

De la musique à *L'Art des bruits* : contribution d'un futuriste

« La variété des bruits est infinie »
Luigi Russolo

Le tournant du vingtième siècle est un moment marquant pour la musique qui y connaît une révolution, jusque-là inégalée, dans les styles et les techniques de composition. Pour le musicien, chef d'orchestre et historien Nicolas Slonimsky, cette révolution peut se résumer en trois points : l'émancipation de la dissonance, une mise de côté progressive de la tonalité et le développement de métriques et de rythmes asymétriques. Effectivement, la musique occidentale, jusqu'à la toute fin du XIXe siècle, respecte avec rigidité des règles non écrites de consonance et d'unité formelle. Pour ne pas choquer l'oreille fragile des auditeurs classiques (si nous qualifions ainsi toute musique avant 1900), chaque pièce ou partie de pièce devait se conclure sur la triade parfaite de la clef originale. Pour souligner avec ironie la rigidité de cette pratique, dans une de ses chansons qui a pour finale un accord autre que celui de la clef d'origine, Richard Strauss avait fourni une fin alternative avec l'annotation suivant : « Cette fin est à employer pour toute performance avant 1900 ». Avant la fin du XIXe siècle, on peut tout de même identifier quelques exemples isolés d'écart à la règle, mais ceux-ci finissent toujours par s'expliquer en raison de contextes particuliers. Puis, à l'aube du XXe siècle, d'abord dans la musique populaire, chez les pianistes de Ragtime, puis, comme les ondes d'une secousse sismique, à travers tout le paysage musical occidental, les règles de cette musique, dont il semblait impossible de se défaire, sont brisées (1983, pp. 1-11).

Un des mouvements artistique et idéologique ayant le mieux incarné cet esprit de rupture et de révolte qui caractérise le début du vingtième siècle est celui des futuristes italiens. En 1908, lorsque le poète et écrivain Filippo Tommaso Marinetti publie dans *Le Figaro* le premier manifeste futuriste, il pose la plupart des thèmes qui seront repris dans les manifestes ultérieurs : la révolte contre les traditions ; l'attitude agressive sans laquelle le chef-d'oeuvre n'est pas possible ; l'énergie guerrière, destructrice ou anarchique ; la vitesse, magnifiée par la société industrielle et ses machines. Pour Marinetti « la vitesse a pour son essence la synthèse intuitive de toutes les forces en mouvement » et

c'est pourquoi elle est « naturellement pure » (Marinetti cité dans Bosseur : 1998, p. 198)¹. Cette idée de vitesse est au fondement même de l'idéologie futuriste en tant qu'elle incarne la pureté - l'ambition même de l'expression futuriste - qui résulte de la synthèse de ses forces expressives. Avec ce manifeste, qu'il en soit le simple constat ou le déclencheur, l'artiste est propulsé dans un mouvement avant débridé, suivant une rupture radicale.

Évidemment, ces idées ne se limitent pas qu'aux arts du verbe. Ce sont autant les artistes en arts visuels que les compositeurs – pour qui la distinction entre leurs matières respectives devient de plus en plus floue ou contingente – qui se les approprient. Nous trouvons alors des peintres comme Carlo Carrà pour qui la peinture cesse d'être un art silencieux, comme elle l'a été jusqu'à la fin XIXe siècle. Pour lui, « il est indiscutable : 1° que le silence est statique et que les sons, bruits et odeurs sont dynamiques ; 2° que les sons, bruits et odeurs sont des formes et des intensités différentes de vibration ; 3° que chaque succession de sons, bruits et odeurs imprime dans l'esprit une arabesque de formes et de couleurs » (Carrà cité dans Bosseur : 1998, p. 200). L'artiste doit se laisser imprégner des « formes et des intensités » des éléments qui l'entourent et trouver des nouvelles formes - visuelles, textuelles, sonores - qui rendront sensibles ces impressions. C'est également dans cette direction que s'engage le compositeur Francesco Balilla-Pratella lorsqu'il préconise une musique qui s'écarte du système à douze tons au profit d'une recherche de nouvelles formes et de nouvelles couleurs dans l'agencement timbral ou enharmonique. C'est d'ailleurs après avoir assisté à un concert de Balilla-Pratella – premier grand concert futuriste, au théâtre Costenza de Rome le 21 février 1913² – que le peintre Luigi Russolo a l'idée du « bruitisme » ou d'un art des bruits. Russolo fait état de sa vision dans un manifeste, *L'Art des bruits*, qui prend la forme d'une lettre à Balilla-Pratella, lui proposant un art qui serait la conséquence logique de ses innovations.

Dans ce texte, Russolo, affirme que tous les sons sont, à la base, naturels. Puis, suivant l'évolution de la musique occidentale, l'on extrait de ce son

¹ Voir : F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980. Le portrait que dresse Bosseur vient principalement de cet ouvrage.

² Cette date est de Bosseur (1998). Dans l'édition Richard-Masse de 1954 du manifeste, Russolo donne la date du 9 mars 1913.

naturel des sons « purs » musicaux, instrumentaux.³ D'abord, les sons purs s'enchaînent (monophonie), puis ces chaînes sont superposées (polyphonie), puis on regroupe ces superpositions de couches en unités consonantes (harmonie). Enfin, au tournant du XXe siècle, dans le contexte d'un monde urbain où foisonnent les moteurs, les engrenages, les machines qui participent au travail des hommes, ces amalgames de sons purs deviennent de plus en plus dissonants, s'approchant de ce que Russolo appelle le « son-bruit ». Dans ce nouvel environnement retentissant de la ville, « le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion » (Russolo : 1954, p. 25). Comme la musique, ou plutôt le son pur qui la produit, n'a plus la capacité d'émouvoir, il faut renouveler la matière même de son expression afin « [d']élargir et enrichir de plus en plus le domaine des sons » et répondre « à un besoin de notre sensibilité » (ibid., p. 38). Ce que préconise Russolo, c'est de s'écarter du matériel sonore instrumental, du son musical qui, selon lui, est trop restreint quant à la variété et à la qualité de ses timbres. Même dans ses amalgames les plus complexes et dissonants, jamais le son musical ne pourra atteindre la richesse et la complexité des sons-bruits, c'est pourquoi, pense-t-il, « il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits » (ibid., p. 26-7) en remplaçant « la variété restreinte des timbres des instruments que possède l'orchestre par la variété infinie des timbres des bruits obtenus au moyen de mécanismes spéciaux » (ibid., p. 39).

La découverte et l'exploration de la richesse des sons-bruits doit se faire sur le terrain, par l'écoute des sons de la ville moderne : les portes, les foules, les gares, les forges, les imprimeries, les usines électriques, etc. Mais l'art des bruits ne doit pas, pour autant, se limiter à une simple imitation ou reproduction des sons observés ; il doit tirer « sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits » (ibid., p. 36). Comme conséquence directe, « les plus complexes et les plus neuves émotions sonores » proviendront « non par une succession des bruits imitatifs reproduisant la vie, mais par une association fantastique de ces

³ Il ne faut pas croire que Russolo fait ici référence à la notion de fréquence pure ou de sons composés d'une seule onde sinusoïdale. Ce qu'il appelle parfois « son pur », parfois « son musical », sont les sons de hauteur fixe (les douze notes du système occidental) produits par des instruments de l'orchestre dont il trouve la richesse timbrale limitée. « On peut réduire les orchestres les plus compliqués à quatre ou cinq catégories d'instruments différents quant au timbre du son [...]. La musique piétine vainement de créer une nouvelle variété de timbres » (Russolo : 1954, p. 26).

timbres variés » (ibid., p. 42). Les bruits doivent être réglés harmoniquement et rythmiquement, et ce, en fonction des tons et des rythmes principaux de chaque bruit autour desquels gravitent de nombreux tons et rythmes secondaires. En ce sens, le musicien doit se départir « du rythme facile et traditionnel » en exploitant « l'union des rythmes complexes les plus divers, outre celui prédominant » de chaque bruit (ibid., p. 39). Russolo présente six catégories de bruits dont disposera l'orchestre futuriste :

1. Grondements, Éclats, Bruits d'eau tombante, Bruits de plongeon
2. Sifflements, Ronflements, Renâclements
3. Murmures, Marmonnements, Bruissements, Grommellements, Grognements, Glouglous
4. Stridence, Craquements, Bourdonnements, Cliquetis, Piétinements
5. Bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre cuite, etc.
6. Voix d'hommes et d'animaux ; cris, gémissements, hurlements, rires, râles, sanglots.

Ces catégories constituent une classification des « bruits fondamentaux » ; tous les autres ne sont que des combinaisons de ces derniers.

Le bruit dont parle Russolo semble fixe dans son opposition à la musique. Au contraire, celui d'un Henri Cowell ⁴ par exemple, fait partie intégrante du phénomène acoustique et existe donc à même la musique. Selon lui, un bruit accompagne le ton de chaque instrument de musique. Cette existence du bruit à même la musique rend toute opposition bruit/musique non pertinente. À ce sujet, Doug Van Nort rappelle : « though they were present, these aspects of tone existed outside of the musical representation of the day, and so necessarily acted as background, periphery, residue against which pitch took on meaning » (2006, p. 174). Ce résidu caché des tons instrumentaux sera notamment exposé par Varèse, dont les compositions explorent ces timbres latents en les sculptant, les transformant en « sons organisés ». Évidemment, la motivation première de Varèse est bien différente de celle de Russolo. Varèse imagine, recherche l'instrument qui lui permettra de présenter *la musique* telle qu'il la conçoit, tandis que Russolo cherche la musique qui lui permettra de présenter *le monde*

⁴ voir : H. Cowell, « The Joys of Noise » dans C. Cox et D. Warner, *Audio culture : Readings in modern music*, édité par Christoph Cox et Daniel Warner, Continuum International Publishing Group : New York, 2005, pp. 22-4.

tel qu'il le conçoit. Russolo propose également une méthode pour y parvenir. Atteindre l'art des bruits nécessite d'abord l'exploration de l'environnement sonore : l'écoute et l'analyse de ce qui le constitue. Il faut « observer tous les bruits pour comprendre les rythmes différents qui les composent, leur ton principal et leurs tons secondaires » (Russolo : 1954, p. 43). Mais le travail ne s'arrête pas à la simple observation puis à la reproduction des bruits. C'est en décomposant les rythmes et les tons des bruits découverts qu'il est possible de composer de nouveaux bruits et de les articuler entre eux. Toutefois, le style cavalier et violent, voire quelque peu naïf, de l'écrit de Russolo lui a attiré bien des critiques, dont la plus célèbre – maintes fois reprise – formulée par Varèse lui-même. En 1917, dans le cinquième numéro de la revue dadaïste *391*, il écrit : « pourquoi, futuristes italiens, reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle a de superficiel et de gênant ? » (Varèse : 1983, p. 24). Étrangement, même s'il est vrai que Russolo voit les bruits de la vie quotidienne comme point de départ et porte d'entrée vers le monde des bruits, il clame avec autant de véhémence que « l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative » (Russolo : 1954, p. 36). Au-delà des querelles de bancs d'école, il faut rendre à Russolo ce qui lui revient : une sensibilité inusitée à la richesse acoustique extra-instrumentale et, plus encore, une méthode pour appréhender, évaluer et travailler cette nouvelle matière.

Ariel Harrod
20 avril 2009

Références

Bosseur, Jean-Yves. *Musique et arts plastique. Interactions au XXe siècle*. Coll. « Musique ouverte ». Paris : Minerve, 1998.

Russolo, Luigi. *L'Art des bruits*. Paris : Richard-Masse, 1954.

Slonimsky, Nicolas, « Introduction (1983) », dans Richard Kostelanetz et Joseph Darby (direction), *Classic Essays on Twentieth-Century Music*. New York : Schirmer Books (1996), p. 1-22.

Van Nort, Doug, « Noise/music and representation systems ». *Organised Sound*, n° 11, vol. 2 (2006), p. 173-178.

Varèse, Edgar. *Écrits*. Paris : Christian Bourgeois, 1983.