

[Élise Heinisch]

Le cri, frontière protéiforme entre bruit et musique

Comment l'air modulé par la fibre sonore
Peut-il créer en nous ces sublimes transports ?
Pourquoi le cœur suit-il un son qui s'évapore ?
Ah c'est qu'il est une âme au fond de ces accords !¹

Dans un dédale de ruelles inquiétantes et sombres, je me félicite d'être accompagnée de Mazinho et Itamar. Ponta de Areia est un village qui, en dehors de la rue principale n'est que chemins de terre bordés de minuscules maisons colorées pour les plus chanceux, grisâtres pour les autres. Village refuge où, lors de l'installation des Portugais à partir du XVI^e siècle dans la petite ville voisine Caravelas, se sont rassemblés Indiens Tupi-guarani et esclaves d'Afrique occidentale.



Nous marchons d'un pas allant, guidés semble-t-il par le bruit que devrait dégager le rituel s'il était commencé. Une basse rythmée de plus en plus puissante émane de notre destination. Il fait nuit noire. Plus nous nous approchons, plus cette musique

me semble peu crédible, synthétique, et puis j'entends, superposé à cette basse, un chant agité. On avance encore un peu et, reconnaissant le « tube » du carnaval de cette année, je me raisonne, on ne doit pas être au bon endroit. Le rituel doit être annulé ou alors les adeptes préparent le rituel en musique, pour le moins inadaptée. Bref. Nous arrivons. Une petite lumière est allumée au portillon, nous entrons. Le père de saint² (*pai de santo*) est là et quelques médiums s'affairent aux préparatifs du rituel. La pièce où va se dérouler le rituel est dégagée, bien apprêtée. Les quelques paroles échangées avec l'officiant et les médiums restent difficiles tant la musique est forte. Je m'interroge sur sa provenance et après enquête acoustique bien facile, je condamne la maison limitrophe coupable. Le volume est insupportable et je commence à m'inquiéter pour l'enregistrement du rituel que j'ai prévu de faire. Je tente une enquête auprès de la maîtresse des lieux :

« Você sabe o que acontece aqui do lado ? Tem uma festa hoje ?

Tu sais ce qu'il se passe à côté ? Il y a une fête aujourd'hui ?

É o vizinho. Ele não gosta
C'est le voisin. Il n'aime pas.

Não gosta o que ?

Qu'est-ce qu'il n'aime pas ?

Ele não gosta do barulho da batuque. Até a gente termina ele bota o som pra não ouvir

Il n'aime pas entendre le bruit de la batuque³. Jusqu'à ce qu'on termine, il met de la musique pour ne pas entendre »

Couvrir un bruit qui nous gêne pour ne pas entendre celui des autres est une pratique courante dans le monde entier. Supporter son propre bruit est plus aisé que de subir celui des autres. Mais là, c'est un cas parti-

culier. Le voisin ne voulait pas entendre le rituel, sa dimension sonore. Dans un rituel *umbanda*, la masse sonore couplée à la religion est constituée des rythmes frappés sur plusieurs tambours et des chants qui les accompagnent. Au-delà de ces éléments, on relève d'autres manifestations sonores qui informent sur le rituel, même si on ne le voit pas, et c'est peut-être cela qui dérange le voisin : les cris. Si une personne crie, il y a possession. Soit c'est l'officiant qui crie pour appeler les divinités à « descendre » dans le corps des médiums, soit ce sont les divinités incorporées elles-mêmes qui crient. Cet élément sonore, le cri, est donc significatif de la possession pendant le rituel ; en revanche chants et percussions sont omniprésents du début à la fin du rituel, qu'il y ait possession ou pas. Un connaisseur peut, somme toute, reconnaître un chant d'appel ou de renvoi de la divinité. Les chants sont de type responsorial : le chœur est constitué des médiums qui répondent au soliste (le plus souvent c'est le possédé lui-même sinon l'officiant), le tout accompagné des percussions (ici quatre tambours cylindriques) qui ont chacun un rôle précis. On note également la présence éventuelle d'un *pandeiro* (tambourin à cymbalettes) et des apparitions ponctuelles de cloches (*adjà* ou *agôgô*).

Dans quelle mesure le cri est-il un élément qui prend une valeur équivalente au chant ? Le cri est plus souvent considéré comme dissocié de la musique. Dans la *umbanda* comme dans beaucoup d'autres rites, la musique n'est pas dissociée de la religion, du rituel, de la magie. Il n'y a pas musique d'un côté, et rituel de l'autre. Il y a une religion qui se pratique dans un univers sonore bien spécifique, dont le cri fait partie.

Le cri a des définitions multiples. Ici, il est cadré, nuancé, varié, adapté : serait-il, grâce à sa fonction, dissocié du bruit ?

Pour le voisin ces cris lui permettent, malgré

1. Alphonse de Lamartine, XVIII « La voix humaine, à Madame de B*** » 2. L'officiant 3. Batuque : le rituel

lui, de suivre le rituel d'un point de vue acousmatique.

Je me suis assise dans un recoin. Tambours et chants ont fini par recouvrir la musique tout aussi endiablée du voisin. L'officiant entre progressivement en transe, il est possédé par *Ogum*, divinité africaine (*orixa*) du fer et de la guerre.

Il pousse d'abord de petits cris rythmiques courts (émission rapide avec renouvellement du soutien du diaphragme entre chaque cri) marqués sur le contretemps (valeur d'une croche) et qui l'entraînent dans une danse circumambulatoire. Ce petit cri a très clairement un statut musical puisqu'il se situe à une position stratégique de la formule rythmique. Il peut également conforter la transe puisque sur le principe de la suroxygénation, le cri, répété de la sorte, peut entraîner la transe. Pour les adeptes, ce cri est signalétique, il prouve la présence d'*Ogum*.

Puis, dans un moment de calme, *Ogum* s'approche de l'autel et saisit de petites épées d'argent, attributs significatifs de la divinité. Le possédé va donc danser avec les épées en poussant les mêmes cris rythmiques qui, cette fois-ci, vont le lancer dans une danse un peu plus frénétique. Cette danse semble cadrée par le rythme des cris qui reprennent plus vivement et la manière dont il frappe les épées l'une contre l'autre. Les épées marquent le temps et le cri le contre-temps.

Sur la fin de sa danse, il se retire du centre du *terreiro*⁴ et stationne un moment sur le pas de la porte où il pousse à nouveau quelques cris rythmiques. Pousser des cris à cet endroit sert à « effrayer l'ennemi », « repousser les indésirables », par exemple les *eguns* (âmes des morts).

Un peu plus tard, l'officiant crie à nouveau mais, cette fois-ci, ce cri est un appel (d'où



la délicate différence de définition entre cri et appel). Il sent l'*orixa* (à nouveau *Ogum*) présent dans le corps d'une des médiums, mais la divinité n'est pas encore tout à fait là. Le cri, accompagné de l'*adjà*⁵ agité face au visage de la future possédée, a pour but d'accélérer la possession et par ce procédé, appeler la divinité qui tarde à apparaître. Un cri-appel qui induit ici la notion de l'autre puisque l'officiant s'adresse à la divinité.

Très peu de mots sont échangés au cours du rituel, c'est le sonore non verbalisé qui « parle », qui fait sens. Chants, rythmes, doches qui s'agitent, les pieds qui frappent le sol, les cris des possédés, tout se mélange et ne forme qu'une masse sonore presque uniforme. Certaines divinités parlent et communiquent avec l'assistance ou les médiums, mais ce sont le plus souvent par ces cris que les divinités annoncent leur présence et communiquent entre elles. Le mot cri est sans doute trop précis pour être juste. Pensons alors pour cri : toute manifestation sonore infra-verbale.

Après deux heures de rituel, l'ambiance se stabilise, s'organise. Les adeptes appellent maintenant (par les chants) les *caboco* (esprits d'Indiens métis).

Tout est calme, quand soudain un *caboco* apparaît dans le corps de l'officiant et déclenche sauts et distorsions corporels aboutissant sur un cri puissant et guttural (il nous signale la présence du *Caboco*). Le cri est ici beaucoup plus démonstratif que les précédents. La position des mains dans

le dos et le corps légèrement penché en avant est la marque du *caboco*.

Plus tard encore, l'ambiance change complètement. Il est plus de minuit, il est maintenant l'heure d'appeler des divinités moins recommandables. Elles sont choyées dans les rituels afin d'assurer un équilibre entre bien et mal et afin d'éviter que ces divinités ne se manifestent quand on ne l'a pas prévu. Ce sont les *Exu*⁶.

Tous les cris et autres manifestations sonores hors chant ou paroles significatives sont des traits distinctifs caractéristiques de chaque divinité ou un moyen de communication. *Exu* peut crier fort mais en général et, ce soir-là, il se manifeste dans un rire méphistophélique.

Exu est un esprit malin, il est l'intermédiaire entre les *orixas* et les hommes. Il est un messager qui va tuer si on lui demande de faire le mal et donner la vie si on lui demande de faire le bien. *Exu* est un esclave.

« La religion fait partie de la culture, non comme dogme,
Ni même comme croyance, comme cri »⁷

La *umbanda* se caractérise par un système de croyance en des divinités appelées *orixas* (en yoruba) ou *santos* (en portugais) qui sont des divinités africaines, les *cabocos* (esprits d'Indiens métis), *pretos-velhos* (les vieux Noirs, esprits d'anciens esclaves), *crianças* (esprits d'enfants) et d'autres divinités encore. Ces croyances sont associées au phénomène de possession censé incarner les divinités dans le corps des adeptes au cours du rituel.

La cérémonie du rituel permet donc le passage du réel au monde divin. Le *terreiro*⁸ remplit une fonction sacrée et, sauf exception, les possessions auront lieu dans le cercle des danseurs qui pratiquent comme souvent dans ce type de rituel, le principe de circumambulation.

La *umbanda* est un culte « syncretique » apparu au Brésil au début du XX^e siècle et essentiellement pratiqué dans les grandes métropoles du sud du pays (Rio de Janeiro, São Paulo). Son expansion fut extrêmement rapide et l'on retrouve cette pratique jusque dans les villages du sud de l'État de Bahia. Basée sur les principes africains du candomblé bahianais, elle se nourrit des influences les plus diverses telles que le catholicisme,



Cri du *caboco*, fête de *Iemanjá*, 2 février 2007, Caravelas, Bahia, Brésil

4. Nom donné au lieu de culte et à la pièce où se déroule le rituel 5. Cloche double en métal souple 6. Prononcer -échou- 7. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, 1947, p. 257. 8. Lieu de culte considéré comme une parcelle de terre africaine.

le spiritisme européen d'Allan Kardec ou encore le chamanisme indigène. Un culte souvent dénigré et difficile à comprendre car jugé trop multiple et trop syncrétique.



Musicien de *umbanda*, fête de *Iemanjá*, 2 février 2007

Le cri a pour synonymes les mots les plus indésirables : hurlement, bruit, plainte, clameur, criallerie ou encore braillement, appel, protestation, voix.

Oui, la voix. Le cri est jusqu'à preuve du contraire, émis par l'appareil vocal. C'est aussi ce même outil qui permet parole et chant. Le cri effraie, le cri est énigmatique, le cri est douleur, le cri est animal. Au-delà de sa réputation populaire plutôt angoissante, le cri est, dans les rites de possession, une manifestation très significative de la transe mais n'a pas de connotation particulièrement diabolisée. Au contraire, le cri donne un sens à certains non-dits, il est extrêmement codifié. On peut difficilement dire qu'il est une partie du répertoire musical mais, au même titre que la musique, il participe à la construction de l'espace sonore.

On peut aussi s'aventurer à définir le cri dans des termes dit « acoustiques » : serait-ce alors une émission laryngée infra verbale et inarticulée, projetée violemment à la puissance moyenne de 0.001 watt et qui peut atteindre 100 dB ?

Les dictionnaires nous donnent, en résumé, six définitions possibles du cri :

1. Son perçant émis avec violence par la voix. *Pousser son premier cri*. « Le cri est l'élément crucial, acte créateur, ce son engendre le monde » (Marius Schneider).
2. Parole(s) prononcée(s) très fort. Cri

d'alarme. *Interpeller quelqu'un, se faire entendre de loin*.

3. Douleur, plainte, désespoir. *Témoin incontrôlable de la force des émotions qui submergent la conscience. C'est la limite du lâcher-prise*.

4. Opinion manifestée hautement.

5. Son émis par la voix des animaux variant avec les espèces.

6. Bruit aigre, crissement.

Pour conceptualiser et élargir ces définitions, nous pourrions en faire la liste caractéristique et synthétisée suivante :

1. Le cri primal (la naissance)
2. Le cri d'appel ou appel crié
3. Le cri émotionnel brut
4. Le cri d'opinion
5. Le cri de l'animal
6. Le cri comme bruit

L'étude du cri dans les rituels *umbanda* nous permet de rajouter à cette liste le crismusicalisé (sans hauteurs mais avec rythme). On peut aller moins loin (géographiquement) et nommer le style de musique « hard rock » où un cri saturé dans le microphone du chanteur fait partie intégrante de la pièce musicale.

Se dégagent alors plusieurs fonctions générales du cri. Il peut être :

- Utilitaire
- Codifié
- Signalétique
- Musicalisé

Des fonctions qui sont indépendantes mais cumulables.

Mais revenons à la *umbanda*. Nous pouvons considérer que le rituel se divise sous trois dimensions : l'odorat (assouvi par l'encens), l'ouïe (dans la globalité du sonore), la vue (le lieu, l'espace, les couleurs, les matières).

La transe déclenche le plus souvent des indices visibles tels qu'une révulsion oculaire, des sécrétions buccales importantes, des tremblements, des gestes désordonnés, convulsions, cris, chutes. L'état de transe peut être spontané, provoqué ou simulé mais se retrouve, le plus souvent, dans le contexte précis du rituel. Il existe également des possessions « domestiques » qui peuvent se réaliser sans les déclencheurs habituels qui sont la musique et la danse.

Le cri dans la transe n'est pas présent uniquement au Brésil mais dans de nombreux rituels de possession :

« La transe, dans la vision effrayante qu'on lui donne dans nos sociétés, est regardée bien autrement en Inde. L'oracle se manifeste de la même façon en prenant de contorsions le corps du candidat qui piétine le sol nerveusement pendant que la force tente de pénétrer son corps, lui faisant pousser **des cris** de guerre impressionnants. »⁹

« Chez les Touaregs du Hoggar, le nom même du culte de possession est parlant : *tazenghared* exprime l'idée de « crier de toutes ses forces sans articuler de sons ». Ici **les cris** gutturaux des possédés se mêlent aux sons inarticulés et aux battements des mains du chœur des musiciens, le tout créant une atmosphère sonore très confuse. »¹⁰

Le cri fait partie de la phase convulsive de l'entrée en transe. Il signifie le plus souvent l'arrivée de la divinité dans le corps de l'initié et plus encore le signal de l'entrée en transe. Le cri dans la transe semble cumuler les quatre fonctions proposées : utilitaire (permet d'attirer l'attention de l'assemblée), signalétique (signale la présence de la divinité), codifié (à chaque divinité doit correspondre un type de cri) et musicalisé (peut s'ajouter aux rythmes joués et peut comporter plusieurs syllabes). Par ailleurs, le cri est le moyen d'expression oral privilégié de la divinité qui, hormis les



Cri de *Oxossi*, fête de *Iemanjá*, 2 février 2007, Caravelas, Bahia, Brésil

cris, ne fera que chanter, et pour certaines d'entre-elles, communiquer avec des adeptes (pratique de la voyance). Notons avant tout que chaque cri et/ou transe violente, qui sont les éléments les plus frappants pour un novice, ne perturbe aucunement l'assemblée ni même interpelle. Le cri est ainsi parfaitement intégré dans le

9. Extrait de témoignages recueillis sur Internet (récits de voyages anonymes trouvés au hasard des recherches). 10. Hell, Bertrand : *Possession et chamanisme ; les maîtres du désordre*. Paris, « Champs », Flammarion n°522, 1999, p 176.



Sorcellerie

culte et plus encore dans l'ensemble sonore et musicalisé du culte. Le cri n'a aucun rôle spectaculaire ou théâtral, même si en effet, par un cri spécifique, chaque initié interprète en quelque sorte, un personnage. On ne peut pas dissocier le cri de la transe, voire de la danse :

« Le déchaînement est aussi bien verbal que gestuel »¹¹

Le cri socialisé et cadré dans le rituel est entendu comme divin. Ainsi, le cri de « l'homme-animal » semble devenir, par l'intermédiaire d'une renaissance symbolique, celui de « l'homme-dieu », un cri chargé de sens et de codes.

En revanche, en dehors de ce contexte, le cri est sans doute aussi bestial et noir que dans nos cultures européennes. En guise d'anecdote, notons qu'au Brésil, même pour s'interpeller de loin dans la rue, on ne crie pas, c'est impoli, pas même le nom, on émet en général un léger sifflement sans hauteur vocale. Il suffit alors au concerné de se retourner et de chercher des yeux qui a bien pu l'appeler.

En exprimant catharsis et mimesis, le cri correspondrait à l'aspect thérapeutique et théâtral de la possession. Il symboliserait le lien entre ces deux dimensions essentielles du rite. La manière individuelle et brute de chaque individu est domestiquée pour devenir un comportement caractéristique de la divinité incorporée. Un compromis entre l'inné et l'acquis, une représentation culturelle de sa nature divine.

Il existe une forme très particulière du « cri-utilitaire » chez les Pygmées Aka, lors de la chasse au filet (*Mongombi*), au cœur de la forêt en Centrafrique. Ce sont des cris qui semblent être (à notre oreille occidentale) de la musique que l'on classerait pour le moins dans « cri musicalisé » en plus d'utilitaire.

Ce sont des interjections, des cris et appels avec des hauteurs identifiables. Pour les Pygmées, cette forme d'expression vocale n'est pas considérée comme musique, mais bien comme appartenant à la technique de la chasse au filet. Ses fonctions sont multiples : maintenir le contact entre les chasseurs disséminés dans la forêt (souvent à une grande distance les uns des autres), indiquer leur position exacte ainsi que le stade de la pose du filet collectif, et rabattre le gibier effrayé par ces sons étranges.¹²

On retrouve une autre forme de cri musicalisé en Roumanie : le *Strig turi*. Vers improvisés satiriques ou sentimentaux que les gens chantent en dansant et qui s'accompagnent de cris de joie. Ils doivent être exécutés en voix de tête (ou *falsetto*) par des hommes et non par des femmes. Le mot *Strig turi* vient du verbe 'striga' (appeler, crier) et désigne ici des cris sous forme d'onomatopées utilisées pour accompagner la performance des danses folkloriques. Les *Strig turi* peuvent être criés ou « chantés » sur la musique par une seule personne ou par un groupe à l'unisson. Ils peuvent aussi prendre la forme d'un dialogue entre deux personnes ou même être polyphoniques, comme dans les zones de Maramure ou Oa. Ces chants, ces *strig turi*, sont donc souvent entrecoupés de cris, de sifflements ou exclamations qui se superposent aux rythmes des vers. L'exclamation «hei!» ou «aai!» et le mot « ura » (ura, uric ou urai) précèdent chaque début de vers.¹³

Quand le cri devient un son organisé et codé, devient-il pour autant musique ? Un son organisé, c'est la fonction que l'on concède aujourd'hui au bruit dans la musique occidentale pour qu'il soit partie intégrante d'une pièce musicale. Si le cri est un bruit, un cri peut être musique et cette forme d'expression pourrait représenter un des angles de la frontière protéiforme entre bruit et musique. Cette frontière fictive entre bruit et musique est sujet de bien des querelles. Dans cette confrontation, il y a une dimension trop souvent mise de côté et pourtant capitale : la parole. Et c'est bien d'elle que le cri s'inspire, tout comme la musique et, dans un certain sens, le bruit.

Si, dans d'autres circonstances, le bruit c'est le non-musical, qu'est-ce que le musical ? Quelle est la différence entre un bruit

musical et un bruit non musical ? Ces distinctions ont-elles un sens ?

Musique et bruit ont souvent été antinomiques dans le champ artistique occidental. Mais à partir XX^e siècle, avec l'invention de l'enregistrement (vecteur d'un décloisonnement entre le musical et le bruiteux), le bruit, vu comme un signal signifiant, sera d'abord intégré puis revendiqué dans la composition musicale.

Cette nouvelle donne est-elle due à une mutation de notre oreille qui élargit notre conception de la musique ? Est-elle due à la révolution industrielle qui nous a amenés des « bruits » nouveaux ? Est-ce que ce sont les guerres et la course aux décibels ? Quels sont donc les facteurs qui concourent à estomper toujours davantage cette dichotomie entre bruit et musique ?

Qu'est-ce que le bruit ? tapage, chahut, tintamarre, tohu-bohu, vacarme, rumeur. Les synonymes sont sévères. Quant aux antonymes, ils sont nettement plus attirants : calme, paix, silence, tranquillité.

Non, décidément, le bruit n'a pas de définition. Le bruit est un signal qui a le pouvoir d'évoquer un lieu sans qu'on le voie, il signifie une activité. C'est le signe de quelque chose mais il est vain de définir le mot « bruit ». Ses sens et interprétations, intérêts et utilités sont multiples. Chaque discipline (l'urbanisme, l'acoustique ou, style de musique, le hard rock ou la musique concrète) l'emploie de manière spécifique et la définition des uns ne correspond pas à celle des autres. Il n'y a pas de définition tant les variantes et la gamme de ses sens dérivés, imagés, poétiques ou symboliques est infinie.

L'ambiguïté sémantique est maximale : l'entreprise est déjà complexe et floue si l'on parle dans la langue et le système français ; c'est encore pire si on cherche chez nos voisins. En anglais, bruit sera parfois traduit par *sound* et non par *noise* (j'ai entendu un bruit, *I heard a sound*). Dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, on ne trouve rien à *noise* par exemple. En italien, on dit *rumore* ce qui correspondrait en français à rumeur : un mot dont le sens diffère de bruit.

Le bruit défini comme ce qui n'est pas musical est à prendre prudemment puisque cette définition se veut psychologique et relativiste.

Par ailleurs, pour certains corps de métiers,

11. Hell, Bertrand. *Ibid.* p 176. 12. Anthologie de la musique des Pygmées Aka, Centrafrique. Ocora Radio France 558 526/7/8, enregistrements de 1972 à 1977, textes et photos de Simha Arom, 1978. page 5 « Mongombi » 13. www.eliznik.org.uk/RomaniaMusic/strigaturi.htm

il s'agit plutôt de signaux aléatoires audibles ce qui correspond pour l'homme, à des sons composés de fréquences comprises entre 20Hz et 20kHz. Ils répondent alors à des critères bien précis, ce qui permet de les classer par type. Les bruits dits « roses » sont les plus courants dans la nature et fréquemment utilisés en acoustique. Les bruits dits « blancs » (où toutes les fréquences sont également représentées) sont théoriques, et dans la pratique, limités à une bande de fréquence (processus aléatoire dans lequel la densité spectrale de puissance est la même pour toutes les fréquences).

Dans un travail d'acoustique (pour l'isolation, la sonorisation d'une salle par exemple), le bruit serait une notion destinée à effectuer des mesures. Pour déterminer le niveau sonore d'un bruit, l'acousticien utilise un sonomètre ou l'analyseur de spectre.

Dans ce cadre en particulier, le bruit est

perçu comme une pollution sonore, au même titre que les transports, les discothèques, le voisinage, les chantiers. Cette pollution est d'intérêt public et chacun sait s'en plaindre. Le premier effet du bruit comme pollution sur la santé concerne bien sûr l'audition. Ainsi un bruit brutal ou une exposition prolongée à un environnement sonore trop élevé (au-delà de 85 décibels) peut provoquer une altération temporaire ou définitive de l'ouïe. Ce bruit pollution a aussi d'autres effets indirects sur la santé : fatigue, hypertension, nervosité, stress.

Ses définitions sont le plus souvent négatives :

« Les bruits sont « le tiers-état » de la monarchie incorne et la musique qui les incorpore est encore suspecte. »¹⁴

L'on ne peut plus distinguer comme auparavant le son purement musical du bruit.

Avec l'élaboration d'une formalisation par nature des fonctions du bruit, les sons inharmoniques (apériodiques) qui appartiennent à la vie courante participent désormais, dans l'intégration du sonore, à la construction musicale.

L'appréciation du bruit comme bruit et de la musique comme musique est donc affaire de contexte culturel et individuel, elle ne tient pas à la nature des éléments mais pour beaucoup à la reconnaissance de la source comme « officiellement musicale », ainsi qu'à la perception d'un ordre ou d'un désordre particulier entre les sons.

« L'intérêt pour les sons du monde est le pivot de l'invention concrète et, au-delà, d'une large part des musiques électroacoustiques, même si une proportion importante d'entre elles se fonde sur la composition de sons synthé-

14. Michel Chion, *Le son*, Nathan « Université », 1998. p. 168.



Spécial CAPES / AGREGATION

MUSIQUE ET BRUIT

Revue Filigrane n°7

« 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, « nos ancêtres du Moyen Âge ou des Temps modernes vivaient dans un environnement souvent bruyant » (2). 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 tout temps, les musiciens ont su en tirer parti. Certes, par le passé, les théoriciens tendaient à l'exclure du monde de la musique et il reviendra à la musique du XXème siècle de l'émanciper, c'est-à-dire d'en explorer le potentiel musical. Mais pourquoi le bruit ? Si, à la rigueur, on peut dresser une histoire linéaire de cette émancipation, 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. On peut y lire une conquête du sonore en tant que tel, dans sa dimension morphologique (au détriment de la notion de hauteur), ou encore une reconnaissance de la « flèche du temps » et donc du son comme structure dissipatrice d'énergie. On peut l'interpréter comme l'inarticulé, l'amorphe ou l'impersonnel ou encore comme le sale, le vilain ou le parasite ou même comme un moyen de contestation... Ce numéro de Filigrane est composé de cinq articles qui suggèrent précisément qu'il existe plusieurs manières d'interpréter le bruit en musique, et de cinq autres articles qui montrent la complexité de la question au sein de la musique contemporaine.

(1) Jean-Pierre Servant (éd.), *Mesurer le bruit dans l'environnement*. NF S 31-010, Paris, AFNOR, 2000, p. XI.
 (2) Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, 2000, p. 5.

Réf. DLT1642, 218 pages, Prix 20,00 € TTC - Pour en savoir plus : www.revue-filigrane.org

Editions & Productions DELATOUR FRANCE
 Le vallier 07120 SAMPZON Tél/Fax. 04 75 93 48 13 www.editions-delatour.com

tiques. Il ne s'agit pas ici de paysages sonores, ce qui serait réducteur et surtout faux, mais bien de ce que Schaeffer lui-même décrit ainsi : "L'objet sonore, ce peut être n'importe quoi d'audible, des sons naturels aux bruits civilisés, du cri animal aux paroles humaines" »¹⁵

« La musique crée la signification. La musique nouvelle crée des sens nouveaux »¹⁶

Et la musique a permis de donner un sens artistique au bruit, phénomène nouveau dans le champ musical classique occidental. Nous verrons plus loin que ce n'est pas nécessairement le cas dans d'autres cultures musicales.

On pourrait s'aventurer à dire que, dans la musique, le bruit entendu comme signifiant est intégré au corpus artistique et le bruit non signifiant en est rejeté. Plus précisément, tout bruit utilisé comme signal organisé, s'il crée du sens (défini par le compositeur), intègre une dimension artistique. C'est ainsi qu'on le retrouve dans la musique, en Occident.

Est-ce que l'ethnomusicologie porte un regard sur le bruit encore différent de celui des disciplines mentionnées, et en particulier de la musicologie ?

« L'ethnomusicologue, pour entendre ce qu'il y a de musical dans le bruit de l'autre doit se défaire de sa culture, de son propre système de valeurs et d'écoute, de son vocabulaire. On doit éviter une essentialisation de la culture sonore et/ou musicale occidentale comme unique. (...) et l'ethnomusicologie essaiera donc d'entendre avec les oreilles d'un Chinois »

« Si souvent le bruit, c'est la musique de l'Autre, comment en vient-on à écouter et entendre comme Lui ? Cette expérience interculturelle qui est à la base de l'ethnomusicologie peut trouver des bases dans une écoute du son et dans des conditions proches de la démarche acous-



Errò, *Le second cri*

matique. En retour, elle montre une histoire de l'oreille occidentale bien différente du sens commun, qui voudrait celle-ci exclusivement attachée au tempérament, à l'écriture, aux notes. »¹⁷

L'ethnomusicologue ne recherche pas la musique de l'autre (il n'y a pas une définition de la musique identique pour chaque peuple, parfois même le mot est absent du vocabulaire) mais il s'intéresse à l'ensemble des manifestations sonores qui s'attachent à une situation, un événement, un rite ou un concert.

L'approche est prudente et pour ce, dans mon travail ethnomusicologique au Brésil, le cri, les frappements de mains, le froissement des costumes et le tintement des colliers rituels sont autant d'éléments qui se situent au même niveau que les chants ou les tambours. Il n'y a pas de hiérarchie des sons. Il faut se détacher de ses tendances musicales pour recueillir le « tout sonore » à travers la culture de l'autre dans une expectative de l'in-oui.

Mais les oreilles de l'ethnomusicologue ne sont jamais neutres, ce qui est perçu comme bruit pour lui peut être musique pour l'émetteur.

L'obsession de séparer bruit et musique n'est-elle pas commune à toute culture, même si la place et le sens de la limite varie ? La hiérarchie des sons serait-elle un besoin ? une façon de distribuer le sonore entre bien et mal, entre naturel et industriel ? Dans le cadre d'une manifestation sonore divine, ce ne sera plus l'opposition entre celui qui sait et celui qui ne sait pas, mais l'opposition de l'humain contre la surnature. Et pour un débat plus large comme

celui-ci, une opposition entre son propre bruit et le bruit de l'autre.

« Ce qui nous cache l'aspect bruiteux de beaucoup de sons musicaux, c'est la notation »¹⁸

Pris isolément, certains sons ne sont qu'un bruit pour l'oreille : si on ne distingue pas de hauteur ou de rythme par exemple ; mais dès lors que ces sons se relie à d'autres, le bruit devient éventuellement une note.

« Bruit et musique, certes, donc, mais s'insère un tiers non invité, la note, l'ordre perturbateur »¹⁹

Dans de nombreuses cultures musicales extra-européennes, on note la présence des « bruiteurs », en particulier en Afrique occidentale avec la présence de *mirliton* sur les calebasses des xylophones (membranes très fines qui, comme pour un «kazoo», entre en vibration et modifie le son), des anneaux cliquetants des lamellophones (*sanza*), des plaques chargées d'anneaux sur les djembés. Ces bruiteurs brouillent la trop claire perception d'une hauteur définie, ils donnent une épaisseur temporelle à l'attaque.

Dans la musique occidentale, on rejette ce genre de « bruiteurs » considérés uniquement comme des bruits pollution, des bruits parasites. D'ailleurs le passage de ces instruments en Europe s'accompagne d'une épuration presque systématique de ces éléments jugés impurs.

À en juger les propos d'André Schaeffner :

« La transition du tambour au balafon, insaisissable pour l'historien et peut-être même pour le géographe, donne la juste mesure des possibilités qu'aura la musique nègre de s'arracher à l'unique obsession du bruit »²⁰

L'écoute musicale est sélective, mais une écoute sélective est-elle encore une écoute ? L'on n'écoute pas le bruit. Non seulement il est le plus souvent jugé (dans une définition du bruit comme pollution) non musical, mais il est supposé être ce qui empêche d'écouter. Mais, en définitive, c'est dès lors qu'on l'élimine que l'on cesse d'écouter.

Comme s'en indignait Adorno, le public

15. Marc Battier, *De la symphonie du monde à la symphonie de bruits*, à paraître dans la revue *Filigrane*, 2008. 16. Charles Rosen, « Aux confins du sens ». *Propos sur la musique*. « La Librairie du XX^e siècle », Le Seuil, pour la traduction française, 1998 (New York 1994, pour la version originale). 17. François Picard, « Un bruit italien », texte de l'intervention sur Bruit et musique, Paris Sorbonne, 20 décembre 2007. 18. Michel Chion, *Le son*, Nathan « Université », 1998. p.176. 19. François Picard, *Ibidem*. 20. André Schaeffner, *Le Jazz*, Aveline, 1926, réédité en fac-similé, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1988, p.21

n'écoute pas la musique, il écoute les inter-
prètes, l'audiophile écoute sa chaîne, la
qualité de la prise de son. L'écoute n'est
pas spécifiquement musicale.

L'oreille sélectionne, elle n'écoute pas les
bruits parasites, et malgré tout on retrouve
dans le champ musical classique occidental
des bruits parasites intégrés à la musique,
aux instruments et qui ont plusieurs fonc-
tions. Ils permettent une rugosité et une
épaisseur, voire de combattre une éven-
tuelle pureté, c'est la construction du carac-
tère d'un instrument.

On pourrait citer le bruit des doigts sur les
cordes de la guitare ou de la contrebasse,
les marteaux du piano, le clavier à pous-
soirs du nickel harpa, la respiration du
chanteur, les bruits de bouche sur l'anche
de la clarinette ou du saxophone. Ce sont
les bruits mécaniques des instruments qui,
une fois supprimés, rendent ce qu'on entend
sur un synthétiseur et, même si l'on reconnaît
l'instrument, il a perdu son âme.

Par d'autres procédés, cette fois de lutherie
ou des caractéristiques instrumentales/
vocales, les instruments sont épaissis par
des éléments « bruyants » comme le chien
de la vielle à roue ou les anneaux du *daf*

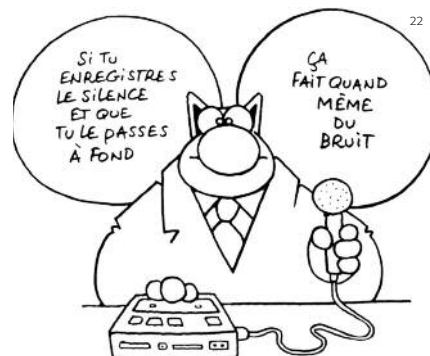
iranien (tambour sur cadre enrichi de nom-
breux anneaux sur sa face interne, utilisés
pour augmenter le volume sonore de
l'instrument par le frottement qu'ils exer-
cent sur la peau). Nommons aussi le rôle
soufi (*dhikr* : rythmes respiratoires, souffle
rauque et rythmé), la voix d'un médium
qui se modifie avec la possession, les
déformations laryngées que le chanteur
ouzbek de *shash maqâm* inflige à une note
(le *miang*) pour la rendre souple, voire
pour confondre l'auditeur sur la hauteur de
cette finale.

« Ne pourrait-on pas conjecturer
que le bruit n'est point d'une
autre nature que le son ; qu'il
n'est lui-même que la somme
d'une multitude confuse de sons
divers, qui se font entendre à la
fois, et contrarient en quelque
sorte mutuellement leurs ondu-
lations ? »²¹

Le bruit est un son que l'on définit bruit
dans une infinité de possibilités. Il est exac-
tement ce que l'auditeur veut entendre ou
écouter. Il n'est donc pas seulement musique,
il n'est pas seulement pollution ou désagré-

ment, ce n'est pas qu'un cri, ce n'est pas un
moteur ni une entité pensante et on ne le
mesure pas avec un sonomètre. Un terme
générique qui n'est, *in fine*, qu'un impalpable
signal qui a les honneurs multiples
d'enchanter les oreilles, d'assailir le tym-
pan et de s'adapter à ce que telle culture
ou tel artiste veut faire entendre.

Un monde de silence ne serait-il pas une
parfaite anthologie ? Le sonore est partout



et le bruit de la mer n'a jamais empêché
les poissons de dormir. ■

21. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1767), Article « Bruit ». 22. Philippe Geluck, *La Marque du chat*, octobre 2007.

Déchiffrage pour...

Une nouvelle approche

Série éditée par John Kember

Une méthode qui intègre très tôt la lecture à vue dans la pratique quotidienne.
Fini les exercices arides : le point fort de ces éditions réside dans l'utilisation de
mélodies idiomatiques. C'est ainsi que déchiffrer devient un plaisir !

Les volumes disponibles :

Piano
vol. 1 ED 12736
vol. 2 ED 12791
vol. 3 ED 12889

Violon
vol. 1 ED 12836
vol. 2 ED 12837

Alto
vol. 1 ED 12956
vol. 2* ED 12967

Violoncelle
vol. 1 ED 12954
vol. 2* ED 12965

Flûte à bec
vol. 1* ED 12957

Flûte traversière
vol. 1 ED 12817
vol. 2 ED 12818

Hautbois
vol. 1 ED 12953
vol. 2* ED 12964

Clarinette
vol. 1 ED 12834
vol. 2 ED 12835

Saxophone
vol. 1* ED 13053

Guitare
vol. 1* ED 12955

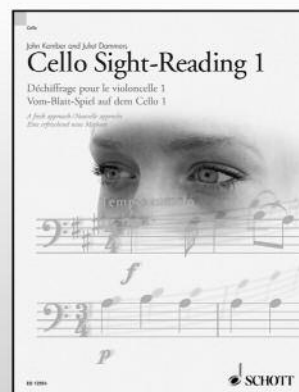
Chant
vol. 1 ED 12737
vol. 2 ED 12790

A paraître :
Flûte à bec vol. 2
ED 12968

Saxophone vol. 2
ED 13054

Guitare vol. 2
ED 12966

Demandez notre catalogue
de nouveautés à :
info@schott-music.com



Tous les volumes en :
anglais
français
allemand

* Nouveauté

 **SCHOTT**
www.schott-music.com

WA 4110-02 · 2/08