Sons et musique dans la production du sens en la littérature et au cinéma

Karim Zakaria NINI

Université Frères Mentouri. Constantine 1. Algérie.

Résumé : Nous nous proposons dans cet article de nous intéresser au rapport complexe qui a tout au long de l'Histoire caractérisé la production humaine de sens et l'univers du son. Si l'être humain a appris grâce à l'écriture à transmettre les idées les plus complexes et à les illustrer en signes, il a aussi appris au fil du temps à faire du sens grâce à l'univers sonore qui anime son environnement. C'est ainsi que va se développer en littérature tout comme au cinéma toute une dynamique de rapports son/sens rendant compte de l'importance de l'univers sonore dans la transmission des idées. Cet article sera l'occasion d'étudier dans quelle mesure le son et la musique, en tant que productions sonores particulières, contribuent aux mécanismes producteurs de sens dans l'espace littéraire et cinématographique.

Mots-clefs : son, musique, sens, littérature, cinéma, langue, silence

Summary: We propose in this article to study the complex relationship that has characterized throughout history the human production of meaning and the universe of sound. If human beings have learned through writing to convey the most complex ideas and illustrate them in signs, they also learned over time to make sense through the sound universe that animates their environment. Thus, in literature and in the cinema, there will be developed a whole dynamic of relations between sound and sense that account for the importance of the sonorous universe in the transmission of ideas. This article will be an opportunity to study how sound and music, as a particular sound production, contribute to the mechanisms of meaning in literary writing and cinema.

Key words: sound, music, sense, literature, cinema, language, silence

Si le son a acquis une position centrale dans la vie de l'être humain, c'est surtout grâce au besoin qu'a ce dernier de communiquer avec ce qui l'entoure. Nous pouvons en effet imaginer que la communication entre différents êtres s'est d'abord faite par le biais du son. Très tôt dans l'apparition de la vie sur terre, les premiers êtres ont acquis cette compréhension de ce qui les entoure à travers le bruit qui en est produit. La vie est bruyante. C'est ainsi que la communication entre différents êtres vivants s'est très tôt positionnée au niveau du son : les premiers Hommes repéraient leurs proies grâce aux cris que celles-ci produisaient, de la même manière qu'ils ont appris à anticiper un orage grâce aux bruits du ciel qui précédaient sa venue. L'être humain a donc appris à vivre dans son environnement en le comprenant notamment par le biais du son. Cette compréhension a dû très tôt se faire en établissant des relations de *signifié* à *signifiant* entre le son et ce qu'il implique. Le son du tonnerre n'est en lui-même pas porteur de sens, c'est en établissant un lien entre le son du tonnerre et le déclenchement imminent d'un orage que l'être humain a pu par exemple donner du sens au son du tonnerre. Le son du tonnerre a ainsi pu acquérir un sens et signifier le comportement que l'on devait adopter à son écoute, un son auquel l'être humain continue d'attribuer la même signification de nos jours.

Il apparait alors que le son est un objet de communication qui a très tôt servi de lien entre les différents êtres vivants de la nature, étant donné que tout dans la nature communique. Par exemple, les arbres émettent des sons caractéristiques face au vent ou sous la pluie que les animaux arrivent à reconnaitre, afin d'adopter un comportement spécifique peut-être crucial à leur survie. De même, l'être humain a appris au fil de son existence à lier différents sons aux différents phénomènes dont ils résultent. Il est aussi intéressant de constater que l'être humain a dû apprendre pour développer ses techniques de chasse à simuler les cris de ses proies. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater de nos jours des chasseurs simulant très bien le cri d'un animal de façon à l'attirer vers lui. Comme en témoignent les appeaux, ces sifflets imitant la voix d'un animal et permettant aux chasseurs d'attirer le gibier. L'être humain a donc au fil des millénaires appris à communiquer avec quelques-uns des animaux qui l'entourent en s'adressant à eux au sein même de leur univers sonore. L'être humain a su déceler dans le bruit de la vie un langage qui lui a permis de comprendre le fonctionnement de son environnement et d'y trouver sa place.

Mais le rapport de l'Homme à l'univers sonore n'est pas resté au stade rudimentaire du bruit et de ses manifestations physiques. Au fil de ses millénaires d'existence, l'être humain a pu mesurer la nécessité de communiquer de façon précise avec ses semblables. La vie en communauté nécessite une entente et une communication précise, avant l'apparition de l'écriture et de la langue parlée, cette communication se faisait principalement par la gestuelle qui devait être accompagnée de certains sons, afin d'être plus expressive. Accompagner la gestuelle de sons a dû être la première étape vers la langue parlée~~,~~. Bien entendu, nous pouvons imaginer que cette gestuelle s'est au fil du temps précisée et que les sons émis se sont peu à peu fixés sur tel ou autre geste, afin qu'à terme le son ne se fixe définitivement sur un signe gestuel précis. Cette relation entre la gestuelle et le son (ou la langue de nos jours) est très marquée chez certaines cultures où le parler doit être nécessairement accompagné de gestes plus ou moins voulus de la main. Dans certaines cultures, notamment amérindiennes, le langage des signes accompagne naturellement le parler et le remplace même parfois. Les amérindiens des plaines ont ainsi développé une langue des signes très développée qui permettait à différents peuples amérindiens, ne parlant pas la même langue, de communiquer entre eux.

L'idée qu'un signe de la main ait fusionné à terme avec un son est une idée qui prend du sens. La théorie la plus répandue est en effet celle que l'écriture n'est que la transcription des sonorités d'une langue parlée. Les signes de la main par exemple et ce qu'ils représentaient auraient ainsi au fil du temps suffisamment imprégné de leur sens les sons dont ils étaient accompagnés pour que ces derniers finissent par être utilisés seuls, sans la gestuelle. Il est par ailleurs intéressant de souligner l'exemple de l'apparition il y a plusieurs milliers d'années de l'écriture cunéiforme qui est la plus ancienne forme d'écriture connue. Cette langue écrite, apparue en Mésopotamie vers le IVe millénaire av. J.-C., dispose d'un système composé notamment d*'idéogrammes*, c'est-à-dire de signes renvoyant à une chose ou à une idée. Mais l'écriture cunéiforme renferme surtout des centaines de signes renvoyant directement à un son, des *phonogrammes*. L'écriture cunéiforme est donc une écriture destinée à transcrire les sonorités d'une langue parlée et certaines de ces sonorités comprennent déjà un sens. Le rapport de l'être humain au son est comme nous pouvons le constater un rapport qui a évolué au fil des millénaires pour se développer et s'affiner. L'être humain, qui ne faisait qu'interpréter les sons de son environnement à des fins de survie a fini par dompter le son afin de lui faire dire ce qu'il voulait. L'être humain qui avec le temps s'est

sédentarisé et civilisé, a ensuite été confronté au caractère éphémère du son et donc du message. Transmettre un message sur de longues distances dépendait alors de la fiabilité du transmetteur à le retenir sans que le fond n'en soit altéré. Alors que transmettre un message aux générations qui allaient venir était une prouesse que seules les sociétés assez sophistiquées réussissaient à accomplir. Il est dans ce sens important d'attirer l'attention sur l'œuvre remarquable accomplie par les sociétés de tradition orale qui ont réussi à préserver leur patrimoine sur plusieurs siècles juste par la transmission sonore de ce dernier de génération en génération. Les cultures berbères ou *amazighes* d'Afrique du Nord ont réussi ainsi pendant des siècles et malgré les nombreuses invasions et migrations qui ont caractérisé le bassin méditerranéen de l'Antiquité à nos jours à préserver leur culture juste par la transmission orale de cette dernière. Des contes et des poèmes berbères ont réussi à atteindre l'époque moderne sans n'avoir jamais été transcrits, se transmettant exclusivement de façon orale de génération en génération au sein de ce peuple dont les premières traces de civilisation remontent à l'Antiquité.

D'autres civilisations ont acquis ce besoin de transcrire le son et de le fixer, afin d'en atténuer le caractère éphémère et vaincre ainsi le temps. C'est ainsi que nous est parvenue l'écriture cunéiforme, des signes à l'aspect archaïque, transcriptions de sons qui renferment en leur sein un trésor universel inestimable. L'écriture cunéiforme est le témoin éternel de ce moment historique où s'est accomplie la fixation d'un son porteur de sens sur un signe écrit. Ce passage représente une révolution universelle dont la portée continue encore de nos jours à se faire sentir. Le passage de la culture orale à la culture écrite est un moment clé de l'Histoire de la civilisation humaine, attendu qu'il marque une prise de conscience du caractère éphémère et volatile du son et donc du sens qui a conduit l'Homme à ressentir la nécessité de le fixer, de sécuriser le message. L'être humain a au fil des siècles réussi à donner au son un sens pour ensuite réussir à le fixer, inscrivant ainsi ce son dans l'éternité et l'universalité. L'Homme a donc attribué du sens au son qui en lui-même n'en est pas porteur. Le son du tonnerre n'est pas en lui-même porteur de sens, il n'a de sens qu'après sa mise en relation avec d'autres phénomènes qui y sont liés. Le son du tonnerre n'acquiert de sens que dans l'esprit de l'Homme qui par enchainement logique a réussi à faire annoncer au son du tonnerre un orage imminent. Il est ainsi intéressant de constater comment l'Homme a réussi à dompter le bruit pour en faire un message.

Plus tard, la révolution industrielle va apporter son lot de prouesses technologiques et de petites révolutions notamment au niveau du son. En 1857, Edouard-Léon Scott arrive pour la première fois de l'Histoire de l'humanité à enregistrer un son. Sa voix chantant la comptine pour enfants *Au Clair de la Lune* est considérée comme le plus ancien enregistrement d'une voix actuellement connu. L'invention de Scott, le *phonautographe* a longtemps été considéré par certains comme le précurseur du *phonographe* d'Edison. Ce dernier appareil est considéré comme le tout premier à pouvoir lire le son, son prédécesseur ne pouvait que l'enregistrer. Avec le *phonographe*, le rapport au son va définitivement être modifié. Le mot « phonographe » renferme l'ampleur de la révolution que représente cette invention. Etymologiquement, le mot est composé de *phoné* qui veut dire en grec ancien « voix », et *graphein* qui veut dire « écrire ». L'être humain était alors désormais capable « d'écrire la voix ». Ce miracle technologique, impensable quelques dizaines d'années plus tôt, va donner à l'art et à la culture des horizons jusque-là inespérés, mais va aussi être utilisé à des fins moins glorieuses de propagande et de mobilisation guerrière, comme ceci sera mis en scène par Chaplin par exemple.

Nous pouvons dès lors désigner deux grandes révolutions concernant le son à l'échelle humaine : l'érection de l'écriture cunéiforme, et l'invention du *phonographe*. L'on a pu grâce à la première révolution représenter le son auquel on a attribué un sens par des signes écrits, puis avec la deuxième, l'humanité a pu capturer le son sous sa forme originelle pour le sauvegarder et le reproduire sous cette même forme. C'est ainsi que le cinéma, quelques dizaines d'années après l'invention du *phonographe*, va se saisir de cette avancée en intégrant d'abord la musique comme élément auxiliaire à la transmission du sens. La musique dans les premières œuvres cinématographiques était alliée à l'image, elle n'avait de sens que dans son rapport au déroulement de l'intrigue et dans sa juxtaposition à l'image filmée. La musique pose par ailleurs la question du rapport entre le son et le sens, la musique qui, dans le cinéma, n'a pas de sens en soi, mais participe en tant qu'élément secondaire à la création de ce dernier, est un phénomène sonore particulier sur lequel il est important de s'attarder. Ainsi s'agira-t-il de décrire la musique par rapport au sens et de donner quelques définitions possibles de la musique au sein de ce rapport. Dans ce sens, Boris de Schlœzer dans son *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1979) axe la définition de la musique autour de ce rapport entre le son et le sens. Il suffit pour s'en convaincre de lire cette déclaration : « le signifié est immanent au

signifiant, le contenu à la forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'*a* pas un sens mais *est* un sens ». (p. 31)

Le problème avec la musique n'est donc pas le fait qu'elle n'ait pas de sens, mais mais plutôt que la manifestation musicale soit elle-même du sens. La musique n'est pas un contenant qui véhicule du sens, mais une spécificité sonore dans la mesure où elle est elle-même le contenu et le contenant. Ce rapport de la musique au sens a le mérite de reposer la question de son utilité au cinéma sous un point de vue totalement nouveau. La musique qui, jusque-là, était considérée comme un élément auxiliaire de l'image dans la production du sens, apparait à la lumière de la définition de Schlœzer au centre de la production de ce dernier. Au lieu de passer au second plan, la musique apparait comme une seconde profondeur au sens véhiculé dans une œuvre cinématographique, un sens qu'il s'agit d'écouter. Selon Michel Finck, Adorno (1982) définit pour sa part la musique par rapport à la religion[1] , il décrit alors la musique comme : (…) la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même, au lieu de communiquer des significations (…) Toute musique a pour Idée la forme du Nom divin (p.4)

Le Nom divin qui, dans la religion juive, par exemple, ne doit pas être prononcé. Le Nom est en effet le plus sacré des mots et ne doit pas être prononcé dans la simple langue de l'Homme. La musique apparait dans ce sens comme une langue plus « parfaite » que la simple langue des hommes, une langue dans laquelle ces derniers sont plus susceptibles d'approcher le nom propre de Dieu transcrit sous le tétragramme « YHWH ». Une langue dont la caractéristique est d'être elle-même le sens, le sens pur qui n'a besoin ni de contenant ni de mots ou de syllabes pour être véhiculé. Cette définition est intéressante à bien des égards, car elle définit la musique comme la production sonore la plus sophistiquée du genre humain, atteignant un degré de sophistication lui conférant le statut de *surlangue*, une langue égale à la langue divine (*übersprache* en référence à *Übermensch*) qui ne peut être comparée à la langue des hommes. La musique est une production sonore particulière qui se différencie des autres sons dans la mesure où elle n'acquiert pas le sens que l'interprétation humaine lui confère, mais s'érige elle-même en sens de façon radicalement différente des systèmes producteurs de sens que l'Homme a mis sur pied.

[1] Michèle Finck, *Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique*, [http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html], consulté le 24-05-2017.

Mais la littérature, avant le cinéma, a eu des rapports complexes avec le son qui longtemps ne fut pas considéré comme un élément aussi important que l'image par exemple. L'ouïe est en effet un sens souvent défini par opposition à la vue qui a immédiatement bénéficié de l'attention de la philosophie « *du fait de sa capacité métaphorique à se spiritualiser* » (Cussac, 2006). La comparaison du son à l'image a longtemps fait ressortir le caractère éphémère et fuyant du son par opposition à l'image qui est fixe, posée :

> « *La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée. Elle n'a de ressource que dans les intervalles et la durée des sons ; et quelle analogie y a-t-il entre cette espèce de crayons et le printemps, les ténèbres, la solitude, etc., et la plupart des objets ?* » (Diderot, 1964 : 581- 582)

Il est dans cette citation reproché à la musique son incapacité à représenter un concept de la même manière que la poésie et la peinture le feraient. Il est en effet évident que la musique ne s'adresse pas aux mêmes sens que la peinture ou la poésie. Par ailleurs, les sens ne devraient pas souffrir l'épreuve de la comparaison dans la mesure où il existe tout un univers de sensations entre l'ouïe et l'odorat par exemple. Ce qui s'adresse à la vue ne peut s'adresser de la même manière à l'ouïe et vice-versa. La peinture, qui pourrait à merveille représenter la solitude ou l'amour, a montré qu'il pouvait illustrer les expressions les plus subtiles de l'âme humaine. Par contre, la musique, qui pourrait faire la même chose, s'adresserait plutôt à une autre dimension de l'esprit humain. Mais le fait de ne pas comparer ces sens entre eux ne signifie pas pour autant qu'ils devraient être cloisonnés et ne pas communiquer entre eux. Le cinéma a montré comment l'image et le son, la vue et l'ouïe, pouvaient s'ouvrir l'un à l'autre offrant un phénomène « audiovisuel » dont seul cet art a le secret. Ainsi, le son a longtemps été considéré comme un élément trop étranger à l'univers de la littérature pour que celle-ci en saisisse les subtilités. Il faudra attendre peut-être le courant naturaliste pour voir apparaitre en littérature le besoin de comprendre et de décrire le son. Emile Zola, principal représentant de ce courant littéraire, avait le zèle de la description et prenait le souci de décrire les machines utilisées dans les mines de charbon de son roman *Germinal*. Décrire une machine le plus fidèlement possible devait nécessairement passer par la description du bruit que faisait cette dernière.

La littérature est en effet passée avec le réalisme puis le naturalisme à une nouvelle étape dans son rapport au monde. En effet, avec ces deux courants, elle a acquis le souci de se

rapprocher le plus fidèlement possible de la réalité dans la psychologie des personnages aussi bien que dans la description de l'environnement spatial. Cette réaction au romantisme, jugé comme s'étant éloigné de façon exagérée de la nature de l'Homme et de la vie de façon générale, va donner une place importante au son dans la description de l'environnement. Avant cela, le son a connu des petits moments de gloire en littérature et en philosophie, mais ironiquement, c'est le silence qui fut l'aspect intéressant à penser. Le silence est en effet lié à la spiritualité, à la méditation et à la contemplation. Blaise Pascal expliquait en effet au XVIIe siècle comment il faut « *se tenir en silence autant qu'on peut, et ne s'entretenir que de Dieu, qu'on sait être la vérité* » (1991 : 199). Le silence est ici allié au spirituel et au sacré, alors que la présence du son serait par opposition alliée au profane. Le son est dans ce cas considéré avant tout comme un bruit et un « divertissement » selon Hélène Cussac (2006) reprenant Pascal qui reprochait aux hommes d'aimer « *tant le bruit et le remuement* » (217). C'est au XVIIIe siècle que la littérature commence à s'adresser à l'ouïe, comme en témoigne cette déclaration de Cussac (*Ibid.*) :

> « *On s'aperçoit que l'analyse de Challe montre que le bruit est en rapport avec une question de vraisemblance (il s'agit de justifier un mouvement de personnage, de suspendre une information ; il y a donc une fonctionnalité du son ; le son lui-même n'est pas très important)* ». (*Ibid.*)

Cette citation a l'intérêt de montrer que le son est donc en littérature un phénomène ne sert qu'à donner une impression de vraisemblance, attendu qu'il décrit son environnement et ne se décrit pas lui-même. Comme dans les courants réaliste et naturaliste du siècle suivant, le son en littérature n'est pas un élément autour duquel se construit une œuvre littéraire. Ce n'est pas une esthétique assez attrayante pour attirer l'attention de la prose ou de la poésie tel que pourrait le faire l'image de montagnes majestueuses ou d'une belle femme. Le son est encore cet élément auxiliaire auquel on ne prête attention que de façon secondaire. Il est tout de même possible de déceler une prise de conscience chez les philosophes des Lumières qui arrivent à reconnaitre un élément esthétique certain. D'ailleurs, Denis Diderot en arrivera à ce questionnement :

> « *Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant*

> *besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux* ? » (1964 : 581-582)

Il en résulte que Diderot a raison de décrire la musique comme un art dont l'expression est arbitraire. En fait, la musique, comme a voulu la décrire Schlœzer n'a pas de sens, vu qu'elle ne vise ni la transmission d'une signification ni la conceptualisation d'un sens. C'est formuler donc l'hypothèse établissant que l'ouïe ne doit pas chercher dans la musique un quelconque message, car elle est elle-même le sens et le message. Bien plus, la musique ne se soumet pas aux règles de l'Homme et à son obsession de vouloir dire quelque-chose, étant donné qu'elle est régie par d'autres lois, des lois qui relèveraient selon Adorno du Divin et que seule une âme ouverte peut en effleurer les finalités et en saisir la finesse. De ce qui précède, l'on peut arguer que l'expression musicale est considérée comme imprécise et arbitraire selon qu'elle apparait comme une forme d'expression rebelle que les obsessions humaines de description et de conceptualisation n'arrivent pas à cerner. Ainsi la musique est-elle la forme la plus sophistiquées des productions sonores humaines et ne doit-elle pas être appréhendée de la même façon que des sons quelconques qui, de façon générale, sont bien plus prévisibles et précis que ne l'est la musique. L'être humain a en effet très tôt dompté les sons de la nature en les comprenant et en les utilisant à son avantage. Il a par la suite réussi à donner au son du sens, à l'écrire puis à le capturer dans sa forme originelle pour le reproduire à l'infini.

L'être humain a en effet réussi à donner du sens au son. Le son « a » acquiert ainsi dans la langue française un sens particulier et renvoie au concept de possession. En littérature, le son est tantôt utilisé tantôt célébré, dans les deux cas, le son n'est pas dans son environnement naturel et doit être décrit avec finesse et talent, afin d'arriver à provoquer chez le lecteur une lointaine et vague impression d'ouïe. Il importe de souligner que le plus important pour la littérature restera en définitif sa capacité à trouver les ressources linguistiques nécessaires, afin de rendre compte des éléments qui lui sont étrangers. Le cinéma demeure par ailleurs le seul art ayant réellement donné toute sa place au son. Les avancées technologiques du siècle dernier ont permis la réalisation de chefs-d'œuvre audiovisuels permettant au son et à l'image, jadis mis en opposition, d'allier leurs caractéristiques esthétiques et de fusionner dans la création du sens, un sens qui serait profondément modifié si l'un de ces éléments était séparé de l'autre. Somme toute, en littérature comme au cinéma, le son devra être soumis aux systèmes producteurs de sens que

l'homme a érigé et répondre à la dualité s*ignifié/signifiant*, afin d'exister dans le processus d'interprétation.

Références bibliographiques

1. ADORNO. Th. 1982. *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard.
2. CUSSAC. H. 2006. « Espace et Bruit. Le monde sonore dans la littérature française du xviiie siècle », *L'information littéraire*, Vol. 58, N°2, p. 46-50. URL: http://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2006-2-page-46.htm
3. DE SCHLOEZER. B. 1979. *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard.
4. DIDEROT. D. 1964. *Additions à la Lettre sur les sourds et muets*, *Œuvres Complètes* t.II, Paris, Lewinter.
5. PASCAL. B. 1991. *Pensées*, Sellier, Garnier.

Sites internet

FINCK. M. « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », consulté le 24-05-2017, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html>.