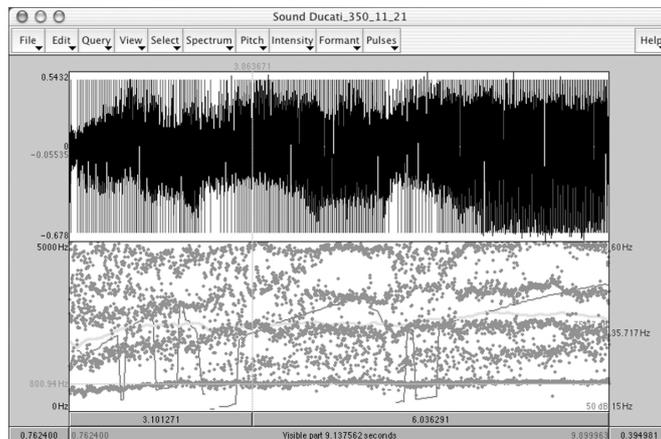
² L'amateur d'opéra ne manquera pas de relever la coïncidence avec le « Vespa! Rospo maledetto! » de *Madama Butterfly*, du même Giacomo Puccini. L'amateur de motos ne manquera pas de relever la coïncidence qui fait que le personnage qui chante cet air s'appelle Suzuki.

³ Vespa est également le nom d'un ensemble de tambours à friction en cougourdon du carnaval de Nice. Voir Yves Rousguisto, « Le cougourdon niçois », in Jacques Coget (éd.), *L'homme, le végétal et la musique*, Parthenay, FAMDT, « Modal », 1996, pp. 34-37 ; également An., « Aux frontières de la musique, la vespa », disponible via http://www.nice.fr/mairie_nice_4447.html, consulté en août 2007.

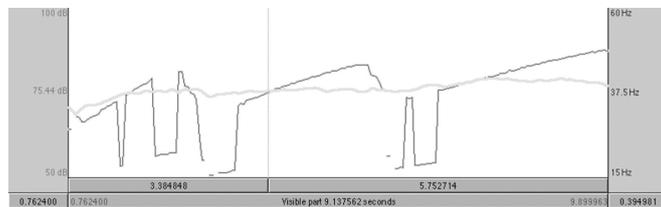
⁴ Appréciation par un internaute de l'Aprilia SL 1000 Falco, disponible via http://www.ciao.fr/Aprilia_SL_1000_Falco_Avis_269799, consulté en août 2007.



Exemple 1a. Son de la Ducati 350 DESMO (monocylindre 4 temps), 1971, conduite par Pierre Duval, CD *Moteurs de légende*, Cinq Planètes CP 9999, page 2 de 11 à 21s. Analyse effectuée avec le logiciel Spear.



Exemple 1b. Même échantillon (Ducati). Analyse effectuée avec le logiciel Praat.



Exemple 1c. Exemple précédent : courbe intensité/hauteur.

SECONDE PARTIE

Le bruit dans la musique contemporaine

BRUITS « ENTONNÉS » ET SONS « CONVENABLES » : RUSSOLO ET SCHAEFFER OU LA DOMESTICATION DES BRUITS

Toute culture musicale contient une part de bruit, au sens acoustique du terme, et l'exploite à un degré plus ou moins élevé. Cependant, seule la musique moderne l'a revendiquée en tant que telle. Ce n'est donc pas un hasard que les deux traités les plus célèbres sur le bruit et la musique datent du XX^e siècle, le premier – *L'art des bruits* (1913) de Luigi Russolo – étant conçu comme un bref manifeste réclamant le droit musical au bruit, le second – le *Traité des objets musicaux* (1966) de Pierre Schaeffer – se posant comme une théorisation très élaborée des bruits en relation avec la musique.

Il existe une polémique autour de la naissance de la musique concrète : savoir ce que son inventeur, Pierre Schaeffer, devait à Russolo et qu'il n'aurait pas reconnu. Dans l'introduction de sa traduction française, publiée en 1954, du célèbre manifeste futuriste, le « lettriste » Maurice Lemaître accuse Schaeffer d'avoir été « malhonnête avec Russolo. Il ne le cite qu'une fois, et du bout de la plume. [...] Il ne peut s'agir ici d'un manque de culture, Schaeffer connaissant sûrement ce manifeste. [...] On se trouve donc devant un *brouillage* pur et simple de la part de Schaeffer, une tentative caractérisée de meurtre historique »¹. L'affaire a des résonances politiques : « Il s'agissait de rendre à César ce qui est à Schaeffer, et à Dieu ce qui est à Russolo », conclut Lemaître, en rappelant que le livre de Schaeffer qui venait d'être publié, *À la recherche d'une musique concrète* (1952), est

¹ Maurice Lemaître, « Introduction », in Luigi Russolo, *L'art des bruits. Manifeste futuriste 1913* (traduction M. Lemaître), Paris, Richard-Masse, 1954, pp. 15-16.

dédié à « l'Administration », alors que le manifeste de Russolo « s'adresse aux compositeurs, et à travers eux, à Apollon »².

Le présent article ne compte nullement relancer cette polémique³. Si elle est mentionnée, c'est parce que, vu sous un angle particulier, le traité de Schaeffer, malgré les dénégations de ce dernier, se situe dans la continuité du manifeste de Russolo. En effet, nous soutiendrons ici que, loin de « libérer » le bruit, comme on a tendance parfois à le penser, ces deux écrits s'efforcent de le domestiquer. Mais entrons dans le détail.

« Entonner » le bruit (Russolo)

Né en 1885, Luigi Russolo⁴ fut le plus jeune des membres du groupe des futuristes italiens (Marinetti, Boccioni, Carrà, etc.). Il commença par la peinture, mais se tourna vers la « musique » en inventant le bruitisme dans son manifeste de 1913, *L'art des bruits*. En 1913-14, il donna plusieurs concerts avec ses nouveaux instruments, les *intonarumori* (d'*intonare*, « entonner » et de *rumori*, « bruits »). Amoindri par une grave blessure durant la guerre – dans laquelle il s'était enrôlé comme volontaire –, il continue cependant ses expérimentations en inventant de nouveaux instruments, tels que le *rumorharmonicus*, « l'archet enharmonique », ou le *rumorharmonium*. Il utilise ces instruments pour accompagner la projection de films d'avant-garde ; mais « l'avènement du cinéma sonore allait très vite détruire tous les espoirs de Russolo. Par ironie du sort, l'un des tout premiers films sonores, *La mélodie du monde* (1929) de Ruttman, entièrement composé de bruitages, était axé sur l'environnement de sons-bruits évoqué par Russolo depuis son manifeste de 1913 »⁵. À la fin des années 1910, ses conceptions eurent une certaine influence en Union Soviétique :

² *Ibid.*, p. 17. Le livre cité de Schaeffer possède effectivement une dédicace ambiguë : juste après la page de titre figure, sur une page entière, le texte suivant : « Que, pour une fois, L'ADMINISTRATION de la Radiodiffusion et de la Télévision française en tant que PERSONNE MORALE se voit dédier, comme on faisait AU PRINCE, l'hommage des travaux accomplis sans que soit oubliée la personne physique de son Directeur Général Monsieur Wladimir Porché qui voulut bien assurer aux Recherches de Musique Concrète le plus rare des bienfaits du pouvoir : LA CONTINUITÉ » (Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 7).

³ Dans son essai bien documenté sur Schaeffer, Martial Robert soutient que ce dernier ne connaissait pas le manifeste de Russolo lors de la rédaction d'*À la recherche d'une musique concrète* : cf. Martial Robert, *Pierre Schaeffer : des Transmissions à Orphée*, Paris, l'Harmattan, 1999, pp. 143-149.

⁴ Les éléments biographiques qui suivent sont extraits de Giovanni Lista, « Russolo, peinture et bruitisme », introduction à Luigi Russolo, *L'art des bruits*, textes établis et présentés par Giovanni Lista, traduction Nina Sparta, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, pp. 9-30. Le manifeste sera cité d'après cette édition.

⁵ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 28.

d'ordre agogique, ou encore sur des changements globaux d'aspects de l'écriture³¹. Les sous-sections, qu'elles proviennent de l'édition ou de mon cru, portent un indice numérique séquentiel (A0, A1, ... An). Le **tableau 3** montre le découpage macro-formel qui en résulte, avec des indications très générales sur les aspects qui me semblent le mieux caractériser chaque grand moment.

Sections (mesures)	Caractéristique et catégories dominantes du plan principal	Caractéristiques dominantes du plan résonant	régime des intensités
A0 (1-25) <i>All^o capr.</i>	C10 plaqué, pulsations lentes	X11(a)	élevées
A1 (26-37)	<i>Texturklängen</i> , C10 et C8, entremêlés en discours fragmenté, profils cinétiques chaotiques	X11(a)	toujours élevées, sauf début
A2 (38-47)	L	C10*	Toujours élevées
A3 (48-52) <i>Meno mosso</i>	C 10	X11	<i>diminuendo</i>
A4 (53-82) <i>a tempo</i>	comme A1, mais avec toutes les catégories	filtrages des accords du plan principal, puis X	contrastées, mais sur le schéma $p \rightarrow ff \rightarrow mp$
B (83-109) <i>Calmo, mist.</i>	C10, dans le grave, avec une note anticipée ; puis <i>sib.</i>	X11 conclut	<i>ppp</i> , mais point final <i>fff</i>
C (110-144) <i>Liberamente, legg.</i>	L, aboutissant au <i>martellato mib</i> (puis <i>ré</i>)	X11(a) ; C10*	début <i>p</i> , avec oscillations et brusques contrastes jusqu'au <i>fff</i> , qui domine sur la fin
D0 (145-181) <i>a tempo</i>	<i>Fluktuationklang</i> . C10 sur <i>ré</i> , statique	C10 transposé (*) sur petits X	$ff \rightarrow p \rightarrow fff$
D1 (182-235) <i>Streng im T^o...</i>	<i>Texturklang</i> . L'état antérieur est contaminé progressivement par X, qui envahit tout l'espace		Polyphonie de progressions opposées entre les deux plans ; <i>fff</i> domine

³¹ Il y a une erreur manifeste d'impression pour l'entrée de la section E, indiquée sur la partition en haut de la p. 25, mais qui de toute évidence intervient quelques mesures avant, au minimum à la double barre de la mes. 242, mais encore plus logiquement, à mon sens, d'un point de vue formel, mes. 236, vers laquelle je l'ai donc déplacée. J'ai d'autre part décidé d'anticiper l'entrée de la section G, imprimée mes. 309, p. 31, à la mes. 292, p. 30, de manière à ce qu'elle coïncide avec l'introduction de l'effet d'ongle sur les cordes, une « nouveauté » sonore dans l'œuvre qui suffit en soi-même à créer une articulation à grande échelle, laquelle est de plus renforcée par un changement général de matériaux et configurations morphologiques-cinétiques. Je l'ai de plus divisée en deux sous-sections, G0 et G1, sur la base d'un autre changement à partir de la mes. 316. J'en ai fait de même pour la longue section D, la scission intervenant au moment où apparaissent les premiers *clusters* sur le plan principal (mes. 182).

