

Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques

Jean-Marie Fritz
Université de Bourgogne

Lorsque l'on aborde les textes littéraires, qu'il s'agisse de la poésie ou de la prose, du roman ou du théâtre, la critique littéraire a toujours privilégié le sens visuel : l'on parle d'images, de couleurs, de figures, paysages, points de vue, focalisation, mais l'on a beaucoup moins pris en compte le vaste domaine du sonore. Cela tient peut-être à une ambiguïté. Il convient en effet de bien distinguer deux niveaux d'analyse. Le premier est le son *du* texte, le texte comme événement sonore, à savoir les jeux de sonorités comme les allitérations ou les assonances (l'*annominatio* des arts poétiques médio-latins), la musique des mots en somme. En amont même du texte littéraire, chaque langue a sa musique propre, ses intonations, ses accents, une palette de voyelles et de consonnes ; certains performeurs sont capables d'imiter en deux ou trois minutes la *musique* d'une vingtaine de langues, sans les connaître grammaticalement ni lexicalement, mais en restituant simplement l'intonation, les accents, le matériau phonique ; pur jargon sans signification, mais qui sonne français, italien ou chinois. L'on connaît aussi les lieux communs ou les a priori sur les langues, sur la musicalité de la langue italienne ou la rudesse de l'allemand ; déjà un troubadour comme Peire Vidal au XII^e siècle assimile cette dernière langue à un aboiement¹. Pétrarque insiste, lui, sur la douceur du latin de Cicéron qu'il a entendu sans le comprendre alors qu'il était enfant, dans une lettre adressée en 1374 au secrétaire du Pape². Cicéron est curieusement pour Pétrarque une voix, une *sonoritas*, avant d'être un texte écrit ou un manuscrit. Cette dimension sonore est surtout importante pour la poésie, l'on peut renvoyer ici aux travaux de Michèle Fink, notamment à son livre

¹ Peire Vidal, *Poesie*, Milan-Naples, Ricciardi, 1964 : « E lor parlars sembla lairar de cas » (trad. *Leur langage ressemble aux aboiements de chiens*, XXI, 12). Le point de vue est évidemment d'abord politique (hostilité à l'Empereur), non ethnique.

² Pétrarque, *Rerum senilium libri*, XV, 1, dans *Opera*, 1581, t. II, p. 946 : « Siquidem ab ipsa pueritia, quando caeteri omnes, aut Prospero inhiant, aut Aesopo, ego libris Ciceronis incubui, seu naturae instinctu, seu parentis hortatu, qui auctoris illius venerator ingens fuit [...]. Et illa quidem aetate, nihil intelligere poteram, sola me verborum dulcedo quaedam et sonoritas detinebat, ut quicquid aliud vel legerem vel audirem raucum mihi longaeque dissonum videretur » (trad. *Assurément, dès mon enfance, à un âge où tous les autres n'ont d'attention que pour Prosper ou Esope, je me penchai sur les livres de Cicéron, soit par instinct naturel, soit sur les conseils de mon père, qui avait une immense vénération pour cet auteur [...]. Et à cet âge, je ne pouvais rien comprendre, seule une certaine douceur des mots et une sonorité me captivaient, de sorte que tout ce que je lisais et entendais d'autre, me semblait rauque et fortement dissonant*). Nous soulignons et traduisons.

Poésie moderne et musique, qui insiste sur la nécessité d'une *audiocritique* pour l'approche de la poésie des XIX^e et XX^e siècles³.

L'autre versant, qui seul nous intéressera ici, sont les sons *dans* le texte, par opposition aux sons *du* texte, soit les événements sonores que mentionnent et figurent les textes. Notre hypothèse est que chaque œuvre littéraire se caractérise certes par la récurrence d'images visuelles, mais aussi par une certaine atmosphère sonore ou ambiance, ce que les Allemands appellent *die Stimmung*, où apparaît le terme de *Stimme*, « la voix ». Chaque poète ou écrivain met en œuvre une poétique, un arsenal rhétorique, mais aussi un univers sensible, un réseau d'images visuelles, sonores, olfactives qui forment un ensemble cohérent puisqu'elles renvoient à la conscience créatrice et à ce qu'elle a de plus intime et de plus profond pour reprendre la perspective de Jean-Pierre Richard dans *Littérature et sensation* au cours des années 1970. Chaque écrivain traduit dans son œuvre, qu'il s'agisse de fiction, de poésie ou de théâtre, un certain type de rapport au monde et ce rapport est d'abord d'ordre sensoriel, sensitif. L'univers de Dante, de Flaubert ou de Joyce se caractérise par des récurrences, des obsessions, des absences, qu'il s'agisse d'une image visuelle ou d'une couleur, d'un bruit ou d'une sensation olfactive. Il s'agit de revenir au sens primitif et étymologique d'*esthétique*, soit ce qui se rattache à *aisthèsis*, « la sensation », et de relier le sensoriel à la qualité esthétique et à la catégorie du beau.

Dans ce réseau *esthétique* que dessine le texte littéraire, le visuel est évidemment le champ le plus riche, mais le sonore doit être également pris en compte, ainsi que les sens traditionnellement moins nobles comme le toucher, le goût ou l'odorat ; la trop célèbre *madeleine* de Proust est là pour nous le rappeler. Lorsque l'on ouvre la *Montagne magique* de Thomas Mann, l'on est immédiatement frappé par la place de la toux ; c'est pour ainsi dire le premier bruit que l'on entend et que perçoit Hans Castorp dès son arrivée au sanatorium, et la toux formera une sorte de *basse continue* tout au long de la narration ; plus qu'un décor ou un arrière-plan, elle est un signe que doit interpréter le médecin, qui est ici pleinement un *auscultant*, un écoutant : une mauvaise toux signifie la progression de la maladie et l'imminence de la fin. Pour l'*Enfer* de la *Comédie* de Dante, il est facile d'imaginer combien les composantes du décor sonore contribuent à l'ambiance infernale : le tonnerre, le fracas des eaux, les grincements de dents, les aboiements de Cerbère sont

³ Michèle Fink, *Poésie moderne et musique*, 2004.

autant de *topoi* ou d'icônes sonores qui scandent la descente de Dante et de Virgile dans les différents cercles de l'Enfer.

L'on peut ainsi déterminer pour chaque œuvre littéraire du Moyen Âge, poésie lyrique ou narration en vers, roman ou chanson de geste, récit ou pièce de théâtre, la *bande sonore*. Le terme de *bande sonore* est évidemment emprunté au cinéma, et on peut le comparer au *soundtrack* des Anglo-Saxons ou à la *colonna sonora* des Italiens, qui privilégient la dimension verticale, celle d'une colonne. Cet anachronisme se justifie par l'idée que le texte littéraire intègre comme le film la dimension temporelle, surtout au Moyen Âge, où il relève le plus souvent de la performance orale aux XII^e et XIII^e siècles : il suppose un défilement, un début et une fin, et les événements sonores scandent ce déroulement. Cette notion de *bande sonore* peut se combiner à celle de *paysage sonore*, inventée dans les années 1960 par un musicologue et compositeur canadien, Murray Schafer. Ce dernier transpose la notion, d'abord picturale, de paysage au monde sonore en parlant de *soundscape* ; son livre, *The Tuning of the World*, paraît en 1977 et est traduit dès 1979 en français sous le titre de *Paysage sonore*⁴. Sa vision est réactionnaire au sens où il vit dans une sorte de nostalgie un peu naïve d'un passé irénique où l'on pouvait entendre le monde et l'harmonie du monde, où chaque son était perçu clairement, nettement. Les sociétés industrielles et post-industrielles, selon lui, ne permettent plus cette écoute du monde : avions, voitures, machines à laver, téléphones coupent l'homme de son environnement sonore, son oreille est parasitée par des bruits inutiles qui la polluent. Il y a de l'écologie dans la démarche de Murray Schafer. S'il parle de littérature dans son livre, c'est de manière sporadique, anarchique à travers des citations de Shakespeare ou de Goethe, sans proposer évidemment une approche globale de la littérature par le son. Un livre pionnier donc, suggestif, qui ouvre de larges perspectives. Comment alors transposer ces notions de *bandes sonores* ou de *paysages sonores* dans la littérature ? Et quelles sont les difficultés que l'on rencontre ?

Ekphrasis et mimésis

La première difficulté est celle du repérage : qu'est-ce qu'un événement sonore dans un univers fictionnel ? Prenons l'exemple des romans de chevalerie, il est évident qu'un son récurrent dans cet univers est celui de la chevauchée, le chevalier errant passe

⁴ Voir R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, 1979. Schafer a écrit dès 1968 un opuscule intitulé *The New Soundscape*.

sa journée sur son cheval, mais ce bruit qui a valeur de *topos* s'inscrit rarement dans l'épaisseur du texte, tellement il est trivial. Ce son est tellement familier qu'on ne le signale plus, tout comme dans un roman contemporain on ne sera plus attentif au bruit de la voiture ou de l'avion, alors même qu'il est omniprésent. C'est la nouveauté qui fixe l'attention : Proust parlera du roulement plus doux des voitures à chevaux avec les *roues caoutchoutées* ou du bourdonnement de l'aéroplane ; le bruit de l'aéroplane est d'ailleurs confondu dans un premier temps par le narrateur avec le bourdonnement d'une guêpe⁵. En même temps, le cinéaste qui fait un film *moyenâgeux* va nécessairement intégrer ce bruit de la chevauchée dans sa bande sonore, et l'on connaît le traitement ironique de la question par les Monty Python dans *Holy Grail* avec les noix de coco et l'on peut ajouter que le titre allemand du film, *Die Ritter der Kokosnuss*, s'appuie sur ce détail. L'historien qui reconstitue un paysage sonore dans un temps et un lieu donné doit donc se méfier des textes littéraires ; s'il prend en compte la littérature qui est toujours subjective et focalisée, il n'aura pas forcément toutes les données entre les mains.

La seconde question concerne la figuration du son dans le texte. Comment le représenter sur la page du manuscrit ou dans le cadre de la performance orale ? On distinguera deux grands faisceaux de solutions. Le premier est la solution descriptive, l'*ekphrasis* ; le trouvère peut décrire au plus près l'évènement sonore, une performance instrumentale, les grondements du tonnerre ou le cri d'un animal avec toutes les difficultés que cela pose. Toutes les langues, aussi bien savantes (grec, latin) que vernaculaires, sont confrontées à la relative pauvreté du lexique concernant l'univers sonore en comparaison du domaine de la vue ; le locuteur dispose d'un lexique riche et précis pour faire le portrait d'un personnage, pour tracer les contours et évoquer les couleurs de son visage, pour peindre un paysage. Décrire le timbre d'une voix est une entreprise bien plus périlleuse, et c'est sans doute encore plus difficile pour un parfum ou une sensation tactile. La hiérarchie canonique des cinq sens, héritée de l'antiquité, qui conduit du toucher à la vue en passant par le goût, l'odorat et l'ouïe⁶, est aussi une hiérarchie de la langue : plus l'on monte dans l'échelle des sens, plus le lexique est abondant et minutieux.

La comparaison permet de pallier cette relative disette du lexique de la sphère sonore et d'enrichir la description ; Dante fait appel au claquement de bec des cigognes

⁵ Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, 1999, p. 470, 1529 et 1908.

⁶ Voir Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, 2000, p. 21-34.

pour évoquer les traîtres pris dans la glace au neuvième cercle de l'Enfer et qui tremblent de froid en claquant des dents :

Eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti *in nota di cicogna*.
Les ombres dolentes étaient dans la glace,
*Claquant des dents comme font les cigognes*⁷.

Proust parle du tramway au roulement musical de Doncières dans le *Côté de Guermantes* ou de la sonnerie *mécanique et sublime*, aux accents wagnériens, du téléphone dans *Sodomie et Gomorrhe*⁸. La synesthésie s'inscrit dans la même perspective⁹.

La seconde solution est l'imitation ou *mimésis* : imiter le bruit par le biais de l'onomatopée, la « fabrication de mots », ce que Quintilien appelle *factio nominis*¹⁰ ; la langue allemande a imaginé ici une synesthésie : l'onomatopée se dit *Lautmalerei*, « peinture par le son » au sens littéral. On connaît la fragilité de cette *mimésis* : la langue ne peut pas décalquer le son non langagier et inarticulé, elle ne peut en donner qu'une approximation variable selon le contexte linguistique. Le chant du coq se dira *cucurru* en latin¹¹, mais *coquelicoq* dans le français du XVI^e siècle, qui deviendra *cocorico* en français moderne ; les coqs italiens font *chicchirichi* dès Bernardin de Sienne¹², les coqs allemands, *kikeriki*, ceux d'Angleterre, *cock-a-doodle-doo* ; un coq des *Contes de Canterbury* s'écrie déjà *Cok ! Cok !*, répétant son propre nom anglais¹³. Dante invente l'expression *fare cricchi* pour le fracas de la glace qui se brise, toujours dans le même cercle et le même chant de l'Enfer :

[...] che se Tambernicchi
vi fosse sú caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto *cricchi*.
[...] *et si le Tambernic*
ou la Pietrapana étaient tombés dessus,
*même sur le bord ils n'auraient pas fait crac*¹⁴.

⁷ Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, xxxii, 35-36, 2004 ; nous soulignons.

⁸ Proust, *op. cit.*, p. 803 et 1308.

⁹ Voir Jean-Marie Fritz, « Peut-on parler de synesthésies dans la poésie française du Moyen Âge ? », 2015.

¹⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, viii, 6, § 31.

¹¹ Charisius, *Ars grammatica* (seconde moitié du IV^e siècle), ii, 16, 1964, p. 313.

¹² Voir Danièle Alexandre-Bidon, « Écrire le son au Moyen Âge », 1990, p. 326.

¹³ Chaucer, *The Riverside Chaucer*, 1987, p. 259 (*Canterbury Tales*, vii, 3277).

¹⁴ Dante, *Enfer*, xxxii, 28-30. Tambernicchi et Pietrapana sont des montagnes imposantes.

Le théâtre français de la fin du Moyen Âge, et notamment la farce, est particulièrement riche en onomatopées ; la langue mime l'action et double les gestes de l'acteur. Une pièce comme le *Monologue du Bain* de Guillaume Coquillart (fin du XV^e siècle) abonde en onomatopées de toute sorte, et elles frappent par leur originalité. Il ne s'agit plus simplement de restituer le cri animal, mais des bruits plus insolites de l'eau qui coule ou du corps en contact avec la matière :

- *flic floc !* : marche dans la boue (128) ;
- *flux, sip, sop !* : liquide qui s'écoule (192) ;
- *flic, tric, trac !* : liquide qui goutte (249) ;
- *flou, flou, flouflou, flouflou, flouflouche !* : contact du *cul* avec l'eau (235)¹⁵.

Le sonore est ici intimement lié à des sensations tactiles, plutôt désagréables en l'occurrence.

Typologies

Ces objets sonores une fois repérés et identifiés, comment les classer ? Quelle typologie établir ? L'on peut d'abord imaginer un partage qui s'appuierait sur la fréquence. Certains objets sonores sont récurrents dans le corpus des littératures médiévales et sans doute bien au-delà ; l'on peut parler à leur propos de *stéréotypes* sonores, de véritables *topoi*. Tel est le cas du chant de l'oiseau, ce qui n'est pas étonnant, car l'oiseau s'entend plus qu'il ne se voit, il s'offre à l'oreille plus qu'à l'œil. Ce trait explique qu'un tiers de la centaine de noms d'oiseaux du lexique latin serait onomatopéique¹⁶. Le rossignol et l'alouette sont en première ligne, souvent en position de solistes, notamment dans la poésie lyrique des troubadours, mais ils peuvent aussi entrer en scène dans un cadre plus large, orchestral pour ainsi dire, l'*avium concentus*. Le chant de l'oiseau est très souvent un dé clic, un signal d'ouverture comme en témoigne le *topos* de la *reverdie* que l'on retrouve dans tous les genres vernaculaires : lyrisme évidemment, mais aussi roman, fabliau et nouvelle, épopée et même théâtre avec une pièce comme *Courtois d'Arras*¹⁷. D'autres stéréotypes se dégagent du corpus : l'orage-tempête, grand motif de l'épopée qui apparaît

¹⁵ Guillaume Coquillart, *Œuvres*, 1975, p. 339 sq. Nous donnons le numéro des vers. L'histoire est saugrenue : un amoureux veut rejoindre sa maîtresse et tombe par mégarde dans un bain ! (voir le titre, p. 339 : « Le Monologue de l'amoureux qui en poursuivant ses amours demoura trois heures a une fenestre pendu par les bras et enfin se coucha dedens ung baing cuidant se coucher en une couchette »).

¹⁶ Voir Jacques André, « Onomatopées et noms d'oiseaux en latin », 1966.

¹⁷ Voir Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre*, 2011, p. 371-372.

évidemment dans l'*Énéide* et que l'on retrouve dans bien des récits du Moyen Âge, à commencer par les *Tristan*, ainsi que la performance musicale, aussi bien sous forme d'instruments solistes, comme l'olifant du chevalier ou la flûte du berger, que dans une formation orchestrale avec le *topos* des « jongleurs en fête », très présent dans le roman et les scènes de cour plénière¹⁸.

D'autres bruits sont plus insolites, voire atypiques, et créent la surprise, s'ils ne relèvent pas pleinement de la merveille. Tel est le cas du bruit lancinant du moulin ou de la meule, déjà présent dans la Bible¹⁹, bruit qui relève certes d'une sorte d'habitude, bruit de fond donc, mais qui dans le texte littéraire prend parfois un relief particulier, voire inquiétant, comme dans certains romans arthuriens. Dans le roman anglais *Sir Gawain et le chevalier vert* (fin du XIV^e siècle), le vacarme de la meule à aiguiser la hache du Chevalier vert tourne au fantastique et produit un vacarme horrible (*wonder breme noyse*) qui terrifie Gauvain dans un cadre tourmenté, une falaise qui renvoie le son en écho²⁰. Marco Polo nous donne un bel exemple de *mirabilia* sonores ; la nuit dans le désert de Lop en Chine occidentale, le voyageur peut entendre parler des esprits et sonner des tambours :

Et vous dy que de jour meismes parloient les esperiz et orez* aucunes foiz sonner de maintz instrumens et proprement tabours plus que autres instrumens. Et ainsi passe l'en en ce desert a si grant anuy que vous avez oy²¹.

* vous entendrez

Les recherches récentes ont pu montrer que ces phénomènes sonores n'ont rien de fantastique, mais s'expliquent par les effets des vents sur le sable ; les scientifiques parlent du *chant des dunes*.

Cette typologie par la fréquence a ses limites. Un autre regroupement à partir des trois types de *musica* définis par Boèce dans son *De institutione musica – musica mundana, musica humana et musica instrumentalis* – a sans doute plus de pertinence, même si chez Boèce, on le sait, seule la *musica instrumentalis* relève *stricto sensu* de l'ouïe, mais la fin du Moyen Âge, avec un Roger Bacon, repensera cette typologie et verra dans la *musica humana*, la musique de la voix humaine, et non plus le seul rapport équilibré et

¹⁸ Sur ce *topos*, voir Silvère Menegaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles*, 2005, p. 229-233 et 617-647.

¹⁹ Jérémie 25, 10.

²⁰ Voir *Sire Gauvain et le Chevalier vert*, 1946, v. 2201-2204.

²¹ Marco Polo, *Le Devisement du monde*, 1998, p. 141-142 (chap. 56).

mathématique des quatre humeurs dans le corps humain, alors que pour Boèce la voix humaine relève de la *musica instrumentalis*²².

Cette tripartition boécienne peut être projetée dans le champ de la littérature afin d'analyser le paysage sonore propre à chaque texte. Ainsi, l'on peut regrouper sous la *musica instrumentalis* tout ce qui est d'ordre musical et plus précisément instrumental : chaque texte littéraire se définit par un certain *instrumentarium* plus ou moins riche et varié, comme les chansons de geste qui font appel aux cors, trompettes, ou aux tambours, propres aux Sarrasins, alors que pastourelles et pastorales nous font entendre les flûtes et musettes des bergers. La *musica humana* réunit tout ce qui relève de la voix humaine : cris, paroles, chants ; dans la *Commedia* de Dante, de l'Enfer au Paradis, le cri et le bruit seront sans surprise progressivement remplacés par le chant et une forme de liturgie ; la montée du bas vers le haut, le passage de l'*infra* au *supra*, le déplacement dans l'espace se doublent d'une mutation complète du paysage sonore et du traitement de la voix. Enfin, la *musica mundana*, qui chez Boèce n'a rien de sonore, mais consiste dans l'harmonie mathématique du macrocosme (soit du ciel, des quatre éléments, de la variété des temps), est la dernière composante de la partition littéraire. Elle est aussi la plus multiforme ; elle rassemble les bruits de la nature, qu'il s'agisse des différents météores, comme le tonnerre, les vents, le clapotis de la pluie, mais aussi les cris des animaux. Cette *musica mundana* peut jouer un rôle-clé dans l'établissement d'un climat sonore, d'une *Stimmung* au cinéma : les bruits de la chevauchée et du galop du cheval sont un marqueur bien connu, on l'a vu, du cinéma « moyenâgeux ».

Partitions

Ces différentes composantes phoniques du texte ne sont pas disposées au hasard, elles dessinent une partition et donnent à chaque œuvre littéraire une certaine couleur sonore. Envisageons quelques configurations possibles.

Un premier type de partition se caractérise par une forme de minimalisme. L'événement sonore n'apparaît qu'à l'incipit, il lance le texte et lui donne sa dynamique. Tel est le cas du chant des oiseaux dans la *canço* des troubadours. Bien des chansons s'ouvrent sur une strophe printanière : l'oiseau chante le retour de la belle saison, l'amant-poète est à l'unisson de la nature et chantera à son tour son amour pour la Dame ; le chant de

²² Boèce, *De Institutione musica*, 1867, I, 2. Pour Roger Bacon, voir Fritz, *Paysages sonores...*, p. 145.

l’oiseau est image du chant du poète. Bertran de Born l’affirme sans ambages : *Chant atressi cum fant li autre ausel* (« Je chante tout comme les [autres] oiseaux »)²³. Parfois c’est l’oiseau lui-même qui invite le trouvère à chanter comme dans cette chanson du Châtelain de Coucy :

Li novviauz tanz et mais et violete
 Et lousseignolz me semont de chanter
 Et mes fins cuers me fait d’une amourete
 Si douz present que ne l’os refuser.
*La saison nouvelle, mai et la violette
 et le rossignol me demandent de chanter
 et mon cœur épris me fait d’un nouvel amour
 si doux présent que je n’ose le lui refuser*²⁴.

Le chant de l’oiseau n’est qu’un déclic, un simple prélude ; la suite de la chanson ne l’évoque plus, le chant du poète est seul en scène jusqu’à l’envoi final.

Les relations peuvent être plus subtiles ; le poète joue tantôt sur l’unisson : le cœur amoureux du poète vibre en accord avec la joie retrouvée de la nature ; tantôt sur un effet de *contrepoint* – malgré le renouveau printanier, le poète est plongé dans la tristesse –, voire de corrélation inverse, comme dans une chanson de Gilles de Vieux-Maison : le poète est d’autant plus désespéré qu’est plus joyeuse « la douce vois du rouseignol sauvage²⁵ ». On peut aussi substituer au printemps la saison froide et jouer sur le rapport de consonance ou de dissonance avec les sentiments du poète. Ou au début de l’hiver, les oiseaux cessent de chanter, tout comme le poète sombre dans le désespoir ou la mélancolie ; ou, avec *contrepoint*, le poète reste joyeux et poursuit son chant malgré la fraîcheur et le silence de la nature. Cercamon au milieu du XII^e siècle expérimente déjà les deux solutions²⁶. La seconde configuration est cependant très largement dominante, surtout chez les trouvères ; on préfère mettre en scène une rupture entre le monde extérieur et le moi, ou du moins une indifférence aux saisons. Qu’il fasse froid ou qu’il fasse chaud (« E fassa caut o freidura »), que ce soit l’été ou l’hiver, nous dit en substance Marcabru, le

²³ Bertran de Born, *Le seigneur-troubadour* d’Hautefort, 1987, chanson XXI, v. 4.

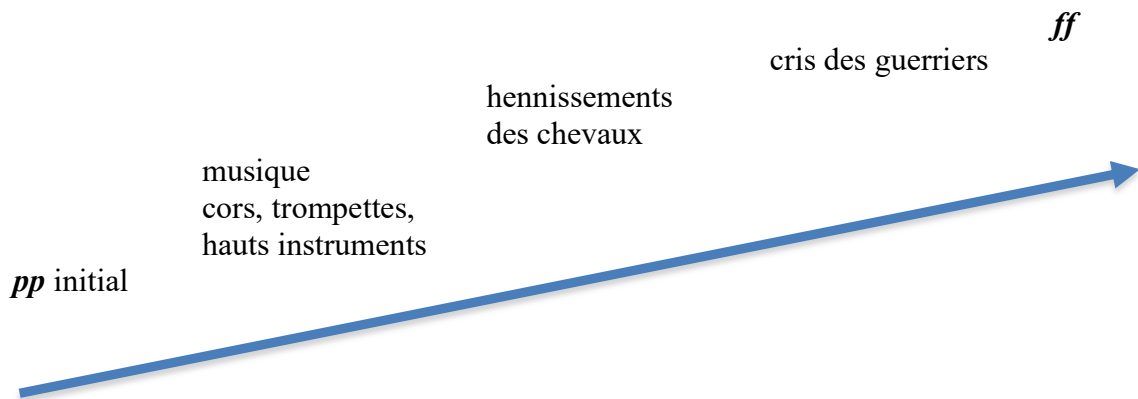
²⁴ Voir *Chansons des trouvères*, 1995, p. 388 (chanson 97, v. 1-4).

²⁵ Texte cité par Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, 1960, p. 171.

²⁶ Cercamon, *Œuvre poétique*, 2009, chanson IV (« Quant la douz’aura s’amarzis », silence des oiseaux et mélancolie du poète) et chanson VIII (« Puois nostre temps comens’a brunezir », silence de la nature, mais le poète se réjouit du joy d’amor).

poète chante²⁷. L'exorde hivernal est donc une autre manière de mettre entre parenthèses le monde environnant pour promouvoir le chant soliste du troubadour ; lui seul est en scène, sa voix est seule à briser le silence, peu important les bruits de la nature ou du monde extérieur.

À cette partition minimaliste il faudrait opposer l'horizon sonore infiniment plus chargé de la chanson de geste. Une partition épique comme la *Chanson des Aliscans* (fin du XII^e siècle) se construit sur un crescendo continu ; la bataille se rapproche progressivement, et les différentes voix – musique des instruments, voix des hommes, cris des animaux – entrent en scène comme les différentes voix d'une fugue :



Le *ff* est souligné par des expressions du type « Grant fu la noise²⁸... » Il est accru par la surenchère qui se joue entre les deux camps, celui des Chrétiens et celui des Sarrasins. Au terme de ce long crescendo et de cette montée en puissance, le choc des deux armées peut avoir lieu, toute parole est désormais inutile (« N'i ot parole dite ne devisee²⁹ ») : l'initiative est laissée aux armes et aux cris. Dans un nuage de poussière (« la poudre est levee »), s'élève alors ce que le poète appelle la *criee*³⁰.

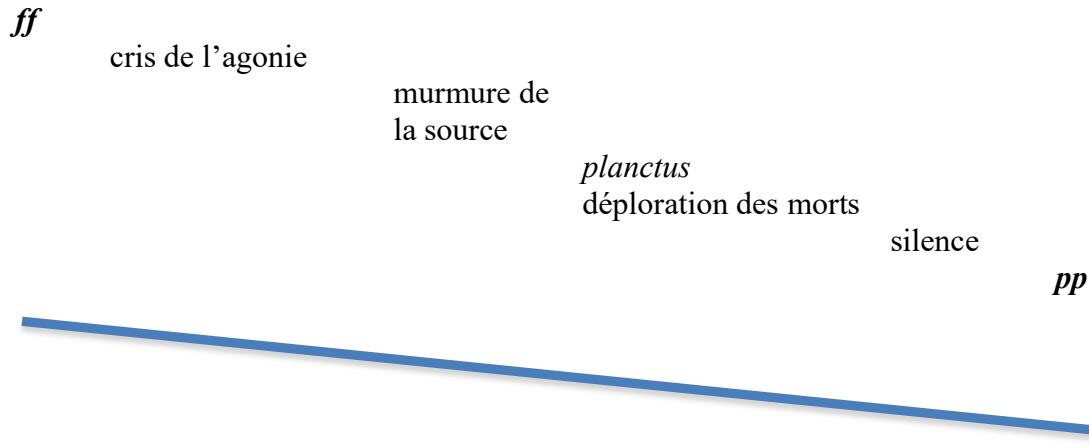
Un deuxième moment est celui du decrescendo :

²⁷ Marcabru, *Poésies complètes*, 1909, chanson XXVIII, str. 2. Pour les trouvères, voir les exemples cités par Dragonetti, *La technique poétique des trouvères* ..., p. 177-178.

²⁸ *Aliscans*, 2007, v. 5413.

²⁹ *Aliscans*, v. 5420.

³⁰ *Aliscans*, v. 5423.



La partition se construit clairement autour de deux versants : un crescendo qui conduit au climax de la bataille, la gigantesque *criee*, suivi d'un lent decrescendo qui se résorbe dans le silence de la mort. Dans la chanson de geste, les bruits, la *noise* en ancien français, scandent la geste des héros, mais n'épuisent évidemment pas la totalité du texte ; des notations visuelles, des jeux d'ombres et de lumières doublent jusqu'à saturation la musique et les cris. Le geste se présente comme un spectacle total, qui met en jeu tous les sens et qui sollicite la participation des auditeurs à l'action qui est chantée, célébrée et remémorée.

L'on peut de fait envisager une dernière catégorie de textes, qui ne relèvent plus de la double perspective audiovisuelle, mais qui sont entièrement constitués de notations sonores, *textes-bruits* pourrait-on dire. Tel est le cas du célèbre poème 132 des *Carmina Burana*, vaste expansion et variation sur la strophe printanière ou l'*avium concentus* à partir de listes figurants chez les grammairiens médio-latins et remontant aux *Prata* de Suétone :

2a. Merulus cincitat,	Le merle siffle,
acredula rupillulat,	le rossignol gazouille,
turdus truculat	la grive babille,
et sturnus pusitat,	l'étourneau piaille,
turtur gemitat,	la tourterelle gémit,
palumbes plausitat,	le ramier roucoule,
perdix cicabat,	la perdrix cacabe,
anser craccitat,	l'oie cacarde,
cignus drensat,	le cygne crie,
pavo paululat,	le paon criaille,
gallina gacillat,	la poule glousse,
ciconia clocturat,	la cigogne claquette,
pica concinnat,	la pie jacasse,
hirundo et trisphat,	l'hirondelle trisse,

apes bombilat,
merops sincidulat.

l'abeille bourdonne,
le guêpier chuchette.

2b. Bubo bubilat
et gucus guculat,
passer sonstitiat
et corvus croccitat,
vultur pulpat,
accipiter pipat,
carrus titubat,
cornix garrulat,
aquila clangit,
milvus lipit,
anas tetrinnit,
graculus fringit,
vespertilio et stridit,
butio et butit,
grus et grurit,
cicada fretendit.

Le hibou ulule,
le coucou coucoule,
le moineau pépie,
le corbeau croasse,
le vautour jabote,
l'épervier lamente,
l'effraie hue,
la corneille craille,
l'aigle glatit,
le milan huit,
le canard caquette,
le geai jase,
la chauve-souris grince,
le butor beugle,
la grue craquette,
la cigale stridule³¹.

Ce poème est entièrement tissé de cris ou chants d'oiseau et joue de l'effet de listes. Chaque vers est constitué d'un nom d'oiseau et d'un verbe exprimant son cri ; le choix est ici clairement celui de la *mimésis* ; les verbes sont pour la plupart onomatopéiques et le verbe est souvent le simple calque du nom dans un jeu écholalique : *bubo bubilat* (le hibou ulule), *gucus guculat* (le coucou fait coucou), *grus grurit* (la grue craquette) ...

Un autre *texte-bruit*, en langue vernaculaire, est encore plus étonnant ; la *Riote du monde* (soit le « Tumulte du monde »), datable du XIII^e siècle, est un texte indéfinissable, voire déroutant :

Concile d'apostoile
Parlement de rois
Plait de mariage
Assamblée de chevaliers
Compagnies de clers
Beverie de borgois
Foule de vilains
Tourbe de garçons
Noises de fames
Abais de chiens
Graieleis de gelines
Hurteis de sains
Marteleis de fevres
Braieries de molins
Belleis de brebis

Concile de pape
Parlement de roi
Accord de mariage
Assemblée de chevaliers
Compagnies de clerks
Beuverie de bourgeois
Foule de vilains
Cohue de garçons
Caquetages de femmes
Aboiements de chiens
Gloussissements de poules
Sonneries de cloches
Martèlements de forgerons
Cris de moulins
Bêlements de brebis

³¹ *Carmina Burana*, 1985 et, pour la traduction française, 1995, p. 307-308. Pour les *Prata* de Suétone, voir Suétone, *Reliquiae*, 1860.

Rechaneries d'ânes	Braiments d'ânes
Pisseis de goutières	Ecoulements d'eau dans les gouttières
Trebuchis de charrettes	Renversements de charrettes
Assommeis de maçues	Coups de massues
Frapeis de bastons	Coups de bâtons
Cliqueteis de charbons	Crépitements de braises
Miauleis de chas	Miaulements de chats
Ulleis de leus	Hurlements de loups
Pipeis d'oisiaux	Pépiements d'oiseaux
Escroistre de tonnoire	Coups de tonnerre
[...].	[...] ³² .

Poésie libre, sans mètre et sans rime, dont la gamme sonore est, on le voit, exceptionnellement large et variée, puisqu'elle s'étend du bestiaire (tant domestique que sauvage, on entend les chiens comme les loups) aux bruits des machines (les moulins et les charrettes) ou des différentes activités urbaines (la forge), sans oublier les voix des météores (pluie ou tonnerre) ou les violences inhérentes au microcosme de la ville (coups de massue ou de bâtons). Le texte fonctionne bien comme une sorte de bande enregistrée qui nous livre brut, sans même les artifices de la versification (on ne joue ici que sur les homéotéleutes en *-eis*), ce que l'on pouvait entendre dans une ville du XIII^e siècle. La ville est un horizon essentiel sur le plan sonore : *melting pot*, tous les bruits, toutes les *noises* se retrouvent dans la cité médiévale, tous les ordres de la société aussi, puisque la *Riote* évoque le pape comme le roi, les chevaliers comme les clercs, les bourgeois comme les vilains, les hommes comme les femmes. Ajoutons que si la *Riote du monde* s'ouvre par ces agrégats sonores, ces grappes ou clusters, constitués d'un large éventail de bruits-*topoi*, elle se termine sur une très longue série de paroles clichés ou d'ethnotypes comme les buveurs d'Auxerre, les poissonniers de Nantes, les sonneurs d'Angers, les hypocrites du Mans ... ³³.

Comment alors interpréter ces partitions ? Les apports d'une telle analyse sont multiples. Elle permet en premier lieu d'aborder sous un angle neuf la question du genre ou du style : chaque genre littéraire se définit par un certain profil sonore, par une ambiance sonore ou *Stimmung*. L'opposition du *stylus gravis* et du *stylus humilis*, qui se dit

³² Voir Luciana Borghi Cedrini, « *Concile d'apostole* : un curioso esemplare di *cri* duecentesco », 1989. Nous traduisons.

³³ On trouvera une édition et traduction complète du texte en appendice de l'excellente étude de Léonard Dauphant, *Géographies. Ce qu'ils savaient de la France (1200-1600)*, 2018, p. 294-297.

aussi à travers l'opposition entre l'*Enéide* et les *Bucoliques*, entre la poésie épique et la poésie pastorale selon la fameuse *rota Virgilii*, recoupe l'opposition instrumentale de la *tuba* et de la *tibia*, de la trompette du guerrier et de la flûte du berger³⁴. Le style met donc aussi en jeu la *musica instrumentalis*.

La question de l'auteur resurgit inévitablement autour de cette question du paysage sonore ; il est frappant de noter les grands écarts entre les auteurs dans leur sensibilité au sonore. Certaines chansons de geste sont excessivement bruyantes, d'autres particulièrement avares en notations sonores, ce qui ne signifie pas une édulcoration de la violence, mais celle-ci s'exprime alors par d'autres biais que la *noise* comme les gestes ou les corps mutilés et ensanglantés. De même certains chroniqueurs ont une véritable *oreille* et ne portent pas simplement un regard sur le monde qui les environne. On peut penser à Joinville, sensible comme aucun autre biographe de saint Louis au rapport du souverain à la langue et à la sonorité des mots³⁵. Fra Salimbene au XIII^e siècle est un cas exceptionnel, attentif qu'il est à la voix, au grain de la voix, à la voix des prédicateurs et, avant Dante, aux différents dialectes du *volgare* (alors même qu'il écrit en latin) ; on a affaire, pour reprendre les termes de Barbara Garofani, à un véritable *edonista dell'oralità*. Quant à Dante, il est un homme de la ville ; dans son *De vulgari eloquentia*, il prend conscience du *divers* à travers la babélisation de la langue de *sì* ; non seulement l'italien parlé à Padoue est bien différent de celui de Pise, mais à l'intérieur d'une même région les variations se font jour – l'homme de Naples ne parle pas comme celui de Gaète –, voire dans une même ville, puisque le bolonais du Faubourg Saint-Félix n'est pas celui de la Grand-Rue. Et de conclure par la discontinuité de la langue et la nature fondamentalement instable et variable de l'homme³⁶.

³⁴ Voir Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre...*, p. 35-36.

³⁵ Joinville, *Vie de Saint Louis*, 1995, § 32-33.

³⁶ Voir Dante, *De vulgari eloquentia*, I, 9 : « Aliter Paduani, et aliter Pisani locuntur ; et quare vicinios habitantes adhuc discrepant in loquendo, ut Mediolanenses et Veronenses, Romani et Florentini ; nec non convenientes in eodem nomine gentis, ut Neopolitani et Caetani, Ravennates et Faventini ; et quod mirabilis est, sub eadem civitate morantes, ut Bononienses Burgi sancti Felicis et Bononienses Strate Majoris [...]. Cum [...] homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua (= nostra loquela) esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet » (*De vulgari eloquentia*, 1960, p. 42). Traduction française dans Dante, *Œuvres complètes*, 1996, p. 397 : « Les Padouans parlent autrement que les Pisans ; et encore il nous faudra rechercher pourquoi on constate des différences dans la façon de parler des peuples voisins, comme les Milanais et les Véronais, les Romains et les Florentins, et de ceux qui appartiennent à une même région, comme les habitants de Naples et de Gaète, de Ravenne et de Faenza, et enfin, ce qui est encore plus étonnant, de ceux qui vivent dans la même cité, comme les Bolonais du Faubourg Saint-Félix et les Bolonais de la Grand-Rue [...]. Étant donné que l'homme est un animal très instable et changeant, aucun langage ne peut être durable et éternel, mais doit changer dans le temps et dans l'espace, comme toute chose humaine, comme par exemple les mœurs et les comportements. »

Cette discontinuité s'inscrit dans l'espace, mais aussi dans le temps : le paysage sonore n'est pas immobile, les partitions évoluent, de nouveaux objets sonores apparaissent à la fin du Moyen Âge, comme le canon ou l'horloge ; de nouveaux instruments de musique sont mis au point, comme les instruments à clavier. Au milieu du XV^e siècle, un humaniste italien, le grammairien Giovanni Tortelli, légitime l'enrichissement du lexique latin par les nouveautés de son temps : il cite ainsi, aux côtés du portulan, du compas ou des lunettes, l'horloge (*horologium*), le canon (*bombarda*) et des instruments à clavier comme le *monachordium* ou *clavicymbalum*, autant de composantes d'un paysage sonore renouvelé³⁷. Et l'*ars subtilior* autour de 1400 va intégrer les cris des hommes et les bruits de la ville dans ses chansons : cri de guerre comme le *Wacarme !* que fait résonner un certain Grimace, contemporain de Machaut, dans son virelai « A l'arme, a l'arme³⁸ » ; bruits de la chasse dans le canon « Se je chant mais que ne suelh », qui met en musique une scène de fauconnerie en faisant éclater de multiples onomatopées comme *Huo, huou, houp !, Hareu !, Hau, ha hau*³⁹ ! ; cris enfin et surtout de la ville qui apparaissent dans le motet de Montpellier « Fraise nouvelle » dès le XIII^e siècle⁴⁰, puis dans une *caccia* de Zacara de Teramo (autour de 1400), dont le ténor est entièrement constitué de cris des marchands (« Chi à della rasina ? / chi à frexi' e çagane vecchie ? / Sals, salsa verde, / mostarda ! Chi à dell'ova ? / Chi à della semola⁴¹ ? [...] »), avant de triompher chez Janequin.

³⁷ Voir Alex Keller, « A Renaissance Humanist Looks at New Inventions : The Article *Horologium* in Giovanni Tortelli's *De Orthographia* », 1970.

³⁸ Voir *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 1970-1972, t. I, n° 37.

³⁹ *Ibid.*, t. III, n° 290.

⁴⁰ Voir *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, 1881-1883, vol. II, t. I, p. 278.

⁴¹ Voir *Early Fifteenth-Century Music*, 1955-1983, vol. VII, t. VI, 1977, n° 7 (chanson « Caciando per gustar de quel tesoro »).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Aliscans*, Paris, Honoré Champion (Classiques Moyen Âge), 2007 [C. Régnier (éd.) et J. Subrenat (trad.)].
- BERTRAN DE BORN, *Le seigneur-troubadour d'Hautefort. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987 [Gérard Gouiran (éd.)].
- BOECE, *De Institutione musica*, Leipzig, Teubner, 1867 [G. Friedlein (éd.)].
- Carmina Burana*, Munich, Deutschen Taschenbuch Verlag, 1985 [A. Hilka, O. Schumann, B. Bischoff, C. Fischer et H. Kuhn (éd.)] et pour la traduction française, *Carmina Burana*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995 [E. Wolff (trad.)].
- CERCAMON, *Œuvre poétique*, Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 2009 [L. Rossi (éd. et trad.)].
- Chansons des trouvères*, Paris, Librairie Générale Française (Lettres Gothiques), 1995 [S.N. Rosenberg, H. Tischler et M.G. Gossel (éd. et trad.)].
- CHARISIUS, *Ars grammatica*, Leipzig, Teubner, 1964 [C. Barwick (éd.)].
- CHAUCER, *The Riverside Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1987 [L.D. Benson (éd.)].
- COQUILLART, Guillaume, *Œuvres*, Genève, Droz (Textes Littéraires Français, 218), 1975 [M.J. Freeman (éd.)].
- DANTE, *De vulgari eloquentia*, Milan, Signorelli, 1960 [A. Meozzi (éd.)].
- , *La Divine Comédie. L'Enfer*, Paris, GF, 2004 [J. Risset (trad.)].
- , *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque), 1996 [C. Bec (dir.)].
- Early Fifteenth-Century Music*, American Institute of Musicology (Corpus Mensurabilis Musicae, 11), 1955-1983, vol. VII [G. Reaney (éd.)].

French Secular Compositions of the Fourteenth Century, American Institute of Musicology (Corpus Mensurabilis Musicae, 53), 1970-1972, vol. III [W. Apel et S. Rosenberg (éds.)].

JOINVILLE, *Vie de Saint Louis*, Paris, Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1995 [J. Monfrin (éd. et trad.)].

MARCABRU, *Poésies complètes*, Toulouse, Privat, 1909 [J.-M.-L. Dejeanne (éd. et trad.)].

MARCO POLO, *Le Devisement du monde*, Paris, Librairie Générale Française (Lettres Gothiques), 1998 [P.-Y. Badel (éd.)].

PEIRE VIDAL, *Poesie*, Milan-Naples, Ricciardi, 2 vol., vol. II, 1964, pagination continue [D'Arco S. Avalle (éd.)].

PETRARQUE, *Opera*, Bâle, Sebastian Henricpetri, 1581.

PROUST, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999 [J.- Y. Tadié (éd.)].

Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles, Paris, Vieweg, 1881-1883, vol. II [G. Raynaud et H. Lavoix (éds.)].

Sire Gauvain et le Chevalier vert, Paris, Aubier, 1946 [E. Pons (éd. et trad.)].

SUÉTONE, *Reliquiae*, Leipzig, Teubner, 1860 [A. Reifferscheid (éd.)].

Sources secondaires

ALEXANDRE-BIDON, Danièle, « Écrire le son au Moyen Âge », *Ethnologie française*, 20, 1990, p. 319-328.

ANDRE, Jacques, « Onomatopées et noms d'oiseaux en latin », *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, 61, 1966, p. 146-156.

- BORGHI CEDRINI, Luciana, « *Concile d'apostoile : un curioso esemplare di cri duecentesco* », dans *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modène, Mucchi, 1989, t. I, p. 215-226.
- DAUPHANT, Léonard, *Géographies. Ce qu'ils savaient de la France (1100-1600)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018.
- DRAGONETTI, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960.
- FINK, Michèle, *Poésie moderne et musique. « Vorrei e non vorrei ». Essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de Littérature générale et comparée), 2004.
- FRITZ, Jean-Marie, « Peut-on parler de synesthésies dans la poésie française du Moyen Âge ? », dans BOUCHET, Florence et KLINGER-DOLLE, Anne-Hélène (dir.), *Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2015, p. 149-165.
- , *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières), 2000.
- , *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 2011.
- GAROFANI, Barbara, « Salimbene sonoro », *Nuova Rivista Storica*, 82, 1998, p. 85-104.
- KELLER, Alex, « A Renaissance Humanist Looks at New Inventions : The Article *Horologium* in Giovanni Tortelli's *De Orthographia* », *Technology and Culture*, 1970, n° 11, p. 345-365.
- MENEGALDO, Silvère, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge), 2005.

SCHAFER, R. Murray, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979 [S. Gleize (trad.)]
(original anglais *The Tuning of the world*, New York, Knopf, 1977).