

**vers et pour  
une Rhétorique sonore  
électroacoustique**

**associée à  
deux répertoires heuristiques  
de 46 et 72 figures**

© C. Clozier 1980 -...

## Vers et pour une rhétorique sonore électroacoustique

En fait une rhétorique sonore et créative, rendue effective de par la nature phonique du son électroacoustique, qui propose à qui s'en saisit, un répertoire de figures interactives entre elles (l'une incitant une autre) qui génèrent un développement structuré, de l'entité à la séquence sonore : figures de forme, de sens, de pensées et de syntaxe.

Le langage s'établit alors par cette parole sonore.

Le code n'est pas abstrait. Il est un décalage, une espèce de décalque des valeurs prosodiques acquises "naturellement" et dont les valeurs limites bi-polaires d'opposition centrées sur un moyen terme (voir « la petite cartographie » de livret Son-Phone)) déterminent tout le champ de possibles.

Ce n'est plus la signification, l'analyse, le chiffrage du son lui-même qui devient majeur, mais son potentiel de dialogue et de complémentarité avec d'autres.

Et ces valeurs s'interpellent, et selon la séquence temporelle (déploiement du multiple en unités), et selon la séquence concentrée (repliement du multiple) et ainsi qu'évidemment l'articulation, du mouvement des deux, créant un espace d'expression entre ces deux pôles.

C'est dans cette fusion, dans ce mouvement de tous ces attendus qui la fait naître et l'unifie que se produit "naturellement" l'expression musicale collective nourrie, enrichie de toutes les individualités (et donc de constellations de connotations).

Prélever du réel pour en constituer un autre, utiliser la force de l'imaginaire en exploitant comme une mine, en extrayant le possible de la pensée analogique, cela a pris le nom dans les traités de rhétorique de figures (ou tropes). Mais bien avant les traités (-V<sup>e</sup> siècle) c'est dans l'échange symbolique par la parole que les hommes, et peut-être rêvons les hommes pour parler aux femmes et réciproquement, les créèrent par cette nécessité d'aménager, de colorer les faits nus, le mot en usage et usagé.

L'autre découverte autour du mot a été pour répondre à la volonté et à la nécessité, dans le temps où les premiers mots calés sur le réel faisaient prendre conscience qu'il fallait dénommer, c'est-à-dire nommer et définir choses, actes et pensées, et pour eux-mêmes, et pour leur relation-interaction, c'est-à-dire leur contrôle et leur transmission, l'autre découverte de l'expression a été, autour des racines, le jeu des affixes, des suffixes et des dérivés, l'étymologie productive, déductive quand aujourd'hui elle nous apparaît inductive.

Dès lors, « poétiquement » et par l'imagination, connotation et dénotation œuvrèrent. Et la manipulation qui bien évidemment implique l'expérimentation des formes de communication entre l'émetteur et le récepteur, dans un sens et dans l'autre, fonda naturellement ce qui par la pratique sociale de la parole devint culture et la développa (la parole et la culture).

La parole est ici clairement à double face : sa puissance abstraite à nommer (et donc de classer, ranger, sélectionner) et celle produisant la pensée et sa subtilité dans l'expression même de celle-ci par le sonore, et les sonorités de la voix évocatrice.

Le souci d'économie de langage, celui de séduire, convaincre, contrôler, diriger a simultanément utilisé les différents paramètres du son, ses inflexions et ses intonations, pour amplifier, souligner, suggérer ce que le mot, la phrase dite voulaient dire, ou justement l'inverse et autre chose.

Ces intonations étaient produites par la voix mais aussi par la nature et même les animaux qui eux produisaient du sonore sans parole. Ces intonations répétées formèrent un surcode qui génère de l'expression elle-même par la simple écoute-reconnaissance des registres de ces ornements sonores. Cette expressivité prend appui sur l'interrelation des paramètres timbre (hauteur/ matière), espace (intensité/source) et durée (forme/ puissance) constitués eux-mêmes de l'interaction des paramètres simples et de base (hauteur/ fréquence), (intensité/niveau), (durée/répété).

Ce surcode contextualisait les mots dans l'espace acoustique et relationnel. Des faits de nature étaient lisibles (vents/feuilles, pluie/sol, dedans/dehors, cri/menace) et de communication, de jeu et d'échange (rire/joye, appel/amour, colère/menace...). Et la logique acoustique, que l'on peut résumer dans le rapport cause/effet, a permis de saisir et cataloguer les inflexions seules, les effets, autorisant ainsi leur application à n'importe quelle autre cause et de devenir indicateur (embrayeur) de sens et d'expression dans l'échange symbolique.

La communication ne passant que par l'écoute, puisque aucun code symbolique ne peut rendre lisibles des « signaux », elle doit convaincre par l'écoute, donc par l'effet ressenti de la cause produite. Si l'écriture a pu transcrire le son du mot de la parole, l'extrayant ainsi de son espace et de son moment de production éphémère mais sans en saisir les intonations et forces expressives, l'enregistrement, lui, a pu et peut mémoriser toutes les valeurs de la parole certes, mais plus largement de tous les sons, et, la conversion effectuée par l'enregistrement, électromagnétique analogique ou numérique, lui appliquer divers traitements que l'on peut appeler grammaire et syntaxe, établissant ainsi des réseaux de sens qui induisent des moyens propres à se configurer sous forme de langages, lesquels ont évolué notamment selon leur mode de production et de leurs avancées technologiques.

Si l'écriture a pu transcrire le son du mot de la parole, l'extrayant ainsi de son espace et de son moment de production éphémère mais sans en saisir les intonations et forces expressives, l'enregistrement, lui, a pu et peut mémoriser toutes les valeurs de la parole certes, mais plus largement de tous les sons, et, la conversion effectuée par l'enregistrement, électromagnétique analogique ou numérique, lui appliquer divers traitements que l'on peut appeler grammaire et syntaxe, établissant ainsi des réseaux de sens qui induisent des moyens propres à se configurer sous forme de langages, lesquels ont évolué notamment selon leur mode de production et de leurs avancées technologiques.

La capacité électroacoustique d'une nouvelle technique (teckniké) d'inscription constitue une nouvelle et radicale technique d'« écriture » (l'écriture au sens élargi d'une pratique manipulatoire d'éléments qui constituent/ reconstituent des productions sonores, syllabiques ou autres, via un appareil phonique. Une écriture à l'envers en quelque sorte.

Cette nouvelle écriture est évidemment, et c'est le fondement même de l'électroacoustique, une mémoire réactivable à volonté ultérieurement, une inscription dont la relecture (re, car il est évident que celui qui l'a inscrit se faisant l'a écouté) produit du son. En écho au 7<sup>e</sup> siècle, cette admirable citation d'Isidore de Séville : « *S'ils ne peuvent être retenus par l'homme dans sa mémoire, les sons périssent, car on ne peut les écrire* »

Quant aux modes de transmission et de diffusion, la geste électroacoustique en a refondé totalement le champ des possibles, le haut-parleur et l'émission hertzienne ayant supprimé la dépendance à la seule énergie acoustique et donc à l'unité action/temps/lieu, ouvrant la scène sonore au théâtre du monde.

Ces considérations à coloration "rousseauiste et diderotiste" font interrogations sur les origines imaginées de la production et de l'écoute du son acoustique et posent la question de la radicalité du son électroacoustique.

Les oppositions (qui appellent évidemment et dialectiquement résolution) sont les facteurs actifs dans les figures et tropes rhétoriques suggérés ci-après. La musique électroacoustique n'étant évidemment pas une musique de consommation fonction de la demande mais une offre d'échange, de transfert, de communication, qui privilégie l'énonciation, si après avoir saisi le

réel, le problème est de saisir l'auditeur, il faut donc le convaincre. Et c'est en le retenant convaincu que, dans le même temps, il en définira le pourquoi, les raisons qui lui permettront d'investir l'œuvre.

La communication ne passant que par l'écoute, puisque aucun code symbolique ne peut rendre lisibles des « signaux », elle doit convaincre par l'écoute, donc par l'effet ressenti de la cause produite.

Alors l'analogie nous amène à la Rhétorique comme écriture de figures : de diction, de construction, de style et de pensée. Ces techniques d'expression sont tout autant des outils d'analyse/conception, qui par ailleurs nous ramènent à la technique « expérimentale » genre mêlant conceptuel et pratique à style fortement personnalisé, l'écoute devant confirmer l'intérêt de l'écoute et non l'infirmier

Dès lors à l'écoute nous découvrons les figures de phones, d'organisations par opposition déjà citées: Dès lors à l'écoute nous découvrons les figures de phones, d'organisations par opposition (précédemment citées) :

tension / détente  
rupture / continuité  
développement / redondance  
modulation / tonalité  
symétrie/dissymétrie  
complémentaire / autonome  
accélééré / ralenti  
forte / piano  
grave / aigu  
varié/ identique  
pulsation / continuum  
opposition / parallèle  
accumulation / soustraction  
amplification/ réduction  
fixe / mouvement  
réponse / indifférence  
une fois / reprise  
endroit / envers  
miroir / image

Alors posons simplement que celle-ci, la rhétorique, a pour objet le discours. Et que le discours sous l'angle sémiotique, c'est l'énoncé dans sa relation avec l'énonciation. Sous sa forme de techné, la rhétorique est art de persuader via un réseau de règles et procédés qui peuvent et doivent convaincre l'auditeur.

Nous en resterons donc aux symétries analogiques entre rhétorique et musique électroacoustique. Ainsi des cinq parties, des cinq opérations d'où procède l'organisation-réalisation du discours : l'Inventio, la Dispositio, l'Élocutio, l'Actio, la Memoria.

- l'Inventio (euresis), c'est trouver quoi dire, les preuves. C'est donc aussi la prise de son et la génération synthèse électronique.
- la Dispositio (taxis), c'est mettre en ordre. C'est donc aussi la sélection, le montage, l'axe paradigmatique.
- l'Élocutio, c'est l'établissement des ornements et des figures. C'est donc aussi le traitement, traitement du signal et traitement par mixage, l'axe syntagmatique.

Les deux parties suivantes concernent, et la spécificité de la création électroacoustique dont la réalisation passe par le geste (et l'espace du lieu à l'époque de l'analogique) comme aujourd'hui ceux des capteurs, et la mémorisation sur le substrat ou dans le cerveau avec en parallèle les modalités de la diffusion-interprétation. Elles sont :

- l'Actio (hypocrisies), acte, prononciation, inflexions. C'est donc la mise en forme de la diffusion-interprétation de l'œuvre en cours et de sa communication au public.
- la Memoria (mnémé), l'inscription dans la mémoire. C'est donc ce qui fait que l'on peut interpréter la phrase d'un moment, fonction de ce qui le précédait et dans la direction de ce qui va suivre. Si l'on se rappelle que la mémoire c'est ou le souvenir ou ce que l'on a appris par cœur, la place des émotions se trouve justement évoquée.

Il est intéressant d'établir également les comparaisons entre le contenu de ces parties, celles qui articulent les cinq parties de l'oratio, rhétorique du discours et grande syntagmatique : exorde, narration, argumentation, digression, épilogue et les pratiques électroacoustiques.

Ces parties constituent la grande forme que tout travail de dissertation scolaire nous a fait parcourir. Rapportées à la musique, elles ont pour analogie : l'ouverture (*exorde*), les thèmes (*narration*), les jeux de tonalités-traitement-manipulations (*argumentation*), les variations (*digression*) et le final (*épilogue*).

La relation compositeur/auditeur étant le sujet à traiter nous nous attacherons plus particulièrement aux deux termes : les lieux (topiques) et les tropes.

- dans l'Inventio, la topique est une grille d'interrogations pour faire apparaître les arguments utiles d'une proposition (cette technique topique a été appliquée dans le cadre de la pédagogie de l'écoute du Gmebogosse). Un son est toujours une association de parties constitutives qui forment une constellation, un ensemble organisé de caractères, de tendances, de format, de matière, de nature, de fonction. Car un son est un élément multiple, un polyèdre polyphonique, polytemporel et spatial. Et cela dans le moment même de son instant sonore. Elle permet d'évaluer le potentiel d'un son ou d'une séquence, que ce soit pour le faire ou l'entendre comme pour lui-même en tant qu'entité sonore seule, comme dans ses relations potentielles à d'autres. Cela porte le joli nom de Chréia.

Cette lecture de l'œuvre procède ainsi des figures et tropes de la rhétorique du discours pour la constitution des formules sonores et musicales, de leur organisation et de leur diffusion.

Sous sa forme de techné, la rhétorique est art de persuader via un réseau de règles et procédés qui peuvent et doivent convaincre l'auditeur. Dans son ampleur, le sujet est trop vaste pour pleinement le développer.

Nous en resterons donc aux symétries analogiques entre rhétorique et musique électroacoustique., d'autant que l'objectif n'est pas de discourir sur la discipline rhétorique mais comment, notamment les figures de style et d'argumentation, sont parallèles et dans l'écoute et dans la composition et l'expression musicale, comme elles proposent des outils conceptuels, manipulatoires et de développements favorables à une communication figurée avec l'auditeur, perlocutoire comme on dit aujourd'hui, et à l'affirmation de sa propre sensibilité.

*«Comme les premiers motifs qui firent parler les hommes furent des passions, ses premières expressions furent des tropes.» J. J. Rousseau*

Ces considérations à coloration "rousseauiste et diderotiste" font interrogations sur les origines imaginées de la production et de l'écoute du son acoustique et posent la question de la radicalité du son électroacoustique.

Les cinq parties constituent la grande forme que tout travail de dissertation scolaire nous a fait parcourir. Rapportées à la musique, elles ont pour analogie : l'ouverture (*exorde*), les thèmes (*narration*), les jeux de tonalités-traitement-manipulations (*argumentation*), les variations (*digression*) et le final (*épilogue*).

Parallèlement, la Memoria enrichit simultanément l'Inventio. Via la grille, la qualification, la nomination et le travail de sensibilisation et d'élaboration qui en découle, le parcours entre les critères effectués le relevé du potentiel sonore (en lui-même) d'une entité sonore et révèle sa dynamique musicale pour sa relation (successif) dans son rapport (simultané) aux autres,

- dans la Dispositio et dans l'Élocutio pour la composition et dans l'Actio (bien qu'il s'agisse là davantage de figures de pensée) nous avons à disposition, l'éloquence et l'efficacité sensibles et rhétoriques des tropes et figures.

le trope implique un traitement de sens sur un mot ou un son,  
la figure s'attache davantage au traitement d'une séquence.

Bien avant, le terme de trope a signifié au Moyen Age les ornements additifs au plain chant. On peut rappeler pour affermir ce parallèle, que Polymnie était la muse consacrée aux chants religieux et à la Rhétorique (chant grégorien en l'occurrence). On ne peut en effet que souligner avec le pseudo hiéroglyphe du potentiel du phone, une certaine proximité avec la pseudo-écriture du geste sonore dans le plain chant et de son ornementation par les virga, podatus, divis, torculus et autres.

- dans l'Actio et la Memoria, se joue une dialectique génératrice qui participe en anticipation aux projets, aux projections de l'Inventio, la Dispositio et l'Élocutio et de leur réalisation, c'est à dire déterminer et faire en sorte que la création qui en résultera corresponde aux perspectives de sa mise au réel, à sa concrétude dans le moment de sa diffusion. La Memoria ainsi " dirige, conduit " l'Actio, son interprétation via la communication.

Convaincre est marque de respect et non de soumission au public.

La rhétorique musicale joue sur la capacité de l'auditeur à poser comme repères-jalons les figures sonores de diction, de construction et de pensée pour faciliter sa propre appropriation d'un fragment temporel extérieur (l'œuvre), pour lire l'œuvre cognitivement et passionnément.

Ce champ de relations entre l'auditeur et le compositeur, hors le propos et la proposition de l'œuvre, vit son épreuve dans le cadre du seul moment où l'œuvre électroacoustique existe en se réalisant, d'une manière toute éphémère puisque vibratoire, que sont la diffusion-interprétation et la forme de la manifestation (contexte-catégorie) de l'œuvre.

*«Pensons maintenant au travail du « compositeur », il est clair qu'il ne peut avoir le projet de tous les «sons» et les timbres qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même plus rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître...»*

Adaptation du Système des Beaux-Arts – Alain

Les énoncés suivants listent certaines figures, aux appellations très sonnantes, mais qui misent en pratique, décalquées-adaptées, sont productives et signifiantes en musique électroacoustique : certes à l'écoute comme révélatrices des processus mis en œuvre ainsi que du pourquoi la musique entendue a su et suscité tels effets et telles émotions sensibles, mais aussi à la composition car suggérant des opérations et manipulations aptes à saisir l'auditeur, à retenir son attention (pas sa demande)...

Leurs appellations qui suivent, très figuratives, colorent phonétiquement leur énonciation, apportant ainsi un second plaisir.

## **Approche heuristique d'une rhétorique sonore et électroacoustique**

### **I – les Tropes**

La nature, les techniques de production (prise de sons, enregistrement/enregistré, génération par synthèse, diffusion), les conséquences des modes et effets des traitements appliqués, les relations de sens et significations permettent de poser en répartition analogique les différents types de sons et leur action symbolique dans la création de l'oeuvre selon les trois TROPES principaux, métonymie, synecdoque et métaphore, figures d'identification du son.

Bien évidemment selon les circonstances, chacun des types familles-catégories sonores a compétence pour participer des trois tropes, mais chacun est prédisposé à une liaison avec un principal et deux supplétifs.

- synecdoque : établissant des relations d'inclusion et de déviation du référent, jouant de la partie pour le tout, espèce pour genre et inversement  
*(type principal et majoritaire en électroacoustique).*
- métonymie : une relation de contiguïté logique, de transfert, en tant qu'écart fondé sur la substitution, comme manifestations concrètes d'un principe abstrait, référent abstrait jouant de l'effet pour la cause, du contenant pour le contenu et inversement selon une relation de contiguïté logique  
*(type principal et majoritaire en électronique).*
- métaphore : constituant des relations d'analogie entre des éléments référents distincts, fondant des rapports de ressemblance entre comparants et comparé concrets ou abstraits, participant à une représentation symbolique  
*(type principal en événementiel, vocal, culturel)*

### **II - Les Figures : deux répertoires**

- A) Répertoire type " Jourdain " des **46** figures sous-jacentes et essentielles régulièrement actives ou sous-jacentes en musique électroacoustique
- B) Répertoire prolix de **72** figures dont les 46 essentielles enjolivées de quelques cas rares

**A) Répertoire type “ Jourdain ” des 46 figures sous-jacentes et essentielles régulièrement actives ou sous-jacentes en musique électroacoustique**

**a) Opérationnelles dans l’acte de Montage**

Essentiellement des “métaplasmes“, fonctionnant par adjonction, répétition, permutation, multiplication, substitution, suppression. Ils s’apparentent aux Figures de diction“ le son et la séquence étant considéré comme matériel sonore.

- Concernant l’entité sonore son opération dite de Montage, extensible à la séquence (7)

- épizeuxie : redoublement appelé boucle
- aphérèse : coupure du début du son
- apocope : coupure de la fin du son
- prosthèse : ajout d’un fragment au début
- épenthèse : collage au milieu du son d’un élément
- antimétabole : réversion, inversion de la lecture
- boustrophédon : association d’une lecture à l’endroit et à l’envers

- Concernant le développement de suites de sons appelées Séquences (9)

- asyndète : absence de liaison, collage sec et sans tuilage
- épitochrasme : montage de sons très brefs successifs, effets rythmiques
- énumération : suite de sons différents d’une même origine, d’une même famille
- polyptote : variation enchaînement de sons en opposition
- paronomase : rapprochement de deux timbres proches mais de sens, d’effet différent
- diasyrme : son ou effet volontairement agressif
- anadiptose : répétition d’un élément qui précède
- anaphore : répétition insistante en début de séquence
- épiphore : répétition insistante en fin de séquence

**b) Opérationnelles dans les manipulations de Traitement (7)**

Figures de valorisation, de transfert sonore

- apophonie : différence timbrale progressive
- dérivation : variation dérivée d’un même son
- épanorthose : reprise, répétition d’un son avec correction ou variation de nuances
- périsologie : sons différents subissant un même traitement
- assonance : répétition de registres de timbres proches
- homéotéleute : succession de sonorités proches non dérivées mais produisant écho
- antiphrase : traitement opposé à la nature du son (faible/fort, aigu/grave)

**c) Utiles aux opérations de Développement Disposition Construction (14)**

Figures de construction, organisation, combinaison, relation

- anacoluthie : rupture d’un développement, brusque, enchaînement cut ou silence
- zeugma : couplage surprise d’éléments opposés concret/abstrait, dissemblables
- oxymore : choc entre deux éléments contradictoires propres à étonner
- antithèse : rapprochement par opposition et contraste
- par hyponoïan : résolution inverse à ce qui est attendu, contresens ou attente trompée
- suspension : mise en attente, résolution différée avant d’être effective
- aposiopèse : interruption d’une séquence, par silence, réverbération ou digression
- parembolie : rupture momentanée, parenthèse
- parallélisme : développement synchrone entre deux parties
- chiasme : enchaînement "en miroir" de AB/BA, identiques ou traitées
- gradation : montée en tension par paliers, amplification ou diminution
- expolition : insistance, réexposition plus affirmée
- dissymétrie : établir un déséquilibre entre 2 parties
- aporie : développement sans cohérence, irréalisable, hésitant et vain



#### d) Figures d'Élocution (9)

Participent à l'expression

Figures d'intention, Figures de pensée,

- litote : évoquer en suggérant
- paraphrase : énoncé redondant répété et insistant
- hyperbole : effet d'exagération
- hypotypose : mise en son tel que l'effet en est proche du réel
- conglobation : accumulation des parties avec résolution seulement en final
- diérèse : démixage des parties
- ironie : opposition l'une à l'autre entre deux parties
- ellipse : arrêt d'un développement pour un autre, allègement
- épiphonème : conclusion brève attendue et bien sonnante
  - *paraponoïan* : *résultat sans queue ni tête (malheureusement fréquent)*
  - *métalepse* : *la fin explique le début (écoute d'une musique)*

#### **B) Répertoire prolix de 72 figures**

dont les 46 essentielles précédentes (en italiques) enjolivées de quelques cas rares

#### a) Opérationnelles dans l'acte de Montage

Essentiellement des "métaplasmes", fonctionnant par adjonction, répétition, permutation, multiplication, substitution, suppression. Ils s'apparentent aux Figures de diction "le son et la séquence étant considéré comme matériel sonore

- Concernant l'entité sonore

son opération dite de Montage, extensible à la séquence (9)

- *épizeux* : *redoublement appelé boucle*
- *aphérèse* : *coupure du début du son*
- *apocope* : *coupure de la fin du son*
- *prosthèse* : *ajout d'un fragment au début*
- *épenthèse* : *collage au milieu du son d'un élément*
- *antimétabole* : *réversion, inversion de la lecture*
- *boustrophédon* : *association d'une lecture à l'endroit et à l'envers*
- *synérèse* : *contraction interne d'un son*
- *antanaclase* : *un même son pris sous ses deux faces (son et sens)*

- Concernant le développement de suites de sons appelées Séquences (18)

- *asyndète* : *absence de liaison, collage sec et sans tuilage*
- *polysyndète* : *reprise d'un même son en coordination d'autres (inverse asyndète)*
- *mot-valise* : *montage hybride de deux sons proches*
- *épitochrasme* : *montage de sons très brefs successifs, effets rythmiques*
- *énumération* : *suite de sons différents d'une même origine, d'une même famille*
- *polyptote* : *variation enchaînement de sons en opposition*
- *paronomase* : *rapprochement de deux timbres proches mais de sens, d'effet différents*
- *diasyrme* : *son ou effet volontairement agressif*
- *anastrophe* : *inversion de l'ordre habituel, inverse non à l'envers*
- *parenthèse* : *une séquence dans une séquence, un insert*
- *hyperbate* : *coupure formelle d'une séquence par insertion entre début et fin*
- *anadiplose* : *répétition d'un élément qui précède*
- *anaphore* : *répétition insistante en début de séquence*
- *épiphore* : *répétition insistante en fin de séquence*
- *symploque* : *combinaison d'une anaphore et d'une épiphore*
- *écholalie* : *répétition du dernier son*
- *épanalepse* : *répétition en fin d'une séquence de l'élément de son commencement*
- *épanode* : *retour sans cesse d'un même son suivi d'autres chaque fois différent*

b) Opérationnelles dans les manipulations de Traitement (9)

Figures de valorisation, de transfert sonore

- *apophonie* : différence timbrale progressive
- *dérivation* : variation dérivée d'un même son
- *épanorthose* : reprise, répétition d'un son avec correction ou variation de nuances
- *périssologie* : sons différents subissant un même traitement
- *assonance* : répétition de registres de timbres proches
- *paronomase* : deux timbres proches mais à sens et effet différents, opposés
- *polyptote* : répétition avec variations morphologiques d'un même son
- *homéotéleute* : succession de sonorités proches non dérivées mais produisant écho
- *antiphrase* : traitement opposé à la nature du son (faible/fort, aigu/grave...)

c) Utiles aux opérations de Développement- Disposition - Construction(24)

Figures de construction, organisation, combinaison, relation

- *anacoluthie* : rupture d'un développement, brusque, enchaînement cut ou silence
- *zeugma* : couplage surprise d'éléments opposés, concret/abstrait, dissemblables
- *oxymore* : choc centre deux éléments contradictoires propres à étonner
- *antithèse* : rapprochement par opposition et contraste
- *par hyponoïan* : résolution inverse à ce qui est attendu, contresens ou attente trompée
- *sustentation* : vers une convergence différée dont l'exposition est inattendue
- *suspension* : mise en attente, résolution différée avant d'être effective
- *aposiopèse* : interruption d'une séquence, par silence, réverbération ou digression
- *parembole* : rupture momentanée, parenthèse
- *parallélisme* : développement synchrone entre deux parties
- *chiasme* : enchaînement "en miroir" de AB/BA, identiques ou traitées
- *métabole* : variation enchaînée d'approfondissement d'un critère ou paramètre
- *antépiphore* : en forme de refrain et reprise en fin de ce qu'il y avait au début
- *homéoptope* : accumulation de sonorités semblables
- *gradation* : montée en tension par paliers, amplification ou diminution
- *expolition* : insistance, réexposition plus affirmée

d) Figures d'Élocution (12)

Participent à l'expression

Figures d'intention, Figures de pensée,

- *litote* : évoquer en suggérant
- *allusion* : sous-entendu lointain dans un mixage
- *paraphrase* : énoncé redondant répété et insistant
- *hyperbole* : effet d'exagération
- *adynaton* : exagération tellement exagérée que fausse
- *hypotypose* : mise en son tel que l'effet en est proche du réel
- *prosopopée* : invocation imaginaire d'événement ou personne ou idée
- *conglobation* : accumulation des parties avec résolution seulement en final
- *diérèse* : démixage des parties
- *ironie* : opposition l'une à l'autre entre deux parties
- *ellipse* : arrêt d'un développement pour un autre, allègement
- *épiphonème* : conclusion brève attendue et bien sonnante
- *paraponoïan* : résultat sans queue ni tête (malheureusement fréquent)
- *métalepse* : la fin explique le début, c'est à dire l'écoute d'une musique)

Parcourir plus avant conduirait aux pratiques d'analyse (et il est vrai que le son ne devient signe qu'à l'analyse et non à la production), aux réflexions sur l'écriture et sur les éléments de fondation des codes.

Mais alors quelle écriture ?

Et pourquoi pas en miroir, celle que citait Diderot, dite hiéroglyphique, définie par la suite par Champollion comme : mimétique - tropique - phonique.

C'est-à-dire pour les sons : - mimique ou figuratifs : avec signification du référent

- tropiques : les synecdoques, métonymie et métaphore rhétoriques des inventio et élocutio, les traitements et manipulations

- phonétiques ou signes de son : son tel qu'en lui-même

Extraits :

«... *Quelles sont les distinctions principales à établir parmi ces caractères, si l'on vient à les considérer sous le rapport de leur expression comme signes des idées.*

*L'écriture sacrée égyptienne comptait en effet trois classes de caractères bien tranchées :*

1° *Les caractères mimiques ou figuratifs*

2° *Les caractères tropiques ou symboliques*

3° *Les caractères phonétiques ou signes de son*

« *Chacune de ces espèces de caractères procède à la notation des idées par des moyens différents.*

#### A – Caractères figuratifs :

*ces caractères expriment précisément l'objet dont ils présentent à l'œil l'image plus ou moins fidèle et plus ou moins détaillée... Les auteurs grecs ont désigné cette méthode de peinture des idées, la première et la plus ancienne méthode s'exprimant au propre par imitation.*

#### B – Caractères tropiques ou symboliques :

*ces caractères, qu'on a nommés tropiques ou symboliques, se formaient selon quatre principales méthodes diverses, par lesquelles le signe se trouvait plus ou moins éloigné de la forme ou de la nature réelle de l'objet dont il servait à noter l'idée. On procédera à la création des signes tropiques,*

1° *par synecdoque, en peignant la partie pour le tout : mais la plupart des signes formés d'après cette méthode ne sont, au fond, que de pures abréviations de caractères figuratifs.*

2° *en procédant par métonymie, on peignait la cause pour l'effet, l'effet pour la cause, ou l'instrument pour l'ouvrage produit.*

3° *en usant de métaphores, on peignait un objet qui avait quelque similitude réelle ou généralement supposée avec l'objet de l'idée à exprimer*













4° *on procédait enfin par énigmes en employant, pour exprimer une idée, l'image d'un objet physique n'ayant que des rapports très cachés avec l'objet même de l'idée à noter.*

#### C – Caractères phonétiques :

*les caractères de la troisième classe ont reçu la qualification de phonétiques, parce qu'ils représentent en réalité, non des idées, mais des sons ou des prononciations. La méthode phonétique procédait par la notation des voix et des articulations exprimées isolément, au moyen de caractères particuliers, et non par la notation des syllabes. La série des signes phonétiques constitue un véritable alphabet et non un syllabaire.»*

*Champollion - Grammaire Égyptienne*

Ainsi de cette pré-citée représentation hiéroglyphique du potentiel sonore dans le chapitre “petits outils pour relever le potentiel d’un son“

Le potentiel sonore d’une entité y est évalué selon un répertoire de 43 qualificatifs répartis selon 12 critères. Ceux qui expriment le potentiel spécifique de l’entité se concentrent en 12 signes graphiques répartis dans 9 cases sous forme d’un cartouche de type hiéroglyphique qui figurent le potentiel du phone, tel qu’en lui-même, selon ses états et traitements et ses relations avec les autres.



























Cette espèce de hiéroglyphe ne représente donc l’entité sonore en rien solfégiquement ou par quelque trace nostalgique d’écriture.

C’est une figure mnémotechnique dans le cas où une forme d’aide mémorielle ludique est souhaitée.

Le Phone

Nom :  
N° :  
Durée :

(notamment par l’enseignant pour les enfants du Gmebogosse, leur apportant un divertissement parallèle pour les yeux ou bien des cartes à jouer pour échanger ou pour naviguer parmi les amers sonores).

<u>Déroulement</u>	<u>Grain</u>	<u>Sens</u>
= égal  pulsé	0 lisse X rugueux	⇒ verse ⇐ inverse
<u>Durée</u>	<u>Registre/Corps</u>	<u>Intensité</u>
< bref << moyen <<< long	aigu    médium    grave    épais    moyen    mince	↑ forte † mezzo ↓ piano
<u>Agogique</u>	<u>Allure</u>	<u>Dynamique</u>
 accéléré  ralenti  zigzag	 ascendant  descendant  zigzag	 crescendo  diminuendo  zigzag
<u>Reprise</u>	<u>Aspect</u>	<u>Lieu</u>
→ pas de boucle  boucle	• ponctuel ∩ profilé = tramé →→→ séquencé	     
TEMPS	TIMBRE	ESPACE

Répertoires des icônes hiéroglyphiques pour le cartouche

Les projets à la composition qui procèdent de plusieurs codes mis en œuvre sont prometteurs d'échanges pour l'auditeur qui peut les repérer puis les décoder à son goût. En termes d'organisation, un recours complémentaire est fait aux deux syntaxes : chronosyntaxe et toposyntaxe, code de l'évolution temporelle linéaire et code de la présence multiple en différents lieux. Ainsi de la musique électroacoustique.

Mais aussi un chant où jouent encore d'autres codes, plus simples et sensibles :

- le code oppositionnel (valeurs relatives), timbres, durées, espaces
- le code référentiel (connu, inconnu)
- le code dynamo-formel (tension, détente)
- le code « orchestral » (ampleur de la forme)
- les codes des discours associés (textes, images...)
- le code mécano (comment c'est fait)
- le code historique (dans l'évolution)
- le code imaginaire (surcodage des connotations)

Deux certitudes complètent ce tableau. C'est que l'écheveau des codes pour une expression musicale libre est réversible, côté compositeur, côté auditeur.

Et que l'écriture électroacoustique qui n'est que spatiale/temporelle ne peut s'explicitier qu'au passage des mots, que l'entité sonore, qui entendue ne persiste que dans l'entrelacement de ses dénnotations, permet l'appropriations par la coloration des connotations de l'auditeur et disparaît en postulant, en s'identifiant à la musique qui se développe, laquelle achevée, se raréfiera et se cristallisera, dotée d'une étiquette, dans le souvenir.

Ce champ de relations entre l'auditeur et le compositeur, hors le propos et la proposition de l'œuvre, vit son épreuve dans le cadre du seul moment où l'œuvre électroacoustique existe en se réalisant, d'une manière toute éphémère puisque vibratoire, que sont la diffusion-interprétation et la forme de la manifestation (contexte-catégorie) de l'œuvre.

Dans le studio, les haut-parleurs sont le miroir du compositeur.

En concert, ce miroir s'agrandit en trois faces pour l'auditeur : dans l'une il y a lui, dans la seconde lui et la musique, dans la troisième la musique et les autres.

Il est pour ce faire, nécessaire que la lisibilité de la musique puisqu'en soi illisible (puisque non écrite sur papier), soit donnée par celui qui l'interprète, qui l'éclaire par son analyse transmuée en diffusion.

Ce sont alors les quatrième et cinquième opérations de la rhétorique qui sont mis en œuvre :

- l'Actio (hypocrisies), acte, prononciation, inflexions. C'est la mise en forme de la diffusion- interprétation de l'œuvre en cours et de sa communication au public.
- la Memoria (mnémé), l'inscription dans la mémoire. C'est ce qui fait que l'on peut interpréter la phrase d'un moment, fonction de ce qui le précédait et dans la direction de ce qui va suivre. Si l'on se rappelle que la mémoire c'est ou le souvenir ou ce que l'on a appris par cœur, la place des émotions se trouve justement évoquée.

Ces très anciennes préoccupations, actio et memoria, m'ont conduit en 1973 à créer le concept et l'instrumentarium Gmebaphone (puis Cybernéphone) dans le cadre de l'ARTAM du GMEB, réunissant alors P. Boeswillwald, haut-parleur-man, et J.C. Le Duc ingénieur poly-techniques qui le construisit.

Les lisibilités qui ajustent la relation entre celui qui a fait la musique (relation extérieure à la composition abordée précédemment), et celui qui l'écoute posent le délicat sujet de l'altérité. Demeure-t-il une distance ou la dépendance s'érige-t-elle ? Précédemment a été mentionné que ce n'était pas la musique qui allait à l'auditeur (musique classique) mais l'auditeur qui devait aller et pénétrer dans la musique électroacoustique.

D'où cette altérité singulière de devoir y aller sans se perdre soi-même, c'est-à-dire sans être absorbé dans le temps de l'autre, qu'il déploie et impose dans la durée de la musique, d'autant que l'autre déploiement, celui dans l'espace, incite à s'y perdre. Réserve et aliénation coexistent durant le plaisir de l'écoute comme elles doivent se coproduire pour être libres de parcourir à leur façon le sentier dégagé du parcours musical. Et pour le dégager, il faut le scruter en sorte de le faire apparaître. C'est donc dans l'attention aiguë aux multiples unités de l'œuvre, aux touches diacritiques, en y focalisant son attention, en identifiant l'autre, que l'on ne se perd pas soi-même à parcourir le sentier que celui qui écoute a percé puis tracé dans l'imaginaire de l'autre.

Cette relation singulière et étroite (dans le sens de l'écart, distance du contact et action d'éloignement) est évidemment liée à la nature de la communication purement orale qu'offre la musique électroacoustique. Sa trace est purement mémorielle dans la sensibilité et l'imaginaire, ceux de l'auditeur comme ceux du compositeur.

Ainsi fait-on la boucle avec le genre « récit » dont la parole crée les mondes. Encore faut-il bien préciser que ce ne sont pas des contes à dormir debout qu'écoute, assis au concert, l'auditeur. Encore faut-il éviter que la force des arguments des tropes et figures ne devienne séduction.

C'est donc à l'écouteur de développer ce thème pour garantir sa liberté. Éclairer celle-ci, est la deuxième fonction de la diffusion-interprétation dont les lisibilités proposent des pistes, des orées, des horizons non-directifs pour parcourir l'œuvre dans le moment de sa diffusion sonore, articulée par l'interprétation jouée, qui doit autoriser toute autre interprétation, toute expression d'une altérité non altérée. Mais la musique terminée, ce n'est plus au compositeur de jouer, mais à son double, l'interprète.

Et c'est une autre histoire, celle des Gmebaphone et Cybernéphone, instrument de diffusion-interprétation.

Christian Clozier @ 1980 ...

