

La sensation sonore dans la littérature d’Ancien Régime : enjeux topiques

Hélène Cussac
Université Toulouse-Jean Jaurès (PLH-ELH)

Le volume proposé dans la Revue *Topiques. Études satoriennes*, intitulé *Le paysage sonore dans la littérature d’Ancien régime, ou du son comme topos de scènes narratives*, correspond aux travaux qui ont été menés lors du XXXIII^e colloque international de la SATOR (Société d’Analyse de la Topique Romanesque) à l’Université Toulouse-Jean Jaurès au mois de mai 2019.

Si l’objet d’étude s’intéressait tout particulièrement au son émergent de textes narratifs et de fait faisant appel au sens de l’ouïe du lecteur, il s’agissait, conformément à la démarche de la SATOR, d’observer en quelle mesure les sons, en fonction de leur intégration dans le discours, participeraient de la scène topique, voire lui donneraient parfois tout son sens, au point que ceux-ci pourraient peut-être être entendus comme des *topoi*.

Le projet était ambitieux ou du moins était susceptible de rendre perplexe en ce que sa thématique était quelque peu inhabituelle par rapport aux travaux satoriens qui s’intéressent à la notion de *topos* narratif, c’est-à-dire à la « configuration narrative récurrente d’éléments pertinents, thématiques ou formel¹ » à l’intérieur de textes, plus spécifiquement romanesques, sur une longue durée : du Moyen Âge au XVIII^e siècle. La SATOR, à partir de cette notion de réitération d’énoncés littéraires, complexifie ainsi le sens d’un *topos* : un dispositif textuel implique un univers propre à un écrivain sur des plans par exemple axiologique ou esthétique, lequel souvent reprend des dispositifs déjà existants, même s’il crée une rupture sémantique, qui se trouvent au fondement de nouveaux scénarios. La littérature ferait peut-être office de palimpseste, bien qu’à chaque auteur, à chaque époque et à chaque territoire correspond tout un « monde » un tant soit peu différent ; la notion de *topos* telle qu’entendue par la SATOR permet alors d’affiner le retour et le sens de ces nouvelles configurations.

Toutefois, le monde sonore qui parfois envahit les textes, trouvant sa place dans la langue même, qui d’autres fois n’est que suggéré, ne serait-il pas en fait un objet d’étude à la

¹ Toutes les citations d’ordre méthodologique provenant de la SATOR se trouvent sur <https://sator.hypotheses.org/983> où un rappel historique a été effectué par Jean-Pierre Dubost en 2017 (« Les outils historiques de la SATOR : rappel historique »), rappel comprenant « les définitions du topos données par Michèle Weil et Pierre Rodriguez » en 1996 ainsi que le texte de Jan Herman sur la notion de *topos* narratif aux yeux de la SATOR.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d’Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

marge de la notion de *topos* ? Il semble en effet dans un premier temps peu approprié de retenir le son en tant qu'élément narratif et dans ce cadre de le définir comme *topos*, du moins tel que l'a conçu la Sator pour qui « le *topos* implique la mise en rapport de deux éléments narratifs, sans qu'il doive y avoir nécessairement un rapport de cause à effet² » et pour qui encore le *topos* est « une situation narrative récurrente reconnue comme le véhicule d'un argument ». La présence sonore ne correspondrait donc pas *stricto sensu* à une configuration narrative ; le son pourrait n'être peut-être qu'un élément déclencheur d'une situation racontée : un son de cloche intervenant dans un récit crée un changement de scène et un mouvement de personnages, mais n'est pas en lui-même un élément narratif ; sa présence n'a qu'une raison d'être pragmatique. Mais n'arriverait-il pas que le son fût réellement « véhicule d'un argument » et qu'il participât à part entière parfois de l'histoire narrée ? Notre objet d'étude, la sensation sonore, demandait alors de s'interroger sur la distinction entre le *topos* narratif satorien et le *topos* rhétorique, ce que propose Madeleine Jeay³ dans ce volume à partir d'une illustration pertinente : celle des listes d'instruments de musique qui se multiplient dans le récit médiéval « depuis celle que l'on considère comme la série inaugurale dans le *Roman de Brut* de Wace vers 1155 ». Qu'il s'agisse donc du riche *instrumentarium* décliné dans le vaste corpus déployé par M. Jeay ou du « chant bucolique » qui emplit les romans pastoraux, comme l'étudie Marta Teixeira Anacleto⁴, le lecteur se trouve confronté à des « stéréotypes sonores⁵ », comme appelle Jean-Marie Fritz les récurrences innombrables des mêmes événements sonores, soit de « véritables *topoi* », mis en valeur par les écrivains qui signent là leur appartenance à une géographie et une culture au long cours. La topique sonore serait donc un paradigme singulier de récits médiévaux et du XVI^e siècle, sans oublier cependant que « les cinq sens font système et participent de la complexité du monde vivant⁶ », la « variété des saisies possibles » expliquant « leur présence récurrente dans les écrits et les arts du Moyen Âge⁷ », mais aussi, comme le soulignent les contributions de cet ouvrage, ceux des périodes suivantes, dessinant ainsi l'importance accordée au son dans la vie des hommes au point que celui-ci pénètre le récit fictionnel.

² Voir <https://sator.hypotheses.org/983>

³ Madeleine Jeay, « La liste d'instruments de musique : un leitmotiv du récit médiéval » 1^e Partie, art. second de ce volume. Voir aussi Jean-Pierre Dubost, « Introduction » au volume n° 3 de la Revue *Topiques* au titre de *Topique et Topographie*, dont « les points essentiels portent d'une part sur la différence entre reconnaissance topique au sens *rhétorique* du terme et reconnaissance topique *textuelle*, et d'autre part sur la nature paradoxale du *topos* au sens satorien du terme ».

⁴ Voir Marta Teixeira Anacleto dans cet ouvrage : « Le chant bucolique dans le roman pastoral (ou les avatars d'une topique *dissonante*) », 1^e Partie, art. 4.

⁵ Voir l'article de Jean-Marie Fritz dans le présent volume, « Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques », 1^e Partie, art. premier.

⁶ Florence Bouchet, 2015, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

Certes, on se heurte néanmoins à un problème déjà bien repéré : celui de la représentation d'un son à l'écrit. Comment faire *entendre* au lecteur par le biais de la plume ce phénomène éphémère et insaisissable qu'est un son, alors même que le seul sens *a priori* mis en action lors de la lecture est la vue ? Comme le rappelle Jean-Marie Fritz, le spécialiste du paysage sonore de la littérature médiévale⁸, dans un article qui deviendra, on n'en doute pas, majeur, l'*ekphrasis* et la *mimèsis* sont les deux solutions rhétoriques qui permettent de mettre en scène, dès lors que l'on cherche à dresser une typologie des sons du monde, la *musica mundana*, la *musica humana* et la *musica instrumentalis*⁹. Tout ce qui fait son, tout ce qui émet du son : une voix, un objet, un instrument de musique, un oiseau, du vent, relève en fait d'une captation insaisissable, si ce n'est par le biais de l'enregistrement depuis que celui-ci existe. Or la littérature cherche à incorporer les sons et les bruits du monde parce que le monde est sonore, parce que le bruit exprime l'énergie du vivant. La prise en compte du son dans l'écriture est toutefois diverse. Qu'il s'agisse d'écrivains du Moyen Âge ou du XVIII^e siècle, cette intégration dépend à la fois de l'évolution des objets sonores, de celle des genres littéraires, mais aussi de celle de la notion de sujet, de l'individu qu'est l'écrivain et de sa propre perception sensible. Certains sont avares en notations sensorielles : ils décrivent par exemple une bataille sans s'arrêter au son. Les raisons en sont multiples : des auteurs sont davantage des êtres du regard que de l'ouïe alors que certains sont de grands écouteurs ; l'univers sonore en jeu dans le discours fait partie de l'*habitus* socio-culturel du lecteur contemporain et l'écrivain ne juge alors pas utile de recourir à l'*ekphrasis* ; un autre auteur peut encore faire preuve, plus ou moins consciemment, de réticence sensorielle : la sensation sonore n'est qu'implicite à l'oreille du lecteur. Chez d'autres écrivains au contraire, la langue devient performative : ceux-ci requièrent tout le lexique relatif au sonore qu'ils ont à leur disposition pour préciser l'intensité, le timbre, la durée, la hauteur d'une voix ou d'un bruit, ce qui leur permet d'enrichir la palette sensorielle de l'œuvre. Il peut simplement s'agir parfois de démontrer pour un auteur sa maîtrise lexicale et de fait son savoir¹⁰ ; il peut encore être question de déconstruire en quelque sorte la fabrication romanesque sous les yeux du lecteur, sous forme parodique le plus souvent, comme s'y attache Marivaux dans cette œuvre de jeunesse :

Voilà donc la guerre allumée dans la cuisine. De pesants coups de poing, des coups de poêle, lèche-frite, sont les armes des combattants [...] le cliquetis des armes est bruyant [...]. Qui

⁸ Voir sur le sujet ses deux ouvrages majeurs : *Paysages sonores du Moyen Âge*, 2000 ; *La cloche et la lyre*, 2011. Voir aussi le bel ouvrage devenu un classique de R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, 1977 [*Le Paysage sonore...*, 2010].

⁹ Selon la tripartition de Boèce (*De Institutione musica*) explicitée par Jean-Marie Fritz dans l'article de ce volume (I, 1).

¹⁰ Voir Madeleine Jeay, art. cité.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

pourrait décrire les hurlements, les cris bachiques de nos vaillants goujats [...]. Cependant le bruit et le tumulte se font entendre, les plus maltraités font des cris nourris qui retentissent dans la salle où l'on danse au son de la muse. Pharaon, Cidalise et Fatime, qui s'ennuyaient de la lenteur avec laquelle Cliton s'acquittait de sa commission, au tintamarre qui frappe leurs oreilles, s'approchent [...] pour savoir d'où venaient les cris lamentables qu'ils entendaient ; Pharaon [...] appelle Cliton d'une voix puissante¹¹.

Quoi qu'il en soit du vœu de Marivaux dans ce récit de *Pharsamon*, à la veine comique d'un Scarron et dont le passage cité est digne d'une bataille picrocholine, le *topos* est une bagarre domestique qui s'accompagne d'une diversité de sons parvenant à l'ouïe du lecteur, de façon amusée toutefois. Mais peut-on retenir comme seule topique « scène de dispute domestique » ? La réponse est inévitablement négative si l'on part du principe qu'un dispositif narratif puisse contenir plusieurs topiques. La scène topique ne devrait-elle pas alors être circonscrite comme « scène de dispute avec bruits » ou « bruits de scène de bagarre domestique » ? Si le thème de l'énoncé est une bagarre, les événements sonores mentionnés prennent cependant une valeur narrative et argumentative indéniable, à moins que l'on identifie la configuration sonore, c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques qui scénarisent le paysage de cette séquence sonore, comme seul complément de la topique. Mais ne serait-ce pas restreindre dans ce cas la fonction des sensations offertes par le discours textuel ? Ne devrait-on pas élargir dans ce cas le concept de topique narrative en termes de polytopique, ou de macrotopique¹², dès lors qu'est mise en œuvre dans le texte une combinatoire mais aussi une relance de *topoi* ? Intégrer l'étude d'une sensation aux travaux satoriens fait ainsi resurgir un questionnement qui date des origines de la SATOR en 1985, que rappelait Stéphane Lojkin récemment¹³, portant sur la définition à accorder au *topos* : une définition narratologique *stricto sensu* (donnée plus haut) ou une définition « plus ambitieuse », selon S. Lojkin, visant à articuler à la rhétorique et à la poétique une situation narrative récurrente. D'un point de vue de la rhétorique, la sensation à laquelle recourt un auteur a pour objectif, depuis la *Poétique* d'Aristote, d'emporter l'adhésion du lecteur. Le son inscrit dans le discours, convoquant le sens de l'ouïe de ce dernier, ne serait-il par conséquent un lieu commun de la représentation des hommes dans ledit discours ?

L'univers romanesque, et plus largement narratif¹⁴, ne se passe pas en effet de la

¹¹ Marivaux, *Pharsamon*, 1972, VI, p. 574-575.

¹² Voir Roland Langagier, *Foundations. Of Cognitive Grammar*, 1991, p. 313-315. Précisons que si l'on emprunte le terme à un linguiste, nous ne situons pas ici du côté de l'énoncé tel que l'entendent les linguistes, mais bien du point de vue de la construction littéraire.

¹³ Stéphane Lojkin, « La double aporie du *topos* », dans *Fictions de la rencontre*, 2020.

¹⁴ Même si l'objectif de la Sator est l'étude de la topique romanesque, le choix a été fait, comme cela a été le cas lors de plusieurs colloques satoriens, en raison de l'objet de notre étude, d'élargir à la notion de narratif. Mettre en scène, représenter le son dans des micro-récits, des petites scénettes un tant soit peu fictionnalisées, ne relève pas que du romanesque. Le son a

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

sensation qui se manifeste 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 olfactive¹⁵ ». Que serait par exemple l'histoire d'une ville sans son mouvement, ses bruits, ses cris, sa musique comme l'illustrent nombre de romanciers depuis Juvénal et comme parvient même à la faire *entendre* l'image¹⁶, telle que l'huile sur toile que nous avons choisie pour l'affiche du colloque, représentant *Le Carnaval des rues de Paris* d'Étienne Jeurat en 1757 et que nous reproduisons ici ?



Étienne Jeurat, *Le Carnaval des rues de Paris*, 1757.
Peinture à l'huile, 65 cm x 82 cm, Musée Carnavalet.
Cliché RMN-Grand Palais

Qu'en serait-il de la représentation d'un mariage campagnard, ou d'un carnaval, sans leur musique, leurs voix joyeuses et leurs cris ? Comment dire l'énergie, la vitalité humaine sans

été largement observé dans ce qui a été défini comme roman, mais l'analyse a été effectuée aussi à partir de passages narratifs dans des textes versifiés, comme des psaumes (avec J.-N. Pascal). Plus que de roman, j'ai donc retenu la notion de récit.

¹⁵ Jean-Marie Fritz, « Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques », art. cité. Voir aussi Florence Bouchet et Anne-Hélène Klinger-Dollé (dir.), *Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique*, 2015.

¹⁶ Voir Naïs Virenque, « Figurations visuelles du sonore et art de la mémoire dans les images d'arborescences à la charnière entre Moyen Âge et Renaissance », 2016 [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01277591>

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

recours au son ? Écrire le bruit, n'est-ce pas parler du vivant ? La langue parfois, dans sa strate sensorielle, particulièrement phonique (pensons aux onomatopées inscrites parfois dans les textes) se charge de son. Le sens passe par le son. C'est comme si la phrase n'était plus seulement lue, mais qu'elle était faite pour être entendue. Si le son n'est donc peut-être pas un *topos*, il est pourtant au cœur de scènes narratives. Que l'on pense à des situations comme celles des *Lettres neuchâteloises* de Madame de Charrière¹⁷, dont tout un *instrumentarium* (basse, violon, alto, harpe, clavecin et flûte) invite le lecteur à l'écoute, jusqu'à la mort du personnage (Caliste) dont le souhait est de faire « exécuter des morceaux du *Messiah* de Haendel, d'un *Miserere* qu'on lui avait envoyé d'Italie, et du *Stabat mater* de Pergolèse¹⁸ », le son, suggéré ici, finit-il par devenir un élément de la scène narrative ou un motif narratif ? Comme le rappelle Jan Herman, « au sens rhétorique et poétique, le *topos* n'est pas *ipso facto* narratif. La SATOR restreint donc l'emploi du terme au champ du discours narratif¹⁹ » et comme l'exprime Jean-Marie Fritz, « Il s'agit de revenir au sens primitif et étymologique d'*esthétique*, soit ce qui se rattache à *aisthêsis*, "la sensation", et de relier le sensoriel à la qualité esthétique et à la catégorie du beau²⁰. » Dès lors que l'on ouvre par conséquent le concept de *topos* narratif à la sensation mise en œuvre²¹, les objets sonores qui parviennent à l'oreille du lecteur, dans la mesure où ils sont récurrents au sein de plusieurs configurations, sont susceptibles d'être accueillis comme *topoi* sonores, ou pourraient entrer dans une macrotopique.

Peut-on alors circonscrire une topique sonore ? Le son, que le roman moderne a bien intégré, ne participerait-il pas de la *captatio benevolentiae* ? Les auteurs du XIX^e siècle jusqu'à notre contemporanéité l'ont bien compris, eux qui ont hérité du sensualisme lockien. Que serait par exemple *Le chercheur d'or* sans son si bel incipit ?

Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, [...] c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. [...] Le bruit lent, inlassable,

¹⁷ Voir l'article de Suzan Van Dick en 4^e partie du présent ouvrage : « Isabelle de Charrière : les sons de la musique ? Leçon de musique ? ». Voir aussi Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, 1985 ; Michel Delon, « La musique dans le roman, de *La Nouvelle Héloïse* à *Corinne* », 2000 ; Hélène Cussac, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », 2011 et Martin Wällberg, *La scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, 2915.

¹⁸ Madame de Charrière, *Lettres neuchâteloises*, 1996, lettre 25, p. 474.

¹⁹ Voir <https://sator.hypotheses.org/983>

²⁰ Jean-Marie Fritz, art. cité.

²¹ Rappelons, à la suite de Madeleine Jeay dans ce volume, ce qu'avait mis en évidence Philippe Hamon : « la limite floue entre le descriptif et le narratif, " deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement) ».

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

des vagues qui se brisent au loin sur la barrière de corail, et qui viennent mourir sur le sable de la Rivière Noire [...] Ici le bruit de la mer est beau comme une musique²².

Pendant les deux premières pages du roman de Le Clézio, le lecteur est ainsi transporté par l'ouïe sur l'île lointaine. Si la mer devient une protagoniste du récit, c'est son bruit qui crée la réminiscence. Les bruits lors de la scène narrative d'une tempête, autre *topos* depuis *l'Énéide* jusqu'à Bernardin de Saint-Pierre²³, pour revenir aux limites du corpus du volume, ne sont-ils pas alors la motrice topique de ladite scène ?

Comment intégrer par conséquent dans le thésaurus de la Sator de telles scènes, de tels *topoi* ? S'agira-t-il de retenir : « souvenir d'enfance avec bruit naturel ? » ou « bruit naturel déclencheur de réminiscence » ? « Souvenir maritime », on le constate, reste bien insuffisant. Si le thème de la scène narrative est le souvenir, quel est le *topos*, ce « lieu » du texte où la lecture a à voir avec le bagage culturel ? Partons du principe avec Jan Hermann²⁴ que le *topos* est cet endroit du texte où la construction du sens dépend non plus de l'énonciateur mais du destinataire, ne sont-ce pas alors les sons et bruits naturels qui ici le fondent (en admettant que l'on trouverait d'autres occurrences du scénario) ?

Quand Rémy Belleau en 1565 compose un poème à la gloire du rossignol, « *Le gentil rossignolet, doucelet...*²⁵ », puis que Jean-Jacques Rousseau se souvient du chant de cet oiseau avec ravissement dans *Les Confessions*²⁶, comment retenir ce *topos* de la littérature, d'Ovide à Lamartine, d'un point de vue satorien : « Souvenir du chant du rossignol ? », « Chant du rossignol entraînant la réminiscence ? Ou « Son provoquant une réminiscence », catégorie permettant de classer toutes les occurrences du son de ces micro-récits de chants d'oiseau ? Ici le *topos* relie deux éléments du discours : un oiseau et son chant : en vue de la scène topique, l'un ne va pas sans l'autre ; la réminiscence au cœur du texte ne peut sinon advenir. Il s'agirait donc de considérer la sensation, ici auditive, dans la dimension majeure qu'elle donne à la littérature. D'un point de vue herméneutique et épistémologique, on se rend compte qu'une séquence narrative inscrit l'univers et l'imaginaire de l'auteur à partir de ses perceptions et sensations qui elles-mêmes sont récurrentes. Il ne semblerait plus possible de penser une

²² Jean-Marie Le Clézio, 1985, p. 13.

²³ Voir chez Bernardin de Saint-Pierre la scène topique de la tempête dans *Paul et Virginie* [1788], 2014, p. 236-238 et p. 291-292. On retrouve le *topos* dans ses *Études de la nature* [1784] et dans les *Harmonies de la nature* [1815].

²⁴ Voir <https://sator.hypotheses.org/983>

²⁵ Rémy Belleau, « Avril », dans *La Bergerie*, 2001. Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*, 2016.

²⁶ « [...] un rossignol étoit précisément au-dessus de moi ; je m'endormis à son chant » (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, L. IV, p. 169.

situation topique sans prendre en compte cet aspect car celle-ci est semble-t-il plus complexe qu'on ne l'avait pensé.

Autre exemple : celui où le narratif s'empare du sonore de la nuit, quand les yeux impuissants n'offrent plus les mêmes repères dans l'espace ; quand la perception sonore est amplifiée par le silence nocturne et que le récit sollicite l'oreille du sujet-lecteur qui fait appel à sa mémoire sensitive. Comment intégrer alors dans la base de données de la SATOR le récit d'une peur la nuit en raison d'un bruit subit ? « Peur la nuit » ? « Peur la nuit avec bruit » ? Ou « Bruit la nuit entraînant la peur » ? Penser le *topos* en termes uniques de « Peur la nuit » s'avère insuffisant. Une séquence narrative ayant pour sujet un événement nocturne et sonore donne, comme certains tableaux picturaux chers à Diderot, à *voir* et à *entendre* :

Comme ma cellule ne fermait plus, on entra pendant la nuit en tumulte, on criait, on tirait mon lit, on cassait mes fenêtres, on me faisait toutes sortes de terreurs. Le bruit montait à l'étage au-dessus ; descendait l'étage au-dessous ; et celles qui n'étaient pas du complot disaient qu'il se passait dans ma chambre des choses étranges ; qu'elles avaient entendu des voix lugubres, des cris, des cliquetis de chaînes, et que je conversais avec les revenants et les mauvais esprits [...] ²⁷ (82-83).

Émouvoir et persuader son lecteur que l'enfermement dans un couvent entraîne la folie des religieuses passe chez Diderot par la représentation d'un *tableau* d'expression des passions qui ne saurait être sans voix ni bruits. Ainsi s'exprimerait le *topos* (dont on peut relever d'autres occurrences) : « expression bruyante des passions la nuit », le sonore s'avérant dans la scène un élément premier particulièrement actif. On retrouve la topique dans d'autres genres discursifs. Pour Marine Ganofsky²⁸, « Corps, bruit, nuit se retrouvent intrinsèquement liés dans ce qui devient très tôt un *topos* libertin » auquel se joint un autre *topos* de la littérature érotique du XVIII^e siècle : « Marchez tout doux, parlez tout bas. » Paradoxalement dans le sens où, ainsi que le relève Jean-Pierre Dubost, le récit libertin, du fait même de son objet, cherche essentiellement à donner à voir, l'objet sonore, et son pendant le silence, qui n'est jamais un silence total, offre aussi toute sa signification aux scènes topiques libertines. Même les sonnettes qui interviennent à la fin du roman de Guillard de Sévigné²⁹ prennent valeur d'argument à part entière, même si aucune autre occurrence de cette scène inscrite dans le véritable hapax qu'est ce roman n'a été observée.

²⁷ Diderot, *La Religieuse*, 2009, p. 82-83. Voir Hélène Cussac, « Sons et lumières nocturnes dans *La Religieuse*, ou "la formation des idées esthétiques de Diderot" », 2022.

²⁸ Marine Ganofsky : « Les bruits de la nuit dans la fiction érotique des Lumières, ou les résonances de l'ombre » (3^e partie du volume, art. quatrième).

²⁹ Jean-Pierre Dubost : « Quand la fiction libertine vient parasiter l'esthétique musicale : le cas très singulier des *Sonnettes* de Guillard de Sévigné (1749) » (1^e partie du présent ouvrage, art. 6).

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

N'omettons pas de préciser que s'il s'est agi durant le colloque de s'intéresser à la représentation des sons par le biais de l'écriture, parfois de l'iconographie, on en a examiné aussi la réception ; l'intérêt s'est donc porté aussi vers le lecteur. Selon la SATOR, il n'y a pas de *topos* sans la reconnaissance d'une cellule narrative singulière, reconnaissance qui existe dans le temps à partir d'une impression de « déjà-lu », laquelle renferme une clef de lecture. À ce « déjà-lu » j'ajouterai un « déjà-entendu », au sens premier de l'expression, dans un récit, ou plutôt dans un espace et dans un temps qui ont donné matière au récit. Le sonore ne serait-il pas alors une donnée, ne constituerait-il pas un « nœud » du texte, ne permettrait-il pas une « mise en récit » ou plutôt « en intrigue » (le *muthos* d'Aristote) au sens de Ricoeur³⁰, une dynamique de la scène narrative qui lui conférerait une grande portée sémantique ? Néanmoins, « le *topos* au sens de la SATOR semble être plus en affinité avec le *topos* rhétorique qu'avec le *muthos* aristotélicien [...] parce qu'il résulte comme lui d'une pratique de *découpage*³¹ et qu'il doit son efficacité à sa *récurrence*³² ». Nombre d'articles de ce volume montrent bien, à l'instar de Madeleine Jeay avec l'exemple de la série instrumentale du *Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu, que « loin d'être un simple ornement rhétorique, [cette] série relève de la diégèse et présente donc également une dimension narrative ». Le son, qui dit le monde du lecteur et excite l'oreille grâce à la mémoire et à l'imagination, indéniablement revêt les deux dimensions topiques. « La SATOR convertit le *topos* d'un terme lié à la production des discours (*inventio* et *elocutio*) en une notion liée à sa réception. En d'autres termes, le *topos* se veut (idéalement) un instrument herméneutique, d'analyse de textes³³. » Il est en effet un objet historique et à ce titre constitue un témoin précieux pour l'historien de la littérature. Associé dans la tradition rhétorique à l'*inventio*, il est intimement lié à la formation et à l'évolution des genres narratifs. « Un *topos* naît et meurt³⁴ », parfois renaît, comme dans un roman historique et/ou au cinéma ; parfois reste continu. Le *topos*, de façon inévitable, parce qu'il appartient « à l'histoire des formes et des thèmes romanesques » a donc une « histoire évolutive³⁵ ». Ce que montre excellemment

³⁰ Voir Paul Ricoeur, *Temps et récit : 1*, 1983.

³¹ « Qu'il soit rhétorique ou littéraire, le *topos* est une *unité* topique, qui peut être isolée comme telle, que ce soit dans l'argumentation (cas du *topos* rhétorique) ou dans un texte de fiction (cas *topos* narratif littéraire). » (<https://sator.hypotheses.org/983>)

³² Jean-Pierre Dubost, <https://sator.hypotheses.org/983>

³³ Voir <https://sator.hypotheses.org/983>

³⁴ Jan Herman, <https://sator.hypotheses.org/983>

³⁵ Jean-Pierre Dubost, <https://sator.hypotheses.org/983>

Adeline Latimier qui a mené une enquête dans une vingtaine de romans arthuriens, en vers et en prose, récits puisant, comme la plupart des textes narratifs du Moyen Âge, « leur univers à des textes qui les ont précédés, dont deux composés au XII^e siècle, quelques années avant les premiers romans de Chrétien de Troyes ». Isolant l'unité narrative de la clôture, A. Latimier observe que cette scène topique est sonorisée dans plus d'une dizaine de ces romans. L'intertextualité est patente, la puissance du coup ou du cri se montre un ressort narratif efficace, mais à quel moment glisse-t-on de l'intertextualité au *topos* ? Les reprises et les variantes sont de formes et de datations variées, mais il est étonnant, comme le remarque A. Latimier, que « les récits qui s'emparent de la variante sonore sont des romans qui entretiennent une relation particulière avec les premiers textes de la légende, parfois alors même que la mode du roman arthurien est en train de s'essouffler ».

Ces récits, dont la « bande-son » a nourri et nourrit encore avec bonheur celle du cinéma, nécessitaient la reconnaissance d'un lecteur désormais lointain. Comment le sens de l'ouïe d'un lecteur d'aujourd'hui se met-il en action lors du récit par exemple d'un charivari (coutume qui fait son entrée dans les documents à partir du XIV^e siècle) ? Comment entend-il par exemple le bruit des cloches³⁶ qui surgit d'un texte et qui revêtait une bien plus grande importance sous l'Ancien régime que de nos jours ? Ces bruits de cloche sont toutefois indispensables dans nombre de scènes narratives en ce qu'ils renvoient à un espace et un temps communs à tout lecteur ; leur récurrence est donc fréquente, qu'elle ait une fonction pragmatique, ornementale ou narrative : « La reconnaissance du *topos* dépend dans une certaine mesure de la compétence du récepteur. N'est pas topique pour l'un ce qui est topique pour l'autre. Le "topos" interpelle la bibliothèque personnelle, l'encyclopédie intérieure du lecteur de manières diverses. La reconnaissance s'effectue donc à la faveur d'une compétence et d'une connaissance³⁷. »

C'est à cette réception du sens auditif que s'est essentiellement intéressée Pascale Chiron³⁸. Observant l'organe même de l'oreille tel qu'il est représenté dans des textes scientifiques de la Renaissance ainsi que dans l'œuvre rabelaisienne, elle remarque que cette représentation anatomique est non seulement en elle-même un *topos* mais qu'elle a pour objectif essentiel la valorisation du sens de l'ouïe avec les implications didactiques que celle-ci implique

³⁶ Voir Alain Corbin, *Les cloches de la terre*, 2013 [1^e éd. 1994] ; Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre*, *op. cit.* ; Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, 2000.

³⁷ Jan Herman, <https://sator.hypotheses.org/983>

³⁸ Pascale Chiron « À voix haute : combiner les représentations rhétorique et médicale de la voix à la Renaissance » (2^e partie, art. 4).

: rien ne vaudrait la lecture à voix haute, à la fois dans l'éducation et dans une bonne hygiène de vie. Cette forme de lecture, longtemps prisée, devient d'ailleurs elle-même un *topos* du texte de Rabelais qui va jusqu'à faire l'éloge de la vocifération. Mais qui observe ce qu'il en est de l'oreille et de la voix dans ces récits du XVI^e siècle, comme celui du « Chant royal de la conception Notre Dame » de Clément Marot, ne peut que faire le lien avec un autre *topos* : celui d'une voix désincarnée de son enveloppe charnelle, pure parce qu'incarnation du Verbe. À la représentation physique et donc sonore de la voix s'associe une dimension spirituelle, comme c'était déjà le cas dans les romans du Graal du Moyen Âge, dont l'univers sonore est mis en lumière par Cristina Noacco³⁹. Ainsi se superposent, d'après P. Chiron, des images topiques de l'ouïe et de la voix à la Renaissance qui héritait de tout un savoir, médical notamment. Le XVI^e siècle en effet, se préoccupant de la hiérarchie des sens et remarquant que l'oreille n'est « jamais oisive⁴⁰ », a cherché à lui donner toute sa dignité. Elle est bien en effet l'organe qui conduit le plus sûrement à la connaissance : « [...] tous jours, toutes nuycyz, continuellement, puissions ouyr : et par ouye perpetuellement apprendre : car c'est le sens sus tous aultres plus apte es disciplines⁴¹ » Mais l'époque d'un Rabelais et d'un Marot ne s'en tient pas aux notions théoriques sur le sens de l'ouïe ; il tente de mettre en mots les sons, quitte parfois à en passer par les couleurs⁴² ; il essaie de rendre *visible* par exemple une scène de bataille, scène topique s'il en est, mais dans un tableau qui désormais intégrerait le sonore, comme le souligne l'évolution de Rabelais au cours des rééditions du *Quart livre*, dont la poétique cherche à exprimer toujours davantage les bruits du monde. Lié au développement de l'imprimé, qui implique la primauté de la vue, il cherche paradoxalement à représenter un monde vivant, une parole *vive*. Ne serait-ce pas « par la vue et par l'ouïe⁴³ », pour reprendre une formule qui valait serment au Moyen Âge, que le monde littéraire se dévoile et se découvre ? Le narratif ne chercherait-il pas à libérer les « paroles gelées » qu'Alcofribas voulait emporter ? Parce que le sonore dans un texte est le reflet de l'oreille de l'auteur, les récurrences sonores de ces récits entraînent des scènes topiques qui dessinent l'ordre – et le désordre –

³⁹ Cristina Noacco, « Bruits, voix et silence dans les scènes du Graal (XII^e - XIII^e siècles) » (2^e partie, article premier).

⁴⁰ Pierre Boaistuau, *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme*, 1982, p. 52.

⁴¹ Rabelais, *Tiers Livre*, XVI, 2013 (à propos de la sibylle de Panzoust).

⁴² Rappelons que deux siècles plus tard l'abbé Castel cherchera lui aussi à transmettre les sons d'un clavecin par des couleurs (*Clavecin pour les yeux avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique*, 1725) et que Mélanie de Salignac, la jeune aveugle de Diderot, mettra des couleurs sur les voix : « quand elle entendait chanter, elle distinguait des voix brunes, blondes » (« Additions à la *Lettre sur les sourds et muets*, p. 99). Y aurait-il là une nouvelle topique à creuser ?!

⁴³ Voir M. Gally et M. Jourde, *Par la vue et l'ouïe...*, 1999.

constants du monde⁴⁴ dans une poétique « propre à chaque genre, mais aussi à chaque écrivain et à chaque époque », qui correspond toutefois à l'univers sonore d'un lecteur contemporain pendant longtemps auditeur d'histoires lues ou racontées à haute voix parfois par les auteurs eux-mêmes qui prenaient alors plaisir à entendre le son de leur propre voix offrant leur écrit : ainsi le public put-il lire par les oreilles, comme l'illustre en image ci-dessous l'extrait d'un manuscrit de *Troilus and Criseyde*, poème narratif tragique rédigé en moyen anglais par Geoffrey Chaucer dans les années 1380, représentant « un homme debout devant un lutrin en plein air et s'adressant à un auditoire de seigneurs et dames, un livre ouvert posé devant lui. Cet homme est Chaucer ; le couple royal, à côté de lui, est formé par le roi Richard II et la reine Anne⁴⁵ ».



Cambridge, Corpus Christi College, MS 061: Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde* (vers 1380)
Manuscrit en ligne : <https://parker.stanford.edu/parker/catalog/dh967mz5785>

On retrouvera ces prolégomènes sur le son comme *topos* rhétorique et/ou narratif dans les six articles qui constituent la première partie de notre *opus*, lesquels requièrent un large

⁴⁴ Voir Laurent Hublot et Laurent Vissière (dir.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, 2016.

⁴⁵ Je reprends la description d'Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, 1998, p. 361.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

corpus d'auteurs et d'œuvres du Moyen Âge au XVIII^e siècle pour examiner la manière dont le son non seulement s'insère souvent dans la trame narrative, mais constitue, du fait de ses récurrences dans des situations identiques, un élément narratif et/ou augmentatif. Certes, comme on l'a évoqué et comme le remarque J.-P. Dubost⁴⁶, on assiste progressivement à une mutation des poétiques et des esthétiques : « une situation topique prend un tout autre sens lorsqu'on la replace dans [celles] de l'époque » ; la poétique classique se trouve ainsi confrontée « à l'apparition d'un genre encore inexistant dans le tableau possible des genres à partir du XVII^e siècle, à savoir l'opéra, [la] contraignant à de très profonds réajustements ». Mais comme l'exprime encore pertinemment J.-P. Dubost dans une note qui a son importance :

Il s'agit donc de mettre en évidence la plasticité topique : le topos n'est pas un lieu fixe, il est une transversalité, il vient d'un lieu autre pour venir s'insérer dans un lieu étranger. En l'occurrence, il s'agit de montrer qu'un topos atypique parce que sonore vient se glisser dans les interstices des discours esthétiques de l'époque, là où il y a du jeu au cœur de leurs enjeux⁴⁷.

Néanmoins, ainsi que nombre d'illustrations l'éclairent dans les différents articles et comme on le montre par quelques exemples dans cette introduction, l'intégration de la sensation, ici sonore, au discours textuel, est parfois à comprendre comme un *supplément* à une scène narrative ainsi que Teodoro Patera⁴⁸ l'entend dans ce volume au sujet de la performance sonore dans les *Cent nouvelles nouvelles*, mais pas toujours. Les résonances de l'héritage antique et médiéval des figures d'« oiseau-prophète » et d'« oiseau-poète » dans les fables du XVII^e siècle font du chant des oiseaux, « objet musical par excellence⁴⁹ », un *topos*, bien que, comme le constate Élodie Ripoll, les oiseaux, « anthropomorphisés, parlent plus qu'ils ne chantent » dans ces fables. Pour autant, leur chant « ne semble pas constituer un arrière-plan sonore indifférencié [...] mais clairement identifié ». En fait, plusieurs *topoi* intègrent le chant des oiseaux comme toposème, donc comme « composante du *topos* », ainsi que l'explique E. Ripoll, reprenant Michèle Weil sur ces notions⁵⁰. Les scènes topiques que sont le *locus amoenus*, le *locus terribilis*, ou encore la *reverdie* n'auraient aucune signification sans cette combinaison des deux éléments : le *topos* du lieu et le *topos* des chants d'oiseaux, mais il est apparent que *topos* narratif et *topos* rhétorique, qui ne sont pas de même nature, se combinent

⁴⁶ Voir Jean-Pierre Dubost, « Quand la fiction libertine vient parasiter l'esthétique musicale [...] », art. cité.

⁴⁷ *Ibid.*, n. 2.

⁴⁸ Teodoro Patera, « “A grand noise” : la performance sonore dans les *Cent nouvelles nouvelles* » (2^e partie, article second).

⁴⁹ Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 219 (cité par Élodie Ripoll dans son propos pour ce volume : « Les chants des oiseaux dans les fables : *topoi*, types et savoirs zoologiques », 1^e partie, art. 5).

⁵⁰ Voir <https://sator.hypotheses.org/983>

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

constamment. Chant d'oiseaux, objets matériels, instruments de musique, bruits et voix de l'homme : les sources sonores dans la littérature sont innombrables et sont le reflet de la musique du monde, mais aussi pendant longtemps du surnaturel et du divin, tels que les hommes se l'imaginent. La voix littéraire, du fait de sa séduction, imprègne ainsi les textes depuis le mythe d'Orphée et Eurydice.

Ce sont avant tout les représentations de la voix⁵¹ qu'ont observées les contributions des II^e et III^e parties, proposées dans un ordre chronologique. Comme l'a montré le récent colloque *Présences de la voix. XVI^e -XVIII^e siècles*, toujours à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, « Le problème de la voix se pose de manière particulière à cette époque dite “pré-classique” et “classique”, où prédomine encore une conception largement orale voire oratoire de la littérature⁵². » Même si au XVIII^e siècle, la lecture solitaire et de fait silencieuse se pratique déjà, ainsi que l'exprime le *topos* de la lectrice dans les romans français du XVIII^e siècle⁵³ mais aussi dans les représentations picturales de la même époque⁵⁴, un récit comme celui des *Nuits de Paris* de Rétif de La Bretonne, de la fin du siècle, illustre à quel point encore compte le plaisir d'histoires narrées à voix haute. Quand on observe les textes narratifs de l'Ancien régime, l'impression qui en ressort est que leurs auteurs avaient conscience des représentations orales de leurs écrits : le narratif médiéval regorge notamment de passages où allitérations et assonances emplissent les vers ou la prose de sons qui ne peuvent laisser indifférente l'oreille du lecteur. Les sons du Graal, par exemple, sont le fruit d'une véritable « action organique », à en croire C. Noacco. Les divers textes du Graal des XII^e et XIII^e siècles résonnent en effet de voix inarticulées, naturelles ou surnaturelles, auxquelles se joignent des bruits et bruissements divers (vent par exemple), jusqu'à la musique. La tradition veut que la vue soit prédominante dans ces récits, en raison de la lumière merveilleuse qui entoure l'objet, pourtant les autres sens sont convoqués, dont l'ouïe de manière importante. Les sons, dont C. Noacco dresse la topique, ont des enjeux à la fois narratifs, philosophiques et religieux. Parce que le Graal est identifié dès la fin du XII^e siècle comme une relique sacrée, « les auteurs du Moyen Âge exploitent la portée de l'émerveillement non seulement par le sens de la vue, mais aussi par celui de l'ouïe, en lien, notamment, avec les théophanies bibliques, dont ils récupèrent les *topoi* sonores⁵⁵. »

⁵¹ Voir *La Voix dans la culture et la littérature françaises, 1713-1875* (J. Wagner dir., 2001).

⁵² Appel à communication du Colloque *Présences de la voix. XVI^e - XVIII^e siècles*, organisé par Pascale Chiron, Philippe Chométy, Hélène Cussac, Agnès Rees, du 4 au 6 novembre 2021, UTJ2. Actes à paraître.

⁵³ Voir Nathalie Ferrand, *Livre et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, 2002.

⁵⁴ Voir Anthony Wall, *La place du lecteur, livres et lectures dans la peinture française du XVIII^e siècle*, 2014.

⁵⁵ Cristina Noacco, art. cité.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

Un peu plus tardivement, c'est la « noise », avec tout ce que le terme signifie de voix, de sons, de bruit, qui participe « à la constitution d'une dynamique dramatique dans *Les Cent nouvelles nouvelles*, dont le recueil, anonyme, fut composé entre 1456 et 1467 ». C'est à une véritable performance sonore que l'on assiste au point qu'elle façonne dans les nouvelles « une esthétique du conflit qui “donne corps” au texte », affirme T. Patera. Malgré les récurrences narratives et sensorielles alors empruntées à d'autres traditions et d'autres textes, le recueil exprime des enjeux éthiques et esthétiques plus complexes : c'est bien le sonore, au cœur des conflits, comme le bruit déclenché par le fait de frapper à une porte, qui entraîne une situation narrative récurrente en même temps qu'un signe intertextuel préparant le lecteur au comique de situation.

Avec le manuel de pédagogie chorégraphique d'Antonius Arena au titre de *Ad suos compagnones* (1531) et ses mémoires intitulés *Meygra Entrepriza* (1537), Marie-Joëlle Louison-Lassablière, éditrice par ailleurs des deux textes, observe la « bande-son » du théâtre de la guerre : si fracas de l'artillerie, chants militaires, salle de bal avec musique et frapements de pied se font entendre, cris et onomatopées tressent toute une topique vocale. L'auteur en effet « exploite tous les procédés vocaux qu'offrent le latin, l'italien et l'occitan ». Dans les deux œuvres latines, composées en distiques élégiaques, la multitude de sons « défient autant la métrique que la grammaire » ; « interjections et onomatopées revêtent une importance encore jamais égalée » d'autant, explique M.-J. Louison-Lassablière⁵⁶, qu'« une tradition séculaire a instauré une convention sonore à laquelle chacun se croit tenue ». Le comique est loin d'être absent, et c'est par la recherche des effets sur l'ouïe que l'auteur cherche à séduire son lectorat. En jouant sur les mots, en reprenant des onomatopées devenues des poncifs des récits de bataille, en usant du calembour, Arena « fait tinter » les mots à l'oreille d'un lecteur qui « goûte aussi bien l'allusion érudite que le sous-entendu grivois » et confère un registre burlesque au texte. Le latin macaronique se prête particulièrement bien ainsi à l'illustration sonore d'un texte narratif dans le sens où les sons, à l'image de l'épisode des paroles gelées imaginé par Rabelais, « colorent chaque situation de mille nuances obtenues par la combinaison des voyelles, des consonnes, de l'étymologie, des homéotéleutes, des allitérations, le tout teinté d'accent méridional ».

On le sait, au XVI^e siècle, la volonté d'imiter la nature dans toute sa richesse se traduit par des tentatives mimétiques qui prennent la forme, dans certains poèmes de Ronsard et surtout

⁵⁶ Marie-Joëlle Louison-Lassablière, « « Cris et onomatopées dans l'œuvre d'Antonius Arena » (2^e partie, art. 3). *Topiques. Études satoriennes*, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

de Peletier du Mans ou de Bertrand Berger, de véritables *tableaux* sonores reposant notamment sur des jeux d'harmonie imitative et sur les ressources de l'onomatopée, d'autant, comme on l'a évoqué, que la lecture à haute voix et l'art de bien prononcer restent profondément ancrés dans les pratiques culturelles et littéraires. Ronsard, qui dans *Les Amours* de 1552 fait l'éloge d'une Cassandre à la voix enchanteresse⁵⁷, préconise encore, dans son *Abrégé de l'art poétique* de 1565, de bien « prononcer les vers⁵⁸ » pour faire résonner le texte poétique et lui donner un surcroît de sens.

Une voix en ses sonorités est unique. Comment faire entendre sa singularité si ce n'est d'abord en explorant ses accents, ses inflexions, sa *couleur* ? Les sons inarticulés expriment en ce sens bien davantage que la seule parole la sensibilité humaine et le lexique est assez riche pour représenter les soupirs et les chuchotements, la plainte et le plaisir, les voix douces ou criardes, larmoyantes ou rieuses, tous sons inarticulés dont la représentation ne cherche pas toujours à dresser un portrait à La Bruyère, mais souligne la volonté de valoriser le langage des émotions. Abondantes sont les scènes narratives dysphoriques ou euphoriques qui recourent à l'expression des sons inarticulés pour dire la vérité intime de l'être humain. La force de la joie qui s'exprime par le rire en est une des caractéristiques majeures. Quand et pourquoi les hommes rient-ils ? Rient-ils aux mêmes événements selon les époques, alors que certains n'ont plus cours ? Existe-t-il une ou des catégories du rire ? Comment le lecteur reçoit-il ce rire ? Pourrait-on dresser une topique du rire présent dans les discours textuels ? Dominique Bertrand, spécialiste du sujet⁵⁹, aborde quelques réponses – humblement bien sûr dans le cadre d'un article - à partir d'un auteur du XVII^e siècle, époque réputée à la fois pour sa grande éloquence et son contrôle du corps. Loin d'une voix riieuse qui ravit, c'est plutôt en fait un rire sarcastique que fait résonner en effet Charles Dassoucy, *alias* Diogène, musicien hors-normes devenu un des écrivains bouffons de ce Grand Siècle qui a favorisé l'épanouissement de représentations du rire, tant théoriques et littéraires que visuelles. D. Bertrand souligne avec *Les Aventures et les Prisons* de quelle manière Dassoucy « se réapproprie une pratique verbale extrêmement précise et codée, celle du jeu de mots percutant issu de la tradition antique et largement mis en pratique dans les jeux esthétiques improvisés d'une culture cynique populaire

⁵⁷ « Avec un chant découpé doucement / or' d'un souris, or' d'un gémissement, / De tels sorciers ma raison fut charmée. » (Ronsard, *Les Amours de Cassandre* [1552]).

⁵⁸ « Je te veux aussi bien avertir de hautement prononcer tes vers, quand tu les feras, ou plutôt les chanter, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer. » (Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique françois*, 1565, p. 11-12).

⁵⁹ Voir son essai : *Dire le rire à l'âge classique...*, 1995.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

transhistorique⁶⁰ ». Dans son objectif de déconstruire la topique de *l'harmonia mundi*, l'auteur « substitu[e] à la symbolique chrétienne des cloches le signe de reconnaissance cynique d'un rire aux résonances obscènes et blasphématoires » dans un dispositif de lecture fondée sur un jeu de connivence cryptée. Les variations parodiques, dans la tradition des conteurs de la Renaissance et de Rabelais, se font facétieuses, le rire insolent et « d'un texte à l'autre, il semble bien que se configure une topique narrative de la discorde des chantres, topique à valeur argumentative de déconstruction ironique des usages apologétiques et politiques du modèle musical de *l'harmonia mundi* ». Ainsi Dassoucy partage-t-il un paysage sonore avant la lettre. Retrouver en effet « les implications cyniques associées à la littéralité sonore éclatante d'un rire qui s'incarne dans l'esthétique burlesque du bon mot à chaque pas implique une réception à double entente que Dassoucy explicite dans sa défense et illustration du burlesque ».

Philippe-Joseph Salazar l'a mis en lumière avec un essai majeur : le XVII^e siècle a développé un véritable « culte de la voix⁶¹ ». Certes, l'influence des traités de savoir-vivre publiés depuis le XVI^e siècle jusqu'aux *art[s] de se taire*⁶² et celle du jansénisme ambiant n'apprécient pas le bruit de l'homme dont l'ouïe devrait se consacrer à l'écoute du divin. On se souvient de Pascal : « Ne vous étonnez point, s'il ne raisonne pas bien à présent, une mouche bourdonne à son oreille [...] chassez cet animal⁶³ ». Mais le roman ne semble pas épouser cette dénonciation : de quelle façon en effet M^{lle} de Chartres est-elle *touchée* au cœur par M. de Nemours⁶⁴ si ce n'est, au moment de la rencontre, d'abord par le grand bruit qui se fait à l'entrée de ce dernier dans la salle de bal et qui en prépare la vue ? Le XVII^e siècle, on l'a abordé, correspond aussi à cet âge de l'éloquence, bien étudié par Marc Fumaroli⁶⁵. Sans oublier qu'à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle jusqu'à la première moitié du XVIII^e, l'intérêt se porta tout particulièrement sur le rôle des sens – dont celui de l'ouïe – comme critères de jugement du beau et du goût⁶⁶. La présence du son dans le narratif fait parfois dans ce volume le lien avec ces préoccupations scientifiques du temps⁶⁷. Les contributions mettent en valeur au

⁶⁰ Dominique Bertrand, « Le rire sonore de Dassoucy, alias Diogène » (2^e partie, art. 5).

⁶¹ Philippe-Joseph Salazar, *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, 1995.

⁶² Pour reprendre le titre de l'abbé Dinouart, *L'Art de se taire, principalement en matière de religion*, 1771.

⁶³ Blaise Pascal, *Pensées*, 1991, fr. 8, p. 180

⁶⁴ Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* [1678], 1972, p. 153.

⁶⁵ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, 2002.

⁶⁶ Voir Hélène Cussac, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », *Revue germanique internationale*, 27, *L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle*, 2018.

⁶⁷ Voir notamment l'article de Pascale Chiron.

long cours des textes imprégnés avant tout de voix, articulées et inarticulées, de chant et de musique. L'*objet* sonore n'entre pas que dans une pragmatique du discours, même si en ce sens il participe à la dynamique de l'histoire narrée, mais concourt à sa sémantique. Quel que soit le motif, il s'insère et interpelle l'*habitus* acoustique du lecteur ; il arrive même qu'il soit le sujet du récit : il entre dans ce cas-là dans ce qu'on pourrait appeler un méta-discours du sonore. Ses récurrences forment alors une interaction scripto-auditive, bien plus que scripto-visuelle, dans une situation de réception impliquant un auteur et un lecteur⁶⁸, un lieu, un temps, un cotexte et un contexte. Elles disent une réalité sociale qui perdure, se rompt ou revient, mais dont le fondement est le « commerce », pour employer ce terme du XVIII^e siècle signifiant la communication entre les hommes. La voix en est le premier *medium*, notamment « dans la culture essentiellement éloquente et orale de la Renaissance au début des Lumières⁶⁹ ». Il n'était guère surprenant que l'écrit cherche à en fixer les sonorités individuelles et collectives, la capte et la renouvelle sans cesse pour nous en transmettre la mémoire.

Le XVIII^e siècle, même s'il montre une prédilection pour les sons naturels et apprécie particulièrement la voix chantée, d'une certaine manière réhabilite le bruit⁷⁰ en tant qu'il témoigne de l'énergie humaine : on pensera à tous les romans de Diderot et à la performance vocale du neveu de Rameau qui témoigne de ce dynamisme⁷¹, mais aussi à la fin du siècle au *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier ou aux *Nuits de Paris* de Rétif qui ont permis aux historiens⁷², entre autres documents, de cerner ces voix lointaines ou encore de reconstituer en sons et en images de la manière la plus scientifique possible le Paris du XVIII^e siècle, comme l'a démontré pendant le colloque l'archéologue du sonore Mylène Pardoën⁷³. On a peu idée

⁶⁸ Voir Emmanuelle Sempère, « Expérience auditive et scène imaginaire dans les fictions du XVIII^e siècle : merveille et suggestion », 2018.

⁶⁹ Philippe-Joseph Salazar, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰ Même si quelques articles évoquent la distinction entre son et bruit, même si aux XVII^e et XVIII^e siècles, on a porté la réflexion sur cette distinction et si celle-ci est intéressante sur le plan esthétique, elle présente moins de pertinence dans l'approche qui est celle du volume, donc nous employons l'un ou l'autre mot indistinctement. Voir Hélène Cussac, « Anthropologie du bruit au siècle des Lumières », dans *Bruits*, 2015.

⁷¹ Voir Jacques Chouillet, *Diderot poète de l'énergie*, 1984.

⁷² Voir Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, 2009.

⁷³ Mylène Pardoën a initié le projet Bretez à l'Université Lyon-Saint-Etienne, « projet transversal et transdisciplinaire qui combine les sciences humaines et sociales et les sciences de l'ingénieur. Il se distingue d'une restitution traditionnelle par sa "dimension sensible et sensorielle" – vecteur complémentaire de recontextualisation ». M. Pardoën et son équipe étudie et analyse les atmosphères sonores du passé, leurs rythmes et propose des modèles sonores par restitution. « La recherche d'informations se fait avec des matériaux textuels et visuels hétérogènes ;

– La recherche et la restitution portent autant sur les sons que sur l'acoustique des lieux ;

– La restitution s'effectue sur la base des sons enregistrés authentiques de l'artisanat (et non sur la base d'effets sonores générés par ordinateur) ;

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

aujourd'hui combien une ville de l'Ancien régime pouvait être assourdissante, notamment en raison de voix populaires qui laissaient peu de répit à l'espace urbain, même la nuit⁷⁴. Tout un monde sonore de fait emplit l'espace textuel des écrivains des Lumières qui cherchent à imprimer l'expérience sensible de leur temps en faisant œuvre morale et/ou esthétique.

Françoise Gevrey⁷⁵ observe dans le célèbre roman-mémoires de l'abbé Prévost, *Cleveland* (1731-1739), la constitution d'un univers sonore très diversifié. Celui qui exprime son intérêt pour la musique dans les articles du *Pour et Contre* n'hésite pas à mettre en relief dans les scènes de violence le cri, cri animal qui sera cher à Diderot et qui exprime les émotions extrêmes. Prévost, cet écrivain qui encore, comme Challe avant lui et Marivaux, dans une période de transition durant laquelle l'écriture semble hésiter entre une rhétorique bienséante issue des moralistes chrétiens et une éloquence fondée sur la nature et le sentiment, se saisit toutefois du bruit et en « nuance alors l'intensité comme sur une partition », enrichissant ainsi la pratique littéraire traditionnellement fondée sur la saisie oculaire. Le cri chez Prévost se répète au point que « certaines indications de voix semblent relever de la théâtralité ». Mais on ne saurait oublier que le roman de Prévost relève encore du tragique du XVII^e siècle ; il n'entre donc pas sans perplexité ni hésitation dans l'ordre moderne du récit (« on reconnaît des accents raciniens » écrit F. Gevrey). Les *topoi* sonores seraient donc dus à son intérêt pour les effets de voix reflétant « les inflexions expressives des passions », pour reprendre Duclos cité par F. Gevrey. En effectuant « une transcription quasi physiologique de l'émotion », Prévost met en place un dispositif qui ne saurait se passer de sons au point que *Cleveland* « paraît s'inspirer de l'opéra », même si les voix comptent plus que la musique dans les romans du temps. Si les *topoi* liés au sonore ont en effet chez Prévost le rôle de nourrir et soutenir l'action, ils ont encore plus celui de transmettre les émotions ; en découle leur réitération constante.

Pour nombre d'écrivains de la période des Lumières, la voix va de pair avec la vérité : ses accents ne mentiraient pas. Mersenne ne rattachait-il pas déjà la voix non à un tempérament du locuteur, mais aux variations d'une intériorité psychologique⁷⁶? Il faut entendre ici la vérité

– La conception tient compte de tous les éléments sonores qui forment nos propres environnements sonores (nature [faune, insectes...], phénomènes météorologiques, flux de véhicules, porosités sonores...). De cette manière, les environnements sonores retrouvent leur densité. »

Voir <https://25images.msh-lse.fr/portails/exprim/> et <https://lejournel.cnrs.fr/articles/ecoutez-le-paris-du-xviiiie-siecle>

⁷⁴ Je me permets de renvoyer à Hélène Cussac, « Paris la nuit à la fin du XVIII^e siècle, ou les contrastes du sonore nocturne chez Louis-Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne », 2021, p. 111-140 et « De l'attention à la participation : Rétif ou le corps sonore des *Nuits* », *Études rétiviennes*, à paraître 2022.

⁷⁵ Françoise Gevrey, « Aspects et fonctions des sons dans *Cleveland* de Prévost » (1^e partie, art. second).

⁷⁶ Voir les premières réflexions de Marin Mersenne dans le *Traité de l'harmonie* (1636), marquées encore par une esthétique subjective de l'agrément.

davantage en termes de sincérité spontanée et momentanée qu'en termes de vérité essentielle. Cet aspect qui préoccupe Prévost intéresse encore plus Marivaux. Mais alors que du temps de Mersenne, il était nécessaire d'enfermer en quelque sorte la voix dans une musicalité contrôlée afin qu'elle ne fût pas contaminée par du son indésirable et qu'elle incarnât la pureté et la beauté d'une identité stable, Marivaux fait retentir les voix, notamment la voix populaire, dans ses *Journaux* et certains de ses romans où les cris dans ces cas-là l'emportent. Catherine Gallouët⁷⁷, avant de rechercher la signification de la voix criée mais aussi chantée chez Marivaux, a réalisé un travail très « satorien » en effectuant un relevé lexical de certains termes (voix, babil, chant, cri) dans les romans de jeunesse et les deux « grands » plus tardifs (*La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*) à partir de la base Frantext. Sa première conclusion « est que les occurrences des sons de la voix dans les divers textes interrogés s'organisent selon plusieurs champs sémantiques distincts, la voix parlée et son babil, le chant, et le cri ». L'analyse lui suggère deuxièmement l'idée que « le désir de communicabilité et l'anxiété de ce qui peut l'interrompre inscrivent dans le récit une tension sous-jacente entre vie et mort, entre appartenance et abandon, entre sociabilité et solitude ». Il semblerait enfin que « l'examen du paysage sonore associé à la voix humaine » chez Marivaux « montr[ât] l'unité profonde de textes souvent dissociés, parfois considérés comme contradictoires. » On constate ainsi que notre volume, qui retient des œuvres de genre, d'espèce et de style fort distincts, malgré leur réunion sous le terme de narratif, offre nombre de variantes dans le traitement de la sensation sonore par les écrivains, variations parfois indépendantes, mais le plus souvent concomitantes (dans le texte d'amour, dans le récit d'aventure, dans le récit merveilleux, dans le roman d'analyse, dans le roman comique). Les différences de genre et de style ne semblent cependant pas affecter la prise en compte du son et les récurrences sonores. La singularité de l'écrivain, le temps de son écriture et la culture socio-historique sont les paramètres qui impactent le plus une œuvre. Quand Emmanuelle Sempère⁷⁸ se demande par exemple si l'on peut envisager le motif du merveilleux dans les contes à partir de la notion de *topos*, ce sont aussi les variations vocales qu'elle prend en considération à partir de la réécriture de « la Belle et la Bête » (chez Madame de Villeneuve, Madame Leprince de Beaumont et dans le livret de Marmontel : *Zémire et Azor*). Le conte de fées, la comédie-ballet et la tragédie lyrique reprennent à l'envi le thème du « charme de la voix », dans son sens étymologique de « formule magique aux inflexions musicales », à partir

⁷⁷ Voir son article dans l'ouvrage, intitulé « L'univers sonore de Marivaux : chant, voix, cris » (3^e partie, art. premier).

⁷⁸ Emmanuelle Sempère, « Le "charme de la voix" : topiques du son enchanteur et réflexions musicales au XVIII^e siècle » (3^e partie, art. 3).

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

de la comédie que Thomas Corneille fait représenter en 1657, au titre éponyme, présentant toutes les caractéristiques d'une matrice topique. Il existe bien un merveilleux sonore qui agit sur l'âme du lecteur ; un ensemble de *topoi* « promis à une belle postérité dans la littérature romantique, de Balzac à Nerval en particulier » qui affectent ces textes narratifs du sensible sonore.

Lorsqu'on se tourne du côté de la littérature libertine, laquelle convoque ô combien la vue, et qu'on observe les amants clandestins, soumis à la dure loi du silence, s'ébattre la nuit, les bruits des corps arrivent jusqu'à l'oreille du lecteur. Marine Ganofsky, en explorant les *topoi* sonores des romans érotiques du XVIII^e siècle, ainsi que nous l'avons évoqué, malmène une idée reçue : les scènes érotiques nocturnes des romanciers, davantage que d'être données à voir, se révèlent sonorisées. Peut-on réduire au silence la force du désir ? Peut-on réduire au silence les gémissements du plaisir ? Faisant du son un *topos*, la littérature désormais, comme le voulait Crébillon fils, expose des « tableaux de vie ». Pas de vie sans énergie, pas de vie sans bruit, pas de nuit sans soupirs et chuchotements. Dans le romanesque sensible de Jean-Claude Gorgy, auteur sentimental à succès de la fin du XVIII^e siècle, qu'explore Huguette Krief⁷⁹, la voix chantée est constitutive de l'émotion. Chansons à boire, ariettes et plaintes coexistent avec le récit. Mais la voix chantée n'est pas ici que séduisante ; liée à l'expérience de la vie, elle peut s'avérer utile pour ramener les hommes à la morale et à la vertu. Le chant, auquel Gorgy donne une valeur politique sous la Révolution française, est ainsi plus apte que les mots à traduire les sentiments. Associé à la musique, il offre à l'écriture une « chambre d'écho » du monde réel, même si, comme l'écrit H. Krief, l'auteur « ne se détache pas des modèles de la pastorale champêtre et des romans à chansons pour bâtir son roman ». La partition va jusqu'à s'imprimer dans le texte, invitant le lecteur à fredonner. Fidèle à l'époque des Lumières, la voix chantée chez Gorgy passe avant l'instrument de musique, artificiel, et s'associe aux bruits de la nature campagnarde avant que la Révolution ne fasse son œuvre et éloigne l'auteur du modèle de Gessner ou de Florian. « Le chant disparu, la parole devient insuffisante devant la dramaturgie du moment » : dans ses derniers textes, le silence signifiant devient audible, le chant cri et la parole désarticulée.

Mais le roman du XVIII^e siècle n'est jamais totalement silencieux. Le silence chez Rousseau révèle toujours un petit murmure⁸⁰. Le silence est plus poétique que le bruit : dans les

⁷⁹ Huguette Krief, « « Chant, cri, aphasie dans la rhétorique sentimentale de Jean-Claude Gorgy (1753-1795) » (3^e partie, art. 5). Précisons que des extraits de partitions figurent dans le volume avec des liens renvoyant à l'écoute des chants commentés.

⁸⁰ « Un silence absolu porte à la tristesse. Il offre une image de la mort » (Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries*, V, p. 1047).

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

récits du Graal, désignant l'harmonie parfaite, il est un lieu commun, soit un *topos*, explique C. Noacco qui rappelle que « dans le *De Musica*, Augustin conçoit le silence comme une partie intégrante du son musical ». Pour l'évêque d'Hippone, « le silence ne désigne pas l'absence de son musical ou de parole prononcée, mais un son ou une parole dont l'existence silencieuse peut être mesurée et même interprétée ». Mais si les textes narratifs du Graal et ceux du temps des Lumières intègrent le silence, les seconds montrent aussi progressivement qu'un vrai silence serait un non-sens et qu'une société s'apprécie sur ses voix, ses cris, ses bruits, son art : « Le paysage ne se regarde pas d'abord : il s'écoute⁸¹. » Le XVIII^e siècle apparaît ainsi comme une période mixte où le désir d'insérer les bruits dans la représentation de la réalité humaine est patent, mais où des freins nombreux subsistent du fait du statut instable de la thématique sonore, le bruit étant un objet déroutant par sa fluidité presque insaisissable qui défie la raison mathématique et tout à la fois par son omniprésence séduisante ou agaçante mais consubstantiellement liée à la réalité humaine, surtout à une époque où le son ne se distingue du bruit que par le surplus de plaisir et d'émotion qu'il offre aux hommes. Ce bonheur de l'ouïe se trouve alors dans la musique vocale et instrumentale.

Notre quatrième et dernière partie s'intéresse ainsi aux objets sonores, instruments de musique avant tout. Martin Wählberg étudie⁸², après lui avoir consacré sa thèse de doctorat⁸³, la musique à partir de la notion de *topos*. La musique ne joue parfois qu'une fonction pragmatique au service de la narration, qui pourrait sembler quelque peu anodine. Elle apparaît en effet dans des scènes narratives « grâce à l'action de personnages-musiciens et non par le commentaire d'une œuvre », mais « le geste musical mobilise » ajoute M. Wählberg, « la question de la *mimèsis* car son évocation littéraire revient à faire revivre une action au sein du récit ». La scène de musique, qui est en elle-même un *topos* de nombre de romans du temps, « se déploie en *situations* ou *types* », lesquels « répondent, souvent, à des *topoi* plus précis » qui « fournissent autant de déclinaisons qui enrichissent la présence musicale autrement que par l'*ekphrasis*. Ce sont précisément les variations de ces *topoi* qui permettent de donner corps à la présence musicale dans le roman du XVIII^e siècle ». Mais encore faut-il que l'écrivain parvienne à gérer la tension entre la nature étendue de la musique et les contraintes du cadre réduit du récit de l'époque. En observant avec pertinence cette problématique, M. Wählberg

⁸¹ Claude Louis-Combet, 1999, p. 85. Voir aussi Jacques Attali, *Bruits*, 2001.

⁸² Martin Wählberg, « Le statut de la musique dans le roman des Lumières » (4^e partie, art. second).

⁸³ *La scène de musique...*, *op. cit.*, 2915.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

remarque que « le discours musical vient doubler le discours de la voix narrative » et que dans ce cas de figure, « la présence de la musique gagne en épaisseur tout en n'excédant pas les contraintes de la description brève et peu précise indiquant la présence des musiciens ». Le son musical n'est pas un son comme les autres. Intégrée au narratif, la musique permet « la réflexion intertextuelle, l'effusion émotive, parce qu'elle s'étale dans le temps et parce qu'elle est porteuse d'une voix, liée à la subjectivité d'un personnage ». Elle finit par conséquent par prendre une valeur d'argument essentiel, d'argument topique en raison de ses récurrences. Élément parfois majeur de l'action, elle se trouve alors au cœur du discours et sa mention est donc loin d'être anodine. Avec son analyse fine et érudite de traductions au fil du temps du psaume 136, *Super fulmina Babylonis*, Jean-Noël Pascal constate, lui, que la musique emplit les psaumes⁸⁴. « La traduction, l'imitation ou la paraphrase en vers des psaumes, déjà largement pratiquées depuis la Renaissance », rappelle-t-il, « deviennent, à partir des années 1690 et de Jean-Baptiste Rousseau, porte-étendard du renouveau lyrique, [...] au point qu'à la fin du XVIII^e siècle [...], les psaumes rejoignent les piécettes anacréontiques ou les fables dans les pages des périodiques; d'où disparaît, aussi, sauf à considérer la référence topique à la nature musicale du lyrisme, le lien originel des textes du psalmiste avec le chant des fidèles ». J.-N. Pascal remarque pourtant dans les psaumes bibliques « tout un *instrumentarium* qui accompagne et emblématise le chant ». La quarantaine de versions examinées des trois ou quatre premiers versets du psaume CXXXVI, de 1694 à 1838, font entendre en effet « un orchestre paradoxal », « souvent bruyamment silencieux », composé tour à tour de harpes, luths et cithares, avec, selon les versions, l'attachement soit à la totalité de ces instruments, soit à l'un ou à l'autre. Il est remarquable d'ailleurs à quel point le silence des instruments abandonnés « au bord des fleuves de Babylone » du *Super flamina*, psaume élégiaque de l'exil subi et du retour attendu, ait donné lieu paradoxalement au développement de ces *organa* qui, dans la version de Malfilâtre (1758), suspendent leurs sons, gémissent et chantent leur douleur. Le silence obligé auquel sont réduits les Israélites s'exprime dans des accumulations orchestrales qui selon les versions ne manquent pas de relief sonore.

L'écrit s'empare ainsi de la musique et cherche même en inscrivant la thématique musicale en son cœur, comme l'effectue Isabelle de Charrière, elle-même musicienne et écrivaine, à relier les deux activités. Suzan Van Dijk⁸⁵ souligne que non seulement Charrière

⁸⁴ 1^e partie, art. 3. Voir aussi l'anthologie de Jean-Noël Pascal, *Lyres, harpes et cithares, les psaumes en vers français (1690-1820)*, 2011.

⁸⁵ Suzan Van Dijk, « Isabelle de Charrière : les sons de la musique ? Leçon de musique ? » (4^e partie, art. 4). *Topiques. Études satoriennes*, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

compose de la musique pour ses propres vers, mais que les personnages de ses romans (principaux ou secondaires) sont très souvent concernés par la musique, qu'ils en jouent ou qu'ils l'enseignent à des enfants, notamment à des petites filles. S. Van Dijk donne alors une orientation genrée à sa démonstration, en remarquant que cette éducation musicale correspond aux attendus sociologiques du temps que Charrière discute avec une belle « générosité ». Le croisement entre un matériau narratif lié à la musique et la condition féminine fait ressortir davantage des *topoi* associés à la moralité : si la musique y tient un rôle indéniable, le son lui-même accompagne le récit des questionnements, des pensées et des actions d'ordre moral : il serait donc là davantage à entendre comme *supplément* d'une topique autre.

C'est un son, ou plutôt un instrument bien particulier qu'invite à écouter Alain Montandon dans son savant article⁸⁶ : la harpe éolienne, « appareil prenant un caractère musical en raison des sons harmonieux qu'il produit par la seule action du vent », construite à partir du XVII^e siècle, dont il observe la mise en scène dans la poésie et le roman européens, offrant ainsi un beau panorama sur ce son perçu longtemps comme mystérieux, quasi divin. Ce surgissement de la musique comme voix de l'au-delà est un *topos* bien développé jusqu'au XIX^e siècle, alors que son caractère singulier entraîne jusqu'à l'effroi. La harpe éolienne, que l'on retrouve d'ailleurs dans des traductions des psaumes, devient en effet un lieu commun « de la sentimentalité, du souvenir, de la mélancolie et de la mort ». Ses caractéristiques déterminent ses emplois narratifs et poétiques en ce que ses effets, comme le note Xavier de Maistre en 1795⁸⁷, font résonner toutes les fibres sensibles. La harpe éolienne, « objet de curiosité, objet d'études et de vulgarisation » est ainsi devenue un *topos* non seulement en poésie, mais également un *topos* narratif, explique A. Montandon, dans des scènes sentimentales dont le romantisme allemand s'empare dès les années 1790, trouvant sa pleine expansion au tournant des Lumières en s'épanouissant jusque dans les années 1830, en Allemagne comme en Angleterre, le premier exemple de ce *topos* narratif que l'on peut relever se trouvant chez Tobias Smollett dans *The Adventures of Ferdinand Count Fatom*, « roman fort picaresque » de 1753.

Nous avons gardé pour la fin de notre volume l'article d'Aurélia Gaillard sur les bruits du monde chez Diderot en ce que le philosophe est un de ceux qui s'est particulièrement intéressé au sens de l'ouïe. Diderot explore en effet dans ses théories sur le théâtre (*Paradoxe sur le comédien*), mais aussi dans les *Entretiens sur le Fils naturel* et *Le Père de famille*, les

⁸⁶ Alain Montandon, « La harpe éolienne mise en scène dans la poésie et le roman européens » (4^e partie, art. 5).

⁸⁷ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, 1984, ch. 39.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

accents, le silence voire les sons inarticulés, aptes à transmettre les passions. La voix emplit ses textes narratifs, dès *Les Bijoux indiscrets*, sans oublier les performances vocales du *Neveu de Rameau* et les cris de Suzanne dans *La Religieuse*⁸⁸. On connaît en outre ses interrogations sur les sourds et muets. L'univers sonore du philosophe matérialiste mais aussi romancier et théoricien de la musique a bien sûr déjà été bien étudié et continue à l'être⁸⁹, aussi A. Gaillard a-t-elle souhaité explorer dans ses romans davantage les bruits des objets et de la nature animale que le sonore du corps humain. Elle remarque immédiatement le paradoxe entre la présence, rare à vrai dire, des objets sonores et la discrétion de leurs sonorités. Ces bruits du monde, « bruits pittoresques » qui constituent une sorte de fond sonore des narrations diderotiennes : sonneries de cloches, coups de fusil et de tonnerre, pas des chevaux, mugissement des eaux, claquement de portes, en représentent les *topoi*. La place du son chez Diderot entre en fait dans « un système complexe d'expression sensorielle synesthésique » : le fait que voir, entendre, toucher, s'exprimer par la voix, conditionne la genèse des idées et leur dépendance physique le préoccupe il est vrai au plus haut point. La porosité entre tous les bruits est alors chez lui évidente, sans que l'on puisse toujours distinguer l'origine de ces derniers. Ses romans ne constituent-ils pas d'ailleurs un *continuum* sonore ? Au point que l'impression auditive n'est pas toujours liée chez Diderot à l'organe : on entend dans le silence, on entend à travers la gestuelle de la pantomime du neveu de Rameau⁹⁰. Mais le penseur de la mécanique naturaliste de l'ouïe, on le constate, ne recule pas devant une mise en scène visuelle pour expliquer un son !

« Il est inouï toute la puissance que l'oreille a sur notre âme⁹¹ », remarquait d'ailleurs Diderot. C'est un peu ce que souhaite expliciter cet ouvrage en mettant en exergue l'intégration, bien plus prégnante qu'on a pu le penser, de l'univers sonore des hommes dans les textes narratifs d'Ancien régime. La vue, le sens par excellence de toute culture rationnelle, a longtemps été privilégiée par la critique littéraire, comme le rappelle J.-M. Fritz dans son article ouvrant le volume. Depuis une vingtaine d'années, celle-ci s'intéresse au sonore dans la

⁸⁸ Voir Christophe Martin, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », 2013 et Hélène Cussac, « The Vital Dynamism of the Voice in Diderot », 2016, repris et augmenté en français, « Le dynamisme de la voix chez Diderot », 2018.

⁸⁹ Le volume de 2024 des *Diderot Studies*, sous la direction de Deirdre Loughridge et Scott M. Sanders sera consacré à *Diderot entre son et voix*.

⁹⁰ Voir Pierre, Frantz, « La Pantomime, du corps à la poésie », 2014.

⁹¹ Denis Diderot, Lettre à Madame *** [1772], *Correspondance*, édition de Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, t. XVI, p. 60.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

littérature, découvrant la sensibilité auditive dont les écrivains font preuve en mettant en place tout un réseau d'images, non seulement visuelles, mais sonores. Leur poétique ne se passe de tresser ce réseau entre les œuvres, les temps et les espaces. Nous avons alors, tout en souhaitant apprécier, dans les limites qu'impose un ouvrage collectif, le paysage sonore dans la littérature d'Ancien régime, cherché à articuler l'approche satorienne du *topos* et l'étude des sons et des bruits. Les corpus variés et amples choisis par les chercheuses et les chercheurs expriment des continuités, des ruptures et des renouvellements dans le traitement du sonore par les écrivains, qu'il s'agit d'entendre à partir de l'*habitus* socio-culturel de leur temps mais aussi de leur sensibilité singulière. Quoi qu'il en soit, la chaîne littéraire perdure et à travers elle se renouvellent les partitions sonores dans le narratif, dressant aussi une chaîne topique. Parce que le monde des hommes est tumulte, la littérature ne peut être silencieuse. Les textes anciens soulignent la genèse du monde moderne et l'intégration des sons dans la réflexion esthétique, morale, religieuse et politique. Cette prise en charge du sonore dans la langue ne s'est pas effectuée sans équivoque car elle invitait les écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles à quitter le monde du regard pour se tourner plus généreusement vers celui des bruits, un objet déconcertant par sa fluidité insaisissable déroutant la raison mathématique, qu'appréciaient pleinement le Moyen Âge et la Renaissance. Il reste par conséquent peut-être de l'ensemble des textes décodés ici, pour un lecteur attentif qui aujourd'hui ne bénéficie plus de la lecture oralisée, l'enchantement sonore du passé qui se trouve réitéré par de nombreux *topoi* acoustiques.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ARENA, Antonius, *Ad suos compagnones....* [1531], Paris, Honoré Champion (Textes littéraires de la Renaissance), 2012 [M.-J. Louison-Lassablière [(éd. et trad.)].

—, *Meygra Entreprise catoliqui imperatoris quando de anno Domini MDXXXVI veniebat per Provensam bene corrossatus, in postam prendere Fransam cum villis de Provensa, propter grossas et menutas gentes reiohire, per Anthonius Arenam bastifausata* [1536], Paris, Honoré Champion (Textes littéraires de la Renaissance), 2020 [M.-J. Louison-Lassablière (éd. et trad.)].

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 1990 [M. Magnien éd.].

AUGUSTIN, d'Hippone dit Saint-Augustin, *La Musique*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I, 1998 [L. Jerphagnon (dir.)].

BELLEAU, Rémy, *La Bergerie*, *Œuvres poétiques*, Paris, Classiques Garnier (Textes de la Renaissance), 2001, t. II [G. Demerson et M.-M. Fontaine (éds.)].

BOAISTUAU, Pierre, *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme*, Paris, Droz, 1982 [M. Simonin éd.].

BOECE, *De Institutione musica*, Leipzig, Teubner, 1867 [G. Friedlein éd.].

CASTEL, Louis-Bertrand, *Clavecin pour les yeux avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique*, *Mercure de France*, novembre 1725, p. 2552-2577.

CHARRIERE, Isabelle de, *Lettres neuchâtelloises*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1996, [R. Trousson dir.].

CORNEILLE, Thomas, *Le Charme de la voix* [1658], [C. Piot (éd.) et G. Forestier (dir.)]

En ligne : http://bibdramatique.huma-num.fr/corneillet_charmedelavoix

DASSOUCY, Charles COYPEAU, *Les Aventures et les Prisons*, Paris, Honoré Champion (Sources classiques), 2008 [D. Bertrand (éd.)].

DIDEROT, Denis, *Correspondance*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, t. XVI [G. Roth et J. Varloot (éds.)].

—, *La Religieuse*, Paris, GF Flammarion, 2009 [F. Lotterie (éd.)].

—, « Additions à la *Lettre sur les sourds et muets* », Paris, Hermann, DPV, t. IV, 1978 [J. Chouillet (éd.)].

DINOUART, Joseph Antoine Toussaint (abbé), *L'Art de se taire, principalement en matière de religion* [1771], Paris, Payot/Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2011 [(A. de Baecque (préf.)]

LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Gallimard (Folio), 1972 [B. Pingaud (éd.)].

LE CLEZIO, Jean-Marie, Paris, Gallimard NRF, 1985.

Les cent nouvelles nouvelles, Genève, Droz (Textes littéraires français), 1966 [F. P. Sweetser (éd.)].

Lyres, harpes et cithares, les psaumes en vers français (1690-1820), Saint-Estève, Les Presses littéraires, 2011 [J.-N. Pascal (éd.)].

MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre* [1795], Paris, José Corti, 1984.

MARIVAUD, Pierre Carlet de Chamblain, *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, dans *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, 1972 [F. Deloffre (éd.)].

MAROT, Clément, *Œuvres poétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1990, t. I, *La Suite de l'Adolescence* [G. Defaux (éd.)].

MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, 2 vol. [J.-C. Bonnet (dir.)].

MERSENNE, Marin, *Traité de la voix et des chants*, dans *Harmonie universelle* (1636), Paris, CNRS, 1965, vol. II [F. Lesure (éd.)].

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Classiques Garnier, 1991 [P. Sellier (éd.)].

PREVOST D'EXILES, Antoine, *Le philosophe anglais, ou Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*, Paris, Desjonquères, 2003 [J. Sgard et P. Stewart (éds)].

RABELAIS, François, *Le Quart Livre* [1548], Paris, GF Flammarion, 1993 [F. Joukovsky (éd.)].

—, *Le Tiers Livre* [1546], Paris, GF Flammarion, 2013 [F. Joukovsky (éd.)].

RENAUD DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, Paris, Champion, 2003 [M. Perret (éd.)].

RETIF DE LA BRETONNE, *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur nocturne* [1788], Paris, Honoré Champion, 2019, 5 vol. [P. Testud (éd.)].

RONSDARD, Pierre de, *Les Amours*, Paris, Le Livre de Poche, 2021 [F. Roudaut (éd.)].

—, *Abbrégé de l'art poétique françois*, Paris, chez Gabriel Buon, 1565.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Réveries du promeneur solitaire*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959, vol. I [B. Gagnebin et M. Raymond (éds.)].

—, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959, vol. I [B. Gagnebin et M. Raymond (éds.)].

SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Paul et Virginie* [1788], *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque du XVIII^e siècle), t. I, 2014, p. 103-43 [C. Duflo (éd.) et J.-M. Racault (dir.)].

SMOLLETT, Tobias, *La carrière d'un vaurien* [*Les Aventures de Ferdinand Le Comte Fathom* 1753], Paris, José Corti, 1999 [A. Fayot (éd. et trad.)].

WACE, *Roman de Brut*, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940 [I. Arnold (éd.)].

Sources secondaires

ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard et Presses Universitaires de France, 2001 [e éd. 1977; dernière éd. augmentée].

BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

- BOLKESTEIN, A. Machtelt, « What to do with Topic and Focus? Evaluating Pragmatic Information », dans Mike HANNAY et A. Machtelt BOLKENSTEIN (éds.), *Functional Grammar and Verbal Interaction, Studies in Language Companion Series*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 44, 1998, p. 193-214.
- CHOUILLET, Jacques, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysages sonores et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, (Champs Histoire), 2013 [1^e éd. 1994].
- CUSSAC, Hélène, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », dans Thomas VERNET (dir.), *Le Monde sonore, Dix-Huitième siècle*, 43, 2011, p. 229-255.
- , « Anthropologie du bruit au siècle des Lumières », dans Actes du Colloque *Bruits*, ENS Louis-Lumière / Cité du cinéma, décembre 2015, Revue *L'Autre musique* [En ligne : <https://www.lautre musique.net/images/Page/90/56f945375f047.pdf>]
- , « The Vital Dynamism of the Voice in Diderot », dans Isabelle Bour (éd.), *Noise and Sound in Eighteenth-Century Britain, Études Epistémé*, n° 29, 2016. En ligne : <https://journals.openedition.org/episteme/1191>
En français, version augmentée : « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 53, 2018, p. 69-84.
- , « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », dans Clémence COUTURIER-HEINRICH (dir.), *L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle, Revue germanique internationale*, 27, 2018, p. 101-120.
- , « Paris la nuit à la fin du XVIII^e siècle, ou les contrastes du sonore nocturne chez Louis-Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne », dans Alain MONTANDON et Sylvain LEDDA (éds.), *Les Voix de la nuit*, Paris, Champion, 2021, p. 111-140.
- , « De l'attention à la participation : Rétif ou le corps sonore des *Nuits* », dans *Les Nuits de Paris in extenso, Études rétiviennes*, n° 54, à paraître déc. 2022.
- Topiques. Études satoriennes*, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

DELON, Michel, « La musique dans le roman, de *La Nouvelle Héloïse* à *Corinne* », dans Thomas HUNKELER, *L'art du roman. L'art dans le roman, colloque en l'honneur du soixantième anniversaire de Roger Francillon et Luzius Keller*, Francfort sur le Main, Peter Lang, 2000, p. 23-36.

DUBOST, Jean-Pierre, « Retour critique sur nos outils théoriques », *Topique et Topographie, Topiques. Études satoriennes*, n° 3, 2017 [En ligne : <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/issue/view/1328>]

—, « Introduction », *Topique et Topographie, Topiques. Études satoriennes*, n° 3, 2017 [En ligne : <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/issue/view/1328>]

FARGE, Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009.

FERRAND, Nathalie, *Livre et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

FRANTZ, Pierre, « La Pantomime, du corps à la poésie », dans Gianni IOTTI (dir.), *Diderot, la pensée et le corps, Cahiers de littérature française*, t. XIII, 2014.

FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000.

—, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz (Titre courant), 2002.

GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire*, Presses Universitaires de France, 2000.

HUBLLOT, Laurent et VISSIERE, Laurent (dir.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

LANGAGIER, Roland, *Foundations. Of Cognitive Grammar*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

La Voix dans la culture et la littérature françaises, 1713-1875, Jacques WAGNER (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (Révolutions et Romantismes), 2001.

LOJKINE, Stéphane, « Introduction. La double aporie du *topos* », dans Stéphane LOJKINE et Pierre RONZEAUD (dir.), *Fictions de la rencontre. Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, (Textuelles), 2020, p. 5-17 [En ligne : <https://books.openedition.org/pup/20622>].

LOUIS-COMBET, Claude, *Prose pour saluer l'absence. En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1999.

MANGUEL Alberto, *Une Histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud (Babel), 1998 [C. Le Bœuf (trad.)].

MARTIN, Christophe, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, 171, 2013/3, p. 39-53.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier (Études et Essais sur la Renaissance), 2016.

Par la vue et par l'ouïe. Littératures du Moyen Âge et de la Renaissance, Michèle GALLY et Michel JOURDE (dir.), Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions (Signes), 1999.

Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique, Paris, Classiques Garnier, 2015 [F. Bouchet et A.-H. Klinger-Dollé (dir.)].

RICOEUR, Paul, *Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, (Points), 1983.

SALAZAR, Philippe-Joseph, *Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995.

SCHAFER, R. Murray, *The Tuning of the World*, New York, A. A. Knopf, 1977; *Le Paysage sonore. Le Monde comme musique*, Paris, Domaine Sauvage, 2010 [S. Gleize (trad.)].

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

SEMPERE, Emmanuelle, « Expérience auditive et scène imaginaire dans les fictions du XVIII^e siècle : merveille et suggestion », dans Clémence COUTURIER-HEINRICH (éd.), *L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle*, *Revue germanique internationale*, 27, 2018, p. 85-100.

VIRENQUE, Naïs, « Figurations visuelles du sonore et art de la mémoire dans les images d'arborescences à la charnière entre Moyen Âge et Renaissance », 2016. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01277591>

WAHLBERG, Martin, *La scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (L'Europe des Lumières), 2015.

WALL, Anthony, *La place du lecteur, livres et lectures dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Hélène Cussac