



HAL
open science

Analogie et saisie discursive de l'expérience sonore : du sensible à l'intelligible

Dominique Pinard

► **To cite this version:**

Dominique Pinard. Analogie et saisie discursive de l'expérience sonore : du sensible à l'intelligible. Linguistique. Université Bourgogne Franche-Comté, 2018. Français. NNT : 2018UBFCH046 . tel-02363739

HAL Id: tel-02363739

<https://theses.hal.science/tel-02363739>

Submitted on 14 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

Préparée au Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures, Dijon

École Doctorale n° 592

École Doctorale LECLA, Lettres, Communication, Langues, Art

Doctorat en Sciences du Langage

par

PINARD Dominique

Analogie et saisie discursive de l'expérience sonore

Du sensible à l'intelligible

Thèse présentée et soutenue à Dijon, le 8 décembre 2018

Composition du Jury :

Monsieur SANDER Emmanuel, Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation de Genève, Président

Monsieur PONCHON Thierry, Université de Reims, Champagne-Ardennes, Rapporteur

Madame NADRIGNY Pauline, Université Sorbonne Panthéon, Paris I, Examinatrice

Monsieur MONNERET Philippe, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, Directeur de thèse

Monsieur ERMAN Michel, Université de Bourgogne Franche-Comté, Co-directeur de thèse

Analogie et saisie discursive de l'expérience sonore – Du sensible à l'intelligible

Mots-clés : *expérience sonore, écoute/production, perception, analogie, phénoménologie du sonore, musique, parole, continuum perceptivo-langagier, sens*

Comme toute expérience humaine, la relation au sonore appelle le langage, qui contribue à l'inscrire dans la vie des individus et des communautés. Récurrente cependant chez les locuteurs, l'expression d'une difficulté particulière à parler des phénomènes acoustiques doit-elle être attribuée à l'irréductibilité essentielle du perçu au dire, à d'éventuelles lacunes de la langue dans la saisie de l'expérience auditive, ou encore à la spécificité d'une situation dans laquelle le discours, attaché au sonore par le double lien du *signans* et du *signatum*, réactive à sa source le procès sémiotique ?

Mettant en évidence le fait que parler des sons est toujours parler de notre relation aux phénomènes acoustiques, l'étude, basée sur une analyse de corpus, s'intéresse à la façon

dont le discours témoigne - et participe - de l'inscription de l'expérience sonore au cœur de l'être au monde. Utilisant les ressources de l'approche cognitive de l'analogie (Hofstadter, Sander, 2013), elle s'attache aux relations unissant, du sonore au musical, les processus de catégorisation auditive aux diverses modalités de saisie discursive du perçu.

Si, comme en témoigne l'analyse, ce sont bien les mêmes analogies qui participent de la relation aux phénomènes auditifs et de l'usage signifiant du sonore en langue, le discours sur le son permet-il de mieux comprendre les enjeux du lien originaire unissant, dans et par l'expérience acoustique, l'exploration du sensible à l'engagement de l'aventure du sens ?

Analogy, Experience of Sound and Speech – From Perception to Meaning

Key words : *experience of sound, listening/sound-making, perception, analogy, sound phenomenology, music, speech, perception-speech continuum, meaning*

Like any human experience, the relationship to sound calls for language, which contributes to engaging it in the lives of individuals and communities. Speakers, though, often claim to encounter special difficulties when talking about acoustic phenomena. Should this situation be attributed to the essential irreducibility of percept to speech, to possible deficiencies of language in the field of auditory experience or to the specificity of a situation in which speech, bound both by *signans* and *signatum* to sound, has to reactivate the semiotic process at its source?

Highlighting the fact that talking about sounds always means talking about our relation to acoustic phenomena, this study is based on a corpus analysis and focuses on the way

speech bears witness to and takes part in the central contribution of acoustic experience to "being in the world". Based on the cognitive approach of analogy (Hofstadter, Sander, 2013), it focuses - from acoustic to musical points of view - on the links between auditory categorization processes and the different modalities of "speech on sound".

If, as the analysis suggests, analogies which play a part in auditory perception are the same as those which contribute to the significant use of sound in language, can *speech on sound* enable us to better understand what is at stake in the original link binding, in and by acoustic experience, the exploration of the sensitive universe to the adventure of meaning ?

*À ma mère, Monique VOUGNON,
sans qui je n'aurais jamais imaginé entreprendre ce travail,
avec un immense merci*

Je remercie le Professeur Philippe MONNERET, Directeur de cette thèse.

Je remercie le Professeur Michel ERMAN d'avoir accepté, en cours de travail, d'assurer la co-direction de cette recherche.

Je remercie les professeurs Pauline NADRIGNY, Thierry PONCHON et Emmanuel SANDER, membres du jury, de leur lecture, leurs critiques et leurs conseils.

Merci de tout cœur à toutes celles et ceux qui m'ont apporté leur soutien au long de ce travail, et tout particulièrement à Mariangela ALBANO, Samir BAJRIĆ, Françoise BARRET, Stéphanie BENOIST, Mary BOULEY, Robert CLAUDON, Bénédicte COSTE, Nicolas FRIZE, Ying Chieh HU, Ibifaka IYO, Huguette et Jacques JARRIOT, Zohra KHELLOUFI, Roselyne et Jean KLOPFENSTEIN, Nadia LADEN, Rudolf MAHRER, Pierre MARIÉTAN, Monique NAVEAU, Evelyne NAVEAU, Jean NICOLE, Sylvester OSU, Christine et Jean PINARD, Alina et François PINARD, Dominique et Philippe PINARD, Céleste PINARD, François-Claude REY, Jean-Luc RIEDER, Brigitte VIVOT, Philippe ZIBUNG.

Avec un très grand merci à la Bibliothèque Universitaire de Besançon et à la Radio Télévision Suisse *Espace 2*, qui m'ont été d'une aide précieuse pendant ces années de recherche.

Table des matières

Introduction.....	28
Richesse et diversité de l'espace discursif du sonore.....	29
Un champ de recherches interdisciplinaires.....	40
L'analogie, fil directeur de l'analyse du discours sur le son.....	64
Partie I Dire l'expérience sonore : des analogies du perçu aux "mots du son"	76
Chapitre 1. Expérience sonore, analogie et parole.....	77
1. L'expérience sonore en questions	77
1.1 De la problématique de "l'essence" à celle de la "réalité perceptive" du sonore	77
1.2 Entre sensible et intelligible.....	79
1.3 Gestaltisme et pensée du sonore	81
1.4 Approche phénoménologique : retour "au son même".....	83
1.4.1 L'expérience comme moment de "coexistence"	83
> Autonomie du sentir vis-à-vis du connaître.....	83
> Au-delà de la dichotomie actif/passif	84
> Continuum sensation → perception	84
> Inscription subjective et temporelle du sentir	84
> En deçà et au-delà de la subjectivité.....	85
> Intentionnalité du sentir, ouverture essentielle du monde	85
> Au-delà de la dichotomie de "l'en soi" et du "pour soi"	86
> Double polarité du sentant et du senti	86
> Unité et plurimodalité du sentir / unité et plurimodalité du monde	87
> De "la couche originaire du sentir" à la spécificité des champs sensoriels	88
1.4.2 Qu'est-ce que l'expérience sonore ?.....	89
1.4.2.1 Une modalité spécifique d'être au monde.....	89
> Des processus fusionnels originaires à l'ouverture de l'axe perceptivo-cognitif	89
> Lien originaire du "faire" à "l'entendre"	90
> Y a-t-il une phénoménologie du sonore ?.....	92

1.4.2.2 Du phénomène acoustique à “l’objet sonore“ schaefferien	93
> Phénoménologie et renouvellement des démarches esthétiques.....	93
> “À la rencontre d’une action acoustique et d’une intention d’écoute“ (P. Schaeffer)	93
> De l’époché à “l’écoute réduite“	96
> Richesse et diversité des intentions d’écoute	97
> “L’objet sonore“ : un outil conceptuel ?.....	97
1.5 Ancrage culturel de la relation au sonore	99
1.5.1 Suprématie de la vision dans les cultures occidentales	100
1.5.2 “Rachat“ de l’ouïe par sa participation à la parole	102
1.5.3 Ouverture aux enjeux de l’analyse de la perception.....	103
1.5.4 Revalorisation de l’ouïe.....	104
1.5.5 Vers un renouvellement du paradigme <i>visible/audible</i> ?.....	106
> De l’illustration de la pensée du temps à la “philosophie du son“	106
> Du modèle optique à l’émergence de nouvelles modalités culturelles du lien sonore/visuel	106
1.5.6 Enjeux contemporains	108
2. Analogie et expérience sonore	110
2.1 Contribution à la cohérence du monde et ouverture du lien à l’inaccessible.....	113
2.1.1 Quand le sonore “donne sens“ au monde	114
2.1.1.1 Théorie de l’harmonie des sphères : de <i>l’audible</i> à <i>l’intelligible</i>	114
2.1.1.2 “Le bruit rapproche ce qui est disjoint“ : mythologie du sonore	114
2.1.2 Unification du champ d’expérience par le sonore.....	115
2.1.2.1 Expérience sonore et saisie de l’unité du monde	116
2.1.2.2 Adaptation des caractéristiques phonématiques des langues à l’environnement ...	117
2.1.2.3 Musicalité des phénomènes naturels/ancrage de la musique dans le lien à la nature	118
2.1.2.4 Reconstruire la cohérence du monde autour du lien à l’environnement sonore	119
2.1.3 Expérience sonore et quête de l’inconnu.....	120
2.1.3.1 Accès à l’espace du secret et de l’intériorité.....	120
2.1.3.2 Ouverture au champ de l’inouï.....	121
2.2 Analogie et relation au phénomène acoustique	122

2.2.1	Écoute “causale“ et processus d’inférence	126
2.2.1.1	Constitution du son en indice	126
2.2.1.2	Ancrage physiologique de l’écoute	128
2.2.1.3	Enjeux culturels des inférences sonores.....	129
2.2.2	Différenciation qualitative.....	131
2.2.2.1	Analogie et saisies qualifiantes du perçu	131
2.2.2.2	Structuration temporelle du sonore	136
2.2.3	Spécificité de l’“écoute sémantique“	138
3.	L’analogie au cœur de l’activité langagière	139
3.1	Analogie et linguistique	139
3.1.1	La langue procède-t-elle “naturellement“ par analogie ?	139
3.1.2	Analogie et “légitimité“ des phénomènes linguistiques	140
3.1.3	F. de Saussure : l’analogie, force régulatrice du système langagier	141
3.1.4	Analogie et structuration des différents champs linguistiques	143
	> Structuration phonologique	144
	> Structuration sémantico-lexicale	145
	> Typologie des langues : analogie translinguistique	148
	> Focalisation sur le champ : rapport explicite/implicite.....	149
	> Saisie sémantico-lexicale et processus de catégorisation	150
	> Aspects morpho-lexicaux	151
3.1.5	L’analogie au cœur du processus langagier.....	152
3.1.5.1	Analogie et catégorisation.....	154
3.1.5.2	Analogie et iconicité	157
	> Regain d’intérêt pour les phénomènes de “motivation linguistique“	157
	> Analogie et procès métaphorique	160
3.2	Analogie et littérature	162
3.2.1	Contribution à l’ouverture de l’expérience esthétique	162
3.2.1.1	Dépassement de l’évidence et surgissement de l’inédit	162
3.2.1.2	Valeur heuristique dans l’analyse et le discours critique : exemple de la catharsis	163

3.2.2 Analogie et écriture chez N. Bouvier	164
3.2.3 C.F. Ramuz : analogie et construction de l'unité de "la vie"	166
3.2.3.1 Analogie et généralisation.....	166
3.2.3.2 Rôle central et unificateur du lien tissé par l'œuvre avec "la vie"	168
3.2.3.3 Contribution de l'art à "l'unité de toutes choses"	170
3.3 Enjeux et limites des usages de l'analogie.....	172
3.3.1 Ouverture au champ de l'expérience humaine	172
3.3.1.1 Univers du raisonnement mathématique vs. pensée des phénomènes cognitifs	172
3.3.1.2 Implicite vs. explicite.....	173
3.3.2. Limites.....	174
3.3.2.1 Du risque "d'erreur" à l'ouverture de l'imaginaire.....	174
3.3.2.2 Absence de finalité propre et participation des enjeux des situations afférentes ...	176
3.3.2.3 Ancrage ultime dans l'expérience fusionnelle originale.....	176
Conclusion.....	177

Chapitre 2. Richesse et diversité des processus d'analogie/catégorisation sonore.....180

1. Catégorisation, perception acoustique et expérience sonore.....	180
1.1 Enjeux cognitifs de l'activité perceptive	180
1.2 Catégorisation et écoute.....	181
1.2.1 Richesse et diversité des liens tissés avec l'événement acoustique.....	181
1.2.2 Développement de l'intérêt pour les processus de catégorisation sonore	182
2. Analogie/catégorisation perceptive et inscription langagière du sonore.....	184
2.1 De la perception au discours.....	184
2.1.1 L'activité de catégorisation au cœur de la situation langagière.....	184
2.1.2 Enjeux lexicaux des processus de catégorisation discursive	185
2.2 Axes de catégorisation langagière	186
2.2.1 Inscription sur l'axe écoute → production	186
2.2.1.1 Distinguer l'"entendre" du "faire"	186
2.2.1.2 "Sonner", "résonner", "porter"... : en deçà des frontières de l' <i>agir</i> et du <i>sentir</i> ...	187

2.2.2 De la tension vers la source aux approches qualifiantes	189
2.2.2.1 Saisies “causales“ et catégorisation par lien à la source	189
> Prégnance des axes “animé/inanimé“ et “humain/animal“	189
> Vitalité des processus d’extension catégorielle	190
> Enjeux de la distinction “sons de parole“/ “sons du monde“	193
2.2.2.2 Saisie par distinction qualitative	195
> “Écoute qualifiée“ et approche phénoménologique du “sentir“	195
> Saisies qualitatives : de l’écoute quotidienne à l’écoute “praticienne“	198
> Diversité du “grain“ de qualification des phénomènes acoustiques	199
> Spécificité et enjeux des phénomènes de correspondances transmodales	203
- Distinction “synesthésie“/ “correspondances transmodales“	203
- Correspondances transmodales et analogie	205
- Prégnance des phénomènes de “congruence perceptive“	207
- Partage des axes de saisie et convergence des échelles	208
- Enjeux des phénomènes de directionnalité	209
- Correspondances transmodales et saisie qualifiante du sonore	212
- Des phénomènes fusionnels originaires aux processus de dissociation perceptive	214
- Extensions métaphoriques	215
2.2.2.3 Autonomisation du perçu	217
3 Modalités de saisie verbale du sonore	219
3.1 L’onomatopée, phénomène marginal ?	219
3.1.1 Analogies acoustiques	219
3.1.1.1 Paradoxe de l’“imitation“ onomatopéique	219
3.1.1.2 Richesse et diversité des enjeux du lien “mimétique“	224
3.1.2 Spécificités phonologiques et morphosyntaxiques	225
3.1.2.1 Resserrement autour des distinctions phonologiques primaires	225
3.1.2.2 Extension des ressources phonématiques	226
3.1.2.3 Enchaînements vocaliques et consonantiques spécifiques	229
> Hiatus	229
> Suites pluriconsonantiques (avocaliques)	229

3.1.2.4	Prégnance des monosyllabes.....	230
	> Récurrence de la structure CVC.....	230
	> Spécificité des occurrences à initiale ou finale vocalique	233
3.1.2.5	Enjeux du phénomène de réduplication	234
	> Aux sources du procès de signification	234
	> Valeur des phénomènes d'apophonie vocalique	235
3.1.2.6	Intégration au système linguistique.....	236
	> Préfixation en pata-	236
	> Statut linguistique de l'onomatopée	236
3.1.2.7	Enjeux iconiques du processus onomatopéique.....	238
3.2	Marquage sémantique du sonore	241
3.2.1	Spécification du trait acoustique par affixation : <i>acou-</i> , <i>audi-</i> , <i>phon-</i> , <i>son-</i> , <i>melo-</i>	241
3.2.2	Substantifs en <i>-ment</i> et en <i>-is</i> et saisie du lien "processus → produit"	242
3.3	Enjeux des saisies métonymiques et métaphoriques	244
3.3.1	Saisies du phénomène acoustique par "contiguïté situationnelle"	247
3.3.1.1	Lien à l'émetteur, au médium, à l'action, à l'événement sonore	247
	> Expérience acoustique → relation à l'émetteur.....	247
	> Expérience acoustique → relation au médium sonore	247
	> Expérience acoustique → relation à l'action sonore	248
	> Expérience acoustique → relation à l'événement sonore.....	248
	> Expérience acoustique → identification / différenciation qualitative ou contextuelle	249
3.3.1.2	"Entendre une voiture" : glissement sémantique ou ellipse ?.....	250
3.3.2	"Mots du son" et procès métaphorique	252
3.3.2.1	Analogies "de situation" : " <i>le bruit de X est un bruit de Y</i> "	253
	> "La parole est une musique" et "la musique est une langue"	258
	> "Le bruit a les propriétés d'un phénomène sonore d'origine physiologique"	261
	> "Les qualités de A sont les qualités de B"	262
3.3.2.2	"Le bruit (son, musique) a les propriétés du "non -spécifiquement-sonore"	263
	> Métaphores "ontologiques" : "Le bruit (son/ musique) est un objet/une substance"	264
	> Saisie du sonore et abstraction	273

3.3.2.3 “Autonomisation“ du sonore.....	275
> “Le son a les propriétés d’un phénomène naturel“	275
> “Le son a les qualités d’un être vivant“	277
Conclusion.....	282
Partie 2 Richesse et diversité des modalités d’inscription discursive du sonore.....	288
Chapitre 3. Présence de l’expérience acoustique chez C.F. Ramuz, N. Bouvier, B. Krause et dans l’émission de critique musicale <i>Disques en lice</i>.....	289
1. C.F. Ramuz : le sonore, expression de la vie	289
1.1 L’événement acoustique au cœur de la scène narrative.....	289
1.1.1 Un paysage sonore rural	289
1.1.2 Sobriété des moyens linguistiques mobilisés	293
1.1.3 Richesse des saisies verbales et des catégories du <i>dire</i>	294
1.1.4 Diversité des saisies qualitatives du sonore.....	296
1.1.4.1 Distinction par différenciation acoustique	296
1.1.4.2 Saisies cinétiques	296
1.1.4.3 Descriptions processuelles	297
1.1.4.4 Saisies spatiales.....	297
1.1.4.5 Ancrage subjectif du sonore.....	298
1.2 Saisie en langue du sonore et mise en scène de l’écoute	300
1.2.1 Inscription discursive de l’ <i>entendre</i>	300
1.2.2 Omniprésence des saisies impersonnelles	301
1.2.3 De l’ <i>entendre</i> à l’ <i>entendu</i> : mise en scène du lien à l’événement sonore.....	301
1.2.4 Projection de la relation à l’ <i>entendre</i> sur l’axe linéaire du discours	303
1.2.5 Être <i>entendu</i> (-e)/ <i>s’entendre</i> / <i>se faire entendre</i> : saisie passive du bruit.....	305
1.2.6 Enjeux aspectuels de la saisie du lien de l’ <i>entendre</i> à l’ <i>entendu</i> :	307
1.3 Enjeux de la saisie du bruit des pas	314
1.3.1 Une catégorie acoustique à part entière.....	314

1.3.2 Richesse et diversité des axes de catégorisation.....	316
1.3.2.1 Valeur du paradigme originaire de la tension vers la source	316
1.3.2.2 Des saisies indexicales à l'ouverture des processus d'analogie/catégorisation acoustique (<i>une espèce de</i>).....	316
1.3.2.3 Des distinctions qualitatives aux saisies iconiques	317
1.3.2.4 Le bruit des pas, sujet d'analogie dans la description d'événements sonores de nature diverse	318
1.3.3 Modalités d'inscription discursive	319
1.3.3.1 Saisie sur l'axe écoute/production : <i>entendre</i> vs. <i>faire du bruit</i>	319
1.3.3.2 De l'effacement de l'agent à l' <i>autonomisation</i> du pas.....	321
1.4 Bruits/sons de parole chez C.F. Ramuz	323
1.4.1 Présence sonore de la parole	323
1.4.1.1 De l'expression vocale à l'ouverture du dire	323
1.4.1.2 Nommer, c'est faire exister	324
1.4.1.2.1 " C'est moi, Antoine Pont" : le nom, trace sonore de l'identité	324
1.4.1.2.2 Le toponyme, marque acoustique du lien de l'homme à l'environnement.....	324
1.4.1.3 Modalités d'inscription discursive de l'oral.....	327
1.4.1.3.1 Saisie par les polarités du dire et de l'entendre	327
> Présentation de la parole au filtre de l'écoute.....	327
> Ancrage narratif du dire	328
> Relation du dire à l'entendre	329
1.4.1.3.2 Tension vers la situation-source et distinction qualitative du dire.....	330
> Saisie de la source et actualisation du lien émetteur-récepteur	330
> Distinction qualitative du dire	332
- De l'entendre au comprendre	332
- Caractérisation de la voix	332
- Saisies processuelles	333
- Participation à la construction de la scène spatiale.....	333
1.4.1.3.3 Autonomisation du dire	334

1.4.2 Enjeux sémiotiques.....	334
1.4.2.1 Discours rapporté et mise en scène de l’oral dans l’écrit.....	335
1.4.2.1.1 Discours direct et “irruption“ de la parole dans l’énoncé	335
1.4.2.1.2 Richesse et diversité des modalités de circulation du discours.....	346
> Actualisation de la parole dans le dire.....	346
> Valeur mimétique du discours indirect libre	346
> Multiplicité des perspectives sur le dire et l’entendre	349
> Rôle pivot du pronom “on“	351
> Valeur transitoire du monologue intérieur.....	352
1.4.2.2 Marquage sémantique du dire	353
1.4.2.3 Ouverture à “l’imaginaire de l’oral“	355
1.4.2.3.1 Imprégnation de l’écrit par les formes de la langue parlée	355
1.4.2.3.2. Enjeux des phénomènes d’oralisation de la voix narrative.....	358
> Genèse de la narration oralisée chez C.F. Ramuz	358
> Statut paradoxal de “l’oral écrit“	360
> De l’oral populaire à l’écrit littéraire : puissance créatrice de l’analogie	362
1.4.3 Relations bruits de parole/ bruits du monde	363
1.4.3.1 Participation du <i>dire</i> à la scène sonore.....	363
1.4.3.1.1 Contribution de la parole à la structuration de l’espace acoustique.....	363
> Effet de masque.....	364
> Émergences	364
> Effacement	364
1.4.3.1.2 Inscription temporelle des bruits de parole.....	365
1.4.3.1.3 Multiplication des perspectives sur le dire et l’entendre	367
1.4.3.2 Mise en scène du sonore dans le dire	368
1.4.3.2.1 La parole, espace de saisie des bruits du monde.....	368
1.4.3.2.2 Puissance expressive de l’écoute partagée.....	368
Conclusion.....	371

2. N. Bouvier : le son au cœur du voyage	377
2.1 Présence discursive du sonore	377
2.1.1 De la “carte postale pour tout le monde“ au récit de voyage	377
2.1.2 Richesse du champ référentiel.....	379
2.1.3 Diversification du champ lexical.....	387
2.2 Analogie/catégorisation et saisie du “son de l’ailleurs“	391
2.2.1 Ambiances sonores et inventaires “à la Prévert“	391
2.2.2 “Bruit de l’invisible“ et présence secrète du monde	393
2.2.3 “Insolite -et naturel- de la rencontre musicale Orient/Occident“	395
2.2.4 “Bruit - recul des limites spatio-temporelles“	396
2.2.4.1 Récurrence du “bruit ascensionnel“	396
2.2.4.2 “Bruit-retour aux origines de l’expérience humaine“	397
2.2.5 Enjeux du “ <i>son fait pour</i> ...“	399
2.3 Saisie verbale du sonore et ancrage expérientiel du dire	402
2.3.1 Puissance expressive de l’énoncé nominal.....	402
2.3.2 Autonomisation du phénomène acoustique et glissements sémantiques contextuels ...	403
2.4 Modalités d’inscription discursive du sonore	403
2.4.1 Usage de la mimesis : saisie onomatopéique du sonore.....	403
2.4.2 Mise en scène du lien du <i>faire</i> à l’ <i>entendre</i>	404
2.4.3 Analogie et saisie iconique des bruits du monde.....	405
2.4.3.1 Richesse et diversité des images du sonore.....	405
2.4.3.2 Enjeux du lien source/cible	407
> Récurrence des liens zoomorphiques et anthropomorphiques.....	407
> “Avec un bruit de ...“ : saisie du bruit de l’un en termes du bruit de l’autre	407
Conclusion.....	409
3. B. Krause : À l’écoute des paysages naturels : le son, expression essentielle du vivant	411
3.1. À l’écoute des environnements sonores naturels.....	411
3.1.1 Richesse et diversité des univers acoustiques du monde.....	411

3.1.2 Modalités de lexicalisation du sonore	419
3.2 Spécificités catégorielles	422
3.2.1 « Chant » de la nature et « sècheresse » du son : enjeux des phénomènes de modalisation autonymique...422	
3.2.2 Catégories <i>ad hoc</i> et “jardins catégoriels“ sonores	426
3.3 Traduction et saisie discursive du sonore	428
3.3.1 Enjeux sémantiques du rapport explicite/implicite	428
3.3.2 Finesse du grain de catégorisation acoustique en langue source.....	431
3.3.3 Valeur des déverbaux en <i>-ment</i> dans la version française	432
3.3.4 Du <i>bruit</i> aux <i>bruits</i> : enjeux des phénomènes de “bornage“ du sonore	435
3.3.5 Inscription discursive du sonore et modalités de “signification“ du son en langue	436
3.3.5.1 Proximité des langues source et cible dans la saisie discursive du sonore.....	436
3.3.5.2 Spécificité des modalités de “signification“ du sonore en langue	439
Conclusion.....	441
4. <i>Disques en Lice</i> : Participation de la parole à l’expérience musicale	444
4.1 Spécificités du commentaire critique.....	445
4.1.1 Du sonore au musical	445
4.1.2. Un discours en (co-) construction.....	447
4.1.3 Enjeux culturels.....	450
4.1.4 Aspects didactiques	456
4.2 Saisie de l’écoute	458
4.2.1 Ecoute à l’aveugle et lien du <i>faire</i> à l’ <i>entendre</i>	458
4.2.2 Distinctions qualitatives du sensible	462
4.2.2.1 Inscription temporelle de l’œuvre (tempo, entrain, allant, agogique, rythmique) 463	
4.2.2.2 L’événement musical, porteur-vecteur d’émotion	466
4.2.2.3 Structuration du flux sonore.....	467
4.2.2.4 Ouverture aux phénomènes de correspondances transmodales	468
4.2.3 “Autonomisation“ du musical	470

4.3	Inscription discursive de la relation à l'interprétation	473
4.3.1	L'imitation vocale, extension spécifique des ressources du dire.....	473
4.3.2	Marquage sémantico-lexical du champ : des <i>mots du son</i> au registre expert.....	476
4.3.2.1	Représentation du lexique sonore dans le commentaire musical	476
4.3.2.2	Ouverture à la dimension de l'expertise.....	478
4.3.2.3	Récurrence des images "de niveau lexical" (figements, semi-figements)	480
4.3.2.4	Omniprésence des marques de subjectivité.....	483
4.3.2.5	Créations lexicales	484
4.3.3	Aspects sémantico-syntaxiques	486
4.3.3.1	Processus contrastifs et affinement du jugement critique	486
	> Prégnance des situations comparatives	486
	> Saisies contrastives et affinement des distinctions qualitatives	488
4.3.3.2	Chaînes associatives et inscription séquentielle du dire.....	491
4.3.3.3	Déplacement du focus sur la situation musicale : <i>entendre les violons/ le molto legato/l'arrangement de l'accompagnement</i>	495
	> Ouïe → oreille.....	495
	> Son → médium	495
	> Son → geste émetteur (instrumental/vocal)	497
4.3.3.4	Diversité des modalités d'inscription discursive de l' <i>entendre</i>	497
	> Ancrage temporel de l'écoute.....	497
	> Enjeux modaux.....	499
	> Saisies négatives.....	500
	> Diversité du champ de l'entendu	501
4.4	Exprimer, partager, convaincre.....	506
4.4.1	Ancrage subjectif du dire et co-construction du commentaire critique.....	506
4.4.1.1	Prégnance des énoncés en première personne	506
4.4.1.2	Interaction et co-construction du discours	506
	> Dynamique de l'interaction et progression du commentaire critique	506
	> Valeur des phénomènes de co-énonciation	507
	> Émergence d'axes thématiques propres	510
	> Co-construction du champ iconique	512

4.4.2 Richesse et diversité des modalités d’expression du jugement musical.....	512
4.4.2.1 Inscription discursive de l’appréciation	512
> Expression du “jugement hédonique“	512
> Argumentation des choix musicaux : richesse et diversité des critères appréciatifs	514
4.4.2.2 Affinement du dire et processus de modalisation autonymique	518
4.4.3 Analogie et engagement du procès iconique	519
4.4.3.1 Iconicité et saisie de l’événement musical	519
4.4.3.2 “Une espèce d’accord ... un peu Messiaen“ : richesse des liens esthétiques internes	521
4.4.3.3 “C’qui faut“, catégorie du “juste équilibre musical“	525
Conclusion.....	527

Chapitre 4. Perspectives transversales : “bruit/son“, “silence“.....534

1. Bruit/son : résistance d’une catégorisation battue en brèche de toutes parts	534
1.1 À la quête de critères distinctifs.....	534
1.2 Efficience des processus de différenciation en contexte.....	544
1.2.1. “Que se passe-t-il ?“ Unité et diversité des <i>situations-bruit</i>	545
1.2.1.1 Phénomènes sonores non identifiés	545
1.2.1.2 Phénomènes d’origine météorologique ou géophysique.....	545
1.2.1.3 Événements naturels, phénomènes aquatiques	545
1.2.1.4 Productions animalières	546
1.2.1.5 Phénomènes d’origine mécanique, événements sonores quotidiens	546
1.2.1.6 Phénomènes physiologiques involontaires, déplacements.....	546
1.2.1.7 Phénomènes langagiers et musicaux, envisagés dans leur matérialité acoustique.	547
1.2.2 <i>Situations-son</i> et cohérence de la scène perceptive	547
1.2.3 Approches contrastives : saisie discursive de l’écart <i>bruit/son</i>	549
1.2.4 Enjeux culturels : <i>bruit/son</i> et traduction du texte de B. Krause (2013)	551
1.3 Participation aux modalités originaires de catégorisation du sonore.....	558
1.3.1 Engagement du procès catégoriel.....	558
1.3.1.1 Distinction sur l’axe du <i>même</i> et de l’ <i>autre</i>	558
1.3.1.2 Ouverture aux processus de sous-catégorisation : espèce de ... / type de ... (bruits/sons)	558

1.3.2 Saisie de la source, distinctions qualitatives, autonomisation du sonore	559
1.3.2.1 Bruit/son et saisie de la source	559
1.3.2.2 Bruit/son et phénomènes de distinction qualitative.....	561
> Axes de différenciation	561
> Qualification et affinement catégoriel : “fort et marqué“, “raide et métallique“	563
> Saisies subjectives	564
1.3.2.3 Bruit/son et autonomisation du sonore.....	565
> Saisies passives : “être entendu“, “s’entendre“, “se faire entendre“	565
> Saisies processuelles	566
> Saisies cinétiques.....	568
> Saisies interactionnelles	568
> Saisie du phénomène acoustique sur le mode de l’“étant“	571
1.4. Différenciation par les modalités de saisie verbale.....	574
1.4.1 Distinction par le mode de “présentation“ : <i>il y a / c’est</i>	574
1.4.2 Saisies prépositionnelles : le phénomène acoustique comme circonstant	575
1.4.2.1 Avec : des liens processuels à la caractérisation de la source par le son	576
> “Avec bruit (un bruit de, un bruit x)“: marquage du continuum cinético-acoustique	576
- Avec bruit.....	577
- Avec un bruit x/ avec un bruit comme ... / avec un bruit de	577
> Avec un son n : caractérisation de la source par le phénomène acoustique afférent	578
1.4.2.2 <i>Par, à cause de, malgré, hormis</i> : diversité des modalités d’inscription prépositionnelle du bruit	579
1.4.2.3 <i>Dans, parmi, au-milieu, par-dessus</i> : saisies spatiales du sonore	580
1.4.3 Détermination et catégorisation <i>bruit/son</i>	583
1.4.3.1 <i>Être bruit</i> vs. <i>*être son</i>	583
1.4.3.2 Du générique au spécifique : le bruit/ le son → un (des) bruit(s) / un (des) son(s)	584
→ Généralisation.....	584
> Extension maximale : le bruit - le son	584
> Valeur générique du pluriel : les bruits - les sons.....	584
> Usages généralisants de l’article “indéfini“ : un son → tout son, des sons → tous les sons	586

→ Spécification	586
> Le bruit → du bruit → un (des) bruit(s) → un bruit de/un bruit x	586
- Ouverture de la relation au sonore : faire/entendre “du bruit“	586
- Faire/ entendre un bruit x	589
- Détermination et saisie du lien à la source : un bruit de → le bruit d’un → le bruit du	589
> Le son → un son x/ un son de ... (émis par ...)	590
- Du bruit vs. *du son	590
- Le son → un (des) son(s) x : instanciation qualifiante	591
- Le son → le(s) son(s) de (émis par) : actualisation du lien à la situation émettrice	592
1.4.3.3 <i>Faire son bruit</i> vs. <i>avoir, posséder un son x</i>	592
1.4.3.4 <i>Le(s) bruit(s) → ce(s) bruits, le(s) son(s) → ce(s) son(s)</i> : deixis, anaphore et mise en scène verbale du sonore	594
1.4.3.5 <i>Faire un bruit comme/comme quand ... / *émettre un son comme</i>	595
1.5 Bruit/son et inscription discursive du sonore	597
1.5.1 Mimesis et catégorisation <i>bruit/son</i>	597
1.5.1.1 Situations-bruit et engagement du procès onomatopéique	597
1.5.1.2 Imitations vocales infra-verbales et saisie des situations-son	598
1.5.2 Enjeux catégoriels de la saisie du <i>faire</i> et de l’ <i>entendre</i>	599
1.5.2.1 <i>Bruit/son</i> et mise en scène discursive de l’écoute	599
> Entendre	599
> Écouter	600
> Affinement/diversification du lien au perçu	600
1.5.2.2 Catégorisation sonore et saisie discursive du <i>faire</i>	601
> il ... faire du bruit	602
> Faire du bruit /*faire du son - rendre un son x/*rendre un bruit x	602
1.5.3 Images du bruit/ images du son	603
> Analogie et saisie iconique du sonore : le bruit de X est un bruit de Y	603
> Extension qualitative et images du son : X a les qualités de Y	604
Conclusion	606

2. Le silence, événement sonore spécifique	610
2.1 “Tout silence est silence de quelque chose“	611
2.1.1. Saisie expérientielle : négation de l’ <i>entendre</i> et du <i>faire</i>	611
2.1.1.1. Mise en scène par la polarité de l’ <i>entendre</i>	611
2.1.1.2. Saisie par la polarité du <i>faire</i>	611
2.1.1.3. Saisie conjointe par les polarités de l’ <i>entendre</i> et du <i>faire</i>	613
2.1.2. Mise en scène de la cessation du procès acoustique.....	613
2.1.2.1. <i>Ne plus s’entendre/ cesser de se faire entendre</i>	613
2.1.2.2. Saisies aspectuelles à valeur terminative	613
2.1.2.3. Analogies événementielles : propositions en <i>comme quand, comme si</i>	614
2.2. “Aucun silence n’est absolu“ - saisies acoustiques et plurimodales.....	615
2.2.1 Dire le silence par ses bruits.....	615
2.2.1.1 Saisie par phénomènes sonores rémanents	615
2.2.1.2 Caractérisation par le sonore.....	616
2.2.1.3 Tension vers l’infime	616
2.2.1.4 Silence et conscience du sonore.....	617
2.2.1.5 <i>Silence(s)</i> et musique	617
2.2.2 Lien <i>silence</i> → <i>mouvement</i> : saisies cinético-acoustiques	617
2.2.3 Relation silence / lumière	618
2.3 Silence et confrontation au néant.....	619
2.3.1. “Le silence est au bruit ce que la mort est à la vie“	619
2.3.2. Silence et expérience du vide	620
2.3.3. Le silence aux sources du sonore	621
2.3.4. Inscription discursive du silence	622
2.3.4.1. Enjeux iconiques de l’énoncé nominal	622
2.3.4.2. Saisies événementielles : valeur des formes présentatives et impersonnelles.....	623
2.3.4.3 “Montée“ du silence et saisies inchoatives	624
2.3.4.4. Saisies “autonomisantes“	625

2.3.4.5. <i>Du silence/un silence (x) /le(s)silence(s) / ce(s) silence(s) : enjeux des modes de détermination ...</i>	627
> “Silence“	627
> “Le silence“ : du générique au spécifique	627
> “Du silence“	628
> “Un moment/espace de silence“ : bornage spatio-temporel	628
> “Un silence (x)“ : constitution du silence en occurrence.....	629
> “Le(s) silence(s), ce(s) silence(s)“ : enjeux des saisies déictiques	629
2.3.5 Unité et diversité du silence	630
Conclusion : Richesse et diversité de l’inscription discursive du sonore.....	632
Partie 3 De la saisie discursive du sonore à l’usage signifiant du son en langue : analogie et émergence du dire.....	636
Chapitre 5. Analogie à tous niveaux de saisie du sonore.....	637
1. Analogie/catégorisation du perçu.....	637
1.1 Axes de saisie de l’expérience acoustique.....	637
1.1.1 Saisies par lien à la source.....	638
1.1.2 Saisie par différenciation qualitative	638
1.1.3 Saisies “autonomisantes“	640
1.2 Analogie et structuration des univers de référence	640
1.2.1 Géophonie et biophonie.....	640
1.2.2 “Anthropophonie“ : du non verbal au verbal, du physiologique au technique et du sonore au musical	641
1.2.3 Spécificités catégorielles	643
2 Analogie et lexicalisation du sonore	645
2.1 Saisies imitatives : de la mimesis vocale infra-verbale au procès onomatopéique.....	647
2.1.1 Déixis musicale et mimesis vocale.....	647
2.1.2 Onomatopée et lexicalisation du sonore.....	648
2.2 Analogie et marquage morphosémantique du champ	649
2.3 Images “lexicalisées“	650
3. Analogie et inscription discursive du phénomène acoustique	651
3.1 <i>Mimesis</i> et phénomènes de détachement syntaxique	651

3.1.1 Saisies onomatopéiques : “surgissement“ du sonore dans le dire	651
3.1.2 Mise en scène de la parole et effets d’oralité	652
3.1.3 Énoncé nominal et marquage syntaxique du sonore	652
3.2. Des saisies événementielles à l’inscription expérientielle du sonore	654
3.2.1 Inscription discursive de l’événement acoustique	654
3.2.2 Projection du procès sonore sur l’axe linéaire du discours	654
3.3 Mise en scène du lien du <i>faire</i> à l’ <i>entendre</i> et phénomènes de topicalisation	656
3.3.1 Inscription discursive de la relation écoute/production	656
3.3.2 Degrés d’intégration du <i>faire</i> à l’ <i>entendre</i>	657
3.3.3 Diversité des modalités d’actualisation de l’agent et de l’auditeur	658
3.3.4 Analogie et multiplication des perspectives sur l’ <i>entendu</i>	660
4 Analogie, iconicité et saisie en langue du sonore.....	664
4.1 Images du sonore	664
4.1.1 Inscription discursive du procès iconique	664
4.1.1.1 Actualisation du comparant	664
4.1.1.2 Des liens ponctuels au filage de l’image.....	666
4.1.1.3 Diversité des inscriptions du lien source/cible.....	667
4.1.2 Fonctions de l’image dans la saisie du sonore.....	668
4.1.2.1 Analogie et saisie de “l’inouï“	668
4.1.2.2 Affinement du réseau de liens participant de la saisie du sonore.....	669
4.1.2.3 Fonction unifiante du procès iconique	670
4.1.2.3.1 Dépassement des frontières catégorielles	670
4.1.2.3.2 Ouverture du particulier au général	671
4.1.2.4 Enjeux structurels.....	672
> Structuration par inscription temporelle	673
> Structuration par la relation à l’espace	673
> Structuration sur le mode de l’interaction sociale	675
4.1.3 Spécificités du lien <i>source</i> → <i>cible</i>	676
4.1.3.1 Saisie iconique du <i>faire</i> et de l’ <i>entendre</i>	676

> Images du “faire“	676
> Images de “l’entendre“	678
4.1.3.2 Iconicité et “subversion du lien à la source“ : <i>Le bruit de X est un bruit de Y</i>	679
> Richesse et diversité des bruits-sources	680
> Récurrence de quelques phénomènes-sources originaires	681
> Liens privilégiés : réversibilité de la relation bruit-source/bruit-cible	686
4.1.3.3 Images qualitatives : <i>B a les qualités de X</i>	689
> Saisies cinétiques	689
> Saisies “ontologiques“	689
4.1.3.4 Iconicité et autonomisation du sonore	692
> Relation au phénomène acoustique → interaction avec l’autre	692
> Expérience sonore et dépassement des contingences de l’instant	693
> Quête esthétique et instauration d’une distance	694
> Accès à l’inouï et à la maîtrise du monde	694
4.2 Iconicité acoustique, séquentielle et rythmique	696
4.2.1 Iconicité acoustique	696
4.2.1.1 Allitérations et phénomènes d’iconicité interne	696
4.2.1.2 Ouverture des phénomènes d’iconicité acoustique aux enjeux du procès métaphorique ...	700
4.2.2 Iconicité séquentielle et rythmique	702
4.2.2.1 Mise en scène discursive des phénomènes temporels et rythmiques	702
4.2.2.2 Iconicité “interne“ : récurrences, symétries, rythme	704
Conclusion	706
> Analogie et catégorisation du sonore	706
> Analogie et lexicalisation du champ	707
> Analogie et inscription discursive du sonore	710

Chapitre 6. Enjeux de l’usage linguistique du sonore : analogie et ancrage acoustique du dire..... 715

1. De l’expérience sonore à l’usage du médium acoustique en langue	715
1.1 Des phénomènes de tension vers la source à l’engagement du procès signifiant	716
1.1.1 Saisies événementielles du sonore → constitution du <i>dire</i> en événement	716
1.1.2 Tension vers la situation-source → engagement du procès signifiant	717

1.1.3	Inscription temporelle du perçu → ouverture de la chaîne séquentielle du dire..	721
1.2	Des saisies distinctives du sonore aux usages différentiels du dire	726
1.2.1	Différenciation qualitative des phénomènes acoustiques → usages distinctifs du sonore en langue .	726
1.2.2	Affinement du procès différentiel → constitution de l'écart en valeur signifiante	729
1.2.3	Ancrage de l'ouïe dans le continuum sensible originaire → ouverture du sonore au <i>non - spécifiquement - sonore</i>	730
1.2.3.1	Ancrage cinétique du sonore → marquage linguistique du mouvement.....	731
1.2.3.2	Enjeux émotionnels de l'expérience acoustique → inscription subjective du dire	734
1.2.3.3	Correspondances transmodales → usages signifiants du sonore dans la saisie du sensible	736
1.3	De "l'autonomisation" de l'événement acoustique à l'émancipation du procès langagier... ..	745
1.3.1	Constitution du son en en élément autonome → autonomisation des usages du sonore en langue ...	745
1.3.2	Saisies métaphoriques du sonore → engagement du procès iconique	747
1.3.2.1	Saisies par impertinence de source → "impertinence" des usages du sonore en langue....	747
1.3.2.2	Images qualitatives → usages iconiques des qualités acoustiques, rythmiques, et syntaxiques de la chaîne discursive	750
→	Métaphores ontologiques → constitution de la parole en réalité expérientielle propre	750
→	Images de "dépassement des contingences de l'instant" → émancipation du dire .	751
1.3.3	Extensions métaphoriques des phénomènes d'autonomisation du perçu → ouverture de la parole aux enjeux de l'inédit	753
2.	Imiter, projeter, subvertir : des analogies du sonore à l'émergence du dire.....	759
2.1	De l'ancrage fusionnel du sonore aux usages mimétiques du dire	759
2.2	De la tension vers l'autre aux phénomènes de projection discursive	762
2.3	De la mise en tension du <i>même</i> et de l' <i>autre</i> aux processus de subversion de l'existant	768
3.	Valeur du sonore dans l'engagement du procès signifiant : discussion.....	776
3.1	Approche structurale et dématérialisation du signifiant acoustique	776
3.2	Quête de l'invariant phono-articulatoire et rejet de l'ancrage acoustique du dire	779
3.3	Hypothèse imitativo-gestuelle et ancrage de l'usage linguistique de la voix dans la mimesis brachio-manuelle	788
3.4	Vers une reconnaissance des enjeux linguistiques de l'ancrage acoustique du dire ?.....	794
3.4.1	Argument ontologique : nécessité de l'inscription physiologique du dire	795

3.4.2 Argument fonctionnel : avantages adaptatifs de l’usage linguistique du sonore.....	795
3.4.3 Argument culturel : généralisation de l’usage oral de la parole	798
3.4.4 Argument sémiotique : aptitude du sonore à engager le procès signifiant	803
3.4.5 Argument cognitif : analogie et usage signifiant du sonore	806
3.4.5.1 Analogie “du son et de la pensée“ (XVIII°, XIX ° siècles)	806
3.4.5.2 Analyse de “la perception de la parole“ et questionnement du lien sons du monde / sons de langue	808
3.4.5.3 Analyse du discours sur le son et mise en évidence du continuum perceptivo-cognitif	808
3.4.5.4 Participation de l’usage du médium acoustique à l’émergence du dire : du sensible à l’intelligible .	811
Conclusion.....	814
Conclusion.....	818
1. Richesse et diversité des modalités d’analogie/catégorisation du sonore	818
1.1 Inscription du sonore dans l’expérience humaine.....	818
1.2 Présence de quelques axes catégoriels prégnants/ ouverture aux “catégories ad hoc“	819
1.3 Expérience sonore et engagement du procès métaphorique	820
2. Discours sur le son et engagement du continuum perceptivo-langagier	821
2.1 Enjeux culturels	821
2.2 Du <i>sentir</i> au <i>dire</i>	823
2.2.1 Ancrage du discours sur le son dans les processus d’analogie/catégorisation du sonore	823
2.2.1.1 Projection sur l’axe discursif du lien du <i>faire</i> à l’ <i>entendre</i>	823
2.2.1.2 Saisies mimétiques et ouverture du jeu des tensions entre <i>le même</i> et <i>l’autre</i>	827
2.2.1.3 Ouverture du procès iconique	827
2.2.2 Participation des “mots du son“ au procès catégoriel.....	831
2.2.2.1 Marquage sémantico-lexical du champ.....	831
2.2.2.2 Enjeux sémantico-lexicaux du procès onomatopéique	834
2.2.2.3 “Images lexicales“ du sonore	835
3. Ancrage acoustique du dire : l’analogie au cœur du procès langagier.....	837
3.1 Des analogies du perçu à l’usage signifiant du sonore.....	837
3.1.1 Des phénomènes de “tension vers“ à l’ouverture du procès signifiant	837

3.1.2 Des saisies différentielles du sonore aux usages distinctifs du dire	838
3.1.3 Saisies métaphoriques et diversité des inscriptions du procès iconique.....	839
3.2 <i>Projeter, imiter, subvertir</i> : des analogies du perçu aux analogies du dire.....	840
3.3 Enjeux épistémiques de la reconnaissance de l'ancrage acoustique du dire.....	844
4. Du sensible à l'intelligible	847
4.1 Expérience sonore et ouverture du procès cognitif.....	847
4.2 Participation du dire aux analogies du sonore	848
4.3 Expérience sonore, évocation et encodage	849
5. Prolongements.....	853
Table des figures.....	858
Index.....	860
Bibliographie.....	874
Appendice <i>Analogie et saisie discursive de l'expérience sonore en 60 haïkus</i>.....	902
ANNEXES.....	909
<i>Annexe 1</i> Corpus lexical descripteurs de l'expérience sonore	910
<i>Annexe 2</i> Corpus textuel	977
1. Charles Ferdinand RAMUZ	977
<i>Derborence</i>	977
<i>La beauté sur la terre</i>	992
<i>Souvenirs sur Igor Strawinsky</i>	1005
<i>Le Chant de notre Rhône</i>	1010
Poèmes.....	1013
2. Nicolas BOUVIER	1022
3. Bernie KRAUSE.....	1038
4. <i>Disques en lice. Rts Espace 2. J.L. Rieder</i>	1055
G. Tartini, Sonate pour violon et basse continue dite « du trille du diable ».....	1055
W.A. Mozart, Concerto en do mineur n° 24 KV 491 pour piano et orchestre.....	1074

I. Stravinsky, <i>Le Sacre du Printemps</i>	1086
G. Ligeti, <i>Atmosphères</i> et <i>Lux aeterna</i>	1098
<i>Annexe 3</i> Composition du corpus lexical et des lexiques de saisie sonore	1119
<i>Annexe 3.1</i> Unités lexicales - Rapport occurrences/types	1119
<i>Annexe 3.2</i> Représentation selon les parties du discours	1120
<i>Annexe 3.3</i> Diversification du lexique	1122
<i>Annexe 3.4</i> Représentation des termes du lexique témoin	1123
<i>Annexe 4</i> Lexiques de saisie sonore (corpus)	1124
<i>Annexe 4.1</i> Saisie discursive de l'expérience sonore. Lexique C.F. Ramuz	1124
<i>Annexe 4.2</i> Saisie de l'expérience sonore. Lexique N. Bouvier	1142
<i>Annexe 4.3.</i> Saisie de l'expérience sonore. Lexique B. Krause	1161
<i>Annexe 4.4</i> Saisie de l'expérience sonore. Lexique <i>Disques en lice</i>	1182
<i>Annexe 5</i> Saisie du sonore (corpus) : fréquence des occurrences	1228
<i>Annexe 5.1</i> C.F. Ramuz. Saisie du sonore : fréquence occurrences lexicales	1228
<i>Annexe 5.2</i> N. Bouvier. Saisie du sonore : fréquence des occurrences lexicales	1245
<i>Annexe 5.3</i> B. Krause. Saisie du sonore : fréquence des occurrences lexicales	1261
<i>Annexe 5.4</i> <i>Disques en lice</i> . Saisie du sonore : fréquence des occurrences lexicales	1279
<i>Annexe 6</i> Corpus onomatopéique	1315
<i>Annexe 7</i> Composition du corpus onomatopéique	1316
<i>Annexe 7.1</i> Analyse phonématique	1316
<i>Annexe 7.2</i> Structure des monosyllabes	1317
<i>Annexe 8</i> Lexique sonore : termes d'origine onomatopéique ou expressive	1318
<i>Annexe 9</i> Déverbaux en <i>-ment</i> et saisie du lien processus/produit	1325
<i>Annexe 10</i> De K.W. Heyse à H. Dupuy-Engelhardt : un fil d'analyses germanistes	1326
<i>Annexe 11</i> C.F. Ramuz. Saisie du sonore : termes hors lexique témoin	1327
<i>Annexe 12</i> C. F. Ramuz. Saisie du bruit des pas	1328
<i>Annexe 13</i> C.F. Ramuz. Saisie de l'entendre	1333
<i>Annexe 14</i> C.F. Ramuz. Saisie iconique du sonore : formes en <i>comme quand</i>	1341
<i>Annexe 15</i> N. Bouvier. Saisie du sonore : termes hors lexique témoin	1344

<i>Annexe 16</i>	N. Bouvier. Qualification du sonore et correspondances intermodales	1346
<i>Annexe 17</i>	N. Bouvier. Valeurs de l'énoncé nominal dans la saisie du sonore.....	1348
<i>Annexe 18</i>	N. Bouvier. Ellipses et glissements contextuels.....	1349
<i>Annexe 19</i>	N. Bouvier. "Un son (instrument, langue) (bien) fait(e) pour ..."	1351
<i>Annexe 20</i>	B. Krause. Saisie du sonore : termes hors lexique témoin	1352
<i>Annexe 21</i>	B. Krause. « Chant » des animaux et « sécheresse » du son	1353
<i>Annexe 22</i>	B. Krause. Déverbaux en <i>-ment</i> et traduction des descriptions sonores.....	1355
<i>Annexe 23</i>	<i>Disques en Lice</i> . Saisie du sonore : termes hors lexique témoin.....	1361
	<i>Annexe 23.1</i> Catégorisation syntaxique	1361
	<i>Annexe 23.2</i> Catégorisation sémantico-lexicale	1364
<i>Annexe 24</i>	<i>Disques en lice</i> . Axes d'analyse du discours critique.....	1368
<i>Annexe 25</i>	<i>Disques en lice</i> . Extension des qualifications acoustiques aux phénomènes de correspondances transmodales	1370
<i>Annexe 26</i>	<i>Disques en lice</i> . Images lexicales	1371
<i>Annexe 27</i>	<i>Disques en lice</i> . Jugements évaluatifs	1374
<i>Annexe 28</i>	<i>Disques en lice</i> . Expression du jugement critique.....	1376
<i>Annexe 29</i>	<i>Disques en lice</i> . Inscription modale de l' <i>entendre</i>	1382
<i>Annexe 30</i>	Richesse et diversité de l'entendu	1384
<i>Annexe 31</i>	<i>Bruit/son</i> et analogie/catégorisation du sonore.....	1388
<i>Annexe 32</i>	<i>Bruit/son</i> . "Présentation" du sonore	1403
<i>Annexe 33</i>	<i>Bruit/son</i> : Saisie prépositionnelle.....	1404
<i>Annexe 34</i>	<i>Bruit/son</i> . Modes de détermination	1408
<i>Annexe 35</i>	<i>Bruit/son</i> et inscription discursive du sonore	1411
<i>Annexe 36</i>	<i>Silence</i> Axes de catégorisation discursive.....	1414
<i>Annexe 37</i>	<i>Silence</i> . Saisie syntaxique.....	1422
<i>Annexe 38</i>	<i>Silence</i> . Modes de détermination.....	1426
<i>Annexe 39</i>	<i>Silence</i> Saisies qualifiantes.....	1428

Introduction

*Ma LANGUE est archipel
Et continent
Fusion des hémisphères
Rêve adjacent.
C'est de cette LANGUE
Que je vois la mer
La mer qui l'a amenée
Au monde
Et m'a enseigné
À chuchoter
Les secrets que le monde
A confiés à ma LANGUE
Afin qu'elle les rende à la mer.*

Cristina Semblano, 2004,
A Minha Lingua, trad. A.M. Quint

Richesse et diversité de l'espace discursif du sonore

Partie prenante du quotidien, le sonore appelle le langage, qui contribue à lui donner sens et l'inscrit dans la vie des individus et des collectivités. Ouvrant l'écoute aux enjeux du *dire*, la parole¹ participe ainsi de son ancrage culturel et social, toute expérience sonore se caractérisant, comme le rappelle P. Schaeffer, par le lien qu'elle tisse avec l'Autre :

[...] dans l'écoute la plus solitaire, il y a toujours un tiers : la société. Ainsi, lorsque nous écoutons un son "inouï" [...] pourrions-nous penser que nous sommes de nouveau seuls en face de lui. [...] Ce son inouï, tranchant par sa nouveauté autant que par son écoute solitaire, sous-entend encore, à notre avis, le social. Qu'il le considère en effet comme objet d'art ou comme objet de science, l'auditeur, dans les deux cas, se prépare à le décrire, à lui donner un sens et à l'utiliser ; toutes ces activités postulent à chaque instant la présence d'autrui. Bien mieux : comme il n'y a guère de pensée sans formulation verbale, il y a peu de chances que l'auditeur pense quelque chose de ce son sans recourir implicitement aux mots et aux idées.

(Schaeffer, P., 1966 : 481- 482)

¹ Entendue comme exercice de l'activité langagière (et ouverte, le cas échéant, aux enjeux de l'opposition saussurienne *langue/parole*, 1995 [1915] : 38)

Contribuant à l'inscription culturelle et sociale du sonore², la parole a, tout spécifiquement, partie liée avec l'expérience musicale, qui, comme le souligne M. Imberty, trouve dans le commentaire verbal des prolongements riches et complexes :

Comme sens culturel, social ou psychologique, le sens de la musique ne suppose pas seulement l'interprétation musicale, réservée au musicien instrumentiste ou chanteur dans l'exercice de son art, mais bien de cette interprétation verbalisée - c'est-à-dire échangeable avec autrui - qui se situe dans les mots pour rendre le sens palpable hors de sa propre sphère.

(Imberty, M., 1979 : 17)

Ouverte au processus de signification verbale, l'expérience sonore - et tout particulièrement musicale - se caractérise cependant également par son irréductibilité essentielle à l'univers du *dire*, comme le met en évidence S. Langer :

La puissance réelle de la musique tient au fait qu'elle peut être "vraie" de la vie des sentiments d'une façon qui est interdite à la langue, car ses formes signifiantes ont cette ambivalence de contenu inconnue aux mots. La musique révèle, alors que les mots obscurcissent, parce qu'elle peut avoir non seulement un contenu, mais une réserve de contenus éphémères.

(Langer, S., 1942 : 244, *cit.* in Fiset, J., 1999 : 6)

Or, si l'expérience échappe de façon radicale à toute circonscription par le *dire*, la parole, comme le souligne M. Merleau-Ponty, la déborde également de toute part :

L'intention de parler [...] apparaît comme l'ébullition d'un liquide lorsque, dans l'épaisseur de l'être, des zones de vide se constituent et se déplacent vers le dehors. La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel. (Merleau-Ponty, M., 1945 : 884)

Marqué à la fois par son aptitude naturelle à "déborder" l'expérience sonore et par son incapacité à la "saisir", le discours sur le son se manifeste ainsi comme expression d'un double excès : excès du *dire* sur l'expérience d'une part et de l'expérience sur le *dire* de l'autre.

Signifier le sonore

Parler des sons suppose par ailleurs, comme en toute situation langagière, l'instauration d'une distance, constitutive elle-même, ainsi que l'analyse M. Merleau-Ponty, de l'émergence du sens³ :

² Les textes sont par ailleurs l'une des seules ressources - avec l'iconographie et les objets sonores - que nous possédions pour accéder aux pratiques musicales et aux sons antérieurs à l'enregistrement - c'est-à-dire de la plus grande partie de notre histoire. (Cf. Corbin, A. (2016), (2000 [1994]), Cussac, H. (2006), (2011), (2016), Frize, N. (1994), Gutton, J.P. (2000), Murray Schafer, R. (1979).

³ La distance instaurée par la parole avec l'expérience est cependant définie par Merleau-Ponty comme ancrée dans l'unité première de l'être au monde, soit dans "le silence de la conscience originnaire" : « C'est la fonction du langage de faire exister les essences dans une séparation qui, à vrai dire, n'est qu'apparente, puisque par lui elles reposent encore sur la vie antéprédicative de la conscience. Dans le silence originnaire, on voit apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses, le noyau de signification primaire autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression. » (Merleau-Ponty, *op. cit.* : 666).

Il est vrai qu'on ne parlerait de rien s'il ne fallait parler que des expériences avec lesquelles on coïncide, puisque la parole est déjà une séparation.

D'avantage, il n'y a pas d'expérience sans parole, le peu vécu n'est pas même dans la vie parlante de l'homme. Mais le sens premier de la parole est cependant dans ce texte d'expérience qu'elle essaye de proférer. (Merleau-Ponty, M, *op. cit.* : 1037)

S'il ouvre le sonore au procès signifiant, le discours sur le son prend ainsi également sens du lien qu'il tisse avec l'expérience.

> *Signaler l'événement*

Ancrée dans la fonction originaire de l'oreille, organe d'alerte⁴, la saisie discursive du sonore prend de façon récurrente la forme d'un signalement : “*Vous avez entendu ?*” (Ramuz, 2005, [1927] : 226). Constituant le son en objet d'une visée, le discours⁵ met ainsi en scène le mouvement de “tension vers” inhérent à l'*entendre*, l'énoncé inscrivant la relation au phénomène acoustique dans une situation d'écoute partagée.

Ouvert aux dimensions de la dramaturgie, le phénomène de tension vers la source est objet de mises en scène spécifiques en contexte littéraire, comme c'est le cas par exemple dans *Derborence* de C. F. Ramuz⁶.

> *Accompagner le geste effecteur*

Si elle renvoie au lien tissé, dans et par l'écoute, avec la source sonore, la parole accompagne également l'action émettrice, qu'elle participe des situations collectives du quotidien (“*plus fort !*”, “*doucement !*”, “*silence !*” ...), des échanges inhérents à une réalisation

⁴ Mettant en évidence le caractère essentiel du lien tissé par l'être humain au fil des âges avec l'environnement sonore, B. Krause en souligne l'intérêt adaptatif et culturel : « Depuis que nos ancêtres ont été des chasseurs-cueilleurs, beaucoup de communautés humaines ont compris que les sons de la nature se présentent par couches. L'aptitude à interpréter correctement les signaux inhérents à la biophonie était indispensable à leur survie, comme l'étaient les signaux reçus par leurs autres sens. Grâce aux textures nuancées des paysages sonores dans la végétation la plus dense, où la vision est limitée, l'homme était à même de suivre ses proies, de déterminer leur position, la direction à prendre, et d'imiter des sons investis d'un sens à la fois pratique et symbolique. Il fut un temps où les paysages sonores étaient “lus” à peu près de la même manière que les recettes de cuisine ou les itinéraires sur une carte routière. » (Krause, B., 2012 : 100-101).

⁵ *Discours* étant entendu comme “actualisation du dire” - et ne s'inscrivant pas, ce faisant, dans la perspective de l'opposition entre propos embrayé et non embrayé (*discours/récit*) développée par E. Benveniste (1966 : 238).

⁶ “ Qu'est-ce que c'est ? “ [...] Les gens se tournent les uns vers les autres. On lève la tête. [...] On disait : - C'est pas un orage. [...] on entend une voix de femme qui dit : -Eh ! sait-on ? [...] -Sait-on jamais ?...Il y en a qui sont coupés en deux par la montagne. Il peut faire beau chez nous et vilain chez les Allemands... [...] -Pensez-vous ? On verrait bien la lueur. -La lueur de quoi ? -Des éclairs...-Ou bien ils font sauter des mines, a dit quelqu'un. -Tu es fou. Moi je dis que c'est un tremblement de terre. Mon lit m'a bougé sous le dos. -Le mien aussi. [...] (Ramuz, C.F., (1941, [1934]) : 51-52).

technique (“*balance !*”, “*retour !*”, “*larsen !*” ...), ou encore, en perspective musicale, de la saisie du lien unissant l’intention au geste (“*vibrato !*”, “*tiré !*”, “*poussé !*”, “*plus court d’archet !*” ...). Inscrit au cœur de l’expérience, le discours contribue ainsi, de façon directe, à la maîtrise et à l’affinement du “faire”.

> *Mettre en scène le lien tissé avec l’événement sonore*

Passant tant par le contexte originare du signalement que par l’accompagnement du geste émetteur, la saisie en langue du sonore se caractérise par la place qu’y tient la mise en scène de l’écoute. Ouvrant le lien à l’événement acoustique, l’énoncé invite ainsi au partage de l’expérience :

1. *Tard dans la nuit, j’écoute un enregistrement dans mon studio. [...] C’est une longue prise de son, d’environ une heure. Au début, la texture est aussi belle et délicate que de la dentelle irlandaise, un ample tissu sonore qui m’aspire dans le temps et l’espace d’alors comme seul le son peut le faire.* (Krause, B., 2013, *Le grand orchestre animal* : 172)

2. *Nous écoutions.* Pendant que Janos disparaissait avec ses volailles plumées et que les Tziganes scandaient sa fuite avec une turbulence de gosses, un vieux monde sortait de l’ombre.

(Bouvier, N., 2014, [1963] : 39-41)

> *Saisir l’événement acoustique*

Trouvant une expression privilégiée dans l’inscription verbale de l’écoute - soit dans la projection de l’*entendre* sur l’axe du discours -, la saisie du sonore fait également un large usage des phénomènes mimétiques, l’énoncé recourant, le cas échéant, au procès onomatopéique :

3. Et là-bas, on tire le canon. *Poum !* Ramuz, C.F. (2005, [1927]) : 192.

Le discours peut par ailleurs également effacer toute référence à la situation d’écoute, l’événement acoustique acquérant ce faisant une immédiateté et une évidence propres, comme le met en évidence, dans sa sobriété même, le haïku :

Le vieil étang
Une grenouille plonge
Bruit de l’eau.

(Haïku de Bashô, cit. in Chion, M., 1993 : 111)

> *Questionner, explorer*

Ouvert à l’exploration du sensible, l’énoncé adopte également en contexte une perspective analytique. La saisie verbale du sonore s’étend ainsi à des domaines d’expertise de nature diverse : physique acoustique, technologie de l’enregistrement, médecine (diagnostic, étude et traitement des pathologies de la voix et de l’écoute), acoustique architecturale, sciences

de l'environnement, écologie acoustique, sémiotique du son, musicologie, recherche acoustique, didactique musicale - l'étude des textes restant d'autre part, en amont du développement des techniques d'enregistrement, un des seuls moyens d'accès à l'univers sonore du passé.⁷

Les descriptions acoustiques occupent en particulier à cet égard une place spécifique en linguistique, qu'elles renvoient, entre autres domaines, aux champs de la phonétique, de la phonologie, de la phonosémantique, des recherches sur les phénomènes prosodiques, des approches développementales, de l'analyse neurolinguistique, de l'étude des pathologies du langage ou encore de la didactique des langues.

Dans la diversité même de ses inscriptions culturelles, le discours sur le son s'élargit par ailleurs, le cas échéant, aux dimensions de la réflexion métacognitive : *qu'est-ce qu'entendre ? qu'est-ce que le son ?*

De la psychologie de la perception à l'approche phénoménologique du sensible, des sciences environnementales à la réflexion écologique, ou de l'analyse acoustique à la recherche musicale, la saisie du sonore s'inscrit ainsi au cœur du questionnement du monde.

Enjeux linguistiques de la saisie discursive du sonore

Notre hypothèse est que l'exigence de précision verbale active est un moyen primordial d'affinement et de culture de la perception, de responsabilisation de l'écoute. (Chion, M, 2005 : 304).

> De la difficulté à "saisir" le son en langue

Qu'elle signale l'événement - et participe des conduites de survie originaires des individus et des groupes -, accompagne le geste effecteur - et procède de la richesse et de la diversité des usages culturels du sonore -, s'élargisse, dans le texte littéraire et la critique musicale, à l'exploration du sensible, ou s'étende aux enjeux de la recherche et de la quête philosophique, la parole ouvre l'expérience acoustique aux diverses modalités d'expression de la vie humaine. Or, phénomène pour le moins surprenant, les locuteurs confrontés à la

⁷ Les textes sont, à cet égard, la seule source possible de connaissance des caractéristiques phonologiques et prosodiques des modes de parler du passé quand la transmission orale a été interrompue, comme en témoigne, par exemple, la diversité des écrits consultés par P. Caron pour réaliser un logiciel de synthèse de parole permettant un accès à la prononciation haute du français à l'époque de Louis XIV ("grammaire publiées en France ou à l'étranger, manuels de civilité linguistique, dictionnaires de langue et de rimes, remarques de langue, manuels d'orthoépie, discours savants prononcés dans les Académies du Royaume ou de l'étranger, manuels de français langue étrangère, tentatives de modernisation phonétisante de l'orthographe"), tous écrits dont l'intérêt dans le projet engagé repose sur un travail de critique et d'interprétation méthodiques. (Caron, P, 2009 : 16-17).

saisie verbale du sonore se plaignent de façon récurrente de leur difficulté à parler des événements acoustiques et vont même parfois jusqu'à déplorer la présence de lacunes de la langue dans ce domaine. Faut-il, dans une perspective générale, voir dans ce problème comme le suggère M. Chion, l'expression d'un manque d'intérêt pour la situation afférente ?

Dans la vie courante, nous employons très peu de mots qualificatifs, descriptifs, à propos des sons eux-mêmes, car nommer les sons et les caractériser est le moindre de nos soucis et de nos besoins. (Chion, M., 2005 : 237)

La maladresse du dire dans la saisie du sonore semblerait d'ailleurs, comme le note P. Schaeffer, également concerner les locuteurs "experts"⁸ :

"Parler des sons" s'est d'abord présenté comme un phénomène accessoire. L'embarras du musicien devant un son inusité, dont il ne saurait rien dire du tout, n'a d'équivalent que sa terminologie embarrassée pour décrire un son usuel dont il a trop à dire. (Schaeffer, *op. cit.* : 481)

S'il est pensé comme inhérent à la situation de parole, soit à la présence d'un décalage entre l'expérience et le discours, l'embarras suscité par la saisie verbale du sonore est également associé à la difficulté à "dire le son", difficulté attribuée aux caractéristiques de l'événement acoustique, par essence immatériel, éphémère et ce faisant "insaisissable", comme le souligne B. Krause :

Le son est difficile à décrire au-delà de ses propriétés physiques -fréquence, intensité, timbre et durée-. Il joue pourtant un rôle essentiel dans la façon dont les sociétés et leurs membres s'expriment ; il est la base de la voix collective de la nature, de la musique et des bruits acoustiques de toutes sortes. Ses éléments de base échappent tout simplement à nos capacités linguistiques et, pour la plupart d'entre nous, il a toujours été une énigme. (Krause, B., 2012 : 27)

Qu'elle soit renvoyée au contexte afférent ou à la spécificité de l'événement acoustique, la difficulté à dire le sonore semble ainsi procéder de la situation langagière elle-même, comme l'analyse P. Cheminée - auteur d'une étude sur le lexique des pianistes -, pour qui "dire le son" mettrait le locuteur dans une position analogue à celle du poète retournant aux sources du procès sémiotique :

Il est communément admis qu'il est difficile de parler et de communiquer à propos du son. On peut parler de la structuration harmonique d'une œuvre musicale, par exemple, et de toutes sortes de sujets concernant la musique [...] mais comment caractériser dans la langue commune le son [...] si ce n'est qu'en termes ou valeurs physiques? [...] Dans tous les cas, le musicien se trouve dans la situation du poète à l'étroit pour exprimer, dans la langue commune partagée, ce qu'il veut dire de personnel, et qui n'a jamais été dit. [...]. Le poète ne peut sortir de la

⁸ F. Guyot, M. Castellengo et B. Fabre soulignent également la présence de ce phénomène en contexte de saisie verbale du bruit: « Même les musiciens ayant pourtant une expérience d'écoute et de qualification des sons musicaux ont les mêmes difficultés à décrire les bruits que les sujets non musiciens. » (Guyot, F. et al., in Dubois, D. 1997 : 43-44).

convention et du code linguistique qu'au prix d'un forçage, d'une transgression du code, d'un emploi des mots aux limites du possible. (Cheminée, P., in Dubois, D., 1997 : 316-317)

Mettant en évidence le caractère essentiellement paradoxal de toute tentative de saisie en langue du sonore, I. Fónagy, rappelle, à ce propos, que "dire" les sons - et tout particulièrement décrire, dans leur matérialité acoustique et leur musicalité propres, les phénomènes de production vocale - nous ramène aux confins mêmes de l'expérience de la parole, soit au point originaire où s'unissent et se séparent, dans et par l'ouverture du processus signifiant, bruits vocaux et "bruits" langagiers :

En traduisant la voix en "langue", nous partons d'un code qui ignore le concept et le mot. La "traduction" consiste ici à chercher à exprimer un contenu préverbal par des moyens verbaux. On n'est pas loin de l'exploit du baron Münchhausen cherchant à se tirer du marécage où il s'enfonçait en s'attrapant par les cheveux. (Fónagy, I., (1991 [1983]) : 314)

Si l'usage de la parole dans la description de la voix relève d'une gageure, l'utilisation des "sons de la langue" dans la saisie des "sons du monde" confronte plus généralement le système linguistique à ses propres limites. Ce phénomène est-il à mettre en lien avec les "lacunes" attribuées de façon récurrente à la langue - et tout particulièrement au français - dans le maillage lexical du sonore ?

> *La langue est-elle lacunaire dans la lexicalisation des phénomènes acoustiques ?*

Ouvert à des perspectives culturelles complexes, le débat sur l'aptitude du dire à saisir le sonore amène ainsi à questionner, dans son essence même, le procès langagier. De fait, la parole, loin de réaliser un étiquetage des choses, a bien pour objet, dans ce domaine comme dans tout autre, de "faire exister" le monde, ainsi que l'analyse M. Merleau-Ponty :

La dénomination des objets ne vient pas après la reconnaissance, elle est la reconnaissance même. [...] Pour la pensée pré-scientifique, nommer l'objet c'est le faire exister ou le modifier : Dieu crée les êtres en les nommant et la magie agit sur eux en parlant d'eux.

(Merleau-Ponty, M., 1945 : 864).

"Dire" les sons, c'est ainsi tout d'abord leur donner une existence, toute perte lexicale affectant, comme le fait remarquer R. Murray Schafer, notre relation même à l'univers sonore :

On se rend compte avec tristesse que l'homme moderne a oublié jusqu'au nom des oiseaux.

-J'ai entendu un oiseau, me dit-on souvent en ville.

-Quel oiseau ?

-Je ne sais pas.

La précision linguistique n'est pas seulement une question de lexicographie. [...] Dans un monde dominé par l'homme, lorsqu'un mot disparaît, ce qu'il désigne est exclu de la société, et sa propre existence se trouve elle-même mise en danger. (Murray Schafer, R., 1979 : 56)

La question de la précision des descripteurs lexicaux s'avère ainsi, come le souligne M. Chion, d'une portée culturelle majeure :

Notre hypothèse est que l'exigence de précision verbale active est un moyen primordial d'affinement et de culture de la perception, de responsabilisation de l'écoute. C'est lui qui nous permet de ne pas être l'objet, mais le sujet de nos sensations, dès lors que nous sommes capables d'en dire quelque chose et d'assumer la responsabilité de notre dire.

(Chion, M., 2005 : 304).

Si la précision du grain de caractérisation des phénomènes acoustiques joue un rôle nodal dans la saisie du perçu, la pertinence des catégories acoustiques usuelles se révèle également essentielle, comme le met par exemple en évidence l'analyse faite par J.F. Augoyard des effets réducteurs du cadre tripartite "bruit/musique/parole" dans notre relation au sonore :

Plutôt que d'abonder en d'inutiles récriminations contre les inerties disciplinaires, nous devrions interroger la palette limitée et la spécialisation des lexiques et des codes pour parler du son. Bien différents des civilisations traditionnelles sylvestres ou agraires dont le lexique regorge de précisions sur la dimension indicielle et symbolique des sons, la nôtre ne sait plus en parler si ce n'est en termes soit de bruit, soit de musique, soit de parole : elle ne sait plus les étudier qu'à travers les domaines bien distincts de l'acoustique, de la phonologie et de la musicologie. (Augoyard, J.F., in Solomos et al., 1999 : 100)

Le renouvellement des modalités de catégorisation du sonore est ainsi intrinsèquement lié au développement des champs expérientiels afférents, J.F. Augoyard notant à ce propos la présence de « quelques secteurs d'activité ménageant des exceptions » tels que « l'acoustique musicale et l'acoustique des salles [...], le courant du paysage sonore, la bande sonore de film, les formes actuelles de musique concrète, etc. » (*op. cit.* : 105).

S'il est ce faisant nécessaire, comme l'affirme F. Delalande, d'avoir à sa disposition "les mots pour entendre", il est également essentiel que les processus de catégorisation lexicale du sonore soient partie prenante du renouvellement de l'expérience et puissent, en particulier, rester ouverts à la saisie de l'inouï⁹ :

⁹ La réflexion de F. Delalande s'ouvre ce faisant à l'approche cognitive de la catégorisation, dont D. Hofstadter et E. Sander soulignent la participation essentielle à l'expérience : « Chaque langue ou culture a trouvé sa taille de grain naturel et, dans une forme de sagesse collective et muette, a cessé d'aller au-delà, même si les experts poursuivent sans cesse le raffinement de leur lexique dans leurs domaines de prédilection et si les évolutions des sociétés conduisent aussi à la création intrinsèque de nouveaux mots. Le développement des concepts ne s'arrête pas là pour autant, car chaque personne, tout au long de la vie, et quelle que soit sa culture, continue à raffiner son répertoire conceptuel en développant des concepts désignés par des mots composés, des expressions idiomatiques, des proverbes, ou des expressions nouvellement inventées qui pénètrent la langue ; elle acquiert également durant sa vie entière un riche répertoire de concepts tout à fait dépourvus d'étiquettes lexicales. » (Hofstadter, D., Sander, E., 2013 : 109).

Avec le vocabulaire qu'elle transmet, notre culture nous fournit un "mode d'emploi" de la musique. C'est pourquoi si vous écoutez avec les mauvais mots, vous risquez fort d'entendre de travers. Je ne dis pas que vous n'entendrez rien du tout, mais vous serez sourd à certains aspects du son qui seront peut-être les plus importants. [...] Si on croit pouvoir enfermer toutes les subtilités du sonore dans une grille d'une dizaine de mots (et a fortiori de quatre¹⁰), on se trompe.

[...] La liste close [...] est à proscrire [...]. Selon les cas particuliers et le degré de précision que l'on vise, la recherche du vocabulaire est sans fin. (Delalande, F., 1984 : 57 ; 66-67).

Mobilisant les ressources communes du procès lexical, l'usage des "mots du son" semble cependant relever d'un contexte atypique. Comme le souligne en effet A. Faure dans le cadre de recherches en psychologie cognitive sur les modalités de saisie en langue du "timbre musical"¹¹, les locuteurs font, en situation descriptive, un usage très limité du lexique sonore¹² et tendent, de plus, à remettre en cause la pertinence des termes qu'ils utilisent, situation qui amène l'auteur à poser la question de la possibilité même de "signifier" le son en langue :

On peut avoir des doutes sur cette possibilité du fait d'une part qu'il semble ne pas se dégager de vocabulaire spécifique pour décrire les sons et d'autre part que les termes utilisés par les locuteurs leur paraissent souvent non pertinents. (Faure, A., 2000 : 335)

Or, bien qu'elle passe par l'usage d'un lexique peu spécifique du champ - de surcroît jugé inadapté par les locuteurs -, la saisie en langue du sonore semble posséder une réelle efficacité en situation, comme le note A. Faure, qui souligne à ce propos la force cohésive propre du discours sur le son :

Il semble [...] possible de communiquer verbalement sur la nature, la source sonore ou les qualités des sons que l'on perçoit de manière à être compris par d'autres personnes. Et ce, malgré le fait qu'on n'utilise pas, pour décrire les sons, de vocabulaire spécifique du sonore et que les locuteurs ayant à décrire les sons soient rarement satisfaits des mots qu'ils utilisent pour les décrire. (Faure, A., *op.cit.* : 353)

Le caractère apparemment paradoxal des processus de verbalisation des phénomènes acoustiques doit-il alors amener à assigner le lexique sonore au champ de l'arbitraire

¹⁰ À savoir les quatre termes renvoyant aux catégories traditionnellement utilisées dans la saisie du son (généralement désignés comme "paramètres du son") : hauteur, durée, intensité et timbre.

¹¹ Faure, A., 2000, Des sons aux mots, comment parle-t-on du timbre musical ? Thèse de doctorat, dir. S. Mc Adams, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

¹² L'analyse souligne à cet égard que "sur les 1126 descripteurs obtenus lors d'expériences de description des sons, [...] seul 14% du vocabulaire récolté pouvait être considéré comme relevant directement du champ sémantique lié au domaine sonore." (Faure, A., *op. cit.* : 364).

et à envisager, comme le fait P. Schaeffer, les mots du son comme des “chèques sans provision“, ne prenant valeur que de la situation afférente ?

Aussi bien, les mots que nous choisirons n’auront-ils pas plus d’importance que les symboles du solfège traditionnel: ce qui compte, c’est moins le contenu de chaque terme que le champ d’expérience qu’il délimite, par rapport aux autres termes. Ce vocabulaire est un type de classement dont le seul but est de diriger certains types de confrontations entre objets musicaux, et éventuellement d’en susciter d’autres. [...] Les termes de tout solfège sont des chèques, dont notre expérience des sons fournit seule la provision. (Schaeffer, P. 1966: 508)

Si l’analyse de P. Schaeffer amène à ranger les processus de lexicalisation sonore du côté de l’arbitraire, la réflexion ouverte par M. Chion met en évidence l’intérêt présenté par le jeu des processus “d’approximation“ inhérents au lien tissé, dans et par le dire, avec l’événement acoustique :

Le but est [...] de chercher à serrer au plus près par les mots ce que nous entendons, en laissant sa part à l’approximation et en faisant celle aussi des déplacements et des effets du signifiant verbal (qui structure la perception de proche en proche). Ce qu’il s’agit de cultiver, c’est l’approximation verbale la plus précise. C’est ainsi que s’enrichissent à la fois la perception et le langage, c’est ainsi qu’une culture peut naître. (Chion, M., 2005 : 308).

Qu’elle amène à conclure au caractère arbitraire des processus en jeu ou fasse apparaître la valeur intrinsèque des liens unissant, dans et par la saisie des phénomènes acoustiques, l’expérience perceptive à la parole, l’analyse des processus de lexicalisation sonore témoigne ainsi du caractère essentiellement consensuel des usages de la langue dans le discours expert, phénomène souligné par P. Cheminée en contexte pianistique :

D’une part, les dictionnaires sont impuissants à nous renseigner sur le sens donné par les musiciens aux mots que ceux-ci emploient, d’autre part, les musiciens eux-mêmes ne sont pas explicitement conscients de s’écarter du sens donné par ces ouvrages [...] Ce vocabulaire des musiciens n’est répertorié nulle part, c’est pourquoi il est intéressant. C’est aussi pourquoi les musiciens peuvent avoir l’impression de le créer. [...] En tout cas, dans l’échange, les musiciens s’entendent sur le sens qu’ils donnent à leurs mots, ils savent qu’ils parlent de la même expérience des sons. (Cheminée, P., in Dubois et al., 2009 : 337)

> “Dire“ le son en passant par “l’autre“

Si dire le son reste, dans l’efficience expressive et communicative même de la situation de parole afférente, une entreprise complexe, un des moyens d’échapper à la difficulté de saisie en langue du phénomène acoustique serait de la contourner, comme l’analyse H. Corvest, qui met en évidence la richesse des phénomènes de “glissement sémantique“ dans la description des qualités du sonore :

Le lexique couramment affecté à la qualification et au comportement des objets sonores est peu étendu ; c’est pourquoi l’on emprunte de nombreux vocables à d’autres registres - sensoriels ... physiques ... affectifs ...- en les réattribuant au monde sonore. *Tonalité, ton,*

teinte, grave, aigu, fort, faible, acide, aigreur, réflexion, réfraction, voix blanche, rire jaune, voix métallique, mielleuse, chaude [...]

(Corvest, H., in *Sonorités*, *Chronique de la chose entendue*, sept. 2006, 2006 : 102-103)

Désignés par P. Cheminée en termes de “subterfuges lexicaux“, les phénomènes d’extension du champ ou de recours à *l’autre* jouent ainsi un rôle nodal dans la saisie du sonore, qu’ils passent par les correspondances transmodales, par l’usage généralisé de termes à spectre sémantique large ou par le procès iconique :

« On a pu noter que le vocabulaire disponible en français à propos du son est peu abondant, moins riche, par exemple, que ne l’est celui du domaine visuel, bien cependant que plus diversifié que celui des odeurs [...]. Aussi, parler du son oblige-t-il tout locuteur français à recourir, outre à des procédés discursifs, à quelques subterfuges lexicaux, parmi lesquels :

-soit utiliser un vocabulaire d’un autre domaine sensoriel, qu’il soit ou non lexicalisé dans cet emploi

-soit utiliser des mots polysémiques assez généraux, qu’il est toujours possible, en les forçant un peu, d’adapter à son objet

-soit recourir à des images, des métaphores pour approcher et faire sentir, sinon expliquer, ce que l’on veut dire. (Cheminée, P., in Dubois, D., 2009 : 316)

Reconnaissant à cet égard le caractère récurrent de l’ouverture du discours au champ du “non -spécifiquement- sonore“ dans la saisie des événements acoustiques, P. Schaeffer l’envisage comme un pis-aller, décrivant le recours à “l’analogie“ - à laquelle il rattache le paradigme des correspondances transmodales - comme une défaite, soit comme expression d’une incapacité du dire à se focaliser sur le phénomène sonore :

Que disons-nous [...] d’une voix ? Qu’elle est “pointue“, “perçante“, “criarde“, “aigre“, “mate“, “terne“, “acide“, “tendue“, “plate“, “métallique“ ... Un peu moins triviaux sont les adjectifs se rapportant à une “couleur de voix“ : “colorée“, “claire“, “sombre“, “blanche“... Puis viennent les tautologies : “timbrée“, “détimbrée“ ... les métaphores : “tubée“, “claironnante“, “incisive“ ..., les images empruntées à la physique : “chaude“, “froide“ ..., aux dimensions : “grosse“, “petite“, “menue“, “fine“, etc.

En réalité, ce retour à l’analogie marque une défaite. Il ne fait que traduire l’impossibilité où nous sommes de décrire un objet *en soi*, hors de toute structure. Si nous refusons de référer ce son, cette voix, à d’autres objets sonores, point d’autre solution que d’aller chercher des références ailleurs, dans d’autres domaines de perception et de pensée : la vue, le sens kinesthésique, le toucher etc. Nous ne rejetterons pas entièrement ce vocabulaire, bien qu’il soit irrémédiablement approximatif. Mais il nous importe de signaler l’alternative : parler *autour* du son (et c’est l’analogie) ; parler du *son* lui-même, par comparaison (collections, structures, échelles). (Schaeffer, P., *op. cit.* : 506-507)

Si cependant le recours à *l’autre* dans la saisie du phénomène acoustique est vécu comme une défaite par le musicien - qui reconnaît toutefois, sans l’envisager en termes

d'analogie, la valeur de la comparaison dans les saisies qualitatives -, il ouvre, dans l'œuvre littéraire, l'espace de l'écoute aux dimensions de l'expérience sensible, amenant à poser en retour la question de savoir s'il ne faudrait pas être reconnaissant à la langue de sa répulsion à toute lexicalisation "directe" du champ, comme semble y inviter la lecture des "impressions sonores" chez M. Proust :

Il y avait des jours où le bruit d'une cloche qui sonnait portait sur la sphère de sa sonorité une plaque si fraîche, si puissamment étalée de mouillé ou de lumière, que c'était comme une traduction pour aveugles, ou si l'on veut, comme une traduction musicale du charme de la pluie, ou du charme du soleil. (Proust, M., (1988 [1923]), À la recherche du temps perdu, T. III : 591)

Un champ de recherches interdisciplinaires

Dans la diversité de ses actualisations, le discours sur le son s'ouvre aux enjeux du procès langagier, qu'il renvoie à la question (i) de la catégorisation du perçu (P. Schaeffer, M. Chion, R. Murray Schafer, J.F. Augoyard, F. Delalande), (ii) de l'engagement du procès sémiotique (I. Fónagy, B. Krause, P. Cheminée), (iii) de l'arbitraire linguistique (P. Schaeffer, A. Faure, P. Cheminée), (iv) du marquage sémantico-lexical du champ (H. Corvest, P. Cheminée) ou encore (v) des différentes modalités de la relation nouée, dans et par la parole, avec l'événement acoustique (M. Chion). De fait, l'énigme du lien unissant, dans et par la saisie en langue du sonore, la parole à l'être au monde suscite aujourd'hui un intérêt dans des domaines de recherche divers, allant de la sémantique cognitive à la psychologie de la perception, des sciences environnementales à l'analyse musicale ou de la sémiotique à la linguistique.¹³

¹³ L'intérêt pour le discours sur le son est, de fait, comme le souligne A. Faure, fortement lié à la multiplication des usages inhérents au développement des techniques du son : « Il est évident que les pratiques (dans le domaine sonore) sont en train de changer radicalement ... C'est sans doute les nouvelles pratiques liées à ces nouvelles possibilités techniques [...] qui expliquent l'essor des études actuelles sur la façon dont on parle des sons. » (Faure, A., 2000 : 358).

Écologie acoustique : parole et conscience de l'équilibre acoustique du monde

Marqué par la place qu'y tient la réflexion développée autour du concept de paysage sonore (Murray Schafer)¹⁴, mais également par le débat inhérent à la redéfinition du lien du sonore au musical, le mouvement d'écologie acoustique s'attache tout particulièrement au développement de l'écoute et à la façon dont la relation tissée, dans et par la parole, avec le sensible, contribue à la conscience de l'équilibre du monde et à l'engagement d'attitudes environnementales responsables.

Partant du principe que "le paysage sonore ou l'environnement acoustique reflète intimement les conditions sociales et naturelles d'un lieu" et qu'il est nécessaire de redonner sens à la relation au monde sonore en retrouvant l'équilibre du *faire* et de l'*entendre*, le programme du *World Soundscape Project (W.S.P)* comporte ainsi un volet éducatif essentiel, dont H. Westerkamp souligne les enjeux :

La plus importante stratégie du *World Soundscape Project* dans la visée de l'équilibre et de l'amélioration de la qualité de l'environnement passe par l'action éducative. Le développement d'une conscience de l'état actuel du paysage sonore par des exercices d'écoute active et de "nettoyage de l'oreille" est une des principales lignes de force du groupe. Une telle écoute du "paysage sonore", encourage le questionnement et l'évaluation, et les auditeurs sont, dans l'idéal, poussés à agir sur leurs perceptions. En conséquence, ils prennent également conscience de leur rôle en tant que producteurs de bruit, et de leur responsabilité vis-à-vis du paysage sonore. (Westerkamp, H., 1991 : 1)¹⁵

Le développement de l'aptitude à exprimer par la parole le lien tissé, dans et par l'*entendre*, avec le paysage sonore occupe à cet égard une place privilégiée dans les actions "d'éducation à l'écoute" initiées par le mouvement d'écologie acoustique¹⁶.

¹⁴ Développée dans "Le paysage sonore" (1979), ("The tuning of the world", 1977), la réflexion de R. Murray Schafer s'inscrit plus largement dans le cadre du "World Soundscape Project", vaste programme de sensibilisation à l'environnement sonore qui, rattaché à l'Université Simon Fraser (Colombie Britannique, Canada) ouvre, dans les années soixante, un champ de recherches fédérant des domaines disciplinaires multiples (sciences, philosophie, architecture, sociologie, musique etc.) et donnant lieu à des manifestations de nature diverse : conférences, publications, ainsi qu'à l'enregistrement de trois cents documents sonores, dont l'un des plus célèbres reste sans doute celui du port de Vancouver, réalisé par R. Murray Schafer en 1974.

¹⁵ Original : "The WSP's most important strategy towards balancing and improving the quality of the sonic environment is educational. Raising awareness of the present state of the soundscape through active listening and "ear-cleaning" exercises is one of the group's major strengths. Such "soundscape" listening encourages questioning and evaluation, and ideally listeners are provoked to act upon their perceptions. As a consequence they also become aware of their role as soundmakers and their responsibility towards the soundscape." (Westerkamp, H., 1991 :1).

¹⁶ On peut à ce propos mentionner la démarche du Centre National de Documentation Pédagogique qui, avec l'édition du matériel « *Les Douze mots du son* », propose « *un voyage avec les mots spécialement conçu pour découvrir le vocabulaire lié au sonore, qu'il soit musical ou scientifique* ». (Merriault, J.M., (dir.), *Voyage avec les mots*, CNDP).

Passant par une sensibilisation à la structuration des événements sonores, à la saisie de repères, à l'identification de dynamiques, mais également à la diversification des modalités d'expression de la relation nouée avec les événements acoustiques, les activités conduites par P. Mariétan dans le cadre des *Rencontres Architecture, Musique, Écologie*¹⁷ donnent ainsi lieu à des exercices accordant, tant en situation de production que d'interprétation, un rôle essentiel à l'activité langagière :

[...] Si vous vous prêtez à réaliser l'exercice, vous devriez pouvoir donner une représentation imagée du site et des événements qui s'y déroulent. [...] Rien ne vous empêche de vous en tenir à ce que vous croyez être l'espace réel. [...] Rien ne s'oppose à ce que vous soyez l'interprète de ce que racontent les sons et les espaces tels que vous les entendez. Progressivement, vous ne manquerez pas de trouver les termes justes, pouvant s'appliquer aux situations observées. Les mots se multiplieront, leur choix s'affinera, au fur et à mesure que la pratique d'une écoute active et contrôlée se développera. L'interprétation de l'écoute devrait alors conduire à une représentation verbale et transmissible de l'espace dans toutes ses dimensions.

(Mariétan, P., 2006 : 18)

Sémantique de la perception et analyse des “corrélats verbaux” de l'activité auditive

Partie prenante de l'action engagée par le mouvement d'écologie acoustique, la saisie en langue du sonore est également objet d'un intérêt particulier dans le champ de la sémantique cognitive où, sortant du cadre traditionnellement privilégié de la relation au visible pour s'étendre à l'ensemble des manifestations de l'expérience sensorielle, l'analyse de la perception auditive passe par l'étude des verbalisations de l'écoute :

[...] tout comme pour la vision, l'étude de l'olfaction, de la gustation et de l'audition met en jeu des disciplines diverses, au sein desquelles la psychologie et la linguistique ont une place : la première en tant qu'elle prend comme objet de recherches l'individu et problématise entre autres les questions relatives aux connaissances en mémoire ; la seconde, en tant que les locuteurs d'une langue donnée ont à leur disposition un certain nombre d'expressions leur permettant de décrire, juger, commenter, etc. leurs perceptions, expressions dont l'analyse peut constituer des modes d'accès aux représentations.

(David, S. in *Cahiers du LCPE n° 4, nov. 2000* : 63)

L'analyse sémantique de l'audition - dont le développement s'est effectué de pair avec l'essor des techniques d'enregistrement et d'analyse acoustique¹⁸ - a ainsi très tôt, comme le note L.N. Solomon, accordé une place privilégiée à l'étude des descripteurs verbaux du sonore :

¹⁷ Créées en 1998, les *Rencontres Architecture, Musique, Écologie*, réunissent chaque année des chercheurs, artistes et théoriciens du monde entier autour d'un projet transdisciplinaire aux enjeux multiples - tant scientifiques, esthétiques qu'éthiques -, visant à développer la conscience, la connaissance et l'amélioration de l'environnement acoustique. (cf. Barbanti, R. et Mariétan, P., 2006 : 7-8).

¹⁸ Si le développement de l'enregistrement a rendu possible la mise en perspective de séquences sonores d'origine diverse, et, ce faisant, les activités d'écoute comparée, les techniques d'analyse acoustique ont permis d'évaluer et de visualiser les composantes acoustiques des phénomènes soumis au jugement en situation d'expérimentation (analyse spectrale).

En 1936, [...] Boring et Stevens se sont demandé si *brillance* et *densité* ne pourraient pas être des mots différents s'appliquant à un même attribut. En posant cette question, ils ont contribué à focaliser l'attention sur les productions langagières utilisées par l'auditeur dans la description des expériences sonores et ont ouvert le terrain à la recherche en sémantique de la perception auditive. (Solomon, L.N., 1957 : 421)

S'ils passent par l'analyse des descripteurs langagiers, les travaux réalisés consistent en fait essentiellement en une recherche des "corrélats verbaux" des perceptions auditives, mis eux-mêmes en perspective avec les processus psycho-acoustiques afférents. L'objectif est donc généralement avant tout de questionner le lien unissant le langage aux paramètres acoustiques du son, en passant par l'étude de la relation entre descripteurs verbaux et percepts, ces derniers étant reliés à des "dimensions perceptives" renvoyant à des propriétés physiques auditivement pertinentes. Construit sur la base de jugements de similarité/dissimilarité et étalonné dans ses différentes "dimensions perceptives" - caractéristiques de l'attaque (*logarithme du temps de montée de l'enveloppe temporelle*), propriétés du spectre acoustique (*centre de gravité spectrale*), présence ou non d'éléments harmoniques extérieurs au spectre (*déviations spectrales*), évolution du spectre au cours du procès sonore (*flux spectral*) (Faure, A., 2000) - , "l'espace pluridimensionnel" ainsi constitué rend possible une mise en lien des phénomènes auditifs et de certaines propriétés acoustiques des sons proposés à l'écoute. (A. Faure, *op. cit.* : 139)¹⁹.

Or, en interrogeant, par l'analyse du lien unissant descriptions langagières et jugements de similarité, la relation de la parole aux phénomènes acoustiques, les chercheurs font également apparaître la distance séparant les approches verbales du perçu des catégories physiques afférentes, constat qui met en évidence la spécificité du lien tissé, dans et par le dire, avec l'événement sonore. Dans l'étude qu'il conduit, en 1957, sur la perception des sons de sonars par un groupe de professionnels de l'U.S. Navy, L.N. Solomon est ainsi amené à distinguer les notions d'"espace sémantique" et d'"espace physique" :

Le terme d'"espace sémantique", différencié de l'"espace physique", est utilisé pour dénoter l'hyperespace (réalité multidimensionnelle) qui inclut les réactions perceptives du *sonarman* aux sons, telles que celles-ci sont verbalisées en termes de descripteurs adjectivaux.

(Solomon, L.N., *op. cit.* : 422²⁰)

¹⁹ Plomp, R., 1970, Grey, J.M., 1977, Grey et Gordon., 1978, Mc Adams, Winsberg., Donnadieu, De Soete, et Krimphoff, 1995, Somoylenko, Mc Adams et Nosulenko, 1996, cit. in Faure, A., 2000.

²⁰ Original : « The term "semantic space", as differentiated from "physical space", is used to denote the hyperspace (multidimensional realm), which includes the sonarman's perceptual reactions to sounds as they are verbalized in terms of descriptive adjectives. » (Solomon, L. N., 1957 : 422).

Reconnu comme essentiellement multidimensionnel, l'«espace sémantique» est soumis à évaluation à partir d'échelles bipolaires graduelles (Osgood, 1952) ou de cadres d'analyse divers, caractérisés, entre autres éléments, par leur ouverture aux processus d'inscription subjective du perçu. La «signification qualitative» et l'«aspect connotatif» deviennent ainsi, comme le souligne L.N. Solomon, objets de recherche à part entière dans l'étude des phénomènes de perception sonore :

[...] il faut prendre en considération le «cadre de référence» de la personne ou, en d'autres termes, prendre en compte la signification du stimulus pour la personne.

(Solomon, L.N., *op. cit.* : 422²¹)

Prenant pour objets des situations acoustiques de nature diverse - relation à la parole (Hanley, 1956), aux sons des sonars (Solomon, 1957), aux sonneries de téléphone (Wright, 1971), au timbre des instruments de musique (Wedin et Goude, 1972), aux bruits domestiques (Guyot et al., 1997), à la sonorité des pianos (Cheminée, P., 2009) -, les analyses des descriptions verbales des phénomènes acoustiques sont porteuses d'un intérêt sémantico-lexical propre. Elles posent, en particulier, la question de l'ancrage culturel des processus de catégorisation, les travaux conduits par Taylor et al. (1974) s'intéressant à cet égard à la façon dont la saisie de sons «inconnus» - ou du moins ne renvoyant à aucun événement acoustique familier - semble faire intervenir, entre autres phénomènes, des éléments de nature socio-professionnelle, l'étude faisant apparaître la présence de différences concernant non seulement le mode de mise en relation de l'*inconnu* au *connu* (lien à une source familière, identification de propriétés sonores diverses, inscription subjective du perçu), mais également les modalités sémiotiques mêmes de saisie en langue du sonore (recours au processus onomatopéique, saisies de type analytique, appel à l'iconicité).

Visant, par ailleurs, à mettre en évidence l'organisation sémantique propre du sonore, les recherches conduites s'attachent tout particulièrement à la pertinence des axes de catégorisation afférents. Lichte (1940) élargit ainsi le champ des attributs des sons complexes - jusque là envisagés essentiellement à partir des paramètres de hauteur et d'intensité -, aux paradigmes de la *brillance*, de la *stridence* et de la *plénitude* (*brightness, roughness, fullness*), tandis qu'Hanley (1956) met en évidence l'ancrage subjectif de la relation nouée avec les sons

²¹ Original : « [...] one must consider the «frame of reference» of the person or, in other words, take into account what the stimulus means to the person. » (Solomon, L. N., *op. cit.* : 422).

de parole (*pleasantness/unpleasantness*), cependant que l'analyse, par Solomon (1957, cf. supra), de l'évaluation, par cinquante *sonarmen*, de vingt sons de sonars sur cinquante échelles bipolaires graduées de un à sept, fait apparaître le rôle joué, dans la perception auditive, par sept dimensions essentielles, renvoyant aux champs de *l'ampleur*, de *l'évaluation esthétique*, de *la clarté*, de *la "sécurité"*, des *aspects*, de *la relaxation* et de *l'affectivité (mood)* (Solomon, L.N., *op. cit.* : 424)²².

Si elles utilisent, de façon récurrente, les descriptions verbales comme moyen d'accès aux phénomènes perceptifs ou aux structures cognitives sous-tendant la relation aux événements sonores, les analyses sémantiques de l'audition possèdent également en contexte des objectifs linguistiques propres. C'est le cas, par exemple, d'un certain nombre d'études conduites en France - liées aux travaux de sémantique perceptive de D. Dubois et *al* d'une part (Guyot, F. et *al.*, 1997, David, S., 1997, 2000, Cheminée, P., 2009), et aux recherches en sciences cognitives de l'audition de S. Mc Adams et E. Bigand de l'autre (Faure, A., 2000) -, qui s'attachent tout particulièrement aux processus d'inscription verbale des phénomènes acoustiques.

> S. David (1997) : *inscription du sujet dans la saisie en langue du perçu*²³

Mettant en perspective les champs de la perception olfactive et auditive dans l'étude des modalités énonciatives et sémantico-lexicales du marquage du sujet dans la saisie verbale du bruit, du son et de l'odeur²⁴, l'analyse conduite en 1997 par S. David possède ainsi, tout en étant ancrée dans le champ de la psychologie cognitive, un volet linguistique propre :

Notre étude prend comme objet des données verbales et recherche, à travers une analyse linguistique, des traces de structures et de principes d'organisation et de construction. Ces traces peuvent alors être mises en relation avec des hypothèses relatives aux structures cognitives, hypothèses élaborées dans le champ de la psychologie cognitive par exemple. [...] Les réponses²⁵ peuvent cependant être considérées indépendamment de leur positionnement dans la recherche en psychologie. [...] Elles fournissent un matériel lexical important permettant de

²² "magnitude, aesthetic evaluation, clarity, "security" aspects, relaxation, familiarity, mood." (Solomon, 1957 : 424).

²³ David, S. (1997), "Représentations sensorielles et marques de la personne : contrastes entre olfaction et audition" in Dubois, D. (dir.). (1997), *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, Paris, Kimé.

²⁴ Visant à mettre en évidence les différentes modalités de structuration des champs perceptifs afférents, l'étude, se référant aux travaux d'E. Rosch (1978), est réalisée à partir de l'analyse d'énoncés définitoires et d'énumérations de types et d'exemplaires de bruits, sons et odeurs.

²⁵ Réponses aux questions posées dans le cadre expérimental mis en place.

dresser la liste des dénominations utilisées, d'examiner leur mode de construction et leur interprétation, mais aussi d'étudier la manière dont les sujets se "débrouillent" pour dénommer des objets pour lesquels ils ne disposent que d'un nombre limité de termes lexicalisés. En outre, on peut examiner, à travers ces réponses, comment les sujets se "situent" par rapport aux "objets" qu'ils ont à définir. (David, S., 1997 : 212-213)

> P. Cheminée (2009) : *spécificités et enjeux du registre expert en contexte pianistique*²⁶

Rattachée par ailleurs également aux travaux conduits par D. Dubois et présentée comme "analyse linguistique de la manière dont les pianistes parlent du son du piano", l'étude conduite en 2000 par P. Cheminée dans le cadre des recherches du *Laboratoire d'Acoustique Musicale* (LAM) s'inscrit dans une démarche spécifiquement lexicologique et interroge, à partir du discours même des acteurs (musiciens et techniciens), le rapport de la langue au sensible²⁷. Se donnant comme projet de mettre en place « un cadre d'analyse et une méthode systématique permettant d'identifier le sens des mots spécifiques à des discours spécialisés », la recherche engagée s'attache « au sens du mot "clair" dans un corpus d'entretiens non directifs de seize pianistes et de deux techniciens du piano au sujet de la qualité de neuf pianos ». L'étude pose, ce faisant, la question de l'ancrage contextuel des terminologies expertes et de l'aptitude du "dire" à faire sens au sein d'une communauté, tout en mettant en évidence la « fluidité du sens des mots » et la nature essentiellement ouverte des processus de saisie des qualités du sonore. (Cheminée, P., 2000 : 309).

> A. Faure (2000) : *"Des sons aux mots, comment parle-t-on du timbre musical ?"*²⁸

Réalisée dans le cadre des recherches en psychologie cognitive de l'audition conduites par S. Mac Adams, l'étude conduite en 2000 par A. Faure présente également des enjeux linguistiques propres, puisqu'elle se donne comme objectif, à partir de l'analyse de verbalisations produites en situation d'écoute, de comprendre « le sens que nous donnons au monde sonore » et « la manière dont nous utilisons le langage pour le décrire. » (Faure, A., 2000 : 10). S'intéressant aux corrélats verbaux des dimensions perceptives du timbre musical, et utilisant à cet effet un corpus de sons ayant fait l'objet d'analyses

²⁶ Cheminée, P. (2009), "Est-ce bien "clair" ?, Stabilité, instabilité et polysémie d'une forme lexicale en contexte ", in Dubois, D. (dir.), 2009 : 309-338.

²⁷ L'étude, effectuée à la demande de C. Besnainou, est réalisée à partir d'un corpus "de verbalisations libres sur le son, recueillies auprès de dix-huit pianistes dans le cadre d'un questionnement ouvert sur la qualité de neuf pianos qu'on leur demandait d'évaluer." (Cheminée, P., 2000 : 12).

²⁸ Faure, A. (2000), *Des sons aux mots, comment parle-t-on du timbre musical ?* Thèse de doctorat, dir. S. Mc Adams, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

sémantico-acoustiques préalables²⁹, les travaux sont basés sur des tâches de verbalisation libre, de jugements de similarité et de classement sur des échelles graduées unipolaires. Possédant par ailleurs, sur le plan linguistique, la spécificité de proposer une analyse comparative des situations de production et de réception des énoncés, l'étude amène à confronter des situations de verbalisation libre d'une part, et de sélection de sons à partir de "portraits sonores" issus de ces mêmes verbalisations de l'autre. Incluant également un questionnement visant à faire émerger la relation des locuteurs aux énoncés produits, elle s'attache tout particulièrement au jugement porté sur les processus de catégorisation eux-mêmes, posant ainsi plus largement la question de la pertinence du discours sur le son et de la cohésion des locuteurs autour du dire :

Les résultats présentés [...] permettent de tester la possibilité de reconnaître un son à partir de ses descriptions en langue. L'intérêt de continuer d'une part à étudier la façon dont on parle des sons et d'autre part d'utiliser des descriptions verbales pour les indexer, par exemple, dans des bases de données sonores, en dépend. En effet, s'il est de toute façon impossible de comprendre de quel son quelqu'un a parlé, il est vain de tenter de décrire les sons.

(Faure, A., *op. cit.* : 353)

En portant le focus sur les processus de catégorisation langagière, l'analyse met à cet égard en évidence la présence d'un phénomène rétroactif de participation du dire à l'écoute et pose, en cela, la question du continuum perceptivo-langagier :

Plusieurs sujets ont décrit l'impression bizarre ressentie en effectuant l'expérience³⁰ par : "il semble que le terme influence notre perception" ou "c'est curieux, j'ai vraiment l'impression que les sons ne sont pas les mêmes en fonction du mot donné, comme si le mot imposait un éclairage particulier, et faisait scintiller une partie différente du même son." Ces résultats semblent montrer qu'une "perception pure" n'existe pas. Ce qu'on perçoit est modifié par nos attentes, notamment par la lecture d'une description langagière. (Faure, A., *op. cit.* : 374)

Qu'elle s'intéresse au lien unissant les séquences descriptives aux phénomènes de qualification du perçu, fasse apparaître les grands axes de structuration inhérents à l'"espace sémantique" du sonore ou s'attache à la façon dont la parole elle-même procède de la relation au sensible, la recherche en sémantique de l'écoute possède ainsi un intérêt linguistique propre. Renvoyant tant à la question du processus sémantico-lexical lui-même qu'à celle - cruciale dans un contexte où, sans doute moins que dans tout autre, la langue

²⁹(Krimphoff, 1993, Krimphoff et al., 1994). Les sons utilisés par l'étude d'A. Faure ont par ailleurs servi de support à d'autres travaux de psychologie perceptuelle (Krumhansl, 1989, Mc Adams et al., 1995).

³⁰ L'"expérience" évoquée ici renvoie à des activités (i) de saisie verbale des sons et (ii) de sélection de sons à partir des "portraits sonores", proposées par A. Faure dans le cadre de l'étude.

ne peut être envisagée comme une nomenclature -, de l'aptitude de la parole à faire sens au sein d'une communauté de locuteurs, elle s'ouvre à l'analyse du discours.

Du "sens" du son en discours : perspective sémiotique

Si les travaux de sémantique de la perception visent à mettre en évidence la façon dont la parole témoigne de l'activité auditive, les recherches en sémiotique du son concernent plus spécifiquement le processus même de signification des événements acoustiques. Elles inscrivent ainsi l'analyse du discours sur le son dans le projet plus large de « mieux comprendre les univers sonores » (Bordron, J.F., Chandès, G., 2015 : 11) :

L'approche sémiotique permet [...] d'ordonner, de donner un "sens" à des phénomènes par ailleurs si complexes qu'ils échapperaient sans cela à toute description possible, selon le point de vue d'un sujet percevant, ce qui est le cas de la plupart des événements sonores de notre quotidien. [...] Une direction fondamentale de la recherche est [...] de savoir comment les univers sonores sont articulés par des valeurs esthétiques, éthiques, véridictoires³¹ (ou cognitives). On voit par là que la sémantique des sons est liée à l'univers des pratiques partagées et verbalisées autant qu'à celui des réminiscences personnelles des sujets.

(Bordron, J.F. et Chandès, G. , 2015, in Bobrie, F., Bordron, J.F., Chandès, G. (2015) : 21)

Les études conduites posent ainsi la question de l'aptitude du son à faire sens pour les individus et les communautés, qu'elles s'intéressent au lien originare unissant la perception du son à celle du mouvement, portent sur les modalités d'inscription temporelle et subjective du sonore ou fassent apparaître le caractère essentiel des phénomènes de "frontières", de "saillance" et de "forme" dans la saisie de l'environnement acoustique. S'attachant tant aux processus d'interprétation et aux enjeux symboliques de l'écoute qu'à la situation de production et à l'inscription culturelle des conduites sonores, elles accordent une place particulière aux différentes modalités de verbalisation des phénomènes acoustiques.³²

Envisagé comme partie prenante de l'expression et de la construction du "sens" de l'univers sonore, le discours sur le son apporte de fait, dans une perspective tant synchronique que diachronique, des informations essentielles sur les modalités du lien tissé par les individus et les communautés avec le perçu. Si le lexique constitue à cet égard un domaine d'investigation particulièrement riche (F. Laurent évoque, à ce propos, les paradigmes de la "huchie",

³¹ C'est-à-dire, ainsi que le définit l'auteur, comme "pouvant être considérées comme vraies dans un rapport à une réalité présumée par l'intersubjectivité". (Bordron, J.F., Chandès, G., 2015 : 13).

³² Le Centre de Recherches Sémiotiques de l'université de Limoges (CeRes) est ainsi organisateur d'un colloque intitulé *Les Mots du Son* (2009-2011) fédérant des domaines de recherche divers autour de l'analyse du "sens du son" en discours.

du “cor“ ou de la “criée“ liant, au Moyen-Âge, la saisie de l'événement sonore à l'empan de son déploiement dans l'espace), les écrits définitoires représentent également une source essentielle dans l'analyse diachronique des processus de catégorisation acoustique, lesquels sont toujours, comme le rappelle l'auteur, expression “d'une recherche de sens“. (Laurent, F., in Bobrie, Bordron, Chandès, 2015 : 18). Les écrits fictionnels se révèlent par ailleurs également être porteurs d'informations socio-acoustiques multiples - F. Laurent citant, entre autres exemples, *le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, de J. Renart (XIII^e s.), texte jugé comme « parfaitement représentatif du pouvoir coercitif de la courtoisie, qui, comme toute forme de bienséance, interdit tout penchant pour la vocifération ou toute autre démonstration sonore vigoureuse. » (Laurent, F., *op. cit.* : 20-21).

Tout en accordant une place essentielle aux sources académiques et littéraires, les sémioticiens utilisent les informations apportées par les écrits scientifiques, l'étude du “sens du son“ s'élargissant ainsi, en perspective médiéviste, aux dimensions de l'analyse civilisationnelle et philosophique :

Les médiévaux [...] établissent une classification non pas au regard de la nature du signe sonore mais en rapport avec une logique herméneutique, selon laquelle toute chose du monde ici-bas renvoie à une totalité cohérente qui n'est autre que la Création. (Laurent, F., *op. cit.* : 29)

Si elles s'attachent à l'ancrage culturel du sensible, les recherches conduites s'ouvrent également à l'analyse des processus de signification du perçu, question au cœur de la réflexion engagée par J.F. Bordron, qui invite, à ce propos, à une étude « de la façon dont le langage et ses catégories organisent notre expérience du flux sonore » :

Il faut d'abord [...] décrire la façon dont le langage s'emploie à dépeindre les sons de toutes sortes, depuis les bruissements les plus ténus jusqu'aux explosions les plus intenses, et ce en une multitude de lieux. Le niveau lexical paraît important, le niveau textuel également, surtout si l'on se place du point de vue de la manifestation discursive. (Bordron, J.F., 2010 : 7)

Posant le cadre de l'analyse du discours sur le son - et soulignant en particulier la nécessité d'étendre le champ de recherche à la dimension du texte et des processus d'énonciation -, J.F. Bordron élargit ainsi l'étude de la saisie en langue du sonore aux champs de la linguistique et de l'analyse littéraire.

Présence du sonore dans la littérature

Domaine relativement peu exploré, le discours sur le son ouvre un champ de recherches riches et multiples, dont témoigne le travail réalisé par N. Frize autour de l'expression du sonore dans les manuels scolaires Lagarde et Michard et de la présence des événements acoustiques dans les écrits bibliques³³.

Source particulièrement précieuse d'informations, dans la mesure où elle représente, en ce qui concerne les textes antérieurs au dix-neuvième siècle, un des seuls liens que nous avons avec les bruits du passé, la saisie littéraire du sonore s'inscrit à part entière dans un projet esthétique, comme le fait apparaître le travail réalisé par M. Chion autour des notations acoustiques dans *l'Education sentimentale* de G. Flaubert :

Flaubert utilise le son comme un élément souvent dramatique et ses évocations acoustiques procèdent d'un parti-pris artistique, littéraire, dramatique, opératique, tout sauf documentaire, même si le souci d'être précis sur chaque son intervenant et si la haine du mot convenu et vague sont évidents. (Chion, M., 1998 : 310).

> Présence de "l'entendu" dans le roman subjectiviste

Mis en évidence par M. Chion, le phénomène du "devenir sonore" du roman dans le second quart du XIX^e siècle se constitue ainsi en champ d'exploration propre, associant un questionnement de la saisie en langue du perçu à des recherches à visée esthétique. La multiplication des notations acoustiques dans le roman subjectiviste des années 1930-1950 s'avère ainsi aller de pair, comme l'analyse G. Philippe, avec le développement d'un intérêt pour la représentation de la "vie intérieure" (états de conscience, sentiments, sensations) et se traduit par la présence, au sein de l'énoncé, de phénomènes de focalisation interne qui passent par une attention particulière à l'inscription subjective du sensible (Philippe, G., 2016 : 1) :

Alors qu'on avait préalablement surtout décrit des réalités accessibles à la vision, on se mit à décrire des réalités accessibles à l'audition, et parmi ces réalités, il y avait bien évidemment des paroles prononcées par les personnages. Or, en régime subjectiviste, où toute réalité a vocation à être perçue par un sujet de conscience, les paroles comme les autres bruits ont pu être traitées en focalisation interne, et donc presque nécessairement par le DIL, ce qui était encore facilité par la plasticité de l'imparfait [...]. (Philippe, G., *op. cit.* : 4).

Le signalement de *l'entendu* participe ainsi à part entière de la représentation des états de conscience et de la vie intérieure des personnages, l'usage du discours indirect libre dans la saisie de bruits ou de propos perçus au filtre de "l'oreille de l'autre" se chargeant en contexte d'une puissance émotionnelle propre :

³³ Frize, N. (1994), Étude des références culturelles contemporaines qui entourent et définissent la notion de bruit, les actions d'entendre et d'écouter, Ministère de l'Environnement, Ministère de l'Équipement, du Logement et des Transports, Paris, Les musiques de la Boulangère.

Parce qu'il est formellement proche de la focalisation, le DIL permet en effet, bien mieux que les discours direct ou indirect, de signaler que des paroles ne sont pas seulement dites par un personnage, mais aussi voire surtout entendues par un autre. [...] Il est frappant de noter que le DIL a été utilisé par Flaubert pour rendre compte non pas de ce qu'un personnage dit, mais de ce qu'un autre personnage entend, ce qui devait bien s'observer ensuite, dans l'ensemble de la fiction subjectiviste de la fin du XIX^e siècle. (Philippe, G., *op. cit.* : 1-3).

> Enjeux des descriptions vocales

Si la saisie de *l'entendu* joue un rôle spécifique dans le roman subjectiviste du XIX^e siècle, la description de la voix, des qualités de l'intonation et des façons de parler des personnages se charge également de valeurs propres, phénomène dont M. Erman souligne les enjeux :

À l'égal des signes paraverbaux comme les gestes ou les sourires, la prononciation des personnages est une marque, locutoire, qui témoigne de ce qu'est leur être psychologique et moral ou qui peut servir à signaler leurs émotions sans consister pour autant en une analyse de caractère ; c'est dire qu'elle garde toujours une valeur heuristique.

Au dix-neuvième siècle, les romanciers se servent à l'envi de la voix afin de décrire leurs personnages ; les intonations, les tics de langage, la diction propres à chacun remplissent la fonction d'un portrait moral. (Erman, M., 2006 : 80)

Partie prenante de la trame narrative, la mise en scène de la parole dans sa matérialité acoustique assure ainsi une fonction stratégique dans le roman, comme en témoigne l'analyse, par E. Marczak, des portraits vocaux des personnages dans "Le Rouge et le Noir" de Stendhal (*Ci-dit IV*, 2009). S'attachant à « montrer ce à quoi, dans la voix de ses personnages, Stendhal semble avoir été sensible », l'étude s'intéresse, dans une perspective tant descriptive³⁴ et narrative³⁵ qu'énonciative³⁶, à la richesse et à la diversité des modalités

³⁴ L'analyse souligne à cet égard le lien essentiel unissant les éléments d'ordre *acoustique* (timbre, hauteur, puissance, portée de la voix), *linguistique* (débit, rythme de parole, prononciation, intelligibilité, accent, registre de langue) et *émotionnel* (expression, sentiments, enjeux relationnels). (Marczak, E., *op. cit.* : 4)

³⁵ L'étude met ainsi en évidence les différentes modalités de contribution des saisies vocales au récit, distinguant en particulier le contexte où celles-ci renvoient au portrait vocal d'un personnage de celui où, inscrites dans une situation de parole spécifique, elles participent plus directement du procès narratif. (Marczak, E., *op. cit.* : 4).

³⁶ L'étude distingue ainsi le contexte

- de commentaires émanant du narrateur/énonciateur : « -Oh ! bien ! dit Sorel d'un ton de voix traînard, il ne reste donc plus qu'à nous mettre d'accord sur une seule chose, l'argent que vous lui donnerez. » (Stendhal, 1997, [1830]) : 30) (Marczak, E., *op. cit.* : 4).

- de descriptions intégrées aux propos d'un personnage : « Daignez remarquer, lui dit-il, que **vous parlez très haut**, on vous entendra de la pièce voisine. » (Stendhal, *op. cit.* : 370) (Marczak, E., *op. cit.* : 3)

-de citations intégrant un codage phonologique de l'information acoustique et une mise en scène du discours par "style oralisé" : « Il avait fait toutes les campagnes de Buonaparté en Italie, et même avait, dit-on, signé non pour l'empire dans le temps. », (Stendhal, *op. cit.* : 21-22) (Marczak, E., 2009 : 3-4).

d'inscription du dire dans le texte, l'analyse distinguant ce qui relève (i) de l'éthos vocal (« entendu comme ensemble de traits stables caractérisant la voix et le comportement vocal de tel ou tel individu », *op. cit.* : 4) et (ii) de la gestuelle vocale (« comprise comme les changements volontaires ou involontaires, conscients ou inconscients de la voix, par exemple sous l'effet des émotions », *op. cit.* : 5) :

Dans le premier cas, nous sommes capables de reconstituer le portrait d'un personnage [...] Comme les autres habitants de Verrières, le vieux Sorel a l'habitude de parler avec un accent traînard. En outre, sa voix est très forte et terrifiante.

[...] dans le cas des personnages principaux, par exemple Julien Sorel, Mme de Rênal et Mathilde de La Mole, le narrateur adopte un autre procédé : du fait qu'ils sont souvent les participants de conversations rapportées, le narrateur a le temps de les caractériser et il peut doser les informations concernant leur comportement vocal en invitant le lecteur à faire un effort interprétatif pour reconstruire leur portrait. (Marczak, E., 2009 : 5-6)

Ouverte à la spécificité des contextes afférents, l'étude de la saisie discursive de la voix des personnages dans le roman met ainsi en évidence la façon dont la mise en scène de la parole s'inscrit à la croisée de phénomènes d'ordre *énonciatif* (scénographie), *narratif* (caractérisation des personnages, conduite du récit³⁷) et *subjectif* (ouverture au champ de l'émotion et de l'affect).

Si elle assure une fonction propre en perspective fictionnelle, la saisie verbale de la voix s'ouvre également à l'univers de la poésie et du chant. C'est alors l'expérience vocale elle-même qui, constituée en événement, devient, comme c'est le cas chez N. Bouvier dans *l'Usage du monde*, l'objet du discours :

L'avant-veille de notre départ le Saki n'eut pas un client. Nous montions nous coucher lorsque deux coups timides retentirent au vantail. C'était un musicien koutchi, son minuscule harmonium sous le bras. [...] Il s'accroupit au centre de la cour pour actionner son instrument. [...] Puis il se mit à chanter, les yeux baissés, d'une voix rauque qui passait comme un fil de laine rouge entre les notes nasales de l'harmonium. Sortes de soupirs chantés qui rappelaient de façon saisissante les chansons sevda de Bosnie. Nous retrouvions l'odeur des piments rouges, les tables sous les platanes de Mostar ou de Sarajevo, et les Tziganes de l'orchestre dans leurs complets limés, tirant sur leurs instruments comme s'il fallait de toute urgence délivrer le monde d'un poids intolérable. C'était la même tristesse fuyante et folle, l'inconstance, le grain d'ellébore. (Bouvier, N., 2014, [1963] : 315)

³⁷ "Récit" étant entendu dans l'acception traditionnelle de "propos rapportant un événement" (Tlfi) (et ne renvoyant ce faisant pas à l'opposition "récit historique" / "discours" (c'est-à-dire à la distinction entre texte embrayé et non embrayé), développée par E. Benveniste (1966 : 238).

Inscrit au cœur de l'expérience, l'événement sonore trouve ainsi sa pertinence du triple point de vue (i) de l'émission - saisie dans le mouvement même du surgissement de l'expression vocale -, (ii) de l'écoute - décrite dans les diverses modalités de son ancrage subjectif - et (iii) de la perspective du tiers - ouverte au champ de l'émotion partagée. Il ne s'agit ainsi pas tant pour l'auteur de "décrire" que de creuser, dans et par le dire, le lien tissé avec le sonore, dans une situation où, comme le souligne A. Pasquali, « écrire équivaut moins à relater des événements, à donner des informations, ou à amasser et à thésauriser, qu'à remettre en circulation des émotions sensibles par le relais du langage. » (Pasquali, A., 1996 : 85).

Ouvert à l'exploration du sensible, le discours mobilise largement le champ des correspondances transmodales et de l'iconicité, comme le fait par exemple apparaître, chez N. Bouvier, l'élargissement des descriptions vocales aux dimensions de la lumière, de la couleur, du mouvement, de la matière et de la relation à l'autre. La frontière séparant l'écrit littéraire de l'analyse musicale est à cet égard très mince, ainsi que l'analyse T. Störel³⁸ :

Il est superflu de poser la question de savoir si le spécialiste emprunte au poète ou si c'est l'inverse. Ils puisent tous deux au même fonds, à la même tradition métaphorique.

(Störel, T., 1997 : 113)³⁹

Ce qui différencie les deux types de textes tient alors à la fonction même de l'écrit, soit à la distinction entre une démarche utilisant la description musicale à des fins expressives propres, et une visée experte tendant à saisir, dans et par le dire, les caractéristiques d'une œuvre, d'un style ou d'un courant esthétique - le discours critique restant par ailleurs ouvert au travail littéraire, tout comme celui-ci l'est, le cas échéant, à l'analyse musicale⁴⁰ :

La créativité de l'auteur, qu'il soit scientifique⁴¹ (*Wissenschaftler*), ou écrivain ne s'exprime pas par le fait de recourir aux images, mais par l'originalité du travail d'écriture et les modalités de leur intégration dans le texte. Si, cependant, pour le spécialiste recourant aux métaphores,

³⁸ Auteur d'une étude des usages métaphoriques dans le discours sur la musique (Störel, T. (1997), *Metaphorik im Fach, Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation*, Gunter Narr Verlag, Tübingen).

³⁹ Original : « Es ist müßig, danach zu fragen, ob der Fachmann beim Dichter leiht oder umgekehrt. Sie schöpfen beide aus demselben Fonds, aus der gemeinsamen Metaphertradition. » Störel, T. (1997) :113.

⁴⁰ Nombre d'écrivains - parmi lesquels T. Gautier, G. de Nerval et C. Baudelaire- ont été également critiques musicaux.

⁴¹ C'est-à-dire musicologue.

le contenu scientifique reste au premier plan (la description musicale est primordiale), le poète élargit le champ du processus métaphorique à celui de l'action narrative. [...] Dans le texte spécialisé, le déploiement métaphorique reste limité à la description des contenus musicaux. Dans le texte littéraire, la portée de la métaphore tend à s'étendre à des événements sortant du champ musical. (Störel, T., *op. cit.* : 114 ; 119)⁴²

Du discours sur le son à la critique musicale

Actualisant le lien de la parole à l'expérience sensible, le discours sur la musique est aujourd'hui objet de recherches multiples, porteuses d'intérêts tant linguistiques qu'esthétiques.

Définie par M. Vignal comme « proposant [...] une appréciation personnelle relative à un fait musical (concert, enregistrement, parution d'un livre) » et comme « entretenant des rapports plus ou moins étroits avec le journalisme, la littérature, la musicologie ou l'esthétique » (Vignal, M., 2005 : 223), la critique musicale se caractérise, en même temps que par son appartenance au champ de l'expertise, par son ouverture au procès iconique. Omniprésent dans le discours, le recours à l'image y est également objet d'un débat récurrent, T. Störel notant la présence chez les spécialistes d'attitudes ambiguës, où coexistent à la fois une reconnaissance de la valeur intrinsèque du phénomène iconique dans sa fonction esthétique et heuristique, et une réticence vis-à-vis de la métaphore, dont l'usage est jugé contraire à la précision exigée par la description du phénomène musical⁴³. Expression, en partie, d'une désaffection pour des formes "usées", ayant perdu avec le temps leur puissance iconique, le rejet de la métaphore par les critiques relève également de la méfiance traditionnelle de la communauté scientifique vis-à-vis de l'image, considérée comme incompatible avec une

⁴² Original : „, Die Kreativität des Autors, ob Wissenschaftler oder Literat, äußert sich nicht im Aufgreifen von Bildfeldern, sondern in deren originellen Ausarbeitung und textuellen Einbettung. Während aber für den metaphernschöpfenden Fachmann immer der wissenschaftliche Sachverhalt im Vordergrund steht (die Musikbeschreibung ist primär), weitet der Dichter die Metaphorik auf die angrenzenden Erzählhandlung aus (die Musikbeschreibung ist sekundär). [...] Im Fachtext bleibt die Entfaltung auf die Beschreibung musikalischer Sachverhalte beschränkt. Im literarischen Text wird die Ausweitung, das Übergreifen auf außermusikalisches Geschehen angestrebt“ (Störel, T., 1997 : 114; 119).

L'analyse est illustrée par la mise en perspective du traitement de la métaphore "du flux" en contexte expert (analyse musicale de la troisième symphonie de Brückner par Dieter Schrebels, 1979) et littéraire (évoquant de la "Résurrection de Händel" par S. Zweig (Zweig, S. (1984 [1937]), "Händel's Auferstehung"). (Störel, T. *op.cit.* :119).

⁴³ T. Störel note à cet égard la présence de propos particulièrement sévères chez les critiques, les processus iconiques étant décrits en termes de "fatras métaphorique" ("Metaphernwust", Dalhaus, 1971 :12) ou de "refuge pour les pensées floues" ("Refugium für unscharfe Gedanken", Lesle, 1981 : 82), et les métaphores désignées par l'expression - éminemment iconique - de "fleurs de marécage" ("Sumpflüte", Konold, 1987 :1), *cit.* in Störel, T., *op. cit.* : 49.

approche rationnelle des phénomènes⁴⁴. Assignant le discours sur la musique au champ de “l’objectivité“, la réaction des critiques s’inscrit ainsi paradoxalement dans la mouvance traditionnelle du mépris de la rhétorique et de “l’art du langage“, phénomène dont l’ancrage culturel est analysé par les psychologues cognitivistes Lakoff et Johnson :

Depuis l’Antiquité grecque, il existe dans la culture occidentale une tension entre la vérité et l’art. L’art est conçu comme une forme d’illusion et s’apparente, à travers son lien à la poésie et au théâtre, à la tradition de l’art oratoire public et de la persuasion. Avec la montée de la science expérimentale comme modèle de la vérité, la suspicion à l’égard de la poésie et de la rhétorique a dominé la pensée occidentale ; la métaphore et les autres figures y deviennent de nouveau des objets de mépris. (Lakoff ; G. et Johnson, M, 1980 : 200-201)

Revendiquant, en même temps qu’un usage “dénotatif“ du langage⁴⁵, un statut d’“objectivité“ au fait musical, les critiques nient ainsi la réalité même du procès iconique, aujourd’hui mise en évidence tant par l’analyse linguistique (Jakobson, 1965) que par les recherches en sciences cognitives - G. Lakoff et M. Johnson rappelant, à cet égard, que toute relation au monde, fût-elle scientifique, repose sur l’image (1980 : 29)⁴⁶.

Malgré la résistance exprimée par les critiques vis-à-vis des usages métaphoriques, la vitalité des phénomènes iconiques dans les descriptions musicales reste traditionnellement un phénomène patent. Porteuses de liens expérientiels, culturels et linguistiques multiples, les métaphores musicales sont ainsi source de questionnements divers et ouvrent un champ de recherches vaste et complexe, allant de la psychologie de la musique à l’étude du discours. Envisagées dans leur dimension “explicative“ (*Dechiffrierung*) ou/et interprétative (*Transformierung*), dans leur contribution à l’expression de la subjectivité et leur participation aux jugements appréciatifs, ainsi que dans leur fonction culturelle et esthétique, elles mettent en évidence la contribution du dire à la relation tissée par l’expérience musicale

⁴⁴ T. Störel souligne ainsi l’ancrage culturel essentiel de ce phénomène : “Cette double attitude s’explique à partir d’un arrière-plan scientifique qui fait de la rationalité le principe supérieur de recherche et de transmission de la connaissance scientifique“. (Störel, T. *op. cit.*: 50) - Original : „Dieser Zwiespalt erklärt sich vor dem Hintergrund eines Wissenschaftsparadigmas, das Rationalität als oberste Prinzip der Ermittlung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnis festschreibt.“

⁴⁵ Un tel contexte repose généralement, comme l’analysent Lakoff et Johnson, sur l’idée que “la métaphore et les autres types du langage poétique, imaginaire, rhétorique ou figuratif peuvent toujours être évités quand on parle objectivement [...] et doivent même l’être, car leurs significations ne sont pas claires et précises et ne correspondent pas de manière claire à la réalité.“ (Lakoff ; G. et Johnson, M., 1981 : 199).

⁴⁶ “Le prétendus concepts purement intellectuels, par exemple le concept d’une théorie scientifique, reposent souvent -et peut-être toujours- sur des métaphores qui ont un fondement physique et/ou culturel.“ (Lakoff, G. et Johnson, M., *op. cit.* : 29).

avec le monde. Décrites par ailleurs dans la spécificité de leur charge iconique (*métaphores “conventionnelles”* vs. *“créatives”*) et de leurs modalités de traitement en discours (*métaphores ponctuelles* - ou, dans les termes de T. Störel, *“kaléidoscopiques”* - vs. *filées*), ainsi que dans la diversité de leurs inscriptions sémantico-lexicales⁴⁷, elles actualisent ainsi, comme l’analyse V. Jankélévitch, le lien profond unissant, dans et par l’expérience sensible, la musique à l’activité langagière :

Si l’on me reproche l’abus des métaphores, les analogies ou correspondances empruntées à d’autres arts et à d’autres registres sensoriels, c’est peut-être faute de comprendre ceci : on devrait écrire non pas “sur” la musique mais “avec” la musique et musicalement, demeurer complice de son mystère. (Jankélévitch, 1987: 293).

Linguistique : de K.W. Heyse à H. Dupuy-Engelhardt, un fil de recherches germaniques

Annexe 10

Relevant de domaines disciplinaires divers - écologie sonore, sémantique de la perception, psychologie cognitive, sémiotique du son, critique musicale -, l’analyse du discours sur le son ouvre également, dans le champ franco-germanique, un fil de recherches linguistiques propre qui, lié de façon plus ou moins directe à l’émergence et au développement du mouvement de sémantique structurale, va de la réflexion sur le statut du *son de langue*, engagée par le grammairien K.W. Heyse (1856), aux travaux sur la “saisie de l’audible”, conduits dans les années deux mille par H. Dupuy-Engelhardt, en passant par l’étude du lexique français du son, réalisée à la fin des années quatre-vingt par H.W. Schneiders.

> K.W. Heyse : “*Le son de langue : un “genre de son” particulier*” (1756 : 31)⁴⁸

Posant la question de l’aptitude du phénomène acoustique à être support de la pensée et s’interrogeant plus généralement sur l’essence du *son de langue* (*Laut*), le grammairien K.W. Heyse développe, dans une étude publiée à titre posthume par Steinthal en mille sept cent cinquante-six au sein de l’ouvrage “*System der Sprachwissenschaft*”, une réflexion intégrant une analyse du champ sémantico-lexical du sonore en langue allemande.

Se plaçant tout d’abord dans une perspective générale, K.W. Heyse y souligne la façon dont le son exprime, même lorsqu’il se manifeste en contexte inanimé, la nature intime de la matière :

⁴⁷ Cf. Benoist, S. (2013) p. 94-111 et Grutschus, A., (2009) p.129-361.

⁴⁸ “*Der Sprachlaut fällt als eine besondere Species unter dem Gattungsbegriff des Schalls*” (Heyse, K.W. , 1756 : 31).

Les corps naturels inanimés manifestent déjà par le son, lorsqu'ils sont mis en vibration mécaniquement, leur caractère propre, la nature spécifique de leur matière. [...] Dans l'expression particulière du son se donnent à reconnaître la modalité d'existence et la nature du matériau ainsi que la cohésion propre de ses constituants ; on distingue ainsi l'argent de l'étain, du plomb etc., tandis que leur apparence extérieure peut être trompeuse.

(Heyse, K.W., *op. cit.* : 31.⁴⁹)

La réflexion se poursuit par une analyse des modalités de différenciation des phénomènes acoustiques en langue allemande, différenciation dont K.W. Heyse note la richesse et la finesse :

Notre langue est riche en expressions distinguant de façon précise les différentes sortes de phénomènes sonores.⁵⁰ (Heyse, K.W., *op. cit.*: 32)

Soulignant au passage le parallélisme existant entre les champs du *sonore* et du *visuel*, l'auteur met en évidence la façon dont s'opèrent les processus de lexicalisation des phénomènes acoustiques et distingue ce faisant ce qui relève d'une focalisation (i) sur la dimension événementielle du son (*Schall*), (ii) sur sa propagation dans l'espace (*Hall*), (iii) sur sa résonance (*Wiederhall*), (iv) sur ses qualités d'homogénéité et sa "pureté" (*Geräusch* vs. *Klang*), ou encore (v) sur sa structuration fréquentielle (*Ton*). S'intéressant, par ailleurs, aux processus de différenciation par la source, l'analyse distingue les sons provenant de l'inanimé de ceux produits par les êtres vivants (*Naturlaut*), desquels se détachent, chez l'être humain, les manifestations vocales articulées, inhérentes à l'ouverture du procès langagier (*Sprachlaut*) (Heyse, K.W. : 33-34). Définissant à ce propos le son comme "perceptible par les sens et cependant immatériel"⁵¹, l'auteur souligne son aptitude exceptionnelle à être "support de la pensée" et le décrit ainsi comme :

[...] tout à fait analogue à la nature de l'esprit : énergie maximale, mobilité absolue, mais totalement idéal. (Heyse, K.W., *op. cit.* : 34)⁵²

⁴⁹ Original : „Schon die leblosen Naturkörper manifestieren, durch mechanische Einwirkung erschüttert, in dem Schall ihre substantielle Eigenthümlichkeit, die spezifische Natur der Materie. [...] In der besondern Art des Schalls giebt sich die Art und Natur des Stoffes und die Weise der Cohäsion seiner Theile zu erkennen; so unterscheidet man Silber von Zinn, Blei u.s.w., während der äußere Schein trügen kann.“ (Heyse, K.W., *op. cit.* : 31).

⁵⁰ Original: „Unsere Sprache ist reich am bestimmt unterschiedenen Ausdrücken für die verschiedenen Arten des Schalls.“ (Heyse, K.W., *op. cit.* : 32).

⁵¹ Original : “[...] ein sinnlich Wahrnehmbares und doch Imateriales“ (Heyse, K.W., *op. cit.* : 31).

⁵² Original “ (Der Laut ist) ganz der Natur des Geistes analog: höchste Energie, absolute Bewegung, aber völlig ideell.“ (Heyse, K.W., *op. cit.* : 34).

> E. Coseriu : “Aux origines de la sémantique structurale : analyse par Heyse du champ lexical du sonore“ (1966)⁵³

Si l’analyse des modalités de catégorisation du son en langue allemande conduite par K.W. Heyse à la fin du dix-huitième siècle vise à définir la place et le statut du “son de parole“ (*Laut*), et plus particulièrement à mettre en évidence les spécificités de l’adaptation du matériau acoustique à l’activité langagière, la qualité et la rigueur de la méthode utilisée par le grammairien allemand dans la différenciation des catégories et des items lexicaux du sonore retient, quelques deux cents ans plus tard, l’attention du linguiste roumain E. Coseriu. Publiant, dans le cadre d’un ouvrage collectif réalisé à l’occasion du soixante-dixième anniversaire de R. Jakobson, un article intitulé “Aux origines de la sémantique structurale : analyse par Heyse du champ lexical du sonore “, l’auteur met en évidence la façon dont l’étude du grammairien allemand préfigure les travaux structuralistes. Ce qui intéresse Coseriu n’est à ce titre pas le contenu sémantico-lexical de l’analyse elle-même - vis-à-vis duquel il émet quelques réserves et qui, en tout état de cause, ne correspond plus au contexte de la saisie du sonore en langue allemande dans les années soixante -, mais bien la façon dont l’étude, et plus particulièrement la méthode utilisée par Heyse dans la distinction des diverses catégories de phénomènes acoustiques, peut selon lui « avoir précocément valeur de contribution pour ainsi dire “avant la lettre“ à la sémantique structurale. » (Coseriu, E., 1966 : 490)⁵⁴.

Soulignant la présence, chez K.W. Heyse, d’une démarche ancrée dans les pratiques mêmes de la langue, marquée (i) par un travail basé sur les usages linguistiques réels et l’adoption délibérée d’une perspective synchronique - attestée par une note rejetant les acceptions anciennes du terme *Laut* -, (ii) par une délimitation explicite du domaine visé - à savoir celui de l’“audible“, défini comme “surgissant et atteignant l’oreille de façon directe (sans intermédiaire)“-⁵⁵, (iii) par un phénomène de focalisation sur le processus sémantico-lexical, (iv) par une conscience aigüe de l’organisation du champ et (v) par la mise en œuvre d’une approche différentielle, utilisant “avant la lettre“ le processus de commutation

⁵³ Coseriu, E. (1966), « Zur Vorgeschichte der strukturellen Semantik : Heyses Analyse des Wortfeldes „Schall“ », in (1967), To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his 70th Birthday, 11 October 1966, Vol 1, The Hague, Paris, Mouton.

⁵⁴ Original „(der zweite von uns angeführte Abschnitt seiner Ausführungen) kann als ein frühend sozusagen *Ante-Litteram*-Beitrag zur strukturellen Semantik gelten.“ (Coseriu, *op. cit.*: 490).

⁵⁵ Original : “*entstehend und das Ohr unmittelbar treffend*“ (Heyse, K.W., *op. cit.* : 32)

dans la distinction des traits sémantiques, Coseriu voit ainsi dans l'étude réalisée par le grammairien « une analyse de contenu presque parfaitement structurale, même si elle a été conduite avec d'autres objectifs »⁵⁶ :

Heyse ne se donne à vrai dire pas comme objet de conduire une analyse structurale. Il y arrive plutôt de façon indirecte, en essayant de définir plus précisément certains termes importants pour son système linguistique. Il ne parle naturellement pas de structure de contenu ni de champ lexical. Il me semble tout de même clairement qu'il a eu, du moins pour le contexte qu'il a exploré, l'intuition d'un champ lexical structuré. (Coseriu, E., op. cit. : 489⁵⁷)

Mettant en évidence la façon dont l'analyse effectuée fait apparaître la présence de traits distinctifs inhérents (*unterscheidende, beständige Züge*) autour desquels s'articulent les processus de différenciation et, le cas échéant, l'organisation hiérarchique du sonore, Coseriu démontre ainsi que la structuration établie par Heyse à la fin du dix-huitième siècle pourrait tout à fait se prêter à une représentation arborescente de type greimassien ou à une décomposition en traits sémiques - positifs, négatifs ou facultatifs - dans la perspective des travaux de B. Pottier. Il propose par ailleurs également une interprétation personnelle des structures sémantiques mises en évidence par l'étude du grammairien allemand (Coseriu, E., op. cit. : 494-495).⁵⁸

Autre élément remarquable pour E. Coseriu, la justesse des axes identifiés par K.W. Heyse rend possible non seulement l'extension de l'analyse à d'autres termes sonores⁵⁹,

⁵⁶ Original "eine beinahe vollkommen strukturelle, wenn auch mit andern Absichten durchgeführte Inhaltsanalyse". (Coseriu, op. cit.: 489)

⁵⁷ Original : „Heyse nimmt sich eigentlich nicht vor, eine strukturelle Analyse vorzuführen. Er kommt vielmehr indirekt dazu, indem er versucht, gewisse für sein sprachwissenschaftliches System, wichtige Begriffe näher zu bestimmen. Von inhaltlicher Struktur und vom Wortfeld spricht er natürlich nicht. Trotzdem scheint mir klar, daß er zumindest für den von ihm untersuchten Fall die Intuition eines strukturierten Wortfeldes gehabt hat.“ (Coseriu, E., op. cit. : 489).

⁵⁸ Effectuée à partir des cinq traits pertinents mis en évidence à partir de l'analyse de K.W. Heyse : (a) *hörbar* (audible), (b) *selbsttätig erzeugt* (produit de soi-même par l'émetteur), (c) *fortgepflanzt* (propagé), (d) *zurückgeworfen* (réfracté), (e) *homogen* (homogène), (f) *qualifiziert* (qualifié), l'analyse de Coseriu s'exprime sous la forme :

Schall = a, *Laut* = a+b, *Hall* = a-b+c, *Wiederhall* = a-b+c+d, *Klang* = a-b-c+e, *Geräusch* = a-b-c-e, *Ton* = a-b-c+e+f (Coseriu, E., op. cit. : 494-495).

⁵⁹ Coseriu note à ce propos : « Son analyse n'est certes pas complète : il y manque en effet une série de termes plus éloignés, qui appartiennent au même champ lexical. (Heyse écrit d'ailleurs expressément qu'il ne veut tenir compte des différences "que dans un sens restreint"). Il est cependant intéressant de constater que des distinctions plus éloignées peuvent s'intégrer facilement à l'analyse. [...] Cela signifie que Heyse a défini et délimité les modalités premières et essentielles de partition du champ lexical. » (Coseriu, op. cit. :496).

Original : „Seine Analyse ist zwar keine vollständige : es fehlen nämlich in ihr eine Reihe von weitem Termini, die zu demselben Wortfeld gehören (Heyse schreibt übrigens ausdrücklich, daß er nur die Unterschiede

mais encore, comme le fait apparaître la mise en parallèle des paradigmes de l'*audible* et du *visible*, une ouverture à l'ensemble des processus de structuration du champ perceptif, phénomène qui marque, comme le souligne le linguiste, la présence chez le grammairien allemand d'une conscience aigüe de l'unité et de la cohérence profonde de la langue.

L'analyse du champ lexical de l'*audible* conduite dans les années mille huit cent cinquante par K.W. Heyse - dont la rigueur contraste, comme l'affirme Coseriu, avec le caractère empirique des pratiques attestées par nombre de dictionnaires encore en usage dans les années soixante -, témoignerait ainsi d'un ancrage de la linguistique structurale dans une tradition germaniste beaucoup plus ancienne et pourrait, ce faisant, être envisagée comme préfigurant les développements ultérieurs de la discipline.

> H.W. Schneiders : « *Le lexique français de désignation du "phénomène acoustique"* » (1978)⁶⁰
Questionnant, en même temps que les phénomènes de structuration du sonore, l'aptitude du son à être support de la parole, l'analyse de K.W. Heyse est suivie, un siècle plus tard, d'une étude qui, conduite par le linguiste germaniste H.W. Schneiders, vise à mettre en évidence les structures sémantico-lexicales du champ en langue française. Prenant comme support des relevés lexicaux effectués dans un corpus de textes d'origines diverses - romans des années soixante-dix (J. Carrière, M. Clavel, F. Christopher, G. G. Walter), écrits spécialisés (acoustique, critique musicale), articles de magazine et transcriptions d'émissions radiophoniques ou télévisées -, l'analyse, rédigée en langue allemande, se donne pour objectif de mieux comprendre la structure du lexique français du son.

L'étude passe par l'extraction de cent cinq termes issus des textes du corpus - termes confrontés à une liste de cent quatre-vingt-quinze unités lexicales, considérées sur la base d'outils lexicographiques comme les plus représentatives, en termes d'occurrences, des "mots du son" en langue française - et comporte à la fois une analyse de fréquences,

"im engeren Sinne" berücksichtigen will). Es ist aber interessant festzustellen, daß sich weitere Unterscheidungen in diese Analyse leicht einbauen lassen. [...] Das bedeutet, daß Heyse die ersten wesentlichen Einteilungen des Wortfeldes bestimmt und abgegrenzt hat." (Coseriu, *op. cit.* : 496).

⁶⁰ Schneiders, H.W. (1978), *Der französische Wortschatz zur Bezeichnung von « Schall »*, Kölner romanistische Arbeiten, Neue Folge, 53, herausgegeben vom Romanischen Seminar der Universität Köln, Genève, Droz.

permettant de mettre en évidence les spécificités lexicales de chacun des écrits concernés, et une recherche qualitative s'attachant aux différentes modalités des emplois dans l'énoncé.

Utilisant les outils méthodologiques de l'approche structurale - identification de traits sémiologiques pertinents, recherche des combinaisons représentées en langue, mise en évidence de l'organisation hiérarchique du champ -, l'analyse fait apparaître la présence conjointe de traits structurels inhérents - porteurs d'un sémantisme acoustique propre - et de traits de nature contextuelle - renvoyant le plus souvent à la source ou à l'événement afférents :

Le champ lexical [...] est partiellement structuré de façon hiérarchique par des traits sémantiques inhérents [...]. Les mots du champ lexical [...] sont également déterminés par des traits sémantiques contextuels qui indiquent la cause du bruit, qu'il s'agisse de la cause concrète (par exemple *frottement*) ou de la cause abstraite (par exemple *chose* à l'origine du bruit). (Schneiders, H.W., 1978 : 147)⁶¹

Le modèle d'une organisation hiérarchique stricte, réalisant une partition rigoureuse du champ en unités lexicales complémentaires, semblerait ainsi ne pas s'appliquer au contexte du lexique français du son :

Cette observation contredit une hypothèse intuitive posée aux débuts de "la théorie du champ", soit la représentation d'un "plan" sémantique partagé entre les différents termes du champ.

(Schneiders, H.W., op. cit. : 148)⁶²

> H. Dupuy-Engelhardt: "La saisie de l'audible" (1990)⁶³

Si l'analyse conduite par H.W. Schneiders vise à mettre en évidence la façon dont s'effectue la structuration du champ sémantico-lexical du sonore en langue française, les recherches engagées dans les années deux mille par la linguiste germaniste H. Dupuy-Engelhardt concernent plus particulièrement les enjeux sémantico-culturels de la saisie discursive de l'*audible*⁶⁴. Adoptant une approche contrastive, l'auteur met en perspective les descriptions

⁶¹ Original : „Das Wortfeld "Schall" ist eine teilweise hierarchisch organisierte Struktur von inhärenten semantischen Merkmalen. [...] Die Wörter des Wortfeldes "Schall" werden auch durch kontextuelle Merkmale bestimmt, die die Schallursache angeben, sei es die "konkrete Ursache" (z.B. Reibung), sei es die "abstrakte Ursache" (z.B. "Sache")" (Schneiders, H.W., 1978 : 147).

⁶² Original : „Diese Beobachtung widerspricht einer intuitiven Annahme, die am Anfang der Feldtheorie gestanden hatte: nämlich der Vorstellung von einer semantischen "Fläche", die durch die Wörter des Feldes unterteilt wird.“ (Schneiders, H.W., op. cit. : 148.)

⁶³ Dupuy-Engelhardt, H. (1990), *La saisie de l'audible. Étude lexématique de l'allemand*, Tübingen, Narr.

⁶⁴ Les recherches conduites par H. Dupuy-Engelhardt donnent lieu à la parution de "La saisie de l'audible" ainsi qu'à une série de publications traitant de la mise en discours des phénomènes acoustiques en langue allemande et française. (Dupuy-Engelhardt, H., 1993 a, b, 1997 b, 1998 a, b, 2000, 2001 a, b, 2002).

Elles ouvrent également, en particulier dans le cadre du colloque *Eurosem*, un champ d'études riche et complexe, mettant en synergie les champs de la sémantique, de la psychologie cognitive et de la linguistique.

sonores issues de romans français et allemands d'une part et de leurs traductions respectives de l'autre⁶⁵ et se donne comme objectif de « dégager les convergences et les divergences de l'allemand et du français dans la dénomination des bruits et des sons » (Dupuy-Engelhardt, H., 1993 a : 8). Défini, dans une perspective sémantico-lexicale, comme « ensemble de lexèmes exprimant l'audibilité ou l'absence d'audibilité sans que le contexte le précise. » (2000 :163), le *domaine de l'audible* se constitue ainsi en objet de recherches riches et complexes, tant sémantico-lexicales et morphosyntaxiques que culturelles.

> S'attachant à l'inscription lexicale du sonore, l'analyse s'intéresse aux diverses modalités de catégorisation linguistique de l'*audible*, soit à la valeur des différentes "parties du discours" dans les descriptions acoustiques. Elle fait à cet égard apparaître le rôle essentiel des verbes (particulièrement en langue allemande) et des déverbaux (plus particulièrement en français) dans le discours, l'auteur soulignant à ce propos la cohésion interne propre des phénomènes d'analogie/ catégorisation auditive et langagière :

La désignation d'une qualité est une des propriétés de la verbalité, du prédicat. Une autre propriété de la verbalité est de désigner des procès. Il se trouve également que la mise en vibration de l'air par un mouvement est une des conditions nécessaires à la genèse d'un phénomène audible. Rien d'étonnant que l'on saisisse un tel procès prioritairement par un verbe. La saisie de l'audible par un nom [...] passe donc obligatoirement par une nominalisation du procès et aboutit à la création de noms qui sont ontologiquement, a priori, atypiques.

(Dupuy-Engelhardt, H., 2002 : 113)

> La mise en évidence du caractère prégnant de la désignation du bruit par la source amène par ailleurs H. Dupuy-Engelhardt à noter la présence récurrente de phénomènes de cotopies diverses, s'exprimant sous forme de saisie intégrée du bruit et de l'événement afférent, processus très courant en allemand, par exemple dans l'évocation conjointe du bruit et de son procès⁶⁶ (marque du surgissement du phénomène acoustique : *erklingen, erschallen, ertönen*, ou de son extinction : *verhallen, verklingen, verstummen*), mais également présent en français,

⁶⁵ Le corpus constitué par H. Dupuy-Engelhardt prend pour source une série de romans allemands et français traitant de la première guerre mondiale, dans leurs versions originales et leurs traductions respectives :

Barbusse, H., (1989, [1965]), *Le feu*, Paris, Flammarion

Beyer, M., (1995), *Flughunde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp

Dorgelès, R., L (1987, [1919]), *Les croix de bois*, Paris, A.Michel

Jünger, E., (1990, [1920]), *In Stahlgewittern*, Stuttgart, Klett Cotta

Malet, L., (1977, [1958]), *Du Rebecca*, rue des rosiers, Paris, R.Laffont

Remarque, E.M., (1979, [1929]), *Im Westen nichts Neues*, Frankfurt am Main, Ullstein

Roze, P., (1996), *Le chasseur zéro*, Paris, A. Michel

⁶⁶ "L'allemand donne par préfixation la possibilité d'annoncer la fin ou le début de l'audibilité" (Dupuy-Engelhardt, H, 2000 :169).

en particulier dans les usages sonores des déverbaux en *-ment* (*claquement, roulement, bourdonnement, grognement, chuchotement* etc.).

> S'intéressant à la spécificité des modalités de marquage sémantico-lexical de *l'audible* dans chacun des deux idiomes, l'analyse fait également apparaître l'existence de différences concernant la mention même des phénomènes sonores en langue - soit le "degré de lexicalisation" du champ -, l'auteur notant, par exemple, le caractère récurrent de situations où la dimension acoustique est présente en allemand et implicite en français⁶⁷ :

l'auteur allemand ainsi que les traducteurs allemands choisissent délibérément des verbes qui expriment l'audibilité, alors que dans les textes français elle n'apparaît pas.

(Dupuy-Engelhardt, H., 2000 : 175)

En analysant les moyens mobilisés, en l'absence d'étiquettes lexicales disponibles, par les locuteurs - et, en l'occurrence, par les traducteurs -, pour "dire" le phénomène acoustique, l'étude conduite par H. Dupuy-Engelhardt témoigne ainsi du fait que, dans *la saisie de l'audible* comme dans tout autre domaine, « les langues diffèrent par ce qu'elles doivent exprimer et non par ce qu'elles peuvent exprimer. » (Jakobson, R., 1963 : 84).

Inscrite dans des contextes épistémiques et historiques divers, les analyses conduites par K.W. Heyse, H.W. Schneiders et H. Dupuy-Engelhardt - et, parallèlement, par E. Coseriu - constituent ainsi le discours sur le son en un champ d'investigations riches et multiples. Si l'analyse de K.W. Heyse pose la question de la nature du lien unissant le son de la parole aux diverses modalités d'expression du phénomène acoustique, les travaux structuralistes ultérieurs se donnent plus particulièrement pour objet de mettre en évidence la façon dont les différents axes de saisie du sonore sont partie prenante de l'organisation sémantico-lexicale de la langue, les recherches conduites par H. Dupuy-Engelhardt s'ouvrant en cela aux ressources de l'approche contrastive.

⁶⁷ Faisant apparaître la présence générale d'une différence de densité lexicale et de "grain de saisie" dans la verbalisation de *l'audible* dans les deux langues, l'étude met par ailleurs en évidence l'existence de zones sémantico-lexicales plus spécifiquement représentées dans chaque idiome, comme c'est le cas, par exemple, en allemand, du champ des phénomènes audibles "non hétérogènes" (*Hall, Klang, Knall, Laut, Ton*), ou de l'expression de la joie associée à un contexte de production vocale (*Jubel, Jauchzen, Juchzen*), le français disposant par ailleurs d'un maillage lexical spécifiquement fin dans la désignation de manifestations sonores collectives (*huée, tollé, chahut, ovation*), ou dans le signalement de défauts de parole (*bégayer, bredouiller, chuintier, nasiller, zézayer*). (Dupuy-Engelhardt, H, 1993 a :112 ; 114).

De l'analyse du discours sur le son émerge ainsi un domaine de recherches essentiellement interdisciplinaire, ouvert tant au champ de la linguistique qu'aux domaines de la littérature, de la sémantique, de la psychologie cognitive, des études comparatives, de la sémiotique du son ou de l'esthétique. S'attachant à la fois au lien unissant la parole à l'être au monde - soit à l'ancrage expérientiel du dire -, aux différentes modalités de saisie du phénomène acoustique - c'est-à-dire à la structuration du champ - et au statut du son de langue - et, en cela même, aux conditions d'émergence du procès signifiant -, l'analyse du discours sur le son s'ouvre au questionnement de l'essence du langage.

L'analogie, fil directeur de l'analyse du discours sur le son

Qu'elle s'attache à l'émergence du dire en situation d'écoute environnementale, à l'ancrage perceptif des descriptions verbales du sonore, aux "lacunes" de la langue dans la lexicalisation des phénomènes acoustiques, à l'organisation du champ sémantico-lexical de *l'audible*, au statut des sons de langue parmi les sons du monde, à la présence de la dimension auditive dans le texte littéraire ou à la façon dont le propos participe de la relation à l'œuvre dans la critique musicale, l'analyse du discours sur le son pose la question des liens tissés, dans et par la saisie du sonore, entre l'expérience sensible et la parole.

Saisie de l'expérience sonore et analogie

Chercher à comprendre la façon dont s'effectue la saisie en langue du sonore, c'est ainsi non seulement s'intéresser aux processus discursifs eux-mêmes, mais également questionner le lien unissant, dans et par la saisie du perçu, la parole à l'expérience acoustique. C'est, ce faisant, tout d'abord s'attacher aux processus de catégorisation du sonore, et en particulier à la façon dont les événements acoustiques prennent sens, comme dans toute actualisation de l'activité perceptive, du lien qu'ils entretiennent avec des situations qui nous paraissent « équivalentes d'un certain point de vue » (Delattre, P. *Enc.Univ*), c'est-à-dire par analogie.

Or, si, décrite par Holyoak et Thagard comme « ce qui rend possible de comprendre une situation dans les termes d'une autre » (1995 : 5, *cit.* in Sander, E., 2000 : 6), l'analogie joue un rôle nodal dans la saisie des événements acoustiques, elle assure également une fonction

centrale dans les processus d'inscription verbale du sonore, que ceux-ci soient envisagés dans une perspective sémantico-lexicale, morpho-syntaxique ou discursive.

Questionner la saisie discursive du sonore amène donc à s'intéresser à l'analogie dans une triple perspective :

- celle des processus de catégorisation acoustique, dont témoigne - et participe - le dire
- celle de l'inscription discursive du phénomène sonore, qui élargit l'expérience perceptive aux enjeux du procès langagier.
- celle du phénomène sémiotique lui-même, ouvert, en même temps qu'au lien unissant la parole à l'expérience acoustique, à l'énigme de la signification.

Prendre pour fil directeur l'analogie dans l'étude du discours sur le son, c'est ainsi interroger, (i) des processus de catégorisation perceptive aux diverses modalités de saisie en langue du sensible, (ii) de l'univers du sonore à celui du dire, et (iii) de l'inscription discursive des sons du monde à l'ancrage acoustique de la parole, la richesse et la diversité des liens unissant l'activité langagière à l'expérience acoustique.

> *De l'étude du lexique sonore à l'analyse du discours sur le son*

Si elle pose la question des analogies inhérentes à la saisie en langue du sonore, l'analyse du discours sur le son ne se donne pour objet ni d'en faire apparaître les structures, ni de tenter d'en mettre à jour les soubassements propres. Pas plus, en effet, qu'analyser la puissance sémantique d'une métaphore n'est rétablir une dichotomie là où la langue brouille les frontières, mettre en évidence le rôle de l'analogie ne consiste à expliciter les étapes d'éventuels raisonnements logiques sous-jacents là où le discours se joue des règles et progresse par dépassement du divers dans l'un. S'attacher aux analogies inhérentes à la saisie discursive du sonore n'est ainsi ni en faire apparaître la structure, ni expliciter "l'essence commune" des phénomènes mis en lien ⁶⁸, mais plus particulièrement s'intéresser à l'ensemble des éléments conférant, dans et par l'énoncé, à la situation acoustique

⁶⁸ Comme le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, c'est dans l'expérience même du "saut cognitif", et donc dans le non-dit, que se joue la puissance de l'analogie : « [...] même s'il est toujours possible de formuler quelque analogie que ce soit sous la forme d'une analogie proportionnelle, la transformation requise n'est la plupart du temps guère naturelle. [...] Un diagramme construit a posteriori et décrivant l'analogie entre les (deux) situations constituerait un bon résumé de l'issue de l'évocation mais n'en expliquerait nullement le processus. » (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 200).

sa pertinence, et à la façon dont les faits de langue eux-mêmes sont partie prenante du sens de l'événement sonore afférent.

Comme le font apparaître à cet égard, de façon récurrente, les témoignages des locuteurs, nous n'avons généralement que faire de parler des phénomènes acoustiques. Si nous en appelons, le cas échéant au langage, c'est que cela "fait sens" en contexte, phénomène souligné par les approches énonciatives du discours, qui mettent en évidence la façon dont l'énoncé trouve sa raison d'être de la situation dans laquelle il s'inscrit :

Décrire un objet, c'est fabriquer un processus de représentations qui est avant tout motivé par la tâche de description. (Darras et Bel Khamsa, 2009 : 141)

Si l'analyse de la saisie en langue du sonore prend en compte la spécificité de la situation discursive, elle s'attache également à la façon dont la parole - qui n'a, dans ce domaine pas plus que dans tout autre, pour objet de "re-présenter" le monde -, participe elle-même, ainsi que l'analyse G. Vignaux, de l'inscription culturelle de l'expérience ⁶⁹ :

Il ne s'agit plus de s'interroger sans fin sur la façon dont "le langage correspond aux choses" mais bien de se demander comment, par le langage et grâce au langage, "des choses se mettent à exister" d'une certaine façon et comment cela a des conséquences autant scientifiques que philosophiques et sociales. De ce point de vue, l'approche linguistique des phénomènes n'est plus de simple "bricolage" sur des faits de langue que d'aucuns y verraient, mais bien une entrée essentielle dans l'analyse de nos modes et de nos états de connaissance.

(Vignaux, G., 1988 : 87)

S'intéresser à la façon dont le dire "fait exister" les phénomènes acoustiques, c'est à cet égard tout d'abord questionner les phénomènes de dénomination et de catégorisation lexicale du sonore ; c'est également, de façon essentielle, ouvrir la recherche aux dimensions de l'analyse discursive, dans une perspective dont F. Rastier souligne, plus généralement, la pertinence linguistique :

⁶⁹ La nécessité par ailleurs, pour la linguistique, d'ouvrir le champ d'analyse aux dimensions de la vie est soulignée par le linguiste L. Helmslev : « La théorie linguistique est conduite par nécessité interne à reconnaître non seulement le système linguistique dans son schéma et dans son usage, dans sa totalité comme dans ses détails, mais aussi l'homme et la société humaine présents dans le langage et, à travers lui, à accéder au domaine du savoir humain dans son entier. » (Helmslev, L, 1966 : 160).

Les mots isolés n'appartiennent pas à l'objet empirique de la linguistique : il est constitué de textes. Les mots hors contexte sont donc des artefacts pour elle qui a dépassé la conception archaïque de la langue comme nomenclature. (Rastier, F., in Dubois, D., dir., 1991 : 276)

S'attachant tantôt aux situations quotidiennes de verbalisation du perçu, tantôt à la présence du sonore dans l'œuvre littéraire, tantôt encore à la dimension métacognitive du texte, l'étude de la saisie en langue des phénomènes acoustiques s'ouvre ainsi à l'analyse du discours.

Modalités et enjeux de l'analyse du discours sur l'expérience sonore

> Du "son" à "l'expérience sonore" : délimitation du champ

Prenant appui sur l'approche phénoménologique du perçu, l'analyse se donne comme champ d'étude "l'expérience sonore", c'est-à-dire les liens tissés, dans et par la relation aux phénomènes acoustiques, avec le monde. Elle s'étend en cela à l'ensemble de l'axe *écoute/production* et intègre à part entière le silence, envisagé comme condition même du surgissement de toute relation au sonore. S'élargissant aux usages culturels et esthétiques du son - et ce faisant au champ de l'activité musicale -, elle s'ouvre également à la diversité des actualisations de la relation du sonore au "*non-spécifiquement- sonore*" et inclut ainsi à part entière les saisies "indirectes" ou "partiellement sonores", que celles-ci fassent appel à l'implicite, s'effectuent par lien de contiguïté, ou encore passent par les phénomènes "d'impertinence sémantique".

> Constituer un corpus d'analyse du "discours sur l'expérience sonore"

Inscrit dans la perspective saussurienne d'une "linguistique des usages", c'est-à-dire d'une recherche basée sur les faits de langue eux-mêmes, le choix de travailler à partir d'un corpus⁷⁰ amène tout d'abord à sélectionner un certain nombre de termes (corpus lexical) et d'énoncés (corpus textuel), retenus pour leur représentativité dans le cadre de la saisie discursive de l'expérience acoustique. Passant par l'analyse d'exemples, soit de faits singuliers, l'étude se donne ainsi comme objectif de mettre en évidence, à partir d'une approche essentiellement située, la présence de phénomènes susceptibles de rendre plus généralement compte des modalités et des enjeux de la saisie en langue du sonore.

⁷⁰ Le corpus se présente ici, ainsi que le définit B. Laks, comme "ensemble de faits linguistiques permettant d'approcher le système de la langue lui-même". (Laks, B., in Cappeau, P. et al., 2010 : 22).

Le “lexique-témoin“, outil de référence (Annexe 1)

Si l'étude du lexique ne peut suffire, comme le souligne F. Rastier, à éclairer les faits de parole, l'analyse des processus d'analogie/catégorisation lexicale du sonore apporte des informations essentielles tant sur l'expérience elle-même que sur ses modalités d'inscription en langue. Constituer un lexique réunissant les termes “basiques“ utilisés pour parler de l'expérience sonore amène ainsi à mettre en évidence les axes de catégorisation pertinents en langue française dans la saisie de la relation au phénomène acoustique. S'il ne peut avoir prétention à l'exhaustivité - ne serait-ce que par le caractère essentiellement ouvert du champ de “l'expérience sonore“ - le lexique ainsi constitué a essentiellement valeur de référence et est utilisé comme tel dans l'analyse.

Établi à partir des entrées sonores du *Thésaurus* de D. Péchoin (1999)⁷¹ - *Bruit, Son, Silence / Audition, Surdité / Son grave / Sifflement, Stridence / Cris et bruits d'animaux / Parole, Cri, Interjections / Onomatopées représentant ou évoquant des bruits / Communication / Intelligibilité, Langue, Mots, Troubles de la parole / Chant, poésie / Musique, musiciens, Instruments de musique / Radio, TV, Télécommunications / Enregistrement* -, le *lexique-témoin* est complété par une série de formes provenant du “Dictionnaire des onomatopées“ (Enckell et Rézeau, 2003)⁷², ainsi que, dans le domaine musical, par quelques termes issus du *Dictionnaire des Mots de la Musique* de J. Siron (2002)⁷³. Confirmé par les rubriques afférentes dans le *Trésor de la Langue Française* (TLFi)⁷⁴, le sémantisme acoustique des unités lexicales retenues marque leur appartenance au champ de “l'expérience sonore“, les soixante-quatre termes ne figurant pas dans le TLFi - ou dont l'emploi sonore n'est pas attesté - appartenant à cet égard (hors champ onomatopéique) au registre de l'expertise : musique (x 26), acoustique (x 7), techniques audio (x 3) et linguistique (x 3).

Renvoyant au champ de l'“expérience sonore“, le lexique-témoin se présente ainsi comme un répertoire de termes habituellement utilisés en français dans la saisie de la relation aux phénomènes acoustiques, envisagée dans la double polarité du *faire* et de l'*entendre*. Marqué par la dimension essentiellement ouverte du champ, il inclut un certain nombre d'unités lexicales se présentant sous forme de désignations “contextuelles“ - saisie par la source, le médium ou l'événement afférents (*chanteur, voix, conversation, etc.*) -, de termes relevant du paradigme des correspondances transmodales (*doux, fluet, ouaté,*

⁷¹ Péchoin, D. (dir). (1999), *Thésaurus : Des idées aux mots, des mots aux idées*, Paris, Larousse.

⁷² Enckell, P. et Rézeau, P. (2003), *Préface* Resweber, J.P, *Dictionnaire des onomatopées*, PUF.

⁷³ Siron, J. (2002), *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure.

⁷⁴ TLFi, <http://www.atilf.atilf.fr>

perçant, voilé, etc.), ou encore de métaphores lexicalisées à valeur plus ou moins catachrétique (*grain, trame, texture, saturation, absorption, frottement, crachotement* etc.)

Composé de 1024 unités lexicales, soit de 553 substantifs (54 %), 201 verbes (19,7 %), 155 adjectifs - ou divers modificateurs du nom - (15,1 %), 34 adverbes (3,3 %), 2 interjections⁷⁵ (0,2%) et 79 onomatopées (7,7 %), il n'a pas valeur représentative (en particulier dans le champ onomatopéique, largement surreprésenté) en ce qui concerne le taux de fréquence des différentes catégories du discours en situation, celui-ci variant dans des proportions relativement importantes d'un énoncé à l'autre, comme en témoignent les différents textes du corpus.

S'il permet de mettre en évidence les principaux axes de catégorisation du sonore en langue française, le lexique-témoin sert également de référence dans la mise en perspective des ressources mobilisées par les différents textes du corpus, dont il contribue à faire apparaître la spécificité. La constitution, pour chacun d'eux, d'un "lexique de saisie du sonore" (*Annexe 4*) rend ainsi possible, en même temps que l'analyse de la représentation (types) et des taux de fréquence (occurrences) des descripteurs sonores "de base" (termes appartenant au lexique témoin), la mise en évidence de la présence d'unités lexicales qui, pour des raisons diverses - allant des phénomènes de spécialisation à l'engagement du procès iconique en passant par l'actualisation de liens de nature contextuelle -, sont utilisées dans la saisie verbale des événements acoustiques ("termes hors lexique témoin"). Interrogeant le rôle des mots du son dans la saisie en langue de l'expérience sonore, l'étude pose ainsi la question de savoir :

- (i) jusqu'où il est possible de parler de l'expérience sonore avec un "lexique de base", voire avec les mots du quotidien
- (ii) quelles sont, le cas échéant, les régularités organisant les processus de lexicalisation des phénomènes acoustiques
- (iii) comment se constituent les registres experts et quelles relations ils entretiennent avec le lexique de base
- (iv) quelle est la place occupée, dans la saisie des phénomènes sonores, par le processus onomatopéique et par les phénomènes de dérivation afférents
- (v) quel rôle jouent plus généralement, dans la verbalisation de l'expérience sonore, les phénomènes d'iconicité et en particulier l'engagement du procès métaphorique.

⁷⁵ Retenues en raison de leur sémantisme acoustique (*chut!* et *motus!*) (Toute interjection étant par ailleurs, en tant que "citation sonore", potentiellement intégrable au lexique constitué).

C.F. Ramuz, N. Bouvier, B. Krause, Disques en lice : unité et diversité du corpus textuel

(Annexe 2)

Sélectionnés en raison de la place qu'y tient, du *sonore* au *musical*, le discours sur l'expérience acoustique, les textes constituant le corpus textuel s'inscrivent dans des perspectives génériques diverses : journal de voyage (N. Bouvier, *L'usage du monde*)⁷⁶, récit autobiographique (B. Krause, *Le grand orchestre animal*⁷⁷, C.F. Ramuz, *Souvenirs sur Strawinsky*⁷⁸), romans (C.F. Ramuz, *Derborence*⁷⁹, *La beauté sur la terre*⁸⁰), poésie (C.F. Ramuz, *Chant de notre Rhône*, *Le petit village*, *Le grand printemps*)⁸¹ et critique musicale radiophonique (représentée par quatre transcriptions de l'émission *Disques en lice* de la chaîne de Radio Télévision Suisse Romande *Espace 2*, réalisée par J.L. Rieder - soit, de critiques d'interprétations (i) de la sonate pour violon et basse continue dite « *du trille du diable* » de G. Tartini⁸² (ii) du concerto en do mineur n° 24 KV 491 pour piano et orchestre de W.A. Mozart⁸³, (iii) du *Sacre du Printemps* d'I. Stravinsky⁸⁴ et (iv) de deux pièces de G. Ligeti : *Atmosphères* et *Lux aeterna*⁸⁵).

Réalisées sur la base des recherches de l'équipe du *Groupement Aixoïse de Recherche en Syntaxe*, les transcriptions adoptent les règles habituelles de saisie de l'oral : absence de ponctuation, limitation de l'emploi des majuscules aux noms propres et aux titres d'œuvres, signalement par soulignement des situations de chevauchement de parole, ainsi que marquage, en contexte, de quelques phénomènes prosodiques prégnants, tant intonatifs (↗↘) que dynamiques (surlignement). La transcription inclut par ailleurs, par souci de lisibilité, un usage non conventionnel des points de suspension dans le marquage des pauses séparant

⁷⁶ Bouvier, N. (2014, [1963]), *L'usage du monde*, Paris, La Découverte.

⁷⁷ Original: Krause, B. (2013), *The Great Animal Orchestra, Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, London, Profile Books. Version française : *Le grand orchestre animal*, (2013), traduit de l'anglais par T. Piélat, Paris, Flammarion.

⁷⁸ Ramuz, C.F., (1941, [1929]) *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Genève, Mermod.

⁷⁹ Ramuz, C.F. (2013, [1934]), *Derborence*, Paris, Grasset.

⁸⁰ Ramuz, C.F. (2005, [1927]), *La beauté sur la terre*, Paris, Folio, Gallimard.

⁸¹ Ramuz, C.F. (1941, [1920]), *Chant de notre Rhône*, Genève, Mermod.

Ramuz, C.F. (1941, [1917]), *Le Grand Printemps*, Genève, Mermod.

Ramuz, C.F. (2008, [1904]), *Les Pénates d'Argile*, Genève, Mermod.

Ramuz, C.F. (2008, [1903]), *Le petit village*, in *Poésie et Théâtre*, Genève, Slatkine.

⁸² Émission du 08-04-2013, réalisation J.L. Rieder.

⁸³ Émission du 09-10-2012, réalisation P. Zibung.

⁸⁴ Émission du 27-05-2013, réalisation J.L. Rieder.

⁸⁵ Émission du 19-09-2009, réalisation P. Zibung.

les groupes de souffle. Intégrant un minutage des tours de parole, le texte est consultable dans sa version orale originale sur le site de l'émission⁸⁶.

Constitué pour les deux tiers d'écrits provenant de la période du vingtième siècle à nos jours⁸⁷, et, pour le tiers restant, de discours oral transcrit (2009-2013), le corpus présente ainsi des approches multiples de la saisie en langue de l'expérience sonore. Focalisés à des degrés divers sur le champ, les textes n'ont pas été retenus dans leur intégralité, les séquences sélectionnées, choisies en raison de leur pertinence dans l'analyse, étant transcrites et répertoriées en annexe.

Ouverts en continuité aux champs *du sonore et du musical*, les textes du corpus renvoient à des phénomènes de nature diverse, allant des bruits quotidiens de la campagne vaudoise (C.F. Ramuz) aux paysages sonores de la forêt amazonienne (B. Krause), des accents et patois des "parlers" de la vallée du Rhône (C. F. Ramuz) aux sonorités des langues d'Asie Centrale (N. Bouvier), ou des traditions orales tziganes (N. Bouvier) aux grandes œuvres de la musique "savante" occidentale (*Disques en lice*).

Du récit autobiographique à la fiction et de l'évocation des bruits quotidiens à la critique musicale, les textes retenus se caractérisent ainsi par la richesse et la diversité des perspectives qu'ils adoptent sur le phénomène acoustique, que la saisie du sonore s'effectue sur un mode narratif, se présente sous une forme descriptive, ou s'élargisse à l'analyse métacognitive, le discours s'ouvrant, le cas échéant, à des questionnements de nature diverse, tant biologiques, écologiques, sociologiques qu'esthétiques.

S'ils renvoient à des univers de référence et à des perspectives discursives multiples, les textes du corpus se caractérisent également par leur diversité stylistique, les modalités d'inscription discursive du sonore étant à cet égard partie prenante du lien tissé par les différents auteurs/locuteurs avec le phénomène acoustique. Largement ouvert au champ de la langue parlée, non seulement par la présence des transcriptions de l'émission radiophonique *Disques en lice*, mais également par celle de textes littéraires accordant une place privilégiée à la dimension de l'oralité, le corpus offre un accès privilégié à l'étude du surgissement du dire dans la saisie en langue de l'expérience sonore. Intégrant par ailleurs un texte traduit de l'anglais et, de façon ponctuelle dans l'émission *Disques en lice*, des propos émanant

⁸⁶ *Disques en lice*, Radio Télévision Suisse romande, *Espace 2*. <http://www.rts.ch/disquesenlice>

⁸⁷ Les textes du corpus couvrent une période allant de 1903 (Ramuz, C.F., *Le petit village*) à 2013 (Krause, B., *Le grand orchestre animal / Disques en lice* : Tartini, Stravinsky).

de locuteurs non francophones, il s'ouvre aux approches contrastives, porteuses d'intérêts culturels et linguistiques multiples dans l'analyse du discours sur le son. Prenant cohérence, dans la diversité des contextes afférents, de la présence d'un même projet de transmission et de partage du lien tissé, dans et par le dire, avec l'événement acoustique, le corpus se constitue ainsi en ensemble de témoignages, d'expériences et de réflexions propres à nourrir l'analyse de la saisie en langue du sonore.

S'il actualise les processus de verbalisation du perçu, l'énoncé se caractérise également par la place qu'y tient le non-dit. Analyser le discours sur le son, c'est ainsi également s'intéresser à ce qu'il n'explique pas, à l'espace libre qu'il laisse entre les mots, à ses renvois cotextuels, à ses usages de l'implicite, à ses résonances. C'est ainsi plus largement prendre conscience de ce qui est dit "entre les mots", phénomène dont M. Merleau-Ponty souligne le caractère central en langue :

Dire qu'aucun signe isolé ne signifie, et que le langage renvoie toujours au langage, puisque à chaque moment seuls quelques signes sont reçus, c'est aussi dire que le langage exprime autant par ce qui est *entre* les mots que par les mots eux-mêmes, et par ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit, comme le peintre peint, autant que par ce qu'il trace, par les blancs qu'il ménage, ou par les traits de pinceau qu'il n'a pas posés. (Merleau-Ponty, M., 1969 : 61-62)

Constituant, tant par la diversité des univers de référence et des discours représentés que par l'espace de non-dit inhérent à chacun des textes sélectionnés, une ressource essentielle dans l'analyse conduite, le corpus ne saurait cependant prétendre à l'exhaustivité. Il ne prend en cela sens que de son renvoi à l'univers cotextuel afférent, soit de sa participation à l'espace discursif du sonore.

> **Méthodologie : axes d'analyse**

→ *Richesse et diversité des phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore*

S'attacher aux différentes modalités de saisie de l'expérience acoustique, c'est tout d'abord s'intéresser à la spécificité des univers sonores mis en scène dans l'énoncé, et chercher à mettre en évidence la façon dont le discours rend compte de la relation tissée avec le son. Qu'il renvoie ainsi à l'inscription du sonore sur l'axe écoute/ production, à la saisie des liens unissant le *faire* à l'*entendre*, ou aux différentes modalités de structuration des phénomènes auditifs, l'énoncé porte la trace des processus d'analogie/catégorisation du perçu et témoigne

de la richesse et de la complexité des modalités selon lesquelles prennent sens pour nous les événements acoustiques ⁸⁸.

→ *Spécificité des processus de saisie sémantico-lexicale*

Si l'analyse du discours sur le son fait une large place à l'étude des processus d'analogie/catégorisation du sonore, elle s'intéresse plus particulièrement aux faits de langue eux-mêmes, et en particulier aux caractéristiques des phénomènes sémantico-lexicaux afférents. Elle amène ainsi à s'attacher à la représentation des termes listés dans le lexique témoin - et en particulier à la présence et au rôle des génériques dans le discours -, à questionner les processus de diversification lexicale, la finesse du grain de saisie, la richesse des phénomènes de différenciation qualitative, et, plus spécifiquement, à mettre en évidence la relation du registre expert aux usages communs des "mots du son". S'intéressant par ailleurs aux liens tissés par les locuteurs avec les phénomènes acoustiques, elle pose la question de l'ancrage culturel des catégories du sonore et de l'adaptation des processus de verbalisation du perçu à la spécificité des situations afférentes.

→ *Inscription énonciative de l'expérience acoustique*

Partie prenante de l'expérience, le discours sur le son porte la trace de l'inscription du sujet dans le dire et se caractérise en cela par la place qu'y tient la mise en scène de l'écoute. S'attachant à la saisie du lien du *faire* à l'*entendre* et de l'*entendre* à l'*entendu*, l'analyse pose également la question de la mise en scène "événementielle" du sonore : l'énoncé permet-il de l'interpréter comme renvoi implicite à une écoute ou doit-elle plutôt être envisagée comme expression d'une constitution du son en entité propre, soit d'une "autonomisation" du phénomène acoustique ?

Portant, par ailleurs, la trace de l'ancrage émotionnel du perçu, le discours sur le son est généralement caractérisé - hors contextes culturels spécifiques - par le rôle qu'y tiennent les marqueurs de modalité. Mettant en évidence, dans la diversité même des situations - environnementales, culturelles, esthétiques ou littéraires - afférentes, la place occupée par l'expression de l'affect et de l'évaluation dans l'énoncé, l'analyse du discours sur le son pose ainsi la question de la participation des modalités subjectives du dire à la saisie des phénomènes acoustiques en langue.

⁸⁸ Reconnu aujourd'hui par les chercheurs en psychologie cognitive comme participant de l'expérience humaine, le langage se constitue, ainsi que le soulignent G. Lakoff et M. Johnson, en observatoire privilégié de nos systèmes de pensée et d'action : « Comme la communication est fondée sur le même système conceptuel que celui que nous utilisons en pensant et en agissant, le langage nous fournit d'importants témoignages sur la façon dont celui-ci fonctionne. » (Lakoff, G. et Johnson, M., 1980 : 14).

→ *Présence de l'iconicité*

Marquée par son essentielle dimension subjective d'une part, et par le lien qui l'unit à l'expérience sensible de l'autre, la saisie discursive du sonore mobilise largement le champ de l'iconicité. L'analyse du discours sur le son s'intéresse ce faisant tout particulièrement aux processus métaphoriques, c'est-à-dire à la façon dont "la saisie de l'un dans les termes de l'autre" procède, de façon essentielle, de l'inscription expérientielle du perçu. Elle s'attache également à la richesse et à la diversité des liens unissant, dans et par les phénomènes d'iconicité acoustique, rythmique et syntaxique, les qualités de l'énoncé à celles des événements sonores afférents.

→ *Enjeux sémiotiques*

Ouvert aux enjeux du discours, le sonore a également maille à partir avec le phénomène sémiotique. Entretenant et renouvelant la tension s'exerçant, dans et par l'usage du médium acoustique, entre *sons du monde* et *sons de langue*, le discours sur le son offre ainsi une perspective privilégiée sur le lien unissant, dans l'émergence du processus de signification, la parole à l'expérience sensible.

Si elle pose la question des processus catégoriels et des phénomènes iconiques inhérents à la saisie du sonore, l'analyse du discours sur le son s'attache ainsi tout particulièrement à la relation nouée, dans l'engagement même du procès signifiant, entre la parole et l'expérience acoustique.

Considérant que toute saisie discursive du sonore participe d'un projet (narratif, épistémique, esthétique etc.) et prenant pour fil directeur l'analogie, l'analyse du "discours sur le son" s'articule ainsi principalement autour de trois axes :

- celui des catégorisations acoustiques, dont l'énoncé est à la fois témoin et partie prenante
- celui des modalités d'inscription lexicale et discursive du sonore
- celui du procès iconique, ouvert, en même temps qu'au phénomène métaphorique, au jeu des images - acoustiques, rythmiques, séquentielles et syntaxiques.

Comment la parole, marquée à la fois par son irréductibilité au perçu et par le lien qui l'unit, dans et par l'usage du médium vocal, au phénomène acoustique, peut-elle "signifier" le sonore ? Tenter de répondre à cette question amène à interroger, en même temps que les modalités d'inscription discursive des événements acoustiques, la relation unissant, dans et par l'usage signifiant du son en langue, l'activité langagière à l'expérience sonore. Retournant, en réactivant la relation entre *bruits/sons du monde* et *bruits/sons de langue*, aux sources mêmes de la parole, le discours sur le son se constitue ainsi, en même temps qu'en témoignage sur les processus d'analogie-catégorisation du sonore, en observatoire privilégié des modalités d'ouverture du procès langagier.

Partie I

**Dire l'expérience sonore :
des analogies du perçu aux "mots du son"**

Chapitre 1.

Expérience sonore, analogie et parole

1. L'expérience sonore en questions

Inscrite au cœur de la vie des individus et des communautés⁸⁹, la relation au phénomène sonore s'ouvre à des situations diverses, allant (i) de la gestion de l'urgence - fonction originaire de l'oreille, organe d'alerte - à l'exploration du sensible, (ii) du cri et de l'expression vocale infraverbale à l'usage signifiant du son dans la parole, (iii) du *vivre ensemble* à la recherche musicale, ou encore (iv) de la défense de la qualité environnementale à la quête spirituelle. Qu'elles relèvent de la survie, s'élargissent aux diverses expressions de l'activité quotidienne ou se chargent d'enjeux acoustiques, écologiques, anthropologiques, phénoménologiques, esthétiques ou linguistiques propres, ces situations témoignent de la richesse et de la diversité des modalités d'inscription du sonore dans l'expérience humaine.

1.1 De la problématique de “l'essence“ à celle de la “réalité perceptive“ du sonore

Passant par le lien du *faire* à l'*entendre* d'une part et du *sonore* au *non -spécifiquement- sonore* de l'autre, la relation au phénomène acoustique participe de l'expérience perceptive. La pensée du sonore s'élargit ce faisant à la diversité des questions inhérentes à la relation au sensible : celle du lien du *perçu* au *réel* - exprimée chez Platon par la distinction de l'*être* et de l'*apparaître* -, celle de la relation du sujet à l'objet et du *pour soi* à l'*en soi* - ouverte tant aux approches idéalistes qu'aux perspectives relativistes -, celle du lien du *sentir* à l'*agir* - marquée, en Occident, par l'assignation traditionnelle de la sensation au champ de la passivité - ou encore celle du rapport du *percevoir* au *connaître* - caractérisée, dans l'approche cartésienne, par l'opposition des “certitudes trompeuses des sens“ à la confiance accordée à la raison. Or, si la perception semble traditionnellement s'inscrire dans une zone d'entre-deux⁹⁰ - assurant le lien entre les paradigmes de l'être

⁸⁹ Hors contexte de pathologie auditive, auquel cas l'ouïe est relayée par les autres modalités sensorielles

⁹⁰ Situation ouverte à des perspectives épistémologiques multiples, ainsi que l'analyse G. Thines : « L'ancien dualisme du sujet et de l'objet a introduit dans la pensée psychologique une notion d'interaction qui s'est développée dans le sens de l'empirisme d'une part, dans le sens de l'idéalisme d'autre part. Il est assez remarquable que la théorie hylémorphique d'Aristote, tout en fondant lointainement les pôles traditionnels du dualisme, reposait dans son principe sur une conception biologique implicite des relations entre le percevant et le perçu. Toutefois, elle est également responsable du lien établi ultérieurement entre le perçu et le connu. Tous les développements théoriques modernes concernant la perception n'ont pu [...] traiter explicitement de la fonction de la perception sans se référer, de loin ou de près, au rôle d'instauration cognitive que l'existence des objets

et de l'apparaître, du sujet et de l'objet, du *pour soi* et de l'*en soi*, du passif et de l'actif ou encore du sensible et du cognitif -, l'activité auditive y occupe une place particulière, ouverte à la richesse et la complexité des relations nouées, tant dans le cadre du *faire* que de l'*entendre*, avec le monde. Appartenant, en effet, comme la vue, au champ des sens précurrents - et possédant une fonction adaptative propre dans la mesure où elle rend possible la gestion des situations à distance -, elle se distingue de la relation au visible à la fois par la dimension essentiellement "insécable" du son - qui rend impossible toute dissociation de l'*être* et de l'*apparaître* - et par le caractère "inévitable" des phénomènes acoustiques, l'oreille ne pouvant, comme l'œil, doté de paupière, se fermer aux sollicitations extérieures.

Ce phénomène est, par exemple, manifeste dans l'allégorie platonicienne de la caverne où, à la différence des ombres perçues, qui sont celles "des choses d'en haut", l'écho réfracté par "la paroi d'en face" ne renvoie pas à l'*être réel* du son, mais à l'être de "celui qui émet le son"⁹¹, la quête s'attachant non à l'essence du phénomène acoustique lui-même, mais à celle de sa source⁹².

Si l'événement acoustique échappe généralement aux dichotomies de l'*être* et de l'*apparaître* - l'écho n'étant pas l'*image* du son, mais une de ses manifestations processuelles -, il s'inscrit au cœur de la problématique du lien du *subjectif* à l'*objectif*. C'est d'ailleurs en termes sonores que le philosophe G. Berkeley pose, au début du dix-huitième siècle, la question de la réalité du perçu : « Si un arbre tombe dans la forêt et que personne ne l'entend, fait-il du bruit? »⁹³ (Berkeley, G., 1710, § 3 : 370)

pour un sujet semblait devoir imposer. L'acte perceptif est ainsi apparu comme une sorte d'intermédiaire difficilement délimitable, relégué, aux yeux de certains, dans les interprétations épistémologiques contradictoires des philosophies successives. » Thinès, G., "PERCEPTION", *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/perception> consulté le 30-05-2013.

⁹¹ « [...] Et que se passerait-il si la prison comportait aussi un écho venant de la paroi d'en face ? Chaque fois que l'un de ceux qui passent émettrait un son, crois-tu qu'ils penseraient que ce qui l'émet est autre chose que l'ombre qui passe ? » (Platon, République, livre VII, 514b).

⁹² Le parallélisme entre l'ouïe à la vue prend ici sens de la théorie des flux*, qui envisage la perception comme lien unissant la source émettrice à l'organe "émetteur" ; l'ombre est ainsi à *la chose d'en haut* - projetant le flux lumineux en direction du flux émis par l'œil - ce que l'écho est au son provenant de *l'être d'en haut* - émetteur du flux sonore -.

*Porteuse d'enjeux épistémiques propres, comme le met en évidence G. Thinès (cf. supra), la théorie des flux trouve, par exemple, une expression chez Platon dans l'analyse des phénomènes visuels : « Quand la lumière du jour s'applique au courant de la vue, le semblable rencontre son semblable et il n'y a plus dans ma direction des yeux qu'un seul corps, qui n'est plus un corps étranger et dans lequel ce qui vient du dedans est confondu avec ce qui vient du dehors. De cette union de parties semblables résulte un tout homogène, qui transmet à tout notre corps et fait parvenir jusqu'à l'âme les mouvements des objets qu'il rencontre ou par lesquels il est rencontré, et nous donne ainsi cette sensation que nous appelons la vue. » Platon, Timée, 45 c-d.

⁹³ Original : "If a tree falls in the forest and no one hears it, does it make a sound ?" (Berkeley, G., 1710, § 3).

Rejetant à ce propos l'hypothèse d'une réalité objective de la "chose non pensante", le philosophe renvoie la question de l'existence du perçu à celle du sujet percevant, ouvrant ainsi le champ du "réalisme empirique" :

L'"esse" de ces choses-là, c'est leur "percipi", et il n'est pas possible qu'elles aient une existence quelconque en dehors des esprits ou des choses pensantes qui les perçoivent.⁹⁴

(Berkeley, G., *op. cit.* : 370⁹⁵)

1.2 Entre sensible et intelligible

Si la question du perçu est renvoyée par Berkeley à celle du sujet percevant, elle ouvre, chez Kant, celle de la relation au connaître et amène ainsi à s'attacher au lien de la sensibilité à l'entendement. Constitué en phénomène, le perçu, domaine de l'intuition empirique, est pensé comme ne pouvant donner accès à l'*en soi* et à la "vérité" des choses, mais comme s'inscrivant dans l'expérience à partir des formes *a priori* de la sensibilité, temps et espace, catégories de l'intuition pure.

Placée, à l'ère classique, au cœur de la problématique de la connaissance, la redéfinition du rapport du sensible à l'intelligible trouve à cet égard une actualisation dans la pensée

⁹⁴ « Il semble évident que les diverses impressions ou idées imprimées sur les sens [...] ne peuvent exister que dans un esprit qui les perçoit [...] "Il y eut une odeur", c'est-à-dire qu'elle fut sentie ; "il y eut un son", c'est-à-dire qu'il fut entendu ; "il y eut une couleur ou une figure" ; elle fut perçue par la vue ou par le toucher. C'est tout ce que je puis entendre par des expressions telles que celles-là. Car, quant à ce que l'on dit de l'existence absolue de choses non pensantes, sans aucun rapport avec le fait qu'elles soient perçues, cela semble parfaitement incompréhensible. » (Berkeley, G., *op. cit.* : 370).

⁹⁵ Si la réponse apportée à la question initiale est positive, elle prend alors la forme d'un acte de foi : oui, l'arbre qui tombe fait du bruit, même si celui-ci n'est perceptible par aucun être humain, car ce bruit est accessible à Dieu.

Renvoyant, chez G. Berkeley, au double contexte de l'idéalisme empirique et de l'expression de la foi, la question de la réalité du bruit trouve, trois siècles plus tard, des échos divers :

Intégrée au cadre des recherches conduites par l'audiobiologiste B. Krause, elle interroge le lien tissé, dans et par l'activité auditive, entre les différents règnes du vivant et la nature : « Au cours de mes conversations avec des collègues et des auteurs [...] la question posée par George Berkeley, philosophe du XVII^e siècle, m'est revenue à l'esprit : « Si un arbre tombe dans la forêt et que personne n'est là pour l'entendre, fait-il du bruit ? » Berkeley a apparemment supposé que l'homme était le seul être sensible au son. Cette perspective limitée, anthropocentrique, a perduré et creusé un abîme entre la nature et la plupart d'entre nous. La question est : pouvons-nous apprendre à nous relier à elle grâce à l'écoute ? » (Krause, B., 2012 : 242).

Inscrite, par ailleurs, dans le cadre de la réflexion épistémologique de la fin du vingtième siècle, elle trouve, chez le philosophe britannique Roy Bhaskar une réponse affirmative, marquée du sceau du réalisme scientifique : « Si les hommes cessaient d'exister, les bruits continueraient à se propager et les corps lourds à tomber sur le sol exactement de la même façon, bien que, dans cette hypothèse, il n'y ait personne pour le savoir. [...] Les structures réelles existent indépendamment des modes effectifs de réalisation des événements et sont souvent déphasées par rapport à eux. » (Bhaskar, R., 2008 [1975] : 21).

Original : "If men ceased to exist, sound would continue to travel and heavy bodies to fall on the earth in exactly the same way, though ex hypothesi there would be no one to know it. [...] Real structures exist independently of and are often out of phase with the actual patterns of events." (Bhaskar, R., *op. cit.* : 21).

du sonore, caractérisée par son ouverture à de nouvelles modalités de catégorisation du champ, situation dont témoigne par exemple, sur le plan sémantico-lexical en langue française, la reconfiguration, aux dix-septième et dix-huitième siècles, du paradigme verbal *ouïr/entendre/apprendre/comprendre*.

Si, en effet, comme l'analyse P. Blumenthal, les verbes *ouïr* et *entendre* ont assuré, jusqu'au seizième siècle, la saisie d'un continuum allant du paradigme de la perception acoustique à celui de l'information - *ouïr* renvoyant plus particulièrement au domaine de l'audition⁹⁶ et *entendre* à celui de l'abstraction (*apprendre, comprendre*)⁹⁷ -, l'usage croissant des formes *apprendre que, être informé* et le développement des acceptions cognitives de *comprendre* modifient l'organisation catégorielle du champ, phénomène se traduisant, entre autres éléments, par une extension des sens d'*entendre* à l'expression de la perception sonore et par le recul d'*ouïr*, dont la limitation des usages au contexte d'*avoir appris par la parole (avoir ouï dire)* amorce la disparition en langue française. Le besoin d'une distinction du sensible et de l'intelligible va ainsi de pair avec une différenciation plus radicale des champs du perceptif et du cognitif, phénomène qui s'accompagne également, dans chacun des deux domaines, d'un affinement de l'axe graduel allant de la polarité du *plus concret* (perception) à celle du *plus abstrait* (cognition)⁹⁸ :

Il est évident que le système linguistique a investi, depuis le XVII^e siècle, dans une gradation plus nuancée et plus nette des différents degrés d'abstraction qui peuvent revenir aux verbes exprimant la perception auditive et/ou la compréhension. [...] Un tel investissement doit correspondre à certains besoins cognitifs de la communauté linguistique, besoins qui expliquent aussi, au début du XVII^e siècle, et au cours du XVIII^e siècle, l'ouverture de la valence d'*ouïr* et d'*entendre* en direction des états de choses concrets, exprimés par "... *que S*" (expansion).

(Blumenthal, P. (2000) : 46)

⁹⁶ Peu fréquent, l'emploi d'*ouïr* avec le sens d'*être informé de (ouïr que)* diffère alors, comme l'analyse P. Blumenthal, des usages correspondants d'*entendre (entendre que)* en ce qu'il marque une sensation plus confuse : « on a quelquefois ouï parler sans avoir entendu ce qui a été dit. » (Blumenthal, P., 2000 : 42).

⁹⁷ P. Blumenthal note à ce propos l'existence, dans les usages d'*entendre*, "d'un sens intermédiaire entre *apprendre* et la perception auditive" . (Blumenthal, P., *op. cit.* : 38).

⁹⁸ Le champ sémantique couvert par le verbe *entendre* s'organise ainsi selon un axe graduel allant de *percevoir* à *comprendre*, ainsi que le met en évidence P. Blumenthal :

entendre : *percevoir* → *être informé par la parole (entendre dire)* → *apprendre* → *comprendre* (Blumenthal, P., *op. cit.* : 45).

1.3 Gestaltisme et pensée du sonore

Passant, aux dix-septième et dix-huitième siècles par une redéfinition des paradigmes du *sensible* et de l'*intelligible*, la pensée de la perception s'ouvre, deux cents ans plus tard, à un questionnement visant les modalités du lien tissé, dans et par l'activité sensorielle, avec le monde.

Sortie par E. Mach (1838-1916) du cadre kantien de l'*a priori*, la relation au temps et à l'espace est intégrée au champ de l'activité perceptive, champ dont les gestaltistes s'attachent à dégager les lois d'organisation propre. Si la plupart des travaux conduits par les théoriciens de la forme concernent à cet égard le domaine visuel⁹⁹, leur portée s'étend de façon large à l'ensemble des champs perceptifs. Le mouvement gestaltiste a ainsi une répercussion sur la pensée du sonore, comme le met par exemple en évidence l'analyse de "l'écoute réduite" chez P. Schaeffer. Reconnue pour son rôle dans le "renouveau de l'état d'esprit" et dans l'instauration d'"une rupture avec les schémas positivistes ou mécanistes" (1966 : 273), l'approche gestaltiste est également, ainsi que l'analyse P. Nadrigny, l'occasion pour le musicien-chercheur d'affiner l'analyse de la relation à "l'objet" :

(La *Gestalt*) se constitue à travers un faisceau de relations : c'est l'idée d'un son dont les critères sont distribués d'une manière plastique, les critères de l'objet pouvant être redistribués en fonction des attentes de l'auditeur, selon qu'il est ou non musicien, selon qu'il s'intéresse ou non à la cause instrumentale, au contexte d'émission etc. Le deuxième aspect retenu est la constante de la Gestalt : l'objet sonore se présente comme une forme qui résiste à certaines distorsions. (Nadrigny, P, 2015 : 159).

Occupant une place spécifique dans les recherches musicales de l'après-guerre, la *Gestalt* reste également, de façon plus tardive, une référence dans l'analyse des phénomènes de perception auditive. Inscrits dans la mouvance des recherches concernant les phénomènes d'écoute environnementale, les travaux de J.F. Augoyard et H. Torgue sur les "effets sonores" - définis comme « éléments d'un milieu sonore saisis par leur dimension à la fois événementielle et située » -, s'attachent ainsi aux différentes

⁹⁹ Les travaux de l'École de Graz s'ouvrent cependant largement au champ de l'audition, comme en témoigne, entre autres éléments, l'utilisation par C. von Ehrenfels (1859-1932) de la perception de la mélodie dans la mise en évidence et l'analyse des "qualités formelles temporelles". Le psychologue et chercheur en "phénoménologie expérimentale", Carl Stumpf (1846-1936), dont furent élèves les trois principaux fondateurs de la théorie de la forme, M. Wertheimer, W. Köhler et K. Koffka, est par ailleurs auteur d'un traité de psychologie basant l'étude des phénomènes sur l'analyse de la relation au son et à la musique (Stumpf, C. 1883 ; 1890, Tonpsychologie, I ; II).

modalités d'actualisation de la relation aux événements acoustiques (Augoyard, J.F. et Torgue, H., 1995 : 10). De nature essentiellement interdisciplinaire ¹⁰⁰, l'étude souligne tout particulièrement la nécessité de prendre en compte les phénomènes auditifs dans leur spécificité, et d'éviter ce faisant de transférer de façon directe à l'expérience sonore des éléments qui, telle la relation figure/fond, sont issus de travaux concernant la perception visuelle :

[...] les notions de figure et de fond sont à prendre avec précaution dans le domaine sonore. [...] L'indice spatial lié à l'histoire occidentale des deux notions et leur fondement contemporain dans une expérimentation visuelle (*Gestalttheorie*) rend suspects les termes de "figure" et de "fond" dans un champ perceptif dominé par la temporalité. J.F. Augoyard suggère de les remplacer par le couple *événement/durée*, plus proche de la nature fondamentale du son. ¹⁰¹. [...] Comment le fond agit-il sur ce qui fait figure ? Déforme-t-il, comme le fait dans certaines représentations visuelles, la figure qui prend place devant lui ? Dans tous les cas, même si la distinction semble opérante, l'impact du fond sonore sur les figures et réciproquement celui des figures sur le fond doivent être pris en compte. [...] Dans le domaine sonore, le rapport figure/fond joue aussi sur l'identification, la reconnaissance des sons, et cela dans les deux sens. Ainsi un cri de mouette émergeant d'un bruit blanc (bruit artificiel composé de l'ensemble des fréquences) fera assimiler celui-ci à la mer, tandis que sur le même bruit blanc, un coup de freins de voiture le renverra à un bruit routier (exercice didactique réalisé au CRESSON)¹⁰². [...] Chaque situation sonore est un tout complexe ; la modification d'une de ses composantes entraîne la redéfinition d'un nouvel équilibre de l'ensemble des sons et aboutit à une nouvelle situation¹⁰³. (Augoyard, F, 1991, cit. Augoyard, Torgue, 1995 :87 ; Augoyard, J.F. et Torgue, H, *op. cit.* : 87-88)

¹⁰⁰ Essentiellement *inter- et trans-disciplinaire*, l'analyse des effets sonores conduite par J.F. Augoyard et H. Torgue s'ouvre à des domaines de recherche multiples, et en particulier à ceux « *de l'acoustique physique appliquée, de la psychologie et de la physiologie de la perception, de la sociologie et de la culture du quotidien, de l'architecture et de l'urbanisme, de l'esthétique musicale et de l'électroacoustique et des expressions scripturaires et médiatiques.* » (Augoyard, J.F., Torgue, H., 1995 : 15).

¹⁰¹ Augoyard, J.F.(1991) "La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?", *Le Débat* n° 65, mai-août 1991, cit. in Augoyard, J.F. et Torgue, H, *op. cit.* : 87.

¹⁰² Laboratoire CRESSON : *Centre de Recherche sur l'ESpace SONore et l'environnement urbain.*

¹⁰³ Réflexion issue de l'analyse de "l'effet de masque", effet défini comme "décrivant en acoustique l'existence d'un bruit (*son masquant*) qui, par son niveau ou ses fréquences, gomme complètement ou partiellement la perception d'un autre bruit (*son masqué*) de niveau plus faible. » (Augoyard, J.F et Torgue, H, 1995 : 78)

L'analyse de *l'effet de masque* renvoie ainsi, entre autres domaines, aux champs *de l'acoustique physique et appliquée* (1) et *de la psychologie /physiologie de la perception* (2) :

1. « L'effet de masque réduit l'intensité subjective du son masqué. Extrêmement fréquent, il entre dans des configurations très diverses : soit des sons purs ou complexes masquent d'autres sons purs ou complexes, soit des sons langagiers sont masqués par des sons, des bruits ou d'autres sons langagiers ; on constate alors une diminution de l'audibilité du message à transmettre. [...] lorsque la répartition spectrale est en cause, l'effet de masque sera plus facile à obtenir si le son masquant se situe dans les fréquences composantes aussi proches que possibles de celle du son masqué. Inversement, un son à fréquence précise sera difficile à masquer par un son à fréquence large ; il subsistera en général une émergence suffisante pour le percevoir. Toutefois un son masquant

Que l'analyse de la forme s'ouvre au champ de la recherche musicale ou participe du questionnement de l'environnement acoustique, son enjeu principal ne réside ainsi sans doute pas tant dans la mise à jour de récurrences structurelles que dans l'adoption d'une démarche visant à saisir le phénomène perceptif dans son expression même, soit, comme le souligne P. Schaeffer, « à déconcerter l'organisation perceptive et à ébranler la solidité du monde pour le surprendre en train de se faire » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 274).

1.4 Approche phénoménologique : retour “au son même”

1.4.1 L'expérience comme moment de “coexistence”

Si le gestaltisme met en évidence la dimension essentiellement active de la perception et la richesse de ses modalités d'organisation propres, l'approche phénoménologique, passant par l'expérience de la réduction¹⁰⁴, effectue un retour “aux choses mêmes” (Husserl) et envisage la relation au sonore comme expression spécifique de l'être au monde. Au cœur de la réflexion ouverte par M. Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* (1945), l'analyse du *sentir* s'attache ainsi à l'expérience, définie, en deçà même de toute inscription sensorielle spécifique, en termes de communion et de “coexistence” :

J'appelle expérience de la chose ou de la réalité - non plus seulement d'une réalité-pour-la-vue ou pour-le-toucher, mais d'une réalité absolue -, ma pleine coexistence avec le phénomène, le moment où il serait sous tous les rapports à son maximum d'articulation, et “les données des différents sens” sont orientées vers ce pôle unique comme mes visées au microscope oscillent autour d'une visée privilégiée. (Merleau-Ponty, M., 1945 : 1017)

> *Autonomie du sentir vis-à-vis du connaître*

Sortant la pensée du perçu du cadre de l'opposition des “certitudes trompeuses des sens” à la raison, l'analyse phénoménologique affirme la spécificité du sentir et son autonomie vis-à-vis du connaître :

à fréquence donnée pourra masquer des sons de fréquences supérieures. L'effet de masque est donc dissymétrique. Cette dissymétrie s'accroît avec le niveau de pression acoustique du son masquant. »

2. « L'effet de masque a souvent pour conséquence l'inattention que l'on pourra porter à des signaux sonores provenant de plusieurs sources, la plus intense étant, en général, seule perçue. Mais, si l'on parvient à réduire celle-ci, ou encore à relativiser la prédominance de son intensité, les autres composantes sonores réapparaissent de manière plus nette, au risque de créer parfois une gêne imprévue et de nature différente. » (Augoyard, J.F. et Torgue, H., *op. cit.* : 79 ; 82).

¹⁰⁴ Ainsi que l'analyse J. Greisch, l'*epoché* ou *réduction* peut être décrite comme « mouvement de conversion qui, se détournant de l'emprise du monde, oriente les regards vers les vécus en lesquels se constitue ce monde, c'est-à-dire vers le champ des phénomènes au sens de la phénoménologie. » (Greisch, J., *Encyclopaedia Universalis*)

Le perçu est et demeure, en dépit de toute éducation critique, en deçà du doute et de la démonstration. Il ne saurait y avoir d'erreur là où il n'y a pas encore vérité mais réalité, nécessité, mais facticité. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 1044)

La reconnaissance du caractère propre du sensible passe en cela par une mise à distance des modalités d'investigation et de catégorisation inhérentes à la science, reconnue par ailleurs comme ancrée elle-même de façon originaire dans le procès perceptif :

[...] La science assujettit l'univers phénoménal à des catégories qui ne s'entendent que de l'univers de la science. Elle exige que deux lignes perçues comme deux lignes réelles soient égales ou inégales, qu'un cristal perçu ait un nombre de côtés déterminés, sans voir que le propre du perçu est d'admettre l'ambiguïté, le "bougé", de se laisser modeler par son contexte.¹⁰⁵

Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde d'avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière.

(Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 659; 684)

> *Au-delà de la dichotomie actif/passif*

Jouant un rôle nodal dans l'engagement de la relation au monde, la perception, distinguée des processus fusionnels d'une part et de la synthèse intellectuelle de l'autre, s'affirme comme essentiellement active et créative :

Le sentir est cette communion vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie [...] Pour que nous percevions les choses, il faut que nous les vivions [...] vivre une chose, ce n'est ni coïncider avec elle, ni la penser de part en part.

La perception ne se donne pas d'abord comme un événement dans le monde auquel on puisse appliquer, par exemple, les catégories de causalité, mais comme une recreation ou une re-construction du monde à chaque moment. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 729; 1024; 896)

> *Continuum sensation → perception*

C'est, ce faisant, dans les formes premières d'expression du vivant que trouve ancrage la sensation, définie comme modalité originaire de l'expérience :

Ce qu'on appelle sensation n'est que la plus simple des perceptions et, comme modalité de l'existence, ne peut, pas plus qu'aucune perception, se séparer d'un fond qui, enfin, est le monde. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 933)

> *Inscription subjective et temporelle du sentir*

Supposant l'adoption d'un certain "point de vue", l'activité perceptive a partie liée avec la subjectivité :

¹⁰⁵ Dans sa dimension transmodale même, le *sentir* s'oppose ce faisant au *déduire* : « La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général de sentir, pour déduire de notre expérience corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir. » (Merleau-Ponty, M., 1945 : 920).

Le sentir [...] investit la qualité d'une valeur vitale, la saisit d'abord dans sa signification pour nous. [...] Les choses et les instants ne peuvent s'articuler l'un à l'autre pour former un monde qu'à travers cet être ambigu qu'on appelle une subjectivité.

Le système de l'expérience n'est pas déployé devant moi comme si j'étais Dieu, il est vécu par moi d'un certain point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception.

(Merleau Ponty, M ; *op. cit.* : 728; 1032; 1000)

L'expérience prend ainsi sens de l'ouverture d'une tension vers l'autre, soit du surgissement d'une visée orientée vers le monde :

La subjectivité n'est pas l'identité mobile avec soi : il lui est, comme au temps, essentiel, pour être subjectivité, de s'ouvrir à l'Autre et de sortir de soi. [...] Le monde perçu n'est pas seulement *mon* monde, c'est en lui que je vois se dessiner les conduites d'autrui, elles le visent elles aussi et il est le corrélatif, non seulement de ma conscience, mais encore de toute conscience *que je puisse rencontrer*. (Merleau Ponty, M., *op. cit.* : 1131; 1038)

Incarnée dans une subjectivité, l'activité perceptive engage l'expérience de la temporalité et confère au vécu son historicité :

La synthèse perceptive est pour nous une synthèse temporelle ; la subjectivité, au niveau de la perception, n'est rien d'autre que la temporalité et c'est ce qui nous permet de laisser au sujet de la perception son opacité et son historicité.

[...] Dans chaque moment de fixation, mon corps noue ensemble un présent, un passé et un avenir, il secrète du temps, ou plutôt il devient ce lieu de la nature où, pour la première fois, les événements, au lieu de se pousser l'un l'autre dans l'être, projettent autour du présent un double horizon de passé et d'avenir et reçoivent une orientation historique. [...] Mon corps prend possession du temps, il fait exister un passé et un avenir pour un présent, il n'est pas une chose, il fait le temps au lieu de le subir. (Merleau Ponty, M., *op. cit.* : 930 ; 931)

> *En deçà et au-delà de la subjectivité*

Si elle s'inscrit dans l'expérience subjective du monde, la perception trouve également un ancrage dans l'en deçà et l'au-delà du sujet :

La sensation [...] vient d'en deçà de moi-même, elle relève d'une sensibilité qui l'a précédée et qui lui survivra, comme ma naissance et ma mort appartiennent à une natalité et à une mortalité anonymes.

[...] Entre ma sensation et moi, il y a toujours l'épaisseur d'un "acquis originaire" qui empêche mon existence d'être claire pour elle-même. J'éprouve le sens comme modalité d'une existence générale, déjà vouée à un monde physique et qui fuse à travers moi sans que j'en sois l'auteur.

(Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 906)

> *Intentionnalité du sentir, ouverture essentielle du monde*

Caractérisée tant par son inscription subjective que par le lien qu'elle engage avec l'autre, la perception repose sur l'intentionnalité, intentionnalité à laquelle répond la dimension essentiellement ouverte du monde :

La sensation est intentionnelle parce que je trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence. [...] (qui m'amène) à me rapporter à un être extérieur, que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui.

[...] Il faut que le sujet percevant, sans quitter sa place et son point de vue, dans l'opacité du sentir, se tende vers des choses dont il n'a pas d'avance la clé et dont cependant il porte en lui-même le projet, s'ouvre à un Aure absolu qu'il prépare de lui-même.

[...] La prétendue plénitude de l'objet et de l'instant ne jaillit que devant l'imperfection de l'être intentionnel. [...] Il est donc essentiel à la chose et au monde de se présenter comme "ouverts", de nous renvoyer au-delà de leurs manifestations déterminées, de nous promettre "autre chose à voir". (Merleau Ponty, M., *op. cit.* : 903 ; 1024-1025 ; 1032 ; 1033)

Irréductible au perçu, le monde, pensé comme essentiellement transcendant, se donne ainsi par esquisses, n'épuisant en cela jamais le *sentir*, puisque « ce qui fait la réalité de la chose la dérobe à notre possession » (Merleau-Ponty, *op. cit.* : 924) :

Quand je vois un objet, j'éprouve toujours qu'il y a encore de l'être au-delà de ce que je vois actuellement, [...] et non seulement de l'être sensible, mais encore une profondeur de l'objet qu'aucun prélèvement sensoriel n'épuisera . [...] L'ipsité n'est bien entendu jamais atteinte : chaque aspect de la chose qui tombe sous notre perception n'est encore qu'une invitation à penser au-delà et qu'un arrêt momentané dans le processus perceptif. Si la chose même était atteinte, elle serait désormais étalée devant nous et sans mystère. Elle cesserait d'exister comme chose au moment même où nous croirions la posséder. [...] L'asité de la chose, sa présence irrécusable et l'absence perpétuelle dans laquelle elle se retranche sont deux aspects inséparables de la transcendance. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 924)

> *Au-delà de la dichotomie de "l'en soi" et du "pour soi"*

Laissant ouverte la question du "mystère" du monde en s'attachant à la pensée de l'expérience et de la conscience perceptive, la phénoménologie de la perception abolit, en même temps que la dichotomie du *subjectif* et de l'*objectif*, celle du *pour soi* et de l'*en soi* :

La chose ne peut jamais être séparée de quelqu'un qui la perçoit, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles même de notre existence et qu'elle se pose au bout d'un regard ou en termes d'une exploration sensorielle qui l'investit d'humanité.

(Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 1019)

> *Double polarité du sentant et du senti*

Prenant sens de sa nature phénoménale et non de son renvoi à "la chose en soi", l'activité perceptive est ainsi marquée par le rôle essentiel qu'y joue la tension entre deux polarités irréductibles l'une à l'autre : celles du *sentir* et du *senti*, ou encore du *sentant*

et du *sensible*¹⁰⁶. Elle s'ouvre, en cela, à l'énigme de "l'étrange adhérence du voyant au visible", c'est-à-dire au mystère de la Visibilité, exprimé également comme celui de "l'être total du corps et du monde" :

[...] si (le corps) touche et voit, ce n'est pas qu'il ait les visibles devant lui comme objets. [...] S'il les touche et les voit, c'est seulement que, étant de leur famille, visible et tangible lui-même, il use de son être comme d'un moyen pour participer au leur, que chacun des deux êtres est pour l'autre archétype, que le corps appartient à l'ordre des choses comme le monde est chair universelle. Il ne faut même pas dire [...] que le corps est fait de deux feuillets, dont l'un, celui du "sensible", est solidaire du reste du monde ; il n'y a pas en lui deux feuillets ou deux couches, il n'est fondamentalement ni chose vue seulement, ni voyant seulement, il est la Visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée. (Merleau-Ponty, M., 1964 : 181)

> *Unité et plurimodalité du sentir / unité et plurimodalité du monde*

Procédant de la double polarité du *sentir* et du *senti*, la perception se caractérise à la fois par son ancrage dans l'expérience originaire, antérieure à toute spécialisation sensorielle, et par le caractère essentiellement graduel de ses différentes modalités d'actualisation, comme l'illustre par exemple l'analyse de la relation tissée, dans et par l'écoute, avec l'événement sonore :

[...] de même que, à l'intérieur de chaque sens, il nous faut retrouver l'unité naturelle, nous ferons apparaître une "couche originaire"¹⁰⁷ du sentir qui est antérieure à la division des sens. [...] Il y a [...] un son objectif qui résonne hors de moi dans l'instrument, un son atmosphérique qui est "entre" l'objet et mon corps, un son qui vibre en moi "comme si j'étais devenu la flûte ou la pendule" ; et enfin un dernier stade où l'élément sonore disparaît et devient l'expérience, d'ailleurs très précise, d'une modification de tout mon corps. [...] . L'"hypothèse de constance", qui assigne pour chaque stimulus une sensation et une seule, est d'autant moins vérifiée que l'on se rapproche davantage de la perception naturelle." (Merleau-Ponty, M., 1945 : 918)

Trouvant source dans la "couche originaire du sentir", les phénomènes de correspondances transmodales se constituent ainsi en expression naturelle du perçu :

Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le verre visible¹⁰⁸ [...] On voit le poids d'un bloc de fonte qui s'enfonce dans le sable, la fluidité de l'eau, la viscosité du sirop¹⁰⁹. De la même manière, j'entends la dureté et l'inégalité des pavés

¹⁰⁶ « Le sentant et le sensible ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs et la sensation n'est pas une inversion du sensible dans le sentant. » (Merleau-Ponty, M. *op. cit.* : 903-904).

¹⁰⁷ Werner, *Untersuchungen über Empfindung und Empfinden I* : 155, cit. Merleau-Ponty, M., 1945 : 917.

¹⁰⁸ Schapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung* : 11, cit. In Merleau-Ponty, *op. cit.* : 920

¹⁰⁹ Schapp, *op.cit.* : 21, in Merleau-Ponty, *op. cit.* : 920

dans le bruit d'une voiture, et l'on parle avec raison d'un bruit "mou", "terne" ou "sec". Si l'on peut douter que l'ouïe nous donne de véritables choses, il est certain du moins qu'elle nous offre au-delà des sons dans l'espace quelque chose qui "bruit" et par là elle communique avec les autres sens.¹¹⁰ [...] Si donc, prises comme des qualités incomparables, les "données des différents sens" relèvent d'autant de mondes séparés, chacune, dans son essence particulière, étant une manière de moduler la chose, elles communiquent toutes par leur noyau significatif.

(Merleau-Ponty, *op. cit.* : 916 ; 920-921)

À l'unité essentielle du *sentir* répond ainsi celle de la chose, saisie, dans la richesse et la diversité même de ses inscriptions sensibles, comme unique et différente de toute autre :

L'unité de la chose, au-delà de ses propriétés figées, n'est pas un substrat, un X vide, un sujet d'inhérence, mais cet unique accent qui se trouve en chacune, cette unique manière d'exister dont elles sont une expression seconde. Par exemple, la fragilité, la rigidité, la transparence et le son cristallin d'un verre traduisent une seule manière d'être. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 1017)

> De "la couche origininaire du sentir" à la spécificité des champs sensoriels

Défini comme « montage que j'ai pour un certain type d'expériences et qui, une fois établi, ne peut être annulé » (*op. cit.* : 1027), le "champ" (auditif, visuel, olfactif etc.) prend sens de la spécialisation des différentes modalités sensorielles, allant elle-même de pair avec l'engagement du procès intellectuel¹¹¹. La relation au monde s'exprime ce faisant sur un continuum allant de l'expérience fusionnelle origininaire à l'intellection, en passant par les diverses modalités d'expression des phénomènes sensoriels¹¹². L'activité perceptive s'ouvre ainsi à l'infinie diversité des modalités de présence au monde, comme l'illustre par exemple, chez M. Merleau-Ponty, l'analyse de la participation de la musique à l'expérience de l'espace :

Les sens sont distincts les uns des autres et distincts de l'intellection en tant que chacun d'eux apporte avec lui une structure d'être qui n'est jamais exactement transposable. Nous pouvons le reconnaître parce que nous avons rejeté le formalisme de la conscience, et fait du corps le sujet de la perception. Et nous pouvons le reconnaître sans compromettre l'unité des sens. Car les sens communiquent. La musique n'est pas dans l'espace visible, mais elle le mine,

¹¹⁰ Schapp, *op.cit.* : 32-33, cit.in Merleau-Ponty, *op. cit.*: 920

¹¹¹ « Avec la distinction des sens et de l'intellection se trouve justifiée celle des différents sens. » (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 907)

¹¹² « [...] une fois effacées les distinctions de l'"a priori" et de l'empirique, de la forme et du contenu, les espaces sensoriels deviennent des moments concrets d'une configuration globale qui est l'espace unique, et le pouvoir d'aller à lui ne se sépare pas du pouvoir de s'en retrancher dans la séparation d'un sens. » (Merleau-Ponty, 1945 : 912)

elle l'investit, elle le déplace, et bientôt ces auditeurs trop bien parés, qui prennent l'air de juges et échangent des mots ou des sourires, sans s'apercevoir que le sol s'ébranle sous eux, sont comme un équipage secoué à la surface d'une tempête. Les deux espaces ne se distinguent que sur le fond d'un moule commun et ne peuvent entrer en rivalité que parce qu'ils ont tous deux la même prétention à l'être total. Ils s'unissent dans le moment même où ils s'opposent.

(Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 916)

Mettant en évidence le caractère essentiellement continu des phénomènes allant de l'expérience fusionnelle originaire à l'engagement du procès intellectuel, l'approche phénoménologique du perçu témoigne ainsi de l'ouverture du sensible à l'intelligible.

1.4.2 Qu'est-ce que l'expérience sonore ?

1.4.2.1 Une modalité spécifique d'être au monde

> *Des processus fusionnels originaires à l'ouverture de l'axe perceptivo-cognitif*

Ancrée dans la couche originaire du sentir, l'ouïe porte également l'empreinte du caractère originairement indivis des processus sensori-moteurs (Werner et Wapner, 1949)¹¹³, situation qui lie de façon essentielle l'ouïe aux champs de la tonicité et du mouvement. L'hypothèse d'un continuum sensori-moteur originaire préexistant à la spécialisation des fonctions motrice et perceptive trouve à cet égard, ainsi que l'analyse E. Strauss, une illustration dans la configuration anatomique de l'oreille, où s'actualise le lien unissant, sur le plan neurophysiologique, les centres de l'ouïe et de l'équilibre¹¹⁴ :

¹¹³ La théorie *du champ sensori-tonique de la perception* (Werner et Wapner, 1949)*, suppose, ainsi que l'analyse E. Dumaurier, la présence d'un stade antérieur à la division des processus sensoriels et moteurs : « Le concept central est celui d'interaction ; il s'agit ici d'une interaction entre les facteurs sensoriels et moteurs. [...] Afin de rendre compte d'une telle interaction, il est nécessaire, d'après ces auteurs, de supposer l'existence d'un processus qui est antérieur aux deux. Pour Werner et Wapner, la séparation des facteurs sensoriels et moteurs a, sans doute, été une conséquence des concepts de localisation séparant les aires motrices et les aires sensorielles. Or, Werner et Wapner constatent que nous percevons à la fois avec nos sens, nos muscles (somato-tonique) et nos viscères (viscéro-tonique), que les composantes sensorielles et toniques sont alors indissociables et qu'elles constituent "l'état organismique" de l'individu qui perçoit. » (Dumaurier, E, 1992 : 55).

*(Werner et Wapner (1949), "Sensory-tonic field theory of perception", *Journal of Personality*, 18 : 88-107, cit. in *op. cit.* : 55-59)

¹¹⁴ C. Bailbé retrace à ce propos le passage de l'oreille-peau au développement des fonctions auditive et motrice : « A l'origine, l'oreille est une peau. Quelques cils agités par les ondes tiennent lieu de capteur. Cette peau s'est petit à petit différenciée, encapsulée dans un liquide pour attraper les sons lointains. Bien à l'abri dans l'os du rocher, la nôtre a fait son chemin. Elle donne au corps son équilibre, son horizon de référence, sa position dans l'espace. La danseuse s'en accomode dans ses déploiements, ses rotations, ses élans, sa voltige [...] Ainsi, l'oreille vestibulaire (celle de l'équilibre) se fait la compagne heureuse de l'autre, l'oreille cochléaire (celle de l'audition). » (Bailbé, C., "Le concert et son double", *L'Audiophile*, n° 53 : 90, cit. in Chion, M., 2002, [1998] : 90.)

La cochlée et le vestibule ont dans l'oreille interne une sortie commune. Et ce n'est pas par manque d'espace qu'ils sont étroitement placés l'un contre l'autre sous la forme du limaçon et des canaux semi-circulaires. Il s'agit là de deux parties d'un seul et même organe. La cochlée nous permet de percevoir comment l'environnement est orienté par rapport à nous, tandis que le vestibule nous oriente vers le monde environnant dans chaque situation concrète.

(Strauss, E.: 444).

Tout en ayant partie liée avec l'expression du mouvement et l'aptitude à s'orienter dans l'espace, l'ouïe est également de façon originaire ouverte aux dimensions de l'émotion et de l'affect, phénomène qui, comme le souligne M. Imberty, s'inscrit au fondement même de l'expérience musicale :

On sait [...] que l'expression des émotions se manifeste par toute une série d'attitudes corporelles, de mimiques, par des degrés divers du tonus musculaire [...]. Corps et affectivité sont [...] étroitement liés dans toute signification musicale, chaque geste stylisé, chaque contour mélodique, chaque rupture harmonique s'inscrit toujours au lieu de rencontre de l'un et de l'autre : l'imprégnation perceptivo-motrice relevée par maints auteurs se double d'une imprégnation affectivo-motrice [...] toute émotion passe dans le corps qui, par une décharge neuro-musculaire, exprime la tension suscitée dans le psychisme. (Imberty, M., 1979 : 189).

> *Lien originaire du "faire" à "l'entendre"*

Partie prenante de l'expérience sonore, la relation de l'activité auditive aux processus cinétiques et émotionnels trouve une actualisation dans le continuum *écoute/production*, c'est-à-dire dans le lien établi, dans et par la relation au phénomène acoustique, entre les situations d'émission et de réception. La relation nouée entre le *faire* et *l'entendre* assure en cela une fonction essentielle dans les processus de localisation et d'identification de la source et, ce faisant, dans les conduites de survie des individus et des espèces. En liant par ailleurs, comme le mettent aujourd'hui en évidence les recherches sur les *neurones-échos*, la perception du son à la saisie de l'action émettrice¹¹⁵, l'écoute s'ouvre, tant en contexte verbal que musical, aux usages culturels du perçu.

¹¹⁵ Si l'analyse du fonctionnement des *neurones miroirs* fait apparaître, en même temps que l'activation, à la vue des gestes de l'autre, des centres moteurs afférents, la participation du système neuro-cérébral à l'observation des conduites d'autrui (Rizzolati & Arbib, 1998 : 190), la mise en évidence de l'activité des *neurones-échos*, étudiée dans le cadre de la réaction aux stimuli verbaux, témoigne de l'ancrage physiologique du lien unissant le *faire* à *l'entendre* (Rizzolati & Craighero, 2004 : 186) :

1. *Neurones miroirs* : « Nous affirmons que les individus reconnaissent les actions faites par d'autres parce que le pattern neuronal sélectionné dans les aires pré-motrices lors de l'observation de l'action est semblable à celui généré intérieurement pour produire cette action. » (Rizzolati & Arbib, 1998 : 90.)

2. *Neurones-échos* : « Il existe chez les humains un système de neurones-échos : quand un individu perçoit des stimuli verbaux, il y a activation des centres moteurs langagiers afférents. » (Rizzolati & Craighero, 2004 : 186).

Original : 1. *Action mirror-neuron system* : "We argue that individuals recognize actions made by others because the neural pattern elicited in their premotor areas during action observation is similar to that internally generated to produce that action." (Rizzolati & Arbib, 1998 : 190). 2. *Echo-neuron system* : "[...] an echo- neuron system exists in humans : when an individual listens to verbal stimuli, there is an activation of the speech-related motor centers." (Rizzolati & Craighero, 2004 : 186).

Essentiel à ce propos dans le développement sensori-moteur du jeune enfant - et en particulier dans l'engagement des phénomènes de "réactions circulaires" mis en évidence par J. Piaget -, le lien unissant le sentir à l'agir contribue, ainsi que l'analyse F. Delalande, à l'émergence et à l'affinement des conduites auditivo-motrices, expression première de la relation au sensible :

Pendant la période sensori-motrice, il n'y a pas de rupture franche entre l'acte et la sensation, le geste est à la fois moteur et récepteur [...] et l'expérience kinesthésique est très liée à la production de sons. [...] L'enfant produit par hasard une sonorité [...] ; il la perçoit, ce qui se manifeste par une réaction de surprise (« réaction de nouveauté »). Si cette stimulation est jugée agréable ou satisfaisante, il recommence. [...] Contrairement aux cris et aux pleurs, qui sont des productions sonores à sens unique, pourrait-on dire, les réactions circulaires supposent un retour, une réception qui réactive la production. On entre dans cette logique de la complémentarité entre production et réception qui guide les conduites d'exploration.

(Delalande, F., 2003 : 4 ; 2088b : 1)

Jouant un rôle nodal dans les conduites d'exploration sensori-motrice, le lien unissant écoute et production sonore se prolonge ainsi dans le jeu musical, l'affinement de l'adaptation du geste à la sensation auditive trouvant ancrage dans les relations nouées par le tout petit entre le *faire* et l'*entendre* :

Le toucher sur l'instrument à clavier ou à cordes, le contrôle de la sonorité dans les instruments à vent réalisent une fusion entre la sensation et la motricité qui n'est pas très éloignée de celle qui caractérise les schèmes sensori-moteurs de la petite enfance. (Delalande, F. 1984 : 32)

Loin, en cela, de remettre en cause le lien originaire unissant l'écoute à la production, le recours à la médiation technique en renouvelle les modalités d'expression, phénomène qui, comme le souligne P. Schaeffer, ouvre la relation au sonore à l'expérience de l'inouï :

La technique opératoire a créé elle-même les conditions d'une nouvelle écoute [...] Le magnétophone a tout d'abord la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation. On passe ainsi du "faire" à "l'entendre" par un renouvellement de "l'entendre" par le "faire".

(Schaeffer, P., 1966 : 99)

Si, par ailleurs, l'oreille est l'organe de la "tension vers" et de la mise en lien de l'*entendre* et de l'*entendu*, elle est également celui de la vigilance et s'inscrit en cela aux sources mêmes de la démarche épistémique, ainsi que le rappelle le philosophe - et poète - M. Serres :

L'ouïe est le modèle du connaître. Elle est encore active et riche quand l'œil ou se perd ou s'endort. Elle est continue où les autres sens sont intermittents. J'entends et je comprends, aveuglément, quand l'évidence a disparu et quand s'est évanouie l'intuition, ces exceptions.

(Serres, M., 1982 : 23)

Caractérisée à la fois par son ancrage dans les formes fusionnelles originaires de l'être au monde et par sa contribution à l'engagement du procès cognitif, l'ouïe assure ainsi une fonction majeure dans l'activité perceptive. Inscrite au cœur de la vie, l'expérience sonore est à cet égard cette qualité de présence qui, prenant sens de la richesse et de la complexité des liens tissés par l'oreille avec le monde, participe de l'ouverture de la relation à l'autre.

> *Y a-t-il une phénoménologie du sonore ?*

Si l'approche phénoménologique de la perception est de façon privilégiée liée au domaine du visible, elle s'ouvre également de façon récurrente au champ de l'audible¹¹⁶, comme en témoigne tout spécifiquement la place occupée par la relation au son et à la musique chez M. Merleau-Ponty (cf. supra)¹¹⁷. Se distinguant de l'analyse scientifique des processus psycho-acoustiques - laquelle repose généralement sur une mise en lien du perçu et des propriétés physiques des sons afférents -, l'approche phénoménologique du sonore prend ainsi pour objet, comme l'analyse N. Depraz, l'expérience acoustique elle-même, ouverte à la double perspective du *faire* et de l'*entendre* :

Mettant hors circuit toute appréhension purement empiriste du son en termes de sensation auditive causée par le milieu spatial aérien et motivée par la stimulation de l'oreille interne, l'approche phénoménologique se donne pour tâche de décrire l'expérience que fait un sujet incarné en produisant et/ou en écoutant un ou des sons. C'est dire que les composantes (du son) ne sont en rien le temps tel qu'il est objet quantifié de mesure, l'espace objectif comme milieu externe de réception du son ni l'affection comme stimulus objectivé d'une cause de type psychophysique. (Depraz, N., 1998 : 5)

L'expérience acoustique s'exprime ainsi comme présence au monde, la pensée phénoménologique du sonore s'attachant en cela « aux qualités temporelles, spatiales et affectives immanentes à la conscience auditive produisante et écoutante, lesquelles font du son une unité de sens donnée car vécue, et non une objectivité externe ». (Depraz, N., *op. cit.* : 6).

¹¹⁶ Le musicologue J.F. Smith propose ainsi la création d'une nouvelle branche de la phénoménologie qui, baptisée *acouménologie* (*akoumenology*) ou *phénoménologie du son*, aurait pour champ d'étude spécifique l'analyse des phénomènes sonores et musicaux. (Smith, F.J, 1973 : 271-296)

¹¹⁷ Évoquée dans sa contribution à la perception de l'espace, la musique est également décrite par M. Merleau-Ponty comme domaine d'expression spécifique : « La musique [...] est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. » (Merleau-Ponty, M., 1964 : 16)

Ancré au cœur de l'expérience, le phénomène acoustique s'inscrit ainsi sur un continuum allant du sonore au musical, l'approche phénoménologique contribuant ce faisant à part entière à la reconfiguration des cadres de pensée de l'écoute, amorcée au début du vingtième siècle tant par le mouvement d'écologie acoustique que par les recherches à caractère esthétique.

1.4.2.2 Du phénomène acoustique à "l'objet sonore" schaefferien

> *Phénoménologie et renouvellement des démarches esthétiques*

En opérant un retour "aux choses mêmes" (Husserl, 1901, II, 6), la phénoménologie trouve un écho dans la réflexion ouverte par l'art contemporain, et tout particulièrement par la recherche musicale. Plus qu'expression d'un simple fondement théorique, elle est ainsi, comme l'analyse M. Solomos, partie prenante des démarches d'exploration du sensible et joue en cela un rôle propre dans le renouvellement des pratiques artistiques :

[...] il existe une convergence certaine entre l'art moderne et la phénoménologie comme "style"¹¹⁸ qui [...] compte bien plus qu'une approche de l'art qui se voudrait phénoménologique (orthodoxe ou pas, mais néanmoins avec bagage philosophique *appliqué*) :

(Solomos, M., 1999 : 3)

> "À la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute" (P. Schaeffer)

Associée, comme le rappelle M. Solomos, à des contextes aussi divers que celui du dodécaphonisme (R. Leibowitz)¹¹⁹ ou de l'œuvre de Stravinsky (T.W. Adorno)¹²⁰,

¹¹⁸ La phénoménologie trouve ainsi ancrage dans les diverses modalités d'expression de la vie humaine, ainsi que le souligne M. Merleau-Ponty : « La phénoménologie se laisse pratiquer ou reconnaître comme style, elle existe comme mouvement, avant d'être parvenue à une entière conscience philosophique. » (Merleau-Ponty, M., 1966, II).

¹¹⁹ Expression d'une volonté de mettre à distance les pratiques en cours et de refonder l'expérience musicale sur de nouvelles bases, le mouvement dodécaphonique entretient, ainsi que l'analyse R. Leibowitz, un lien étroit avec la démarche phénoménologique : « En se débarrassant du système tonal, Schönberg se place en quelque sorte en dehors de toute contingence musicale préétablie. [...] Une telle attitude qui *met le monde musical "entre parenthèses"* correspond à la démarche de la *réduction phénoménologique* telle que l'entend Husserl. Ce n'est qu'à partir de cette mise entre parenthèses de la totalité de notre univers sonore (la gamme chromatique) que l'on peut procéder ensuite à une *constitution* (au sens phénoménologique) de cet univers sonore. Cette deuxième démarche se réalise précisément dans la constitution de la technique des douze sons. » (Leibowitz, R., 1949, Introduction à la musique de 12 sons, Paris, l'Arche : 100-101, cit. in Solomos, M., 1999 : 59).

l'approche phénoménologique occupe une place centrale dans la réflexion ouverte par P. Schaeffer dans le *Traité des Objets Musicaux* (TOM, 1966)¹²¹. Articulée à l'élaboration du concept d'"objet sonore", l'approche de la réalité phénoménale du son est d'abord dissociée par le musicien des recherches conduites dans le champ de la physique acoustique :

[...] en quoi l'objet sonore se distingue-t-il [...] du signal physique ? N'est-ce pas, en effet, au son lui-même, indépendamment des renseignements que celui-ci pourrait donner sur autre chose, que s'intéresse l'acousticien ?

C'est que le signal physique, en réalité, n'est pas sonore, si nous entendons par là ce qui est saisi par l'oreille. Il est l'objet de la physique des milieux élastiques. Sa définition est relative aux normes, au système de références de celle-ci ; cette science étant elle-même fondée, comme toute physique, sur la perception de certaines grandeurs : ici, déplacements, vitesses, pressions. [...] L'acousticien oublie que c'est l'objet sonore, donné dans la perception, qui désigne le signal à étudier, et qu'il ne saurait donc être question de le reconstruire à partir du signal.

(Schaeffer, P. *op. cit.* : 269.)

Distinguée de façon essentielle de toute interprétation du phénomène acoustique en termes de "signal physique", la quête de "l'objet sonore" repose également sur une mise à distance du double paradigme de l'écoute "banale" - qui, orientée vers l'événement, traite le son en indice -, et de l'écoute "culturelle" - qui le constitue en signe :

Au moment où j'écoute, au tourne-disque, un bruit de galop, tout comme l'Indien dans la Pampa, l'objet que je vise, dans le sens très général que nous avons donné au terme, c'est le cheval au galop. C'est par rapport à lui que j'entends le son comme indice, autour de cette unité intentionnelle que s'ordonnent mes diverses impressions auditives. Au moment où j'écoute un discours, je vise des concepts, qui me sont transmis par cet intermédiaire. [...] Dans ces deux cas, il n'y a pas d'objet sonore : il y a une perception, une expérience auditive, à travers laquelle je vise un autre objet.

La plupart du temps, on l'a vu, mon écoute vise autre chose. [...] Même si je me tourne vers l'objet sonore, mon écoute restera une écoute par références. Autrement dit, je resterai tout d'abord incapable de dire autre chose que "c'est le galop d'un cheval", "c'est une porte qui

¹²⁰ Visant à renouer le lien unissant la musique aux modalités premières d'expression de la vie, la démarche de Stravinsky s'ouvre, ainsi que le souligne T.W. Adorno, au projet phénoménologique de retour "aux choses mêmes" : « C'est [...] pour ainsi dire du regard direct sur la hylè musicale que Stravinsky attend valeur et nécessité. Incontestable, la parenté avec la phénoménologie, exactement contemporaine. Le refus de tout psychologisme, la réduction au phénomène pur, tel qu'il se donne en tant que tel, doit permettre l'accès à la région d'un être indiscutablement "authentique". (Adorno, T.W., (1962, [1948]), Philosophie de la nouvelle musique, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris Gallimard : 147-149, cit. in Solomos, M., *op. cit.* : 58).

¹²¹ P. Schaeffer note à ce propos la présence d'une convergence initiale, reconnue rétrospectivement et envisagée en termes de filiation, entre les recherches concernant *l'objet sonore* et les travaux d'E. Husserl : « Pendant des années, nous avons souvent ainsi fait de la phénoménologie sans le savoir [...]. C'est seulement après coup que nous avons reconnu, cernée par Edmond Husserl, avec une exigence héroïque de précision à laquelle nous sommes loin de prétendre, une conception de l'objet que postulait notre recherche. » (Schaeffer, P., 1966 : 262).

grince“, c’est un si bémol de clarinette“, “c’est 920 périodes par seconde“, ou c’est “Allô, allô“. Plus je serai devenu habile à interpréter des indices sonores, plus j’aurai du mal à entendre des objets. Mieux je comprendrai un langage, plus j’aurai de mal à l’ouïr.

(Schaeffer, P., *op. cit.* : 268 ; 270)

Sortant du cadre “naturel“ de la saisie de l’indice d’une part et des usages conventionnels du son de l’autre, la relation à l’objet sonore prend ainsi sens de l’ouverture d’une intention : celle « d’écouter [...] sans autre propos que de mieux entendre, et d’en entendre davantage à chaque écoute. » (*op. cit.* : 269)¹²².

Ancré dans le lien unissant le *faire* à l’*entendre*, le passage d’une saisie causale, tournée vers la situation-source, à une visée orientée vers *le phénomène acoustique même* va ainsi de pair avec un déplacement du focus sur le procès sonore :

[...] nous pouvons changer de direction d’intérêt sans bouleverser fondamentalement l’intention “constitutive“ qui commande la structure : cessant d’écouter un événement par l’intermédiaire du son, nous n’en continuons pas moins à écouter le son comme un événement sonore. C’est dire que les critères d’identification vont rester les mêmes. Les objets que nous découvrons alors coïncident exactement dans le temps avec des structures et des unités d’événement. Écoutant l’objet sonore que nous fournit une porte qui grince, nous pouvons bien nous désintéresser de la porte, pour ne nous intéresser qu’au grincement. Mais l’histoire de la porte et celle du grincement coïncident exactement dans le temps : la cohérence de l’objet sonore est celle de l’événement énergétique.¹²³ (Schaeffer, P., *op. cit.* : 71)

¹²² Détachée des perspectives inhérentes à la constitution du son en indice ou en “signe“, l’approche Schaefferienne vise ainsi le son dans sa “priméité“ - définie au sens peircien comme “mode d’être de ce qui est tel qu’il est, positivement, et sans référence à quoi que ce soit d’autre“ (Peirce, C.S., (1978, [1931-1935 ; 1958]) (8.328) : 22) -. Ce phénomène trouve une illustration spécifique dans l’évocation, par P. Schaeffer, de la relation à l’“inouï“, - expérience limite où l’écoute s’approche au plus près de l’objet sonore -, toute tentative de catégorisation et d’intégration au connu l’en éloignant cependant de façon essentielle : « Lorsque j’entends un bruit inouï, sans aucun référent avant, c’est alors que je l’écoute comme objet sonore, quitte à rechercher aussitôt sa cause ; ce sont de tels bruits dont je pourrais apprécier le mieux la sonorité, s’ils n’étaient pas si surprenants, et si je ne cherchais aussitôt à les rapprocher d’autres bruits connus en vue de les expliquer, c’est-à-dire de les identifier et de les qualifier. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 336).

¹²³ Partant d’un même constat - celui du caractère prégnant des phénomènes de tension vers la source -, l’approche énaïve du sonore adopte à cet égard une visée opposée à celle de Pierre Schaeffer, comme le fait apparaître l’analyse de W.W. Gaver : « Tout phénomène sonore peut être écouté soit dans les termes de ses attributs propres soit dans ceux de l’événement qui l’a déclenché. [...] L’expérience d’écoute quotidienne peut servir de fondement à un nouveau cadre explicatif du son et de l’écoute. Un tel cadre nous permettrait de comprendre l’écoute et de manipuler les sons selon les dimensions des sources plutôt que des sons. On pourrait ainsi par exemple imaginer une science psycho-acoustique qui s’intéresserait à la mesure de l’habileté des gens à entendre les forces participant des événements (*forces involved in events*), ou un synthétiseur qui nous permettrait de spécifier si la source sonore était faite de bois ou de métal. » (Gaver, W.W., 1993 : 2).

Défini comme pôle d'une visée ancrée dans l'écoute "naturelle" mais s'en écartant par la mise à distance de tout enjeu extérieur au son lui-même, l'objet sonore prend ainsi sens de son inscription au cœur même de l'expérience acoustique :

L'objet sonore est à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute.

(Schaeffer, P., *op. cit.* : 271)

> *De l'époché à "l'écoute réduite"*

La quête de l'objet sonore s'ouvre en cela à l'épreuve de la réduction, exprimée par P. Schaeffer comme double passage de l'écoute naturelle à l'écoute acousmatique¹²⁴, et de l'écoute acousmatique à l'écoute "réduite" :

Il y a objet sonore lorsque j'ai accompli, à la fois matériellement et spirituellement, une réduction plus rigoureuse encore que la réduction acousmatique : non seulement, je m'en tiens aux renseignements fournis par mon oreille (matériellement, le voile de Pythagore suffisait à m'y obliger) ; mais ces renseignements ne concernent plus que l'événement sonore lui-même : je n'essaie plus, par son intermédiaire, de me renseigner sur autre chose (l'interlocuteur ou sa pensée). C'est le son même que je vise, lui que j'identifie. [...] Cette intention de n'écouter que l'objet sonore, nous l'appelons l'écoute réduite. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 268)

S'il est généralement décrit à partir de la polarité réceptive (celle du questionnement de la situation émettrice), le mouvement allant de l'écoute "naturelle" à la visée "du son même" trouve une actualisation privilégiée dans le *faire*, dégagé du paradigme de la tension vers la source :

[...] *l'homo faber*, conditionné tout comme l'auditeur, n'a sur lui qu'un avantage : celui de relier le tenant et l'aboutissant de tout objet sonore, de faire en entendant et d'entendre en faisant, et c'est en quoi son écoute mène à l'écoute réduite, pour peu qu'il veuille se libérer des habitudes. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 357).

En fixant cependant - par une visée orientée vers "le son même" - une limite à la réduction, la saisie de l'objet sonore s'instaure non en retour aux modalités originaires de l'expérience mais en "sur-spécialisation" du champ auditif, situation par laquelle elle s'éloigne du paradigme de *l'époché*. Instaurant la relation au sonore en expression ultime de l'expérience (en faisant du retour "aux choses mêmes" un retour "aux sons mêmes"), la démarche schaefferienne se distancie ainsi de l'approche phénoménologique et ouvre l'espace d'une esthétique.

¹²⁴ Évoquant le contexte des disciples de Pythagore, écoutant pendant cinq années les leçons du maître derrière une tenture pour mieux s'imprégner de leur contenu, *l'écoute acousmatique* renvoie, chez P. Schaeffer, à toute visée orientée vers le phénomène acoustique et dégagée du paradigme de la tension vers la situation afférente.

> *Richesse et diversité des intentions d'écoute*

Si l'objet sonore se constitue, chez P. Schaeffer, en pôle idéal d'une écoute "pure", débarrassée de tout ce qui pourrait l'écartier du phénomène acoustique, la perception auditive s'incarne dans des situations diverses, renvoyant à autant "d'intentions d'écoute". Constitutive du champ sémantique même de l'*entendre*¹²⁵, l'intention - pensée comme expression d'un projet, d'une visée - se révèle ainsi inhérente à l'exercice même de l'écoute :

Le sonore n'est jamais assez complexe pour être intéressant s'il ne porte (on ne sait comment, mais on saura pourquoi) la marque imprévue [...] d'une intention intelligible. [...] Tout objet perçu à travers le son n'est tel que par notre intention d'écoute. Rien ne peut empêcher un auditeur de la faire vaciller, passant inconsciemment d'un système à un autre, ou encore d'une écoute réduite à une écoute qui ne l'est pas. On peut même s'en féliciter. C'est par un tel tourbillon d'intentions que s'effectuent les raccords, que s'échangent les informations. L'essentiel est d'avoir conscience d'un but final, au profit duquel les autres activités de perception travaillent, et de préciser la visée qui consacre formellement l'objet sonore : l'écoute réduite. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 699 ; 343)

Saisies dans leur pluralité, les intentions inhérentes à l'écoute se déclinent ainsi chez le musicien à partir du cadre quadripartite : *ouïr, écouter, entendre, comprendre*¹²⁶, structuré autour des axes (i) *subjectif/objectif* (ou plutôt *subjectif/intersubjectif*) et (ii) *abstrait/concret*, distinguant ce faisant (i) la relation nouée par le sujet avec le phénomène acoustique de liens de nature référentielle et culturelle (*ouïr-entendre* vs. *écouter-comprendre*) et (ii) les processus de qualification et de signification de visées ouvertes "à toutes les références causales contenues dans l'événement" ou "à toutes les virtualités de perception contenues dans l'objet sonore" (*entendre-comprendre* vs. *écouter-ouïr*). (*op. cit.* : 114 -120).

> "L'objet sonore" : un outil conceptuel ?

Source d'un débat récurrent, tant musicologique que philosophique, le concept schaefferien *d'objet sonore* est objet de critiques multiples, J. Molino parlant à ce propos "d'erreur catégorielle":

¹²⁵ *Entendre* est employé dès le XII^e siècle dans le sens d'*avoir l'intention de* (DHLF), sens encore présent dans des énoncés du type "j'entends bien terminer ce travail ce soir".

¹²⁶ Catégorisation résumée par l'auteur dans la formule : « *Je vous ai ouï malgré moi sans que j'aie écouté à la porte mais je n'ai pas compris ce que j'entendais.* » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 147.)

Le son n'existe que dans et par le temps : il n'y a pas de son isolé pour les besoins de l'analyse [...]. Le sonore et le musical sont constitués de processus qui font intervenir mémoire, coordination et comparaison. Parler d'objet sonore ou musical est donc ce que la philosophie analytique appelle une erreur de catégorie. (Molino, J, in Solomos et al., 1999 : 124)

Défini cependant par Pierre Schaeffer en référence à l'objet husserlien¹²⁷, *l'objet sonore* sort du cadre cognitif des "métaphores ontologiques" (Lakoff et Johnson, 1980 : 35-38), - soit d'un contexte dans lequel *l'objet* permettrait de saisir les phénomènes acoustiques, par essence immatériels et éphémères, en termes d'entités concrètes¹²⁸. S'il y a ici figement iconique, celui-ci ne concerne donc pas *l'objet sonore*, mais bien le concept d'*objet* lui-même, renvoyant à l'expression d'une visée ou d'un point d'aboutissement de la pensée, ainsi que s'en explique l'auteur :

Le langage classique, sinon le langage courant, fait de l'objet "un vis-à-vis" du sujet en général : l'objet de mon souci, de ma haine, de mon étude ... en somme n'importe quel point d'application dans le monde de n'importe quelle activité de ma conscience ; et même point seulement dans le monde : il y a également des objets idéaux (un propos logique, une catégorie abstraite, le langage, la musique même, indépendamment de ses modes de réalisation concrète [...]) qui ne se présentent pas comme existant ailleurs que dans la conscience.¹²⁹

(Schaeffer, P., *op. cit.* : 262 -263)

Plutôt qu'expression d'un "arrêt sur image", l'objet sonore se constitue ainsi en pôle d'une visée orientée vers le son lui-même, c'est-à-dire, comme le souligne J.F. Augoyard, en "objet" d'une écoute épurée de tout ce qui pourrait l'éloigner du phénomène acoustique :

La musique (schaefferienne) est le fruit éminent, jamais contaminé par la causalité ou la signification, de l'écoute réduite comprise comme attitude d'écoute humaine générique.

(Augoyard, J.F. in Solomos et al. (1999) : 99)

¹²⁷ soit comme "pôle d'identité immanent aux vécus particuliers et pourtant transcendant dans l'identité qui surpasse ces vécus particuliers" (Husserl, *Logique formelle et transcendantale*, 1957, [1929] : 223, cit. in Schaeffer, P., *op. cit.* : 263).

¹²⁸ Comme c'est le cas, par exemple des paradigmes de la *matière*, de la *masse* ou de la *texture sonores*.

¹²⁹ L'objet sonore est par ailleurs explicitement distingué de l'objet visuel : « Dans l'expérience courante, l'objet visuel [...] se présente tout armé, tout armé d'autres perceptions ; il fait plus et mieux que répondre à la définition d'objet : il la fournit au langage commun. [...] (Or, la Nature, contrairement à ce qui se passait pour l'œil et la lumière, semble avoir tout ramassé, tout télescopé, aussi bien dans le monde physique que dans le monde physiologique et psychologique, en ce qui concerne le son et l'oreille. La notion d'objet, jusqu'à présent inaperçue, ne se révèle qu'au prix de véritables exercices spirituels ou du moins sensoriels : c'est que l'objet sonore ne tombe pas sous un sens. On a beau voir une corde vibrer, le rapport n'est pas très évident entre ce fuseau, que la stroboscopie analyse pour l'œil, et l'unité sonore si convaincante qui le signale à notre oreille. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 161).

Tendant à s'ériger en entité idéale, l'objet sonore n'existe ainsi que de son ouverture au champ de l'expérimentation musicale, soit de l'engagement de la dialectique de *l'objet et des objets* :

Par l'invention musicienne, héritée des façons de faire ancestrales, on s'ingéniera à créer des objets sonores qui se prêtent à un renouvellement musical. Et une fois obtenus, on s'ingéniera encore, par une écoute musicale décontextuée, à les entendre comme porteurs d'éléments intelligibles dans de nouveaux systèmes à "déchiffrer". (Schaeffer, P., *op. cit.* : 354)

La démarche schaefferienne prend ainsi sens, comme l'analyse P. Nadrigny, du va-et-vient instauré entre pensée de l'expérience sonore et recherche expérimentale :

La musique expérimentale propose [...] une esquisse, et non une théorie aboutie. [...] La conception Schaefferienne de l'expérimentation est assurément isolée dans le paysage musical de l'après-guerre. Par son souci de contrôle de l'expérience, son désir de solfège, elle témoigne un net refus de pratiques musicales aussi bien erratiques qu'aléatoires. Cependant, par son oscillation entre pratique laborantine et thèse philosophique, ne traduit-elle pas une problématique transversale à ce même paysage, celle d'une esthétique oscillant elle-même entre ses conditions de production et les conceptions plus théoriques auxquelles elle s'adosse ? [...] Ce bricolage constant - un bricolage qui articule des manipulations et des écoutes à des positions théoriques, et non seulement un bricolage interne aux pratiques du studio - fait du projet Schaefferien quelque chose d'autre qu'une définition volontariste et arbitraire de la musique expérimentale. [...] C'est également là que se constitue l'héritage laissé par le fondateur du GRM : non pas seulement des appareils (le phonogène) ou des études (noires, violettes, aux casseroles et aux locomotives), mais une irrésolution qui consiste à ne clore l'expérimentation musicale ni sur ses conditions de production ni sur une position esthétique de surplomb. (Nadrigny, P., 2013 : 9)

Trouvant sa pertinence de la mise en synergie d'une réflexion théorique et d'une expérimentation acoustique, la démarche schaefferienne incite ainsi, en même temps qu'à une redéfinition des fondements de l'axe du sonore au musical, à l'ouverture de nouvelles modalités d'exploration du sensible.

1.5 Ancrage culturel de la relation au sonore

Assurant le fondement de projets esthétiques de nature diverse, l'approche phénoménologique du sonore pose de façon large la question de la participation de l'expérience auditive à l'être au monde, et en particulier, comme l'analyse Don Ihde, de la reconnaissance de la spécificité de la sphère auditive par rapport au domaine visuel :

[...] ce dont nous avons besoin, c'est d'une philosophie de l'écoute. [...] Ce qui est demandé, c'est une ontologie de l'auditif. Et si toute expression première passe, comme le dit Merleau-Ponty, par le fait de "chanter le monde", alors le chant qui débute ici commence par un recentrement sur la dimension auditive.

Mais si une telle approche du symptôme a une valeur stratégique - en ce qu'elle amène à se décentrer de façon délibérée de la prégnance du visuel pour mettre en évidence ce qui était négligé et laissé sous silence -, son but ultime n'est pas de remplacer stricto sensu la vision par l'audition. Son but plus profond est de s'éloigner du présent et de toutes ses croyances a priori sur la vision et l'expérience, et de se diriger pas à pas vers une compréhension radicalement différente de l'expérience, une compréhension qui ait ses racines dans une phénoménologie de l'expérience auditive. (Don Ihde, 2007 [1976] : 15)¹³⁰

1.5.1 Suprématie de la vision dans les cultures occidentales

Comme le met en évidence la réflexion ouverte par Don Ihde, le développement d'une phénoménologie du sonore passe par une remise en cause de la prégnance du visuel, situation dont l'origine remonte, pour une part essentielle, à la place accordée à la lumière par la culture grecque.

Platon : “La vue est pour nous, à mon sentiment, la cause du plus grand bien” (Timée, 47a)

Distinguée en effet des autres modalités sensorielles dans la mesure où elle a partie liée avec la lumière, la vision est pensée par Platon comme “la liaison qui a le plus de valeur“ :

As-tu pensé [...] à quel point l'artisan des organes de la perception a fait de la faculté de voir et d'être vu celle qui a coûté le plus d'art ?¹³¹ [...] Ce n'est pas une différence de genre négligeable que celle qui existe entre le lien par lequel ont été liés sens du voir et capacité d'être vu et les autres liaisons : le lien, dans le cas de la vision, a plus de valeur, pour autant que la lumière n'est pas dénuée de valeur. (Platon, République, VI, 507c ; 508a : 348 ; 349).

L'œil est ainsi lié de façon essentielle au soleil “dont la lumière permet à notre vue de voir, ainsi qu'aux objets d'être vus.“ :

L'œil est, je crois, parmi les organes des sens, le plus analogue au soleil.

(Platon, République, VI, 508b : 349)

¹³⁰ Original : [...] what is needed is a philosophy of listening. [...] What is called for is an ontology of the auditory. And if any first expression is a “singing of the world“, as Merleau-Ponty puts it, then what begins here is a singing that begins in a turn to the auditory dimension. But while such a symptomatology has its tactical uses, a deliberate decentering of visualism in order to point up the overlooked and the unheard, its ultimate aim is not to replace vision as such with listening as such. Its more profound aim is to move from the present with all its taken-for-granted beliefs about vision and experience and step by step, to move toward a radically different understanding of experience, one which has its roots in a phenomenology of auditory experience. (Don Ihde, 2007 [1976] : 15).

¹³¹ La conscience de la complexité neurologique du système visuel tend aujourd'hui également, ainsi que le rappelle M. Kaltenecker, à fonder la supériorité naturelle accordée à l'œil sur les autres organes sensoriels : « Le sens de la vision est du point de vue neurologique le plus performant : l'œil est relié par dix-huit fois plus de terminaisons nerveuses au cerveau que ne l'est le limaçon de l'oreille, et cette supériorité est spontanément ressentie. » (Kaltenecker, M., 2010 : 79).

Or, si le soleil est valorisé en tant que source de lumière, il est également perçu comme “analogue au bien“, domaine de l’intelligible ¹³². Se trouve ainsi posé le lien unissant, dans une même relation à ce “qui n’est pas une essence, mais encore au-delà de l’essence, l’excédant en aïnesse et en puissance“, le visible à l’intelligible :

Ce que le bien lui-même, dans le lieu intelligible, est par rapport à l’intelligence et aux choses pensées, le soleil l’est dans le lieu visible, par rapport à la vue et aux choses vues.

(Platon, République, VI, 508 c : 350)

Supérieure en raison du lien qui l’unit à la lumière, la vue l’est ainsi également par son aptitude à s’élargir à la représentation et à la pensée du monde, soit par sa capacité à assurer l’ouverture de l’*eidos* (forme sensible) à l’*idea* (forme intelligible) (Kaltenecker, op. cit. : 80). Elle s’inscrit ainsi à la source même de la connaissance, que celle-ci soit de nature arithmétique, astronomique ou philosophique :

La vue est pour nous, à mon sentiment, la cause du plus grand bien ; car personne n’aurait pu discourir comme nous le faisons sur l’univers, sans avoir contemplé les astres, le soleil et le ciel. C’est l’observation du jour et de la nuit, ce sont les révolutions des mois et des années, qui ont produit le nombre, fourni la notion du temps et rendu possible l’étude de l’univers. Ainsi, nous devons à la vue la philosophie elle-même, le plus noble présent que le genre humain ait jamais reçu et puisse recevoir jamais de la munificence des dieux. Voilà ce que j’appelle le plus grand bien de la vue. (Platon, Timée, 47a-b)

“ [...] Il en faut dire autant de la voix et de l’ouïe“ (Timée, 47 c-d)

Si la vue, pensée dans le lien qui l’unit à la connaissance et à l’intellect¹³³, est considérée chez Platon comme “la cause du plus grand bien“, l’ouïe, bien qu’évoquée de façon plus sporadique - et généralement décrite dans son rapport au monde visuel -, est également objet d’un intérêt spécifique. À l’énumération des bienfaits de la vue succède ainsi dans le *Timée* une brève évocation de “la voix et de l’ouïe“, valorisées par leur rôle dans la parole, mais également par leur ouverture à la musique - envisagée elle-même comme contribuant à “l’ordre de l’âme“ :

¹³² « Considère que c’est lui que j’affirme être le rejeton du bien, que le bien a engendré comme analogue à lui-même » Platon, République : 508bc : 350.

¹³³ Ce lien repose chez Saint Augustin sur une analogie : « Connaître est pour l’esprit ce que voir est au sens ». (Saint-Augustin, De l’ordre, Œuvres, Pléiade I : 151, cit. in Kaltenecker, M., op. cit. : 90).

[...] Il en faut dire autant de la voix et de l'ouïe : Dieu nous les a données pour les mêmes motifs ; car la parole a été destinée au même but que la vue ; elle y concourt pour une grande part ; et c'est à cause de l'harmonie que l'ouïe a reçu la faculté de saisir les sons musicaux.

(Platon, *Timée*, 47 c-d)

1.5.2 “Rachat“ de l'ouïe par sa participation à la parole

Valorisée chez Platon par son rôle dans l'activité langagière et musicale, l'ouïe est ainsi décrite par Aristote comme “rendant les plus grands services à la pensée“ en raison de sa participation à la parole :

De toutes (les) facultés, la plus importante pour les besoins de l'animal, ainsi qu'en elle-même, c'est la vue ; mais pour l'intelligence, bien qu'indirectement, c'est l'ouïe. Ainsi la faculté de la vue nous révèle dans les choses les différences les plus nombreuses et les plus variées ; (car tous les corps, sans exception, ont couleur). Par suite, c'est surtout la vue qui nous en fait percevoir les propriétés communes ; (j'appelle propriétés communes la figure, la grandeur, le mouvement, le repos, le nombre). Au contraire, l'ouïe ne fournit, en général, que les différences du son ; et, pour quelques êtres, elle fournit aussi les différences de la voix. Mais indirectement, c'est l'ouïe qui rend les plus grands services à la pensée, puisque c'est le langage qui est cause que l'homme s'instruit, et que le langage est perçu par l'ouïe, non pas, il est vrai, en lui-même, mais indirectement. (Aristote, *Petits traités, Parva naturalia* : 24-25).

Centrale dans la pensée des “facultés“ chez Aristote, la question du lien unissant l'ouïe à la parole trouve, quelques deux mille ans plus tard, un regain d'intérêt dans le cadre du développement des recherches sur les différents champs perceptifs. S'attachant à définir la spécificité de chaque domaine sensoriel, J.G. Herder (1744-1803) affirme ainsi l'existence d'une affinité secrète entre les univers du sonore et de “l'âme“ et envisage la relation de la parole à l'activité auditive comme phénomène “de nature“ :

L'ouïe [...] est plus proche du sentiment [...]. La nature même confirme cette proximité puisqu'elle n'a su trouver de meilleur chemin vers l'âme que l'ouïe -et le langage-.

(Herder, J.G., 1987 [1769], cit. in Kaltenecker, M. *op. cit.* : 105)

Le développement, au dix-neuvième siècle, des recherches sur l'organisation et la hiérarchisation des différents champs sensoriels contribue, par ailleurs, à ouvrir la réflexion sur le rôle du sonore en langue à l'analyse de la perception auditive. Intégrée, avec la vision, au champ des “sens supérieurs“, l'ouïe est à ce propos décrite par le grammairien K.W. Heyse comme étant, en même temps que plus proche de l'esprit, “encore plus idéelle que la vue“. S'attachant à la double perspective de l'émission et de la réception, l'analyse souligne ainsi la parfaite adaptation du son à être “support“ et “véhicule“ de la pensée :

Nous distinguons les sens du bas : toucher, goût, odorat de ceux du haut vue et ouïe. Les sens du bas, en raison de leur lien au réel, et à la matière, ne sont pas adaptés à la réception et à la transmission de l'expression des pensées. Les sens supérieurs ou idéels se trouvent incomparablement plus proches de l'esprit ; et l'ouïe est encore plus idéelle que la vue. Ce qui est vu est [...] de l'ordre de la matérialité, de la permanence dans l'espace ; ce qui est entendu,

disparaissant immédiatement dans le temps, a une existence tout à fait idéelle. Grâce à cette nature idéelle, le son est tout particulièrement adapté à être le support de la pensée et l'ouïe à en être le récepteur ¹³⁴. (Heyse, K.W, 1856 : 29).

1.5.3 Ouverture aux enjeux de l'analyse de la perception

Accordant une place particulière à la question du rôle du son dans la parole, la pensée du sonore s'ouvre, au dix-huitième siècle, au renouvellement des approches de la perception, lequel va de pair avec une redéfinition des paradigmes du sensible et de l'intelligible.

Sorties du cadre platonicien des "causes secondaires", les sensations s'érigent ainsi en domaines d'expérience à part entière, le perçu s'installant en champ autonome ¹³⁵.

Expression même du développement de l'intérêt pour l'expérience sensible, le "Traité des sensations" de Condillac (1756) est à cet égard marqué, en même temps que par sa remise en cause du cadre traditionnel de l'otpicentrisme, par son ouverture à l'analyse du toucher, tandis que, portée, en contexte germanique, par J.G. Herder, la réflexion sur l'activité perceptive passe par une reconnaissance de la spécificité des différentes fonctions sensorielles ¹³⁶ :

Les trois sens importants sont donc ceux-là : la vision qui est liée à l'extension, l'ouïe à l'intensité, le tact qui l'est à la force, voire à la violence.

(Herder, 1769, [1987], *cit.* in Kaltenecker, M., *op. cit.* : 101)

¹³⁴ Original : „Wir unterscheiden die niedern Sinne: Gefühl, Geschmack, Geruch, von den höheren: Gesicht und Gehör. Die niederen Sinne sind als reale und materielle nicht geeignet zu Empfängern und Vermitteln des Gedanken-Ausdrucks. Ungleich näher stehen dem Geiste die höheren oder ideellen Sinne, und noch ideeller als das Gesicht ist das Gehör. Was gesehen wird, ist doch ein Materielles, ein Bleibendes im Raume; was gehört wird, hat eine ganz ideelle Existenz, als unmittelbar verschwindend in der Zeit. Vermöge dieser ideellen Natur ist der Laut vorzugsweise geeignet zum Träger des Gedankens, das Gehör zum Empfänger desselben.“ (Heyse, K.W. , 1856 : 29).

¹³⁵ Ce phénomène prend une importance spécifique dans la pensée du sonore. Comme l'analyse le philosophe allemand Ritter, "le son exprime son existence". (Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers, Leipzig, Weimar, Kiepenheuer, 1984: 263, *cit.* in Kaltenecker, M. : 213).

¹³⁶ Si la distinction et la caractérisation des diverses modalités sensorielles occupe une place centrale dans un contexte marqué, au dix-huitième siècle, par l'accession du sensible au rang de domaine expérientiel, c'est aujourd'hui l'étude des liens qui unissent entre eux les différents champs de l'activité perceptive qui mobilise l'attention des chercheurs. Qu'elle passe, dans l'approche phénoménologique, par la mise en évidence de l'ancrage des diverses modalités perceptives dans "la couche originare du sentir", ou, dans le champ des sciences cognitives, par les recherches concernant les processus de correspondances transmodales et les phénomènes de congruence, l'analyse de la perception s'ouvre ainsi, au vingt et unième siècle, en même temps qu'au questionnement des formes d'expression originare de l'être au monde, à l'énigme du surgissement du sens. (Ramachandran et Hubbard, 2001, Spence, 2015).

Décrit dans ses caractéristiques propres, le sonore est envisagé comme ayant, à la différence du visuel, partie liée avec l'expression de l'émotion ainsi qu'avec les phénomènes de fusion et d'intégration¹³⁷ :

(Les effets de ce qui coule agréablement dans notre oreille) opèrent en somme par mélange (*ineinander*), par vibrations frappant des vibrations : ils ne sont pas aussi démêlés (*auseinander*), pas aussi distincts. Ils opèrent par ébranlement, un doux étourdissement par les sons et les ondes ; les rayons de lumière, en revanche, comme des bâtons d'or, frappent en silence notre visage sans nous déranger ou nous inquiéter. (Herder, J.G., *op. cit.* : 99, cit. in Kaltensecker, M., *op. cit.*:102)

Passant par le jeu des comparaisons - et, ce faisant, par l'analogie -, l'analyse de Herder distingue ainsi l'ouïe des autres sens par son ouverture à l'univers de l'intériorité et de la profondeur, mais aussi par son affinité avec le champ du "sentiment" :

L'ouïe seule est le sens le plus intime, le plus profond. Pas aussi claire que le regard, elle n'est pas aussi froide que lui ; pas aussi consciencieuse que le toucher, elle est aussi moins grossière ; mais elle est également plus proche du sentiment, comme l'œil l'est des idées et le toucher de l'imagination. (Herder, J.G., *op. cit.* : 159., cit. in Kaltenecker, M., *op. cit.* : 105)

1.5.4 Revalorisation de l'ouïe

S'émancipant de la dominance du "visuel", la relation au sonore se libère également de l'assujettissement à la parole, phénomène auquel concourt, sur le plan musical, le développement des pratiques instrumentales, qui consacre la fin d'une ère de soumission de l'expression au contenu du texte vocal (M. Kaltenecker, *op. cit.* : 105).

Partie prenante du mouvement de reconnaissance des différentes modalités d'expression du sentir, le phénomène de revalorisation de l'ouïe va parfois jusqu'à inverser le rapport traditionnel de l'audible et du visible, comme c'est le cas chez le physicien et philosophe allemand J.W. Ritter (1776-1810) :

Écouter, c'est voir de l'intérieur, dans la conscience la plus intime. C'est pour cela que l'on peut réaliser bien plus de choses avec l'ouïe qu'avec tous les autres sens. L'ouïe est parmi les sens de l'univers le plus élevé, le plus grand, le plus complet, voire le seul sens général, le sens universel. (Ritter, J. W., 1984, [1810] : 263. *cit.* in Kaltenecker, M., 2010 : 213)

¹³⁷ C'est à partir de la métaphore du feu que s'exprime, quelques deux cents ans plus tard, dans le discours de P. Schaeffer, la mise en perspective de l'activité visuelle et auditive : «L'univers sonore ne serait comparable à l'univers visuel que si, dans ce dernier, l'œil ne percevait exclusivement que les flammes - variables et temporaires - de combustions plus ou moins brèves, assimilant alors nécessairement à celles-ci la chose qui brûle en elle-même. » (Schaeffer, P., 1966 : 161).

L'activité auditive devient ainsi objet d'un intérêt spécifique, comme le fait apparaître l'analyse de K.W. Heyse où le sonore, envisagé comme accès privilégié à l'immatériel et à l'invisible, est également reconnu dans son aptitude à engager l'expérience de la temporalité :

Le sens de l'ouïe est [...] parmi tous les sens le plus intérieur, le plus idéal, et se trouve dans le rapport le plus immédiat avec l'esprit de l'être humain. L'oreille est la porte constamment ouverte de l'esprit. Le regard s'agrippe à la face extérieure des objets physiques ; l'ouïe entend l'invisible, l'immatériel, déployé dans le temps tel un phénomène doté d'une vie et d'une agentivité propres.¹³⁸ (Heyse, K.W., 1856 : 31)

Décrite dans sa proximité avec "l'esprit de l'être humain" et présentée comme contribuant de façon essentielle à l'ouverture d'une présence au monde¹³⁹, l'ouïe est également valorisée par son "autonomie" et sa "liberté". Elle est en cela jugée supérieure à la vue, dont, à la différence de Platon, Heyse envisage la dépendance vis-à-vis de la lumière comme une contrainte et une limite (cf. supra, Platon, *République*, VI : 349) :

L'ouïe est aussi, d'après les conditions externes de sa sensibilité, plus indépendante et plus libre que la vision. L'œil a besoin de la lumière pour percevoir quelque chose ; le seul medium nécessaire à l'audible est l'air, qui est également la condition la plus universelle de la vie. Oui, même celui qui dort est ramené à la conscience quand son nerf auditif est "ébranlé" ("erschüttert") par le son - preuve éclatante de la force pénétrante du son, qui agit de façon directe sur la vie de l'esprit.¹⁴⁰ (Heyse, K.W., 1756 : 30)

Associée tant aux dimensions de l'intériorité, de la profondeur et de la sensibilité qu'à l'idée d'autonomie, de liberté et de dépassement des limites, l'ouïe se charge ainsi de valeurs multiples qui, tant culturelles et esthétiques qu'éthiques, la constituent en domaine d'expérience propre.

¹³⁸ Original. "Der Sinn des Gehörs ist [...] unter allen Sinnen der innerlichste, ideelste und steht mit dem geistigen Wesen des Menschen im unmittelbarsten Zusammenhänge. Das Ohr ist die beständig offene Pforte des Geistes. Der Blick hängt an der Aussenseite der körperlichen Gegenstände; das Gehör vernimmt das Unsichtbare, Körperlose, wie es sich als ein Lebendiges, Thätiges in zeitlicher Succession entfaltet." (Heyse, K.W., 1856 : 31).

¹³⁹ Ce constat est également celui de R. Murray Schafer : « On ne ferme pas ses oreilles à volonté, comme on ferme les yeux. Quand vient le sommeil, la perception des sons est la dernière à capituler. C'est aussi la première sur la brèche au réveil. » (1979 : 26).

¹⁴⁰ Original : "Auch ist das Gehör den äusserlichen Bedingungen seiner Empfänglichkeit nach unabhängiger und freier als das Gesicht. Das Auge bedarf des Lichtes, um etwas wahrzunehmen; das einzig nothwendige Medium des Hörbaren ist die Luft, welche zugleich die allgemeinste Lebensbedingung ist. Ja, auch der Schlafende wird in Folge der Erschütterung seines Gehörsnerven durch den Laut zum Bewusstsein erweckt -ein deutlicher Beweis von der eindringenden, unmittelbar das geistige Leben bewegenden Kraft des Lautes." (Heyse, K.W., *op. cit.*: 1856 : 30).

1.5.5 Vers un renouvellement du paradigme *visible/audible* ?

> *De l'illustration de la pensée du temps à la "philosophie du son"*

De nature essentiellement subjective, la relation au sonore s'ouvre, de façon essentielle, à l'expérience processuelle. Utilisée de façon récurrente comme support de la pensée du temps - que l'on évoque, à ce propos, son rôle dans la mise en évidence du phénomène de rétention chez Husserl (1907) ou dans l'analyse de la durée chez Bergson (1917) -, elle a généralement dans ce contexte été cantonnée par les philosophes à un rôle d'illustration et n'a que rarement, en tant que telle, été objet d'un questionnement spécifique.

Peu représentée dans l'histoire de la pensée occidentale, l'analyse de la relation au sonore tend cependant aujourd'hui à se constituer en champ de recherches propre, qu'elle s'inscrive dans le cadre de l'approche phénoménologique du perçu (Depraz, N, 1998), s'ouvre à la réflexion engagée par la "philosophie du son" (Casati, R., Dokic, J., 1994), ou renvoie à des domaines disciplinaires spécifiques (audiobiologie, études environnementales, recherche musicale etc.), donnant lieu à des manifestations ou à des sessions de réflexion diverses, parmi lesquelles peuvent être cités, entre autres événements, *La Semaine du son*, les *Rencontres Architecture, Musique, Écologie* (Valais, 1998-2018), les stages « *Vivre avec les sons par la pratique des écoutes* » organisés par M. Chion (Paris, 2017-2018), les sessions du colloque *Les mots du son* (Limoges, 2009-2011), les conférences des *Mercredis de Thélème* (Tours, 2016-2017) ou encore, de façon plus ponctuelle, le travail de sensibilisation à l'audiobiologie proposé autour de l'exposition consacrée au travail de B. Krause à la fondation Cartier en 2016 (Paris, 02-07-16 / 08-01-17)¹⁴¹. Qu'ils se présentent sous forme de manifestations isolées ou contribuent à l'engagement de champs de recherche de nature diverse, ces événements témoignent ainsi de l'intérêt suscité par l'expérience acoustique et de la vitalité de la pensée contemporaine du sonore.

> *Du modèle optique à l'émergence de nouvelles modalités culturelles du lien sonore/visuel*

Si l'expérience sonore n'a longtemps été utilisée par les philosophes que comme support de la pensée de la temporalité, elle n'a pas non plus été objet de recherche en elle-même

¹⁴¹ - *La semaine du son* (Eduscol)

- *Rencontres Architecture, Musique, Écologie* (Barbanti, R. et Mariétan, P)

- Formation « *Vivre avec les sons par la pratique des écoutes* », (M. Chion)

- Colloque *Les mots du son*, Centre de Recherches Sémiotiques de l'université de Limoges, CeRes

- "Dans le son, tout est bon ! Des sons dans tous le sens", *Les Mercredis de Thélème*, Univ. F. Rabelais. Tours.

- "Le grand orchestre animal", exposition B. Krause (Paris, Fondation J. Cartier)

chez les acousticiens, l'analyse des caractéristiques physiques du son sortant généralement du cadre de l'expérience perceptive (cf. supra M. Merleau-Ponty, N. Depraz, P. Schaeffer). Portant par ailleurs l'empreinte de la prégnance culturelle du visuel¹⁴², l'acoustique s'est longtemps développée en retrait de l'optique, sans généralement en atteindre, ainsi que le souligne P. Schaeffer, la précision ni la rigueur :

[...] sans remonter aux origines, on peut constater qu'en optique, il n'est pas question de confondre des zones aussi distinctes que l'étude de la lumière, l'étude des sources lumineuses, l'étude des corps éclairés, l'étude de la vision, l'étude de la perspective etc. Qui fait de telles distinctions en acoustique ? (Schaeffer, P., 1965 : 160)

Décrit comme peu adapté dans sa méthode et ses moyens à l'analyse des phénomènes acoustiques, l'usage, dans la saisie du sonore, de procédures relevant de la relation au visuel trouve aujourd'hui une actualisation dans le développement des diverses modalités de transcription des données. L'affichage et l'archivage des enregistrements et des analyses acoustiques adoptent, de fait, très souvent une forme graphique (spectrogramme, courbe, graphe), phénomène qui, comme le souligne R. Murray Schafer, introduit un biais dans le lien tissé avec le sonore :

Aujourd'hui, beaucoup de spécialistes qui travaillent sur le son -acousticiens, psychologues, audiologues etc.- n'ont avec le son d'autre contact que visuel. Leur perception en est une lecture, elle s'opère par la vue. Mes relations avec les spécialistes me portent à croire que la première règle, lorsque l'on veut étudier les sons, est d'apprendre à faire de son oreille un œil. [...] L'acoustique, aujourd'hui, n'est plus qu'une science visuelle.

(Murray Schafer, R., *op. cit.* : 184)

S'il amène à sortir du champ de l'activité auditive, l'usage du visuel dans la transcription des données acoustiques crée cependant, en même temps que de nouvelles modalités d'interaction avec les phénomènes acoustiques, des situations culturelles inédites. Partie prenante d'un projet de recherche, la lecture d'un graphe peut ainsi enrichir l'écoute, comme le met en évidence l'analyse, par B. Krause, du spectrogramme d'une séquence sonore enregistrée en Indonésie :

¹⁴² C'est ainsi à partir d'un modèle optique que s'exprime, chez le physicien Ritter, quelques décennies avant l'ouverture des travaux de l'acousticien Helmholtz (1821-1894), le besoin de créer des outils d'investigation adaptés à l'analyse des phénomènes acoustiques : « Le son est en puissance un monde en soi, un micro-univers que l'on aspire à rapprocher, à agrandir et à scruter et qui exige l'invention de nouveaux appareils. [...] Ne pourrait-on pas inventer aussi des microscopes pour le son, qui concentreraient ses ondes en un point focal ? » (Ritter, *op. cit.* : Fragments 474, 154 et 138, cit. in Kaltenecker, M. : 211).

Le beau spectrogramme de la figure 7 (: 110), obtenu à partir d'un chœur de l'aube de dix secondes enregistré à Bornéo, montre clairement une biophonie complexe. Il provient d'un habitat d'une grande densité et diversité vocale. Regardez-le de gauche à droite, comme si vous lisiez une mesure de partition musicale. Oiseaux, insectes et mammifères ont tous une niche temporelle, spatiale et fréquentielle. (Notez que la cigale occupe trois créneaux en même temps, prouesse remarquable qui a dû exiger beaucoup de temps). (Krause, B., 2013 : 109-110).

Mis au service de l'écoute, l'usage du visuel dans la saisie du sonore donne ainsi naissance à de nouvelles pratiques qui contribuent elles-mêmes à affiner l'expérience acoustique.

Qu'elle renvoie à des éléments de nature philosophique ou scientifique, la redéfinition du lien unissant le sonore au visuel ouvre ainsi aujourd'hui de nouvelles modalités d'exploration du perçu et élargit le champ culturel de l'expérience acoustique à des perspectives inédites.

1.5.6 Enjeux contemporains

Si la dominance du visuel est encore prégnante dans les sociétés occidentales, le processus de revalorisation de l'ouïe engagé aux dix-huitième et dix-neuvième siècles reste aujourd'hui un phénomène éminemment actif. Passant, en contexte écologique, par le développement d'attitudes et de pratiques valorisant l'écoute de l'environnement, mais également, en perspective musicale, par le renouvellement des codes esthétiques et des modalités d'exploration du sensible, il s'exprime également dans le champ linguistique où il s'actualise dans des domaines de recherche de nature diverse, allant de l'étude des processus développementaux au questionnement de l'origine du langage, en passant par l'analyse du fonctionnement des systèmes phonologiques, des phénomènes prosodiques, des manifestations du phonosymbolisme ou encore des modalités d'expression de l'iconicité acoustique.

Qu'elle s'ouvre à la diversité des situations du quotidien, s'élargisse au champ de la recherche acoustique, du développement de la conscience environnementale, de la philosophie de la perception, ou encore s'étende aux dimensions de la quête esthétique, la relation au sonore s'inscrit ainsi au cœur de l'expérience humaine. Expression même d'une présence à l'autre, elle procède en cela des pratiques, des croyances et des modes de pensée qui fondent la vie des individus et des collectivités.

Qu'est-ce qui, dans la diversité des modalités selon lesquelles elles s'expriment, confère leur pertinence aux situations sonores ? En quoi, en contrepartie, celles-ci contribuent-elles à donner sens à l'expérience ?

Expression à part entière d'une présence au monde, la relation aux phénomènes acoustiques ne repose pas sur des "catégories-tiroirs", établies une fois pour toutes, mais bien sur l'analogie - entendue comme aptitude à saisir une situation en ce qu'elle tient d'une autre (Holyak et Thagard, 1995, cf. supra). Interroger les modalités d'inscription du sonore dans l'expérience amène ainsi à poser deux types de questions :

- celle des analogies rendant possible la saisie d'une situation sonore dans ce qui l'unit à d'autres "équivalentes d'un certain point de vue" (Delattre, P. *Enc. Univ.*), comme en cas de confrontation à un bruit "inouï" ou d'émission d'hypothèses sur la cause d'un phénomène acoustique non identifié¹⁴³
- celle des analogies amenant à comprendre un phénomène en ce qu'il "tient" du sonore, comme c'est le cas, par exemple, de la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, des "mythes du bruit" décrits par C. Lévi-Strauss, ou encore des métaphores utilisant le phénomène acoustique comme source¹⁴⁴

S'intéressant à la façon dont les situations acoustiques prennent sens - dans une perspective tant adaptative qu'expressive - de leur ancrage dans l'expérience, l'analyse amène ainsi à s'attacher plus spécifiquement à l'analogie, dont les sciences cognitives élargissent aujourd'hui la portée aux différentes modalités d'interaction des êtres vivants avec le monde.

¹⁴³ "C'est alors que des sons *qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes* nous ont brusquement engloutis." (Krause, B., 2013 : 46)

¹⁴⁴ "Au bout de la vallée, les premières rampes du col grimpent à travers des forêts de hêtres géants dont les feuillages jaunes *éclataient comme des fanfares à vingt mètres au-dessus de nos têtes.*" (Bouvier, N., 2014, [1963] : 157).

2. Analogie et expérience sonore

Faire constamment des analogies pour essayer de toucher le cœur de ce qui se présente à nous est le propre de la condition humaine.

Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 193.

De l'univers mathématique au quotidien de l'activité humaine

Reconnue aujourd'hui comme centrale dans l'engagement du procès cognitif, l'analogie trouve ancrage dans la pensée pythagoricienne, où, renvoyant à l'utilisation d'un moyen terme entre deux entités connues dans la saisie d'une inconnue, elle se définit comme modalité particulière d'utilisation du *même* dans la saisie de l'*autre*, et, plus spécifiquement, ainsi que le souligne P. Secrétan, comme expression d'une semblance au-delà d'une différence :

L'analogie se caractérise [...] par une oscillation, pour elle constitutive, entre la ressemblance qu'elle signifie et la dissemblance qu'elle enjambe sans toutefois la réduire. Une proportion - un raisonnement - fait tenir ensemble ce qui, par ailleurs, ne se ressemble pas. Il y a visiblement ressemblance dans la dissemblance. [...] L'analogie est un pont par-dessus une frontière qui ne s'en trouve pas abolie pour autant ; car la proportion rationnelle ne détruit pas les différences réelles. (Secrétan, P., 1984 : 7-8)

Exprimée, dans sa forme mathématique originelle, sous la forme d'une égalité de rapports ($a : b :: c : d$ - soit *a est à b ce que c est à d*), mais associée plus largement à l'expression de relations structurelles entre des entités de nature diverse¹⁴⁵, l'analogie occupe une place essentielle dans l'histoire de la connaissance et de la pensée où, rendant en particulier possible la saisie de phénomènes excédant l'univers du "dicible" - le grec *analogia* renvoyant à l'idée d'un dépassement par le haut (*ana-*) et donc d'un "au-delà du logos" -, elle s'ouvre, ainsi que le souligne P. Secrétan, à la quête de l'inconnaissable :

Sa dimension est profondément liée au thème métaphorique de l'harmonie du monde ; les similitudes analogiques ne sont pas des ressemblances empiriques mais des leviers d'une ascension vers l'absolu ; les transgressions permettent de penser l'inconnaissable, de dire l'indicible ; (Secrétan, P., 1984 : 77)

¹⁴⁵ L'analogie est ainsi définie par D. Gentner comme affirmation de la possibilité d'application d'une structure relationnelle d'un domaine à un autre domaine : « An analogy is an assertion that a relational structure that normally applies in one domain can be applied in another domain. » (Gentner, D., 1983 : 156). (« Une analogie est une assertion du fait qu'une structure relationnelle qui normalement s'applique à un domaine donné peut être appliquée à un autre domaine. »)

Mobilisée par Platon dans l'expression de l'élévation vers le bien¹⁴⁶, du passage du *sensible* à l'*intelligible*¹⁴⁷, ou encore de l'ascension vers la connaissance et de la saisie des limites¹⁴⁸, l'analogie est, au Moyen-Âge, au cœur de la pensée du rapport entre la créature et Dieu, soit « de la proportionnalité sans mesure établie entre deux proportions dont l'une est connue et l'autre inconnue » (de Libera, A., *Encyclopaedia Universalis.*)¹⁴⁹. L'analogie "de proportion" (*intrinsèque* ou *verticale*), pensée comme « principe d'explication *ad unum* » permettant « d'appliquer des catégories communes aux êtres », est à cet égard distinguée, chez Thomas d'Acquin, de l'analogie "de proportionnalité" (*extrinsèque* ou *horizontale*), qui « rend compte du monde à partir de Dieu, en terme de causalité », c'est-à-dire « qui procède, à partir de l'analyse du réel "mondain", à la tentative de proportionner à Dieu ce qu'il tient d'êtres qui répondent à une autre structure ontologique » (Secrétan, *op. cit.* : 39-43).

Pensée, au XVIII^e siècle, comme voie d'accès à "l'inconnaissable", l'analogie occupe chez Kant une place essentielle dans le développement de la théorie de la Raison (Secrétan, *op. cit.*: 60) et est au fondement des principes *a priori* de "l'entendement pur" (analogies renvoyant à "l'application de la *catégorie de la relation* à l'expérience" - ou *analogies de l'expérience* -), associées plus spécifiquement aux principes (i) de "la permanence de la substance", (ii) du rapport de succession inhérent au lien causal (iii) et de "l'action réciproque simultanée de toutes les substances" (Godin, C., *op. cit.* : 65).

Associée, deux siècles plus tard, chez P. Ricoeur, à la possibilité de transgression vers un ailleurs et à l'engagement du procès métaphorique, elle ouvre, chez E. Lévinas, l'expérience

¹⁴⁶ Le soleil est l'analogue du Bien (cf. supra) : « Ce que le bien lui-même, dans le lieu intelligible, est par rapport à l'intelligence et aux choses pensées, le soleil l'est dans le lieu visible, par rapport à la vue et aux choses vues. » (Platon, République, VI, 508 c).

¹⁴⁷ Analogie "de la ligne" (analogie de représentation de l'accès à la vérité) : « Imagine que tu prends une ligne coupée en deux sections inégales : coupe à nouveau chaque section selon la même proportion : celle du genre qui est vu et celle du genre qui est conçu [...] Fais correspondre, s'il te plaît, à ces quatre sections les quatre attitudes suivantes dans l'âme : l'intelligence à celle qui est le plus en haut, la pensée à la seconde, à la troisième attribue la conviction, et à la dernière la faculté de se fonder sur les ressemblances, et ordonne-les de façon proportionnée, en considérant que plus ce à quoi elles s'appliquent participe de la vérité, plus elles participent de la clarté. » (Platon, République, VI, 509d-511-e).

¹⁴⁸ Mythe de la Caverne, République, VII, 514-52.1 - Cf. Obadia, C. (1999), "L'analogie et les exigences de la déduction métaphysique selon Platon", *Le Philosophoire* 3/1999 : 81-88.

¹⁴⁹ L'analogie est également, plus largement, partie prenante des rapports établis entre des êtres "appartenant à des ordres différents" (Godin, C., 2004 : 65).

de la re-connaissance qui, ainsi que l'analyse P. Secrétan, renouvelle la pensée de la relation à l'Autre et au monde :

[...] dans son humanisme même, l'analogie de l'Autre fait radicalement allusion aux limites de mon emprise sur l'autre, et plus largement, plus métaphysiquement, aux transgressions d'une Totalité omni-explicative où plus rien ne séparerait le Savoir et le Penser.

(Secrétan, P., *op. cit.* : 77).

Renvoyant tantôt à la pensée de l'un au-delà du divers, tantôt à l'expression d'une ascension vers l'absolu, l'analogie contribue ainsi à la fois à la cohérence de l'expérience et à l'ouverture d'espaces inédits. Jouant un rôle central dans l'activité humaine, elle s'émancipe ainsi du cadre pythagoricien de l'égalité de rapports, tout en tendant cependant à garder, comme le souligne P. Delattre, l'empreinte de son ancrage mathématique originaire :

Dans son acception ancienne, venue des mathématiques, l'analogie était une identité de proportions, de rapports. Si $a/b = c/d$, on peut dire que a est à b ce que c est à d. Ainsi, deux objets dont certaines dimensions sont homologues, sont dans le même rapport, peuvent être dits, en vertu de cette définition, homologues. [...] Limitée d'abord à cette définition mathématique, la signification du concept a évolué au cours du temps, dans le sens d'un assouplissement vis-à-vis des contraintes géométriques et métriques initiales. Mais le contenu sous-jacent, exprimé par les mots qu'on a dû employer ici pour préciser la première définition (homologue, équivalent, semblable), a subsisté. On y retrouve essentiellement l'idée de ressemblance, qui implique elle-même l'existence à la fois de points communs et de différences.

(Delattre, P. *Encyclopedia Universalis*)

Liée de façon essentielle à l'engagement du procès cognitif - soit, plus spécifiquement, au phénomène « d'aperception d'une identité foncière entre deux phénomènes sous la diversité des apparences » (Morfaux-Lefranc, 2005 : 18) -, l'analogie joue un rôle propre en contexte didactique où, rendant possible la saisie du nouveau à partir de l'acquis, elle est partie prenante des processus de transmission des savoirs et des compétences.

Reconnue comme centrale dans le développement de la connaissance et de l'activité humaine, l'analogie est, de façon traditionnelle, associée à des domaines culturels et disciplinaires de nature diverse tels ceux (i) du calcul, - où elle renvoie à des opérations effectuées sur des mesures physiques continues -, (ii) du codage technologique - où l'*analogique* se distingue du *digital* par le lien qui l'unit à la source -, mais également (iii) des sciences du vivant et en particulier de la botanique - où elle fonde la pensée des phénomènes d'homologie structurelle et fonctionnelle (comme par exemple ceux liant *ails, nageoires et membres* dans l'expression

de l'adaptation au déplacement chez les êtres vivants¹⁵⁰) -, de l'anatomie comparée - où elle rend compte des liens inhérents au fonctionnement des organes -, ou encore de la psychologie - où elle permet d'appréhender dans leur complexité et leur diversité les réseaux de relations sous-tendant les comportements et les modes de pensée des individus et des groupes. Elle occupe, par ailleurs, une place spécifique dans le champ de la linguistique, où elle est, dans des contextes théoriques et culturels divers, pensée comme assurant une fonction centrale dans l'engagement du procès langagier.

Envisagée de façon large comme inhérente à l'activité de catégorisation, l'analogie est aujourd'hui placée au fondement même de la cognition humaine, ainsi que l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, qui l'inscrivent "au cœur de la pensée" :

L'essence même de l'analogie réside dans l'appariement d'une structure mentale avec une autre. [...] L'analogie, loin d'être un phénomène ponctuel, envahit et détermine la cognition de pied en cap, depuis les actes les plus banals et inconscients d'identification des objets familiers ("ceci est une table") jusqu'aux découvertes scientifiques les plus abstraites (par exemple, la théorie de la relativité générale) et aux créations les plus inspirées, en passant par ce qui guide la manière dont chacun interagit avec son environnement, interprète une situation, raisonne au quotidien, prend des décisions et acquiert de nouvelles connaissances. [...] L'analogie n'est autre que l'élan vital faisant battre le cœur de la pensée.

(Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 66 ; 28 ; 25)

Engageant le procès cognitif, l'analogie participe ainsi, en même temps que de l'aptitude à saisir l'autre dans les termes du même, de l'ouverture de l'imaginaire et, comme le souligne P. Secrétan, de l'émergence de l'inédit :

Dans l'analogie, la proportion réfère l'une à l'autre deux tendances fondamentales de la pensée humaine : le rassemblement par ressemblance et la préemption imaginative de l'inconnu.

(Secrétan, P., *op. cit.* : 121)

2.1 Contribution à la cohérence du monde et ouverture du lien à l'inaccessible

Contribuant tant à l'engagement du procès catégoriel qu'à l'ouverture de l'imaginaire, l'analogie est partie prenante de l'activité perceptive et, ce faisant, des liens tissés, dans et par l'expérience acoustique, avec le monde. Elle ouvre en cela l'activité auditive à l'exploration de l'inconnu et à la quête épistémique.

¹⁵⁰ Hesse, M. (1963), *Models and Analogies in Science*, London, Sheed and Ward : 68, cit. in Itkonen (1997) : 137.

2.1.1 Quand le sonore “donne sens“ au monde

2.1.1.1 Théorie de l’harmonie des sphères¹⁵¹ : de l’audible à l’intelligible

En fondant les régularités des mouvements des corps célestes sur celles des rapports entre les harmoniques d’une corde vibrante, la théorie pythagoricienne de “l’harmonie des sphères“¹⁵² repose sur une analogie, analogie mobilisée dans sa fonction heuristique - l’utilisation du connu dans la formulation d’hypothèses sur l’inconnu rendant possible, comme l’analyse R. Murray Schafer, en même temps que l’extension de l’ici à l’ailleurs, l’ouverture de l’audible à l’intelligible¹⁵³ :

Ayant découvert la correspondance mathématique des harmoniques d’une corde et remarqué la parfaite régularité du mouvement des planètes et des étoiles, Pythagore joint l’intuition à la découverte et suppose que les deux types de mouvement sont les expressions d’une loi universelle parfaite, unissant la musique et les mathématiques. On dit que Pythagore a entendu la musique céleste, mais qu’aucun de ses disciples n’y est parvenu.

(Murray Schafer, R. 1979 : 355).

Expression même de l’ancrage sensible du procès épistémique, la théorie de l’harmonie des sphères témoigne de la valeur du sonore dans la construction de la cohérence de l’univers. Assurant le passage du perceptible à l’intelligible, la consonance musicale y est ce faisant perçue, ainsi que l’analyse J. Fissette, comme « signe de l’harmonie du cosmos et donc [...] icône d’une conception logiquement cohérente et d’une perception sensible, émotionnellement satisfaisante, du monde. » (Fissette, J., 1999 : 9).

2.1.1.2 “Le bruit rapproche ce qui est disjoint“ : mythologie du sonore

Si le sonore assure une fonction centrale dans la pensée du cosmos en Occident jusqu’au début du dix-septième siècle (soit jusqu’à Képler), l’attribution aux phénomènes acoustiques d’un pouvoir sur la vie des communautés humaines joue un rôle majeur dans nombre

¹⁵¹ Généralement attribuée à Pythagore mais ancrée de façon plus lointaine dans la pensée ptoléméenne des harmonies universelles.

¹⁵² Cf. Ronsard : “Sons harmonieux que les pythagoriciens croyaient produits par le mouvement des corps célestes“ (Ronsard, 1555 ; 1584, l’Hymne des astres)

¹⁵³ R. Murray Schafer rappelle à ce propos que nombre de récits fondateurs évoquent une époque où les sons, inaccessibles aux hommes, appartenaient aux dieux : « Dans le *Sangīta-makaranda* (I, 4-6), on apprend qu’il y a deux formes de sons, *anāhata*, “non frappé“ et *āhata*, “frappé“, le premier étant une vibration de l’éther, qui ne peut être perçue des hommes, mais dont dérive toute chose. » (Murray Schafer, R., 1979 : 355).

de civilisations, comme le font apparaître les travaux réalisés par C. Lévi-Strauss sur les mythes du bruit (2009, [1964]). Visant, ainsi que le met en évidence l’auteur, à maintenir un lien fragilisé - voire à remédier à une rupture au sein d’une chaîne -, les “conduites de bruit” tendent généralement à réguler l’équilibre entre “conjonction” et “disjonction”, qu’elles s’exercent dans le cadre d’événements concernant les phénomènes cosmiques (vacarme lors des éclipses), ou les relations sociales (charivari visant des unions jugées perturber l’ordre “naturel” des rencontres), ou encore contribuent à assurer le bon déroulement du quotidien, comme c’est le cas des rituels entourant l’obtention du “feu de cuisine” - ce dernier exigeant une mise à distance, par le silence, du “feu céleste” représenté par le soleil .¹⁵⁴ Plus qu’à éloigner le mal, c’est donc bien à remplir un vide mettant en danger un équilibre vital que visent les conduites de bruit :

Si l’action médiatrice du feu de cuisine entre le soleil (ciel) et la terre exige le silence, il est normal que la situation inverse exige le bruit, soit qu’elle se manifeste au sens propre (disjonction du ciel et de la terre) ou au sens figuré (disjonction, par l’effet d’une union répréhensible, de conjoints virtuellement destinés l’un à l’autre par leur position au sein du réseau normal des alliances) ; dans un cas, vacarme à l’occasion des éclipses, dans l’autre charivari. [...] On voit que, contrairement aux rationalisations des indigènes et des ethnologues à leur suite, le rôle véritable du vacarme n’est pas tant de chasser le captateur (soit le monstre dévorant le corps céleste, soit le prétendant abusif), que de combler symboliquement le vide creusé par la captation. (Lévi-Strauss, C., *op. cit.* : 300).

2.1.2 Unification du champ d’expérience par le sonore

Assurant la continuité des chaînes relationnelles, le sonore joue un rôle propre dans la construction de l’unité et de la cohérence de l’expérience. Qu’ils soient envisagés

¹⁵⁴ Expression du besoin de parer au risque représenté par la conjonction du soleil et de la terre (embrasement général), mais également d’une volonté d’écarter le soleil, dont la présence n’est plus nécessaire pour le réchauffement des aliments, les conduites de silence sont généralement de règle pour l’obtention du feu de cuisine, comme l’analyse C. Lévi-Strauss : « Entre le soleil et l’humanité, la médiation du feu de cuisine s’exerce [...] de deux façons. Par sa présence, le feu de cuisine évite une disjonction totale, il *unit* le soleil et la terre et préserve l’homme du *monde pourri* qui serait son lot si le soleil disparaissait vraiment ; mais cette présence est aussi *interposée*, ce qui revient à dire qu’elle écarte le risque d’une conjonction totale, d’où résulterait *un monde brûlé*. [...] Nous commençons à comprendre pourquoi, dans tous nos mythes, l’acquisition du feu de cuisine exige une attitude de réserve envers le bruit [...]. S’il s’agit d’obtenir le feu de cuisine, le bruit est dangereux (qu’on l’émette ou qu’on le perçoive). Cette incompatibilité entre la cuisine et le bruit est attestée jusqu’en Occident, par des préceptes traditionnels. [...] Pour interpréter l’équation : (lat.) *nausea* > (vieux fr.) *noise*, il n’est donc pas nécessaire de s’interroger longuement [...] ni d’invoquer une complexe évolution sémantique. L’isomorphisme des catégories gustative et auditive s’y exprime immédiatement, et de façon à peine plus vigoureuse que dans l’emploi péjoratif du mot “gargote” pour désigner un endroit où l’on sert une cuisine répugnante, puisque ce mot vient de “gargoter” dont le sens primitif est : faire du bruit en bouillonnant. » (Lévi-Strauss, C. (2009, [1964] : 298-299).

dans la perspective du *faire* ou de l'*entendre*, les phénomènes acoustiques créent ainsi des liens en même temps qu'entre les règnes et les espèces, entre l'univers du vivant et le monde de l'inanimé.

2.1.2.1 Expérience sonore et saisie de l'unité du monde

En s'intéressant, à cet égard, à l'adaptation des conduites sonores des animaux aux caractéristiques acoustiques de leur habitat, B. Krause s'attache également à la façon dont les comportements vocaux ont maille à partir avec l'équilibre biologique des différentes espèces entre elles. Apprendre à écouter la trame complexe des "voix animales", c'est ainsi, comme le met en évidence l'analyse audiobiologique, non seulement découvrir la façon dont s'expriment, dans et par l'activité sonore, les relations qu'entretiennent entre elles les différentes espèces d'un même milieu, mais également accéder à la conscience de la cohérence profonde du monde ¹⁵⁵ :

Les liens étroits entre l'humanité et le paysage sonore ont toujours fait office de lentilles à travers lesquelles nous comprenons le monde. Notre connaissance des biophonies, de leurs variations sur de longues périodes et en fonction des conditions climatiques et saisonnières amplifie notre compréhension de la distribution géologique, topographique et florale en fournissant des détails que les images par satellite ou la cartographie topographique auraient peu de chances de saisir. Ceux qui vivent près de la nature ont appris à bien connaître les permutations de ces dynamiques. Il est probable que, enfoui dans les profondeurs de notre cerveau limbique, un ancien circuit s'anime chaque fois que nous nous retrouvons au contact des réseaux délicats de ce tissu acoustique, des couches multiples de résonance qui perdurent dans certaines régions sauvages. (Krause, B., 2012 : 116-117).

¹⁵⁵ La prise de conscience de l'existence d'un équilibre interne propre à chaque habitat et à chaque moment de la journée est ainsi à l'origine de "l'hypothèse de la niche", émise par B. Krause : « La nuit, les paysages sonores du Kenya commençant à révéler leurs trames acoustiques structurées, mes derniers doutes sur ce que j'étais en train d'entendre se dissipèrent ; comme l'ont confirmé les spectrogrammes que j'ai imprimés par la suite, les paysages sonores présentaient suffisamment de détails pour en déduire que les chœurs des grenouilles et des insectes occupaient des niches de fréquences distinctes. Lorsque les oiseaux et les mammifères vocalisaient, leurs expressions caractéristiques s'inséraient avec précision dans les créneaux laissés vacants par les insectes. La chauve-souris et l'hyrax occupaient d'autres créneaux tandis qu'au loin hyènes et éléphants trouvaient encore d'autres niches. [...] »

Là où des groupes disparates d'animaux ont évolué de conserve sur une longue période, leurs voix ont tendance à se répartir entre les largeurs de bandes vacantes. Ainsi, chaque fréquence sonore, chaque niche temporelle est acoustiquement définie par un type d'organisme vivant : les insectes occupent des bandes très spécifiques du spectre tandis que différents oiseaux, mammifères, amphibiens et reptiles en adoptent d'autres, où les fréquences et les créneaux temporels risquent moins de se chevaucher et de se masquer mutuellement. [...]

Il s'avère que presque tous les habitats tropicaux ou sub-tropicaux que j'ai saisis sur bande magnétique se manifestent par une variété de voix bien différenciées qui forment des signatures sonores collectives, dont chacune définit de manière unique un lieu et un moment, et fait office d'empreinte vocale spécifique, de marque sonore d'un territoire. J'avais effectué des milliers d'enregistrements avant mon voyage au Kenya, et ceux que j'ai réalisés ensuite dans de nombreuses régions sauvages ont donné du poids à ma thèse, que j'ai rebaptisée "hypothèse de la niche" [...]. » (Krause, B., 98 ; 109-110)

2.1.2.2 Adaptation des caractéristiques phonématiques des langues à l'environnement

Faisant apparaître le caractère cohésif et structuré de la biophonie et la puissance du lien unissant les productions animales aux caractéristiques des milieux naturels, l'analyse audiobiologique pose également la question de l'ancrage environnemental des pratiques culturelles humaines. Les recherches en psychologie et en anthropologie linguistique s'intéressent ainsi tout particulièrement à l'impact des phénomènes d'adaptation acoustique sur la composition phonématique des langues - soit au lien unissant les caractéristiques d'un idiome aux spécificités du milieu naturel dans lequel il se développe. Conduites sur environ six cents langues "attachées" en diachronie à un territoire spécifique (excluant de ce fait par exemple l'anglais, l'espagnol ou le mandarin, parlés aujourd'hui à l'échelle de la planète), elles soulignent le caractère récurrent de phénomènes semblant attester de l'existence d'un processus d'adaptation des pratiques linguistiques aux qualités de l'environnement géo-physique afférent.

Les travaux de C. Everett, linguiste et anthropologue à l'Université de Miami, mettent ainsi en évidence la façon dont l'implantation d'une langue en région de haute altitude favorise l'usage des consonnes éjectives, phénomène lié par hypothèse (i) à une facilitation de la production de ce type de phonèmes - dont la réalisation nécessite une compression de l'air dans la cavité pharyngale - par la présence d'une pression atmosphérique spécifiquement basse et (ii) au fait que les consonnes éjectives occasionneraient moins de pertes en vapeur d'eau lors de l'émission (Caleb, E, 2013 : 1-2).

Objet, par ailleurs, d'une communication au 170^{ème} Congrès de l'*Acoustical Society of America* (ASA) à Jacksonville, Floride, (2015), les recherches conduites par Ian Maddieson, professeur de linguistique à l'Université du Nouveau Mexique, et Christophe Coupé, chercheur au Laboratoire National français *Dynamique du Langage* (CNRS), font apparaître la présence d'une corrélation entre les caractéristiques phonématiques des langues (fréquence acoustique des phonèmes et rapport quantitatif consonnes/voyelles) et les conditions géographiques (température, hygrométrie, densité de la végétation) du milieu dans lequel elles sont parlées. Les langues des régions forestières et des zones de climat plus chaud auraient ainsi tendance à utiliser davantage les phonèmes graves et à moins recourir aux consonnes, phénomène semblant pouvoir être attribué à une question d'optimisation de la diffusion du son dans l'espace. (Coupé, C. and Maddieson, I., 2015 : 1838).

2.1.2.3 Musicalité des phénomènes naturels/ancrage de la musique dans le lien à la nature

Récurrente par ailleurs dans la pensée de l'exploration sensible du sonore, la question de la relation musique/nature se charge d'enjeux culturels et esthétiques propres. Omniprésente dans l'analyse du paysage sonore, la métaphore de "l'orchestre animal" tend ainsi à s'ériger en catégorie et s'accompagne, en retour, d'un ancrage des pratiques sonores humaines dans les phénomènes acoustiques environnementaux, thèse qui, ainsi que l'analyse B. Krause, est objet depuis quelques décennies d'un intérêt renouvelé dans la communauté scientifique :

L'idée selon laquelle la musique puise ses racines dans les paysages sonores de la nature connaît un regain de faveur depuis les années 1980. Un lien évident a été redécouvert dans l'expression culturelle des Bakas, appelés aussi pygmées Babenzélés [...] de la forêt de Dzanga-Sangha, dans l'Ouest de la République Centrafricaine. (Krause, B., 2012 : 143).

L'auteur souligne à ce propos le rôle joué par les travaux de l'ethnomusicologue L. Sarno :

À son arrivée, le lien entre les sons de la forêt et la musique des Bakas semblait si solide que, comprit-il, sans la structure acoustique évidente fournie par la biophonie, leur musique ne se serait pas développée comme elle l'a fait. Il assista maintes fois à leurs improvisations et, plus il devenait familier avec leur musique et leur habitat, mieux il reconnaissait les liens mimétiques entre celles-ci et les rythmes imprimés par les stridulations des insectes et les coassements des grenouilles, les solos des oiseaux et les entrées en scène ponctuelles des mammifères, ainsi que les multiples manières dont les structures sonores des hommes et des animaux se reflétaient mutuellement. Les comptes rendus de Sarno montrent comment il a fini par percevoir les relations spirituelles, sociales et pratiques manifestes entre les biophonies de la forêt et la musique qui en est issue. (Krause, B., 2012 : 144).

Conférant aux manifestations de la biophonie statut de phénomène musical, la catégorie de "l'orchestre" unit ainsi les univers sonores de l'homme et de l'animal :

Les premiers sons que l'homme a inventés composaient la trame somptueuse des biophonies. Au début, notre imagination et notre besoin inné de percevoir des relations entre les sons ont probablement été stimulés par les voix des forêts tropicales et tempérées, des déserts, des hautes plaines, de la toundra et des régions côtières, où nous dressions le camp et chassions. [...] Mais comment sommes-nous entrés dans l'"orchestre" ? Le processus interactif élaboré par lequel chaque voix animale trouvait une fréquence ou une plage horaire disponible n'a certainement pas échappé à l'esprit méthodique de nos ancêtres. Il a dû servir de modèle à partir duquel arranger nos propres sons, formés par notre voix et nos premiers instruments. Grâce à une écoute attentive, nous avons transmué ce que nous entendions en expressions qui reflétaient des liens inédits avec le monde environnant. (Krause, B., *op. cit.* : 140-141).

Assurant, en même temps que la cohésion interne du paysage sonore, le lien entre les règnes et les espèces, “l’orchestre“ actualise ainsi, comme le met en évidence P. Nadrigny, de nouvelles modalités de pensée du rapport nature/culture :

[...] l’orchestre est ce lieu où se projette notre relation au paysage sonore. Dans ce rapport complexe de musicalisation du naturel et de naturalisation de la musique, le son naturel est moins un type de sons qu’une relation harmonieuse que le sujet entretient avec le paysage sonore. [...] C’est, paradoxalement, par le biais d’une thèse métaphysique gageant une harmonie entre l’homme et le monde, harmonie dont la musique exprime le chiffre, que le paysage sonore peut être compris aussi bien comme *cultural soundscape* que dans ses aspects biologiques.

(Nadrigny, P, 2010 : 6-7).

2.1.2.4 Reconstruire la cohérence du monde autour du lien à l’environnement sonore

Source de recherches multiples, s’attachant tant aux phénomènes d’adaptation de l’activité sonore à l’environnement qu’aux liens unissant, dans et par l’activité acoustique, les différentes expressions de l’animé et de l’inanimé, la mise en évidence du rôle du sonore dans la construction de la cohérence du monde est au cœur de la réflexion ouverte par le mouvement d’écologie acoustique, dont le projet vise, ainsi que l’analyse R. Barbanti, à « mettre l’accent sur la question de l’écoute comme moment central de toute relation être humain/monde » (2012 :13). La conscience de la nécessité de redonner au sonore sa place dans l’expérience humaine est ainsi à l’origine de l’organisation de toute une série d’actions de sensibilisation à l’environnement, visant, sous des formes diverses, à recréer et enrichir la relation aux événements acoustiques du quotidien, comme l’expriment R. Barbanti et P. Mariétan, fondateurs des Rencontres *Architecture, Musique, Écologie* :

Le but de ces Rencontres est de proposer et de structurer les conditions d’un échange théorique et d’une expérience directe autour des recherches actuelles portant sur les questions de l’écologie sonore. Ce qui est visé est donc la qualité de la relation et de l’interaction entre le vivant et son déploiement dans l’espace et dans le temps, en posant l’écoute comme critère et comme outil d’investigation gnoséologique privilégié. [...] Sans exclure les apports qualitatifs, l’écologie sonore pose d’emblée la question de l’holisme. En effet, l’univers acoustique se donne immédiatement comme une totalité. À la fois énergétique, immatériel, éphémère, vibratoire, sensoriel etc., l’univers des sons est globalisant, inter-relationnel, et multidimensionnel.[...] Thématiser l’oreille comme modalité d’approche du monde pour l’appréhender et le comprendre signifie s’engager pour une nouvelle façon de l’écouter .

(Barbanti, R. et Mariétan, P., 2006, : 7-9).

2.1.3 Expérience sonore et quête de l'inconnu

2.1.3.1 Accès à l'espace du secret et de l'intériorité

Tout en procédant de la construction de l'équilibre et de la cohérence profonde du monde, l'expérience sonore s'élargit à la quête de l'inconnu, phénomène trouvant sans doute une origine dans l'aptitude de l'ouïe, sens précurrent, à rendre possible, en même temps que le dépassement des distances, l'accès à l'invisible et l'anticipation de l'action.

Si elle engage un phénomène de tension vers l'autre, la relation aux phénomènes acoustiques est également, de façon essentielle, liée à l'expérience de l'intériorité (cf. supra). Elle entretient ce faisant au dix-huitième siècle une relation privilégiée avec les univers de "l'âme" et de "l'esprit", comme le font apparaître les propos de J.G. Herder :

Quant aux effets de ce qui coule agréablement dans notre oreille, ils sont pour ainsi dire situés plus profondément dans notre âme, alors que les objets contemplés sont posés calmement devant nous. (Herder, J.G. (1987, [1769]) : 99, cit. in Kaltenecker, M. (2010) : 102).

Porteur d'enjeux esthétiques riches et complexes, le lien unissant l'expérience sonore au paradigme de l'insaisissable et à l'espace secret de l'être trouve une expression dans le champ de l'activité musicale et de la littérature. Décrite comme assurant "l'ouverture de l'âme", la musique est ainsi de façon essentielle liée, chez M. Proust, à l'émergence d'une conscience spécifique de l'être au monde, conscience ouverte à l'expérience de l'éphémère et de l'ineffable ¹⁵⁶ :

Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer son contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie - il ne savait lui-même - qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire "sine materia".

(Proust, M., 1987, [1913], À la recherche du temps perdu, I. : 205-206).

¹⁵⁶ Soulignant la richesse et la complexité des éléments mis en jeu par la relation au monde sonore et à la musique chez M. Proust, Martin Kaltenecker y note la présence de deux modalités d'expression de l'écoute : « Proust oscillera toujours entre [...] deux interprétations, l'une herméneutique (à une figure musicale s'attache un souvenir, une image, qui constitue un message) et l'autre métaphysique (la phrase est apparition venue d'un autre monde, incarnation d'un "eidōs", d'une forme parfaite). » (Kaltenecker, M., (2010): 409).

Si cette seconde modalité s'actualise dans les propos de Swann, elle fait également l'objet de commentaires narratifs spécifiques : "Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification." (Proust, M., (1987, [1913]), À la recherche du temps perdu, I. : 343-344).

2.1.3.2 Ouverture au champ de l'inouï

Renouvelant les conditions mêmes de la relation à l'événement sonore, le développement, depuis le siècle dernier, des techniques d'enregistrement et d'amplification acoustique a eu pour effet, en même temps qu'un recul des seuils physiologiques de l'audible, l'émergence d'une curiosité pour les phénomènes ne pouvant être objets d'une écoute directe : infra-sons, ultra-sons, monde de l'imperceptible ou de l'inaccessible¹⁵⁷. Ouvert à des prolongements culturels, épistémiques et esthétiques complexes, ce phénomène joue un rôle majeur en contexte audiobiologique. L'oreille se constitue ainsi en instrument privilégié d'exploration du monde vivant, comme le met en évidence l'évocation, par B. Krause, de l'enthousiasme éveillé par la découverte du chant des fourmis, des voix aquatiques de la mare ou des sons étranges produits par les anémones de mer, mais également, plus largement, par la conscience du changement de perspective introduit par l'usage des microphones et du casque :

Pareils aux jumelles pour la vue, mes micros et mes écouteurs rendaient tous les sons plus proches et révélaient une gamme de détails saisissants entièrement nouveaux pour moi. Au-dessus de ma tête, quelques oiseaux traversaient l'espace stéréo de droite à gauche, dans le lent battement cadencé de leurs ailes, mélange diaphane de bruissements et de chuintements. Grâce à mon système d'enregistrement portable, je n'avais plus l'impression d'écouter en observateur distant ; je me fondais dans un nouvel espace et participais pleinement à l'expérience. [...] Mon casque stéréo, dont j'avais monté le volume, pour ne rien manquer, rendait plus vraies que nature les subtiles textures acoustiques. L'effet était immédiat et saisissant, l'impression de légèreté et d'espace, ensorcelante et magnifique. L'ambiance sonore prenait du relief dans ses moindres détails, détails que je n'aurais jamais perçus avec mes seules oreilles [...]

(Krause, B., 2012 : 23)

Si les sons de l'infime représentent un domaine d'exploration acoustique particulièrement riche, les phénomènes sonores provenant de sources lointaines ouvrent l'espace de l'imaginaire. L'écoute se constitue ainsi en moyen privilégié d'accès à l'inconnu, comme le fait apparaître l'intérêt suscité, au cours des dernières décennies, par les phénomènes acoustiques émanant de zones de conditions extrêmes ou d'espaces inaccessibles à l'homme¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Si l'écoute amplifiée ouvre la possibilité d'accéder à "l'imperceptible" -c'est-à-dire à *l'en-deçà de l'audible*- la curiosité pour *l'inouï* passe également par l'expérience du recul des seuils de tolérance de l'oreille - c'est-à-dire par une tentative d'accès à *l'au-delà de l'audible* - comme le fait apparaître l'analyse des pratiques de *harsh noise*, réalisée par C. Guesde et P. Nadrigny. (Guesde, C. et Nadrigny, P., 2015).

¹⁵⁸ C'est à ce phénomène que se rattache également l'effet fascinant exercé par l'accès, après décodage et conversion acoustique, aux ondes électromagnétiques captées dans l'espace, effet dont témoigne la

Qu'elle contribue à "l'ouverture de l'âme" et à l'accès à l'univers de l'intériorité, ou à la découverte de phénomènes de nature diverse, jusque là inaccessibles à l'être humain, la relation au monde sonore est ainsi de façon récurrente associée à l'idée de recul des limites et à l'exploration de nouvelles modalités de présence au monde.

Inscrit au cœur de l'expérience humaine, le sonore est ainsi partie prenante de l'harmonie entre l'homme et le monde. Tout en jouant, en cela, un rôle propre dans la construction de l'équilibre et de la cohérence de l'univers, la relation aux phénomènes acoustiques s'ouvre également à la quête de l'inconnu. Comme le font apparaître tant le paradigme du développement de l'écoute environnementale que les diverses modalités d'exploration de l'inouï, le lien tissé avec l'événement sonore unit ainsi deux modalités essentielles de l'être au monde : la recherche de cohérence d'une part et le besoin de reculer toujours davantage les frontières de l'expérience de l'autre.

2.2 Analogie et relation au phénomène acoustique

Expression d'une présence au monde, la perception auditive prend sens de l'ouverture d'une tension vers l'autre. Elle repose en cela à part entière sur l'analogie, toute activité sensorielle supposant, comme l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, un "encodage sémantique" de la situation afférente :

L'hypothèse perception sans conception peut être rejetée sans appel. [...] on ne conserve pas en mémoire le recueil "objectif" des événements passés, parmi lesquels on partirait à la pêche lorsqu'une situation nouvelle survient : les événements font plutôt l'objet d'un encodage sémantique. Les situations sont formatées dans notre mémoire par nos concepts ; nous les percevons et les mémorisons à travers eux. Les évocations sont rendues possibles parce que certains aspects de la situation vécue ont été repérés et mémorisés lors de l'encodage initial de cette situation. (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 214).

multiplication, sur la toile, de sites diffusant les sons issus des enregistrements réalisés par les astrophysiciens*. Constituant un matériau musical privilégié, les "sons de l'espace" peuvent d'ailleurs se prêter à des réalisations esthétiques de nature diverse, un exemple célèbre étant l'utilisation, par le compositeur Louis Dandrel, de la transcription acoustique des phénomènes captés par les astrophysiciens de Nançay, pour la sonorisation de "la roue de la musique", lors des manifestations marquant, à Paris, l'entrée dans le troisième millénaire.

* <http://soocurious.com/fr/sons-espace-enregistrement-nasa> consulté le 26-01-16

Ancré dans les processus d'encodage du perçu, le phénomène d'évocation ne s'effectue cependant pas par mise en lien explicite de deux situations pensées comme similaires sous un certain angle - soit par "perception directe d'une essence partagée" (*op. cit.* : 216) - , mais bien par engagement dans la richesse et la diversité des éléments qui confèrent à l'instant sa pertinence :

En général, nos processus automatisés ont tous de bonnes raisons d'être et ont même souvent à voir avec notre survie. Nos évocations ininterrompues des situations que nous avons déjà vécues ne sont pas de simples options lors de notre compréhension d'une situation nouvelle ; à l'inverse, elles sont profondément impliquées dans notre processus de compréhension.

(Hofstadter, D., Sander, E., *op. cit.* : 215).

Si, généralement spontanée et non consciente, l'activité perceptive prend sens de la situation afférente, le lien tissé avec le sensible doit-il être envisagé comme inscrit "biologiquement" dans le processus perceptif lui-même ? C'est, comme le rappellent E. Bigand et S. Mc Adams, une des questions posées par l'approche enactive de la perception¹⁵⁹ :

Le système de perception lui-même serait sensible aux aspects de l'environnement qui ont une importance biologique pour l'auditeur ou qui ont acquis une importance comportementale à travers l'expérience. (Bigand, E., et Mc Adams, S., 1994 : 159).

S'attachant au "degré d'intégration" des processus auditifs¹⁶⁰, l'analyse écologique de l'audition souligne à cet égard le caractère essentiellement événementiel de l'écoute quotidienne (*everyday listening*), élément central dans l'analyse de W.W.Gaver¹⁶¹ :

[...] si vous êtes là, sur la route, il est probable que vous n'entendiez pas du tout le son pour lui-même. Au lieu de cela, vous allez sans doute remarquer que le son est produit par une automobile qui a un moteur puissant. Votre attention va probablement être attirée par le fait qu'elle vient de l'arrière et s'approche rapidement de vous. Et vous pourriez même être frappés par l'environnement, percevant que la route sur laquelle vous êtes est en fait une ruelle étroite avec des murs réfractant le son de chaque côté. C'est un exemple d'écoute quotidienne

¹⁵⁹ Gibson, J.J., (1966, 1979).

¹⁶⁰ Cette position va, le cas échéant, jusqu'à l'idée d'un encodage génétique des situations sonores, telle qu'elle apparaît, rapportée par B. Krause, dans l'analyse de P. Shepard : « L'écologiste Paul Shepard est allé jusqu'à avancer que les propriétés acoustiques des paysages sonores primitifs sont encodées dans notre ADN. Il a imaginé cette possibilité bien avant que le génome n'ait été séquencé et il croyait que les paysages sonores, comme tous les types de sons, sont captés physiquement par l'homme et, avec le temps, deviennent innés. » (Krause, B., 2012 : 238-239).

¹⁶¹ Cf. également Pecqueux, A. (2012).

(*everyday listening*) : l'expérience de l'écoute des événements plutôt que des sons. Notre expérience sonore habituelle du monde est majoritairement du type de l'écoute quotidienne. Nous sommes préoccupés par l'écoute des choses qui se passent autour de nous, par le fait de savoir lesquelles il est important d'éviter et lesquelles pourraient offrir des possibilités d'action.

(Gaver, William, W., 1993 : 2)¹⁶².

Si elle assure, indubitablement, une fonction adaptative¹⁶³, l'écoute est également reconnue dans son ouverture à l'exploration du sensible, comme le met par exemple en évidence l'approche de l'environnement sonore développée, dans le cadre de la pratique du field recording¹⁶⁴, par E. La Casa :

Mon environnement s'est très vite imposé comme un territoire possible, ou plutôt m'offrant cette possibilité d'un espace et d'un temps sans limite. Ces terrains vagues où rien n'est établi a priori, mais, au contraire, où tout peut arriver, sont les espaces de rencontres possibles, d'un dialogue avec l'étendue, l'inconnu. Donc si je devais insister ici sur le pourquoi de l'enregistrement extérieur dans mon parcours, je parlerais de cette liberté de n'avoir aucune contrainte dans un espace sans fonction, sans utilité évidente, et d'y être seul dans une durée indéterminée. À l'affût du moindre changement, de la moindre variation dans ce qui est là, je file, dans leur juste durée, des phénomènes dont les implications sont impensées, et dont les causalités s'éloignent souvent de raisons esthétiques. Je ne dis pas qu'il n'y en a pas, mais il s'agit d'abord de la rencontre d'un homme avec un espace dans une durée et cette relation n'est pas en premier lieu, ou systématiquement, contrainte par une condition esthétique.

(La Casa, E., 2015 : 216)

¹⁶² Original : « [...] as you stand there in the road, it is likely that you will not listen to the sound itself at all. Instead, you are likely to notice that the sound is made by an automobile with a large and powerful engine. Your attention is likely to be drawn to the fact that it is approaching quickly from behind. And you might even attend to the environment, hearing that the road you are on is actually a narrow alley, with echoing walls on each side. This is an example of *everyday listening*, the experience of listening to events rather than sounds. Most of our experience of hearing the day-to-day world is one of everyday listening : we are concerned with listening to the things going on around us, with hearing which things are important to avoid and which might offer possibilities for action. » (Gaver, William, W., 1993 : 2).

¹⁶³ L'écoute quotidienne (*everyday listening*) est en cela distinguée par W.W. Gaver, de l'écoute musicale (*musical listening*), distinction opérée non à partir des qualités de l'objet sonore afférent, mais des modalités expérientielles propres de l'*entendre* : « La distinction entre *écoute quotidienne* et *écoute musicale* est de l'ordre de l'expérience et non des sons (elle n'est pas non plus une question d'approches psychologiques). Tout son peut être écouté pour ses attributs propres ou pour ceux de l'événement qui en est la cause. » (Original : « The distinction between everyday and musical listening is between experiences and not sounds (nor even psychological approaches). It is possible to listen to any sound either in terms of its attributes or in terms of those of the event that caused it. » (Gaver, W.W., *op. cit.* :2).

¹⁶⁴ Issu du mouvement de sensibilisation au paysage sonore (Murray Schafer, 1977), le *field recording* associe une pratique d'enregistrement "de terrain" à une démarche liant la conscience de l'environnement acoustique à l'ouverture d'une esthétique.

Dégagée du paradigme de l'urgence et, dans un premier temps, des tensions induites par une posture esthétique, l'écoute s'exprime ainsi comme présence au monde. Elle prend en cela sens dans l'ouverture d'une visée, visée qui sous-tend le travail d'enregistrement et de création sonore :

Dans un second temps, je n'ai pas la naïveté de penser que l'enregistrement n'est qu'un acte technique, un transfert... Bien au contraire, tout comme écouter, il s'agit d'une visée particulière qui vient en aval d'une analyse, après la mise en alerte du corps. Cette visée est bien une façon d'ordonner et de signifier un entendement, en s'appropriant l'espace et le territoire. L'enregistrement "intentionnalise" cet entendement, et par cela transforme la posture du corps. Ce dessein a pour conséquence l'invention d'une forme audible dont la composition devient à son tour une injonction à écouter. Mais cette révélation est le résultat d'une enquête empirique et non d'une traque méthodique : la vie est une recherche de déchiffrement et non un ball-trap.

(La Casa, E., 2015 : 216)

Qu'elle relève de la gestion de l'urgence ou s'ouvre à la quête esthétique, l'activité auditive s'exprime ainsi comme "tension vers" et procède de la richesse et de la complexité des situations afférentes.

Analysant dans sa célèbre étude "des quatre écoutes" (cf. supra), les différentes modalités d'expression du lien tissé avec le phénomène acoustique, Pierre Schaeffer distingue ainsi quatre types d'attitudes auditives, qu'il inscrit sur un continuum :

- > *écoute causale*, tendue vers la source
- > *écoute identifiante*, visant "l'objet sonore" dans sa spécificité
- > *écoute qualifiante*, "variant, comme *l'entendre*, en fonction de chaque expérience antérieure et de chaque curiosité"
- > *écoute sémantique*, dans laquelle "on délaisse la contingence du véhicule sonore au profit de son contenu signifiant". (cf. Schaeffer, P., 1966 : 114-117)¹⁶⁵

¹⁶⁵ « Dans toute écoute se manifeste la confrontation entre un *sujet* réceptif dans certaines limites et une *réalité objective* d'une part ; d'autre part, des *valorisations abstraites*, des qualifications logiques se détachent par rapport au *donné concret* qui tend à s'organiser autour d'elles sans jamais pourtant s'y laisser réduire. Bien entendu, chaque auditeur différent mettra l'accent différemment sur chacun des quatre pôles résultant de cette double tension, et fera ressortir celui-là seul d'entre eux qui correspondra à la finalité explicite de son écoute. [...] On s'approcherait d'une représentation imagée de la complexité de l'activité auditive en pondérant d'une part l'accent mis sur chaque secteur dans un "parcours" donné du cycle et d'autre part en superposant de tels "parcours" les uns à la suite des autres dans une troisième dimension en quelque sorte verticale. L'ensemble correspondrait alors à la fois au type de discipline pratiqué, à la personnalité de l'expérimentateur, et aux étapes successives de son élaboration. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 119).

2.2.1 Écoute “causale“ et processus d’inférence

Ancrée dans la fonction originaires de l’oreille, organe d’alerte¹⁶⁶, “l’écoute causale“ s’ouvre au jeu des inférences. L’identification de la situation-source s’effectue ainsi par mobilisation du connu - c’est-à-dire par analogie -, l’ouïe participant ce faisant de phénomènes centraux dans la pensée humaine, phénomènes dont D. Hofstadter et E. Sander analysent les enjeux :

Pour nous, une inférence est tout simplement l’apport d’une information. Concrètement, cela signifie qu’une certaine facette d’un concept se voit sortie de sa torpeur mentale et portée à notre attention. [...] Les inférences, toutes fruits de la catégorisation par analogie, constituent un apport plus que crucial pour la pensée, car les ressemblances perçues entre ce à quoi nous faisons face maintenant et ce à quoi nous avons fait face naguère sont ce sur quoi nous nous appuyons sans cesse pour penser, et sans elles, nous serions complètement désarmés.

(Hofstadter, D. et Sander, E, *op. cit.* : 29).

2.2.1.1 Constitution du son en indice

Identifier, par inférence, un événement à partir d’un son perçu, c’est tout d’abord traiter ce dernier comme indice¹⁶⁷. Plaçant en continuité l’écoute humaine et animale¹⁶⁸, P. Schaeffer souligne à ce propos le caractère spontané de ce phénomène, tout en notant par ailleurs son rôle précurseur dans l’engagement de la quête épistémique :

J’écoute l’événement, je cherche à identifier la source sonore : “Qu’est-ce que c’est ? Qu’est-ce qui s’est passé ?“ Je ne m’arrête pas alors à ce que je perçois, je m’en sers à mon insu. Je traite

¹⁶⁶ “Être au guet fut sans doute pour l’oreille l’une de ses premières attitudes.“ (Tomatis, A. L’oreille et le langage. : 41)

¹⁶⁷ Renvoyant, dans la seconde trichotomie de Peirce, à l’expérience de la secondéité, l’indice, “signe déterminé par son objet dynamique en fonction de la relation qu’il entretient avec lui“ (Peirce, 1978, [1931-1935 ; 1958] (8.335) : 32), s’exemplifie, en contexte sonore, dans les phénomènes inhérents à l’*écoute-réflexe* -soit dans les processus de mise en lien direct du perçu à l’événement afférent- : « Un coup sec frappé à la porte est un indice. Tout ce qui attire l’attention est un indice. Tout ce qui surprend est un indice, dans la mesure où il marque la jonction entre deux positions de l’expérience. Ainsi, un fort coup de tonnerre indique que quelque chose de considérable s’est produit, bien que nous ne puissions pas savoir précisément ce qu’était l’événement. Mais on peut s’attendre à ce qu’il soit lié à quelque expérience. » (Peirce, *op. cit.* (2.285) : 154).

Ce contexte est tout spécifiquement celui de l’interjection d’alerte : « Quand un cocher, pour attirer l’attention d’un piéton et éviter de le heurter, crie : “Eh !“, dans la mesure où le son est un mot signifiant, il est [...] plus qu’un indice ; mais dans la mesure où il n’a pour effet que d’agir sur le système nerveux de l’auditeur et de le faire sortir du chemin, il est un indice, parce qu’il a pour but de mettre le piéton en liaison réelle avec l’objet, qui est sa situation par rapport au cheval qui approche. » (Peirce, *op. cit.* (2.287) : 155).

¹⁶⁸ « Par écoute *naturelle*, nous voulons décrire la tendance prioritaire et primitive à se servir du son pour renseigner sur l’événement. Cette attention, nous la baptisons (par convention) *naturelle* parce qu’elle nous semble commune non seulement à tous les hommes quelle que soit leur civilisation, mais aussi [...] à certains animaux. Nombre d’animaux ont l’ouïe plus fine que l’homme. Cela ne veut pas dire seulement qu’ils entendent “physiquement“ mieux, mais qu’ils induisent plus facilement, à partir de tels indices, les circonstances qui ont provoqué ou que révèle l’événement sonore. » (Schaeffer, P. , *op. cit.* : 120).

le son comme un *indice* qui me signale quelque chose. C'est sans doute le cas le plus fréquent, parce qu'il correspond à notre attitude la plus spontanée, au rôle le plus primitif de la perception : avertir d'un danger, guider une action. En général, cette identification de l'événement sonore à son contexte causal est instantanée. Mais il se peut aussi, les indices étant équivoques, qu'elle ne se produise qu'après diverses comparaisons et déductions. La curiosité scientifique, bien que mettant en jeu des connaissances hautement élaborées, poursuit un but fondamentalement semblable à celui de la perception spontanée de l'événement.

(Schaeffer, P., *op. cit.* : 114-115).

Traité en indice¹⁶⁹, le son s'inscrit au cœur de l'expérience, comme le met par exemple en évidence, dans *l'Usage du monde*, la réaction de N. Bouvier et T. Vernet à la perception, en cours de voyage, d'un bruit inconnu, immédiatement assigné à une cause mécanique :

L'après-midi était avancé, le ciel clair, nous traversions une plaine absolument vide. L'air était assez transparent pour qu'on distingue un arbre qui se dressait tout seul à une trentaine de kilomètres. Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. Un peu semblables aux craquements d'un feu de bois sec ou à ceux du métal chauffé à blanc et qui travaille. *Thierry arrêta la voiture en blémissant; j'avais eu la même crainte que lui : nous avons dû perdre de l'huile et les pignons du différentiel se « mangeaient » en chauffant.* Nous nous trompions, car le bruit n'avait pas cessé. Il augmentait même, tout près sur notre gauche. On alla voir : derrière le talus qui borde un côté de la piste, la plaine était noire de tortues qui se livraient à leurs amours d'automne en entrechoquant leur carapace. [...] Quand nous sommes partis, de toutes les directions de la plaine on voyait des tortues se hâter lentement vers ce rendez-vous. Le jour tombait. On ne s'entendait plus. (Bouvier, N., B. 25)

Reposant sur le procès inférentiel, la saisie de bruits d'origine inconnue fait ainsi apparaître, en creux, l'ancrage expérientiel essentiel de l'écoute, que l'identification de la source se révèle d'incidence vitale (1) ou que l'événement sonore s'ouvre, en perspective esthétique, à l'expression de la subjectivité (2), comme le met en évidence, dans la richesse et la diversité des situations afférentes, le témoignage de B. Krause :

1. C'était maintenant la fin de l'après-midi, deux heures avant le crépuscule, et la forêt retentissait d'un véritable charivari. J'ai appuyé sur la touche « Enregistrer ». J'ai d'abord

¹⁶⁹ Décrit en termes de "déchiffrement de signes" le traitement des indices acoustiques joue, comme l'analyse B. Krause, un rôle essentiel dans l'écoute de l'environnement sonore : « C'est pendant de longs silences en Amazonie et en Afrique que j'ai été attentif aux paysages sonores et ai commencé à déchiffrer leurs messages, ces mêmes révélations qui autrefois meublaient notre vie entière. Les paysages sonores, surtout les paysages sonores dans leur état d'origine, m'envoient presque toujours des signes importants en rapport avec les événements qui ont lieu autour de moi. Les sites les plus anciens, les moins perturbés, conservent encore leur intégrité acoustique habituelle, dans laquelle les indicateurs subtils - légères variations du chant des oiseaux, changement d'intensité du bourdonnement des insectes, brusque interruption du chœur des grenouilles - ont tendance à être beaucoup plus instructifs que ceux d'habitats dégradés [...] J'ai appris qu'on ne néglige ces signes de la forêt qu'à ses risques et périls. » (B.Krause, *op. cit.* : 243).

entendu dans mon casque une série de clapotements. J'étais incapable de déterminer leur origine, car j'enregistrais en stéréo, mais je savais qu'ils étaient proches. Puis le paysage sonore a nettement changé : les insectes se sont tus, les oiseaux ont baissé de ton. Était-ce un signal ? Nous n'enregistrons que depuis quelques minutes lorsque j'ai regardé l'eau sombre, glauque, par-dessus bord : plusieurs silhouettes longues d'environ un mètre décrivaient des cercles autour de l'embarcation. Elles étaient floues et je ne parvenais pas à les compter : tout allait très vite et il y avait quelque chose d'anormal dans l'air. Puis une de ces formes que je n'avais pas repérée jaillit à la surface et j'entendis Ruth, toujours laconique, marmonner un peu plus fort qu'à l'accoutumée : « Des crocos ! ». (B. Krause, K. 42).

2. J'enregistrais le paysage sonore printanier quand, m'apprêtant à franchir une clôture en barbelés qui m'empêchait de passer, *j'entendis ce que je pris d'abord pour une caricature du sifflement du vent*. Il se trouvait que celui-ci, qui enflait en hurlements, soufflait sur deux fils rouillés parfaitement enroulés pour « chanter » (c'est-à-dire vibrer en produisant une tonalité). En disposant deux petits micros dans l'herbe afin de les protéger des éléments, j'ai réussi à enregistrer l'un de ces rares moments dont mes collègues et moi sommes toujours en quête, de ceux qui créent une illusion et un effet purs, sans distraction extérieure. (B. Krause, K. 31)

2.2.1.2 Ancrage physiologique de l'écoute

S'exprimant comme "tension vers", l'écoute est dépendante des conditions physiologiques de *l'entendre*, lesquelles varient considérablement d'une espèce et d'un individu à l'autre. Mettant en place un dispositif expérimental lui permettant de "tester" les effets de la mobilité des oreilles chez l'animal - et en particulier la façon dont celles-ci, comme c'est le cas chez la panthère ou le chat, s'orientent spontanément en direction du bruit perçu -, B. Krause fait ainsi apparaître la façon dont la souplesse et la finesse de la perception auditive jouent un rôle majeur dans le décryptage des indices sonores :

Lorsque je travaillais à Sumatra, j'ai observé, médusé, la très secrète panthère longibande décrire des cercles devant l'endroit où j'étais assis en modifiant toutes les deux ou trois secondes l'orientation de ses oreilles [...]. Je suis retourné au camp et me suis découpé des oreilles en papier de forme semblable à celle de ses pavillons. J'ai monté dessus deux petits micros, puis j'ai fixé le tout sur les branches de mes lunettes. La différence entre ce que j'entendais avec mes seules oreilles et avec celles, fausses, du félin était impressionnante. *J'ai essayé d'écouter comme le font des animaux dotés d'oreilles de grande dimension (proportionnellement à leur corps), comme les chauves-souris, les félidés (félins) et les canidés (renards, loups, coyotes, dingos, chacals et autres), et de comprendre comment la forme et la taille de leurs oreilles les aident à trouver l'origine d'un son et à percevoir ses nuances. Plus j'augmentais la taille du pavillon, plus cela mettait en valeur les détails de ce que j'entendais et enregistrerais. Les sons émis par les oiseaux et les insectes étaient considérablement rapprochés et leurs caractères acoustiques beaucoup mieux définis*. Observez un chat se diriger au son, capter chaque détail en concentrant son attention grâce à l'orientation de chaque oreille ou des deux. Confectionnez-vous des oreilles de chat : vous comprendrez mieux. (Krause, B, op.cit. : 36)

2.2.1.3 Enjeux culturels des inférences sonores

Liée, tant chez l'animal que chez l'homme, à l'ancrage physiologique et contextuel de l'écoute, la capacité à effectuer des inférences acoustiques s'ouvre, en contexte musical, à des perspectives culturelles et esthétiques complexes. Elle se constitue ainsi en compétence spécifique, comme le met en évidence, dans le cadre de l'émission *Disques en lice*, l'aptitude des critiques à prélever "à l'oreille", dans les différentes versions de l'œuvre écoutée, les indices permettant d'identifier un instrument, un mode de jeu, ou encore les caractéristiques historiques et stylistiques d'une interprétation :

- c'est une version baroque mais alors ... authentique pure hein mais avec d'la fantaisie ... avec ce côté euh... il a du plaisir à faire ses agréments dans les grupetti [...] l'affettuoso là elle est expansive elle est même envahissante hein ... y'a des sonorités variées avec cette sonorité d'violon baroque un peu d'bois vert comme ça ... et puis aussi de ... de quelqu'chose de très chaud ça m'a fait penser au travail que fait M l'italien ... qui fait... qui fait beaucoup ce genre de... donc ça pourrait être lui effectivement (*Disques en lice*, DT. K 96).

Ancrés, par ailleurs, dans l'histoire des sujets et des communautés, les processus d'inférence mis en jeu par la confrontation à des événements acoustiques d'origine inconnue possèdent une valeur anthropologique propre. Mises en scène par Ramuz dans *Derborence*, les hypothèses inhérentes à la saisie d'un bruit inouï - celui de l'éboulement d'un pan de montagne en pleine nuit - se présentent ainsi comme un véritable "répertoire sonore" des bruits de forte intensité connus des villageois campés dans le roman, que les suggestions émises renvoient (i) à des phénomènes d'origine naturelle (orage) ou humaine (chariot de bois, tir de mines), (ii) à l'univers de *l'intérieur* (roulement d'un tonneau dans la cave) ou de *l'extérieur* (phénomène météorologique, passage d'un véhicule, tir de mines), (iii) à des situations vécues (environnement acoustique) ou à des éléments relevant du "savoir du monde" (tremblement de terre) :

devant les portes se montrent les personnes tout entières, qui disent : " Qu'est-ce que c'est ? " [...] Les gens se tournent les uns vers les autres. On lève la tête. [...]

On disait :

-C'est pas un orage. [...]

on entend une voix de femme qui dit :

-Eh ! sait-on ? [...]

-Sait-on jamais ?...Il y en a qui sont coupés en deux par la montagne. Il peut faire beau chez nous et vilain chez les Allemands... [...]

-Pensez-vous ? On verrait bien la lueur.

-La lueur de quoi ?

-Des éclairs...

-Ou bien ils font sauter des mines, a dit quelqu'un.

-Tu es fou. Moi je dis que c'est un tremblement de terre. Mon lit m'a bougé sous le dos.

-Le mien aussi.

-Moi, dit un des Carrupt, car ils sont presque tous Carrupt à Aïre, c'est un tonneau que j'avais mal calé. Il a roulé jusque contre la porte de la cave. [...]

-Mais le bruit ?

-Oh ! dit un autre, le bruit, ça fait toujours du bruit, les tremblements de terre.

(Ramuz, C.F., RD. 17)

Reposant de façon essentielle sur l'analogie, l'écoute "causale" se caractérise ainsi par :

(i) l'ancrage expérientiel essentiel du lien tissé avec l'événement sonore, chaque situation trouvant sa pertinence de son inscription dans un contexte historique, social, subjectif unique

(ii) le rôle joué par les conditions physiologiques de l'activité auditive - dont la finesse et la souplesse accroissent la richesse des liens tissés avec l'événement acoustique

(iii) la présence d'un cadre social et culturel conférant sa pertinence à l'événement acoustique, toute relation au sonore renvoyant, en même temps qu'à une situation de nature subjective, à une expérience partagée ou virtuellement partageable - voire, le cas échéant, codifiée - des phénomènes de production et d'écoute.

2.2.2 Différenciation qualitative

2.2.2.1 Analogie et saisies qualifiantes du perçu

Si elle passe, de façon essentielle, par les phénomènes de tension vers la source - c'est-à-dire par l'écoute "causale" -, la saisie du sonore s'effectue également par différenciation qualitative (Guyot et al, 1997 : 41). Elle repose en cela de façon essentielle, sur les processus comparatifs - les relations, tant oppositives que graduelles¹⁷⁰, entre phénomènes sonores s'exerçant par mise en tension du *même* et de *l'autre*, que le *tertium comparationis* soit explicite ou non¹⁷¹.

Définies par Condillac comme phénomènes "de double attention", les comparaisons supposent à cet égard la présence originariaire d'un choix - celui d'un comparant pertinent - et reposent ainsi sur une opération de l'ordre du "jugement" :

Dès qu'il y a double attention, il y a comparaison ; car être attentif à deux idées ou les comparer, c'est la même chose. Or, on ne peut les comparer sans apercevoir entre elles quelque différence ou quelque ressemblance : apercevoir de pareils rapports, c'est juger. (Condillac, 1821: 15)¹⁷².

¹⁷⁰ La tradition rhétorique distingue à cet égard le contexte de la "*similitudo*" et celui de la "*comparatio*" qui, comme le rappelle V. Klauber, "sert à exprimer une relation d'égalité, de supériorité, ou d'infériorité, et non pas l'existence d'une qualité commune." (Klauber, V. "COMPARAISON, rhétorique", *Encyclopaedia Universalis*.)

¹⁷¹ Reposant sur l'analogie, les comparaisons sont, en contexte littéraire, distinguées des tropes par le fait qu'elles exhibent le lien opéré entre les entités afférentes : « La comparaison est considérée comme une figure d'analogie, mais non comme un trope, du fait qu'elle n'est pas "en un seul mot" : elle réunit en effet dans le discours non seulement le comparant et le comparé, mais l'expression du motif pour lequel on les rapproche ainsi qu'un instrument (grammatical ou lexical) explicitant le rapport de comparaison. » (Riegel, Pellat, Rioul, *op.cit.* : 935).

Elles sont également différenciées des "figures" ("images") dans la mesure où elles ne remettent pas en question les rapports sémantiques conventionnels : « Les comparaisons ne sont pas considérées comme de figures (des "images" sur le plan littéraire) si elles ne mettent pas en œuvre un rapport d'analogie entre des réalités étrangères l'une à l'autre. Même dans ce cas, elles ont la réputation de ne pas transgresser les règles de bonne formation sémantique, et donc de ne pas présenter de caractère particulier. » (Riegel, Pellat, Rioul, *op. cit.* : 950-951).

L'analyse distingue par ailleurs le contexte des comparaisons "saturées" - caractérisées par une mise en lien de deux entités A et B avec un comparant (analogon) commun -, de celui des comparaisons "non saturées" - marquées par l'absence d'explicitation d'un des éléments du rapport (comparant ou prédicat). (*op. cit.* : 950).

¹⁷² Décrite comme basée sur un "jugement" reposant sur une mise en perspective du *même* et de *l'autre*, la comparaison suppose, chez Condillac, la distinction de qualités spécifiques. Elle s'exprime ce faisant comme un processus analytique : « Les objets que nous comparons ont une multitude de rapports, soit parce que les impressions qu'ils font sur nous sont tout à fait différentes, soit parce qu'elles diffèrent du plus au moins, soit parce qu'étant semblables, elles se combinent différemment dans chacun. En pareil cas l'attention que nous leur donnons enveloppe d'abord toutes les sensations qu'ils occasionnent. Mais notre attention étant aussi partagée, nos comparaisons sont vagues, nous ne saisissons que des rapports confus, nos jugements sont imparfaits ou mal assurés : nous sommes donc obligés de porter notre attention d'un objet sur l'autre, en considérant séparément leurs qualités. Après avoir, par exemple, jugé de leur couleur, nous jugeons de leur figure, pour juger ensuite de leur grandeur ; et parcourant de sorte toutes les sensations qu'ils font sur nous, nous découvrons par une suite de

Centrale dans l'écoute causale, l'analogie joue ainsi également un rôle essentiel dans les processus de saisie qualitative du sonore, que ceux-ci s'attachent aux propriétés de l'événement acoustique ou au caractère subjectif du lien tissé avec le perçu. Renvoyant tantôt au contexte de la récupération mémorielle - voire de la réminiscence¹⁷³ -, tantôt aux diverses modalités de l'ancrage contextuel du sonore, tantôt encore aux liens culturels et esthétiques tissés, en particulier en situation musicale, avec l'événement acoustique, les analogies inhérentes aux processus de saisie qualifiante du perçu sont ainsi partie prenante de l'inscription du sonore dans l'expérience humaine.

Rendue possible par la prise de son, la mise en perspective par B. Krause des caractéristiques acoustiques de différentes plages du monde - effectuée sur la base d'enregistrements réalisés dans des conditions géophysiques équivalentes, sur la ligne des hautes eaux à l'étale de haute mer ou à marée basse -, s'ouvre ainsi à des perspectives multiples - géographiques, géologiques, météorologiques, mais également émotionnelles et esthétiques -, les liens tissés entre les paysages sonores évoqués prenant sens du souvenir de l'auteur d'avoir écouté, enfant, la mer sur les rivages de Coney Island :

Avant d'avoir comparé les enregistrements effectués sur la ligne des hautes eaux de diverses plages à l'étale de haute mer ou à marée basse, je n'aurais jamais imaginé que les ambiances sonores sur le littoral puissent présenter de telles variations. Dans les habitats terrestres sauvages, soit. Mais sur des plages de sable ? Lorsque mes parents m'ont emmené pour la première fois à Coney Island, où, à de longs intervalles, les vagues balayaient doucement les immenses plages des années 1940 et 1950, j'ai été frappé par la sérénité de l'atmosphère. Dans un espace si ouvert et si vaste, où nous ne nous aventurons que par beau temps, Coney Island a été pour moi le théâtre d'une expérience acoustique à laquelle j'ai par la suite confronté toutes les autres. (Krause, B, *op. cit.* : 52).

comparaisons et de jugements les rapports qui sont entre eux, et le résultat de ces jugements est l'idée que nous nous formons de chacun. » (Condillac, E.B., *op. cit.* : 15).

¹⁷³ Ce phénomène trouve, par exemple, une illustration dans l'évocation, par N. Bouvier de la "récupération" de la voix de son père, lors d'une rencontre fortuite, en plein désert : « J'écoutais, avec cette impression de longue intimité et de déjà vu qui naît parfois de la fatigue. Le patron, surtout, avait dans sa dégainé quelque chose qui m'était inexplicablement familier. [...] Comme le patron allait souffler la lampe, j'aperçus pour la première fois son visage éclairé en plein, et je compris ce qui m'avait intrigué : c'était le sosie de mon père ; mon père un peu vieilli, noirci, humilié, mais mon père tout de même. C'était si saisissant que je retrouvai aussitôt le timbre de sa voix, oublié depuis longtemps. (En une année j'en avais entendu tant d'autres.) Je l'entendis donc, et même mot pour mot, la dernière phrase qu'il m'avait adressée : une mise en garde embarrassée à propos de certaines femmes qui, que ... dans les ports ... Bien peu de circonstance ici. J'étais pourtant content d'avoir récupéré cette voix : ces bagages-là ne prennent pas de place. » (Bouvier, N., (2014, [1963]) : 238-239).

S'attachant tant aux caractéristiques acoustiques des sites eux-mêmes qu'aux qualités sensibles du perçu, les processus d'identification/distinction des événements sonores reposent de façon essentielle sur l'analogie. La description prend ainsi tout d'abord en compte les facteurs géophysiques ayant une incidence sur la qualité du phénomène sonore : (i) configuration géographique du lieu, opposant la situation de criques protégées (détroits de Vineyard et de Nantucket, sur l'île de Martha's Vineyard) à celle d'espaces plus vastes et plus ouverts (plages de Coney Island) et faisant le cas échéant apparaître la spécificité de sites réverbérants, qui renvoient et amplifient le bruit de l'eau (plage rocheuse de Praia sur l'île de Faial dans les Açores), (ii) exposition au vent, modifiant la qualité de la houle et le rythme des vagues et distinguant, par exemple, la plage de Praia de celles de Big Sur, (iii) profondeur et densité de l'eau, affectant la fréquence des sons émis, phénomène par lequel se démarquent les paysages sonores de bord de mer de ceux des lacs d'eau douce, (iiii) nature du sol, différenciant les sons perçus sur les plages de sable de Coney Island de ceux des rivages volcaniques de la plage de Praia ou encore de ceux des côtes d'East Anglia où se superposent les bruits de l'eau et de l'entrechoquement des galets, (iiiii) ou encore degré de la pente, déterminant, en même temps que le point de brisure des vagues, leur taille et leur force, comme le fait apparaître la mise en perspective des plages de Dar es-Salaam, sur l'Océan Indien, et de Big Sur et Ocean Beach sur la côte Ouest des États-Unis (*op. cit.* : 52-53).

Ouverte aux processus d'affinement/différenciation du perçu, la description passe ainsi par la mise en tension du *même* et de *l'autre*, le texte opposant, par exemple, *les clapotements* des vagues de Dar-es-Salaam à *la déflagration sèche et percutante* de celles des rivages rocheux de Praia aux Açores, ou encore *aux grondements et roulements* des rivages exposés au sud sur Martha's Vineyard. Elle se réalise par ailleurs autour de qualités acoustiques spécifiques : (i) puissance sonore, différenciant *le calme et la douceur* des vagues de Coney Island ou de Dar es-Salaam du *bruit de tonnerre* de celles de Big Sur ou d'Ocean Beach ou encore du *fracas* de celles de l'île de Faial aux Açores, (ii) durée de l'intervalle entre deux vagues, distinguant le *staccato rapide* des rivages de Dar es-Salaam du *rythme lent* des vagues de la plage d'Ipanema à Rio de Janeiro, (iii) ou encore fréquence des sons émis, différenciant les *roulements graves* des vagues des plages de Big Sur, des sons *d'une tonalité plus aigüe* perçus à Praia.

Les processus comparatifs s'attachent par ailleurs également à l'inscription subjective des liens tissés avec chaque paysage sonore, la description amenant ainsi à distinguer *la sérénité*

émanant des rivages de Coney Island de *la furie* des vagues du rivage d'East Anglia en Grande Bretagne près d'Aldeburgh, ou "l'impression ambivalente de beauté austère et de menace terrifiante et mystérieuse" éprouvée à Ocean Beach à San Francisco de l'ambiance de la plage d'Ipanema où le rythme lent des vagues est ressenti par l'auteur comme "accueillant et attirant" (Krause, B., *op. cit.* : 52-53). Qu'ils amènent à différencier les caractéristiques physiques des sites présentés, à affiner la perception des qualités sensibles de chaque paysage sonore, ou à enrichir les liens - éminemment subjectifs - tissés avec chacun des lieux évoqués, les phénomènes de mise en tension du *même* et de l'*autre* contribuent ainsi à nourrir et affiner la relation aux sons des différentes plages du monde.

Si elle joue un rôle essentiel dans la saisie contrastive du paysage sonore en perspective audiobiologique, l'analogie est également au cœur de l'activité de critique musicale, où elle rend possible, en même temps que la différenciation des interprétations, la saisie de chacune dans sa spécificité.

L'écoute comparative des six versions du *Sacre du Printemps* soumises aux critiques dans le cadre de l'Émission *Disques en lice* (27-05-13) fait ainsi apparaître la façon dont la mise en tension du *même* et de l'*autre* permet de dégager le caractère propre de chaque interprétation. Différenciées par leur tempo, les diverses versions le sont ainsi avant tout par les options esthétiques sous-jacentes, options qui fondent plus généralement la relation tissée avec l'œuvre et la cohérence globale de l'interprétation :

1. elle était beaucoup plus lente voilà ... mais elle est beaucoup plus intéressante ... pour moi en tout cas DS.J. 17 (*Début de l'œuvre, Version 2 vs. Version 1*)

2 je pense que c'est globalement un peu plus rapide que les autres ... mais c'est pas une vitesse où on passe trop rapidement à côté des choses qui méritent d'être entendues ... ou suivies

DS.K 26 (*Début de l'œuvre, V4 vs. V3*)

3. la deuxième fait tout mieux ... déjà elle va plus vite [...] et en allant très vite en ayant une telle maîtrise une telle précision rythmique ... c'est d'une virtuosité absolue mais à la fois ça sert l'expressivité de l'œuvre ... DS.K 81 (*Danse sacrée, V2 vs. V1*)

Faisant une large place à la question de l'adéquation du tempo, les critiques s'attachent également aux différentes modalités de traitement des timbres, que celles-ci concernent le choix des sonorités (*primitif, cru ..., acidité, fruité*), leur concours à la puissance expressive de la pièce (*densité, condensation des timbres*) ou leur contribution au procès de l'œuvre et à la vie de l'interprétation (*invention dans les timbres, dégradés de timbres*) :

4. les bois sont un peu plus crus hein ... alors c'est l'opposé d'la version R mais j'aime bien j' préfère ça que ce soit un peu cru ... un peu primitif ... puis ça doit être l'équivalent d'instruments folkloriques sommaires ... donc c'est c'que Stravinsky voulait ...

DS.I 32 (*Début de l'œuvre, V4 vs. V3*)

5. je regrette M qu'on avait entendu tout à l'heure ... parce que je n'trouve pas la même invention dans les timbres DS. J 22 (*Début de l'œuvre, V3-4 vs. V2*)

6. je préfère la version numéro quatre ... plus retenue plus sombre ... et puis en même temps avec ce qu'il faut d'acidité ... de fruité ... de précision

DS.J 73 (*Introduction de la seconde partie, V3 vs. V4*)

7. c'est vrai que la deuxième version est extrêmement raffinée c'est comme des phosphorescences dans la nuit y'a beaucoup de nuances de détails ... de dégradés de timbres formidables DS. I 58, (*Introduction de la seconde partie, V2 vs. V1*)

8. alors la troisième version je l'ai trouvée extraordinaire [...] une grande densité condensation des timbres je trouve ... qui évite le vide qu'il pourrait y avoir si on ... on laisse ça trop lâche DS. I 69 (*Introduction de la seconde partie, V3 vs. V4*)

Essentielles dans le contexte culturel afférent, les dimensions de l'expression, de la tension et de l'urgence sont omniprésentes dans les propos des critiques :

9. je n'suis pas sûr qu'elle raconte autant de choses intéressantes que l'hist... que la version numéro deux est à même de nous montrer ... DS. J 15 (*Début de l'œuvre, V2 vs. V1*)

10. la sixième m'a peut-être un peu plus plu ... un peu plus d'électricité ...

DS. I 38 (*Début de l'œuvre, V6 vs. V5*)

11. la version que nous quittons à présent très captivante ... très captivante allante ... très conduite [...] c'est halluciné c'est un peu hagar d c'est un peu fantomatique comme ça ... c'est bien plus et bien mieux narratif que la première version

DS. J 47 (*Introduction de la seconde partie, V2 vs. V1*)

12. j'trouve que la première version a une angoisse plus sourde comme ça ... a plus de contrastes ... plus sombre ... elle crée une tension DS. I 58 (*Intro seconde partie, V1 vs. V2*)

13. alors la troisième version je l'ai trouvée extraordinaire ... y'a vraiment une tension sourde dès l'début c'qui m'semble important ... [...] ... la respiration ... des ostinatos qui sont vraiment captivants ... euh ... ça crée j'trouve un suspense métaphysique carrément ... et les silences aussi sont complètement fascinants ... ça crée le frisson ...

DS. I 69 (*Introduction seconde partie, V3 vs. V4*)

14. une **nette** préférence pour ce qui me concerne pour la seconde ... qui est plus physique qui est plus charnue qui est plus ... plus **serrée** aussi ... y'a quelque chose qui est plus urgent DS. J 87 (*Danse sacrée, V2 vs. V1*)

Faisant apparaître les options esthétiques sous-jacentes, la confrontation des versions écoutées contribue, en même temps qu'à la différenciation des interprétations, à la justification des jugements et à l'affirmation des choix musicaux des critiques, comme le met par exemple en évidence l'analyse de la réalisation de la mélodie de trompette (*talalilim* ♯) (15) ou de la

superposition des glissandi de cordes et de la percussion dans l'introduction de la seconde partie de l'œuvre (16, 17) :

15. ce geste de ... *talalilim* (chanté 7) ... c'est terrible ... parce que dans la première version on a l'impression que on fait un crescendo et on fait un accent sur l'arrivée ... tandis que sur la deuxième ... c'est quelque chose de tout à fait mystérieux c'est ... c'est ... c'est ... un mot un peu ... galvaudé ... je trouve que c'est extrêmement poétique ... dans l'autre pas du tout [...] dans la deuxième version c'était poétique et dans la première version c'était ... soutenu ... c'était ... une certaine agressivité

DS. K 54 (*Introduction de la seconde partie, V2 vs. V1*)

16. au départ le glissando des cordes est magnifique avec la percussion ... ça fait une sorte de cristallisation douloureuse comme ça c'est tout à fait c'qu'il faut trouver ...

DS. I 69 (*Introduction de la seconde partie, V3 vs. V4*)

17. la quatrième a de belles qualités [...] bon la percussion au début j'trouve avec les glissandos ... elle est beaucoup trop présente elle éclabousse un peu les ... les cordes qui vont avec ... DS. I 71 (*Introduction de la seconde partie, V4 vs. V3*)

Les comparaisons jouent ainsi un rôle nodal dans l'élaboration du jugement critique (que les versions soient jugées complémentaires - ex. 18 - ou que l'énoncé affiche expressément une préférence - ex. 19 -), la mise en perspective des diverses réalisations contribuant à la fois à affiner les processus de différenciation et à nourrir le lien - culturel, esthétique et éminemment subjectif - tissé avec chaque interprétation :

18. j'trouve que la première version a une angoisse plus sourde comme ça ... a plus de contrastes ... plus sombre ... elle crée une tension ... moi elle me déplaît pas du tout c'est vrai que la deuxième version est extrêmement raffinée c'est comme des phosphorescences dans la nuit y'a beaucoup de nuances de détails ... de dégradés de timbres formidables ... le duo des trompettes est un peu plus lent peut-être ... un risque d'inertie mais c'est très beau quoi ... des qualités un peu complémentaires pour moi DS. I 58 (*Introduction de la seconde partie V1-V2*)

19. je pense que la version trois est une ... certainement une très belle version mais en ce qui concerne la dynamique ... les dynamiques ... dans la quatrième version je trouve que c'est beaucoup plus riche [...] je préfère euh ... la quatrième version je trouve que elle est vraiment très belle DS. K 77-79 (*Introduction de la seconde partie V4 vs. V3*)

2.2.2.2 Structuration temporelle du sonore

De nature essentiellement subjective, la relation aux phénomènes acoustiques passe par les processus de structuration du flux auditif et engage l'expérience temporelle.

Assurant une fonction centrale en contexte musical, l'inscription processuelle du sonore ouvre à cet égard aujourd'hui un champ de recherches riches et complexes, qui s'attachent à la diversité des modalités d'expression des phénomènes d'organisation morphologique et dynamique du perçu. Nées du double besoin (i) de réintroduire - en réaction à la valeur prise

par les éléments formels dans “l’écoute réduite“ (Schaeffer, P, 1966) -, la dimension de la signification dans la description des éléments sonores, et (ii) de combler un vide théorique dans l’analyse de l’organisation temporelle des musiques non mesurées (Delalande, F, 1996 : 17-18), les études engagées en 1991 par le *Laboratoire Musique et Informatique de Marseille* (MIM) mettent en évidence la présence d’un certain nombre de formes organisatrices qui, décrites en termes d’“unités sémiotiques temporelles“ - ou UST -, contribuent à donner sens à l’événement musical. Participant de la saisie processuelle du sonore, l’UST est ainsi définie comme

un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique (l’UST elle-même étant la classe d’équivalence, plus abstraite, des segments qui présentent, même hors contexte, une même signification temporelle due à des organisations morphologiques analogues). (Delalande, F. et Gobin, P, 1998 : 574).

Les dix-neuf UST recensées par les musiciens-chercheurs du MIM - *chute, contracté-étendu, élan, étirement, freinage, suspension-interrogation, sur l’erre, en flottement, en suspension, lourdeur, obsessionnel, par vagues, qui avance, qui tourne, qui veut démarrer, sans direction par divergence d’information, sans direction par excès d’information, stationnaire et trajectoire inexorable* - assurent ainsi la différenciation des modalités d’expression temporelle du sonore et procèdent en cela du lien tissé avec l’œuvre musicale ¹⁷⁴.

Ancrées à l’origine dans une approche à visée esthétique, les recherches sur les phénomènes de structuration temporelle du sonore s’ouvrent aujourd’hui au champ de la psychologie cognitive. Basés sur des expériences de groupements d’extraits d’œuvres diverses par des sujets musiciens et “non musiciens“, les travaux engagés par A. Frey et *al.* font ainsi apparaître le caractère essentiellement partagé des processus en jeu et, ce faisant, l’absence de différences significatives liées au degré d’expertise des auditeurs dans les tâches réalisées ¹⁷⁵ :

Les auditeurs, musiciens et non musiciens, arrivent à regrouper les segments musicaux selon leur déroulement temporel, avec une similitude entre les groupements réalisés par les participants. Un tel résultat est compatible avec l’hypothèse des UST comme figures sonométriques communes, c’est-à-dire ne relevant pas de l’application d’un procédé ou d’un apprentissage. [...] Le fait que les musiciens ne réussissent pas mieux cette tâche que les non musiciens renforce l’hypothèse que cette conception relève, soit de prédispositions

¹⁷⁴ Le site informatique du MIM offre, en même temps que des descriptions contextuelles, des illustrations sonores de chacune de ces figures. (« Unités sémiotiques temporelles, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille » <http://www.labo-mim.org/site/index.php?2008/08/11/24-les-ust>)

¹⁷⁵ Les expériences conduites passent par une confrontation des groupements réalisés (tantôt librement tantôt avec orientation sur le déroulement temporel des séquences musicales) aux catégorisations théoriques afférentes - c’est-à-dire aux formes inventoriées par les musiciens-chercheurs du MIM.

humaines, soit d'un apprentissage naturel basé sur l'extraction de régularités dans l'évaluation temporelle des flux sonores. (Frey, A, et al., 2009 : 432).

L'analyse met par ailleurs en évidence, en même temps que le caractère essentiellement continu des processus en jeu, la présence de figures privilégiées, certaines formes - telles les UST *chute, freinage, étirement, en flottement* -, se révélant ainsi plus propices que d'autres à la structuration du flux sonore. Envisagées comme "figures sonométriques pour le temps", les UST sont ainsi reconnues comme partie prenante des phénomènes de catégorisation perceptive :

Les UST, comme les figures géométriques, sont des catégories et relèvent des recherches sur la catégorisation. (Frey et al., op. cit. : 417)

Comme le mettent en évidence les recherches sur les UST, les phénomènes de saisie temporelle du sonore jouent ainsi un rôle central, en même temps que dans l'engagement des processus d'analogie/catégorisation du sensible, dans l'ouverture de l'axe perceptivo-cognitif.

2.2.3 Spécificité de l'“écoute sémantique“

Distinguée de l'écoute *causale* ainsi que de l'écoute *identifiante* et *qualifiante*, l'“écoute sémantique“, quatrième modalité de la relation tissée par l'oreille avec le monde sonore chez P. Schaeffer, associe l'expérience acoustique à l'ouverture du procès de signification et se caractérise par le fait que, comme dans le cadre des saisies événementielles, on y “délaisse la contingence du véhicule sonore au profit de son contenu signifiant“. (Schaeffer, P. op. cit. : 117).

Trouvant une actualisation dans l'activité langagière, l'usage signifiant du sonore suppose une mise à distance du perçu, phénomène inhérent, ainsi que l'analyse F. de Saussure, à l'engagement même du procès sémiotique :

Il est impossible que le son, élément matériel, appartienne par lui-même à la langue. Il n'est pour elle qu'une chose secondaire, une matière qu'elle met en œuvre. Toutes les valeurs conventionnelles présentent ce caractère de ne pas se confondre avec l'élément tangible qui leur sert de support [...] Cela est plus vrai encore du signifiant linguistique ; dans son essence, il n'est aucunement phonique, il est incorporel, constitué, non pas par sa substance matérielle, mais uniquement par les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres.

(Saussure, F., op. cit. : 98 ; 164).

La nécessaire mise à distance du perçu dans l'usage signifiant du sonore en langue ne saurait cependant occulter l'ancrage vocal originaire de la parole, sans lequel celle-ci ne pourrait simplement pas exister (Merleau-Ponty, M., 1945 : 1093). Ouvrant le débat sur l'ancrage sensible du dire, la question de l'écoute sémantique élargit ainsi l'étude de la perception auditive au champ de l'analyse linguistique.

3. L'analogie au cœur de l'activité langagière

La parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien.

(Merleau-Ponty, M., 1945 : 870)

3.1 Analogie et linguistique

Inscrite dans une tradition linguistique bimillénaire, - seuls les générativistes l'excluant du champ -, l'analyse du rôle de l'analogie dans l'activité langagière renvoie à deux questionnements récurrents, le premier concernant les structures internes du système, le second les modalités d'expression du procès iconique.

3.1.1 La langue procède-t-elle "naturellement" par analogie ?

Liée à des contextes historiques, sociologiques et culturels de nature diverse, la question de l'analogie langagière s'ouvre tout d'abord à celle de la "naturalité" des faits de parole, question au cœur de la *querelle des analogistes* et les *anomalistes*, opposant, au second siècle avant J.C, Aristarque, directeur de la Bibliothèque d'Alexandrie, à Cratès de Mallos, fondateur de la Bibliothèque de Pergame¹⁷⁶. Développée et transmise, dans les siècles suivants, par les écrits de Varron, poète et grammairien latin (*De lingua latina*, 45 av. J.C.) pour les premiers, et de Sextus Empiricus (2nde moitié II^o - déb. III^o s. de notre ère), philosophe sceptique grec (*Contra mathematicos* → *Adversus grammaticos*) pour les seconds, cette dispute s'articule à une problématique centrale dans l'analyse de la langue, les grammairiens revendiquant le caractère "naturel" de l'analogie inhérente aux processus de dérivation flexionnelle¹⁷⁷, et les anomalistes affirmant la dimension non moins "naturelle"

¹⁷⁶ Cf. Douay, F. et Pinto, J.J. (1990), "Analogie/anomalie", in Vandeloise, C., *Le français moderne*, oct. 1990.

¹⁷⁷ Ancrée de façon directe dans le champ mathématique, l'analyse grammaticale fait apparaître la présence en langue de relations diagrammatiques du type : « Amabam : amabat :: legebam : legebat » (Varron, 45 av. J.C., *De lingua latina*, livre 10, : 37-38. Trad. Baratin in Auroux (1989) : 229, cit. in Lavie, R.J. (2003) : 28).

S'il affirme le caractère *naturel* des phénomènes d'analogie inhérents aux dérivations flexionnelles, Varron n'en reconnaît toutefois pas moins leur ancrage dans *l'usage* : « [Quod] est nata ex quadam consuetudine, analogia et ex hac consuetudine item anomalia » (« [Tout] comme l'anomalie, l'analogie provient bien en quelque façon de l'usage [...] ») (Varron, *De lingua latina* (IX-3), trad. M. Baratin & F. Desbordes, 1981 : 175, cit. in Ponchon, T., (2009) : 33).

C'est d'ailleurs, comme le souligne T. Ponchon, bien par l'usage - et non par une quelconque loi de nature - qu'un siècle plus tard, Quintilien explique les phénomènes de dérivation flexionnelle (*op. cit.* : 34) : « Ce n'est pas, en effet, au moment où les hommes ont été créés qu'Analogie a été envoyée du haut du ciel pour donner son moule au langage ; elle en fut trouvée qu'après qu'ils eurent commencé à parler et que l'on eut noté dans le langage les désinences respectives des mots. Ainsi donc, elle ne s'appuie pas sur un principe rationnel, mais sur des exemples ; elle n'est pas une loi du langage, mais plutôt l'observance d'une pratique, de sorte qu'elle n'est issue de nulle part ailleurs que de l'usage. » (Quintilien, *De institutione oratori*, trad. J. Hardy : 109, cit. in Ponchon, T., 2009 : 34).

des phénomènes de contingence et d'indétermination propres à la parole, constat qui, selon eux, nécessite d'accorder à l'exception et au *singulier* (soit à "l'anomalie") la place qui leur reviennent dans les phénomènes langagiers.

3.1.2 Analogie et "légitimité" des phénomènes linguistiques

Si elle renvoie à la "naturalité" des faits de langue, l'analogie est également, de façon récurrente, liée à la question de leur légitimité, les champs assignés à la "loi" variant selon la perspective adoptée, comme le met en évidence, au dix-neuvième siècle, le débat concernant le traitement des phénomènes de changement phonétique par les néo-grammairiens.

Expression à la fois d'une volonté "d'instaurer les droits de l'homme parlant"¹⁷⁸ - allant de pair avec un développement de l'intérêt pour les idiomes populaires -, et d'un rejet, comme l'analyse P. Caussat, "d'une conception mythifiée de la langue, même et surtout quand elle se réclame de la nature" (1978 : 25), l'analyse des néo-grammairiens passe par une affirmation de la légitimité historique des faits de langue - le changement phonétique étant, à cet égard, envisagé comme suffisamment régulier pour être érigé en loi :

À la mythologie de l'organisme, s'effilochant au cours de son transit¹⁷⁹, se substitue le postulat de totalités discontinues dont chacune recèle et réalise un ou plusieurs principes d'ordre. [...] Les changements jouent en quelque sorte le rôle d'expérimentations spontanées : ils dénudent les mécanismes qui articulent et construisent les formes visibles. De là l'importance méthodologique des "lois phonétiques". (Caussat, P, 1978 : 27).

Or, la saisie des mutations phonétiques comme manifestations de lois spécifiques suppose une gestion de la question des exceptions, gestion alors dévolue ... à l'analogie, qui se voit assigner le champ d'une légalité "parallèle", situation dans laquelle les rôles traditionnellement dévolus à la règle et à l'usage se brouillent :

(L'analogie) manifeste une puissance originale capable de s'opposer victorieusement aux effets propres du phonétisme. [...] En un mot, elle se trouve réhabilitée dans la mesure même où elle se voit créditée d'une légalité comparable, bien que différente, à celle du phonétisme.

Mais il s'agit en même temps d'une contre-légalité si on la confronte aux productions phonétiques, puisqu'elle trouble et élide leur légalité propre. De là découlent un certain nombre de contre-actions complexes de la région frontière de leurs compétences respectives, affrontées

¹⁷⁸ "(Man wollte) [...] den sprechenden Menschen in sein Recht einsetzen" (Delbrück, B (1902), in Ostwald, W, *Annalen der Naturphilosophie*, Forgotten Books. : 298). .

¹⁷⁹ Développée par les comparatistes, la métaphore biologique de la "langue-organisme" apparaît par exemple dans les écrits d'A. Schleicher : « Les langues sont des organismes naturels qui sont nés, ont crû selon des lois déterminées et se sont développés pour à leur tour vieillir et dépérir, sans recevoir la moindre détermination du vouloir humain ; elles revendiquent, elles-aussi, cette série de phénomènes que l'on entend habituellement par le terme de "vie". La glottique, science du langage, est ainsi une science naturelle, sa méthode est pour l'essentiel la même que celle des autres sciences de la nature. » (Schleicher, A., 1863, *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft*, Weimar, H. Böhlaus, cit. et trad.. P. Caussat, 1978 : 25).

dans des rapports de force ambigus [...] On tient là ce qu'on pourrait appeler la vulgate néo-grammairienne : deux domaines également marqués de légalité mais aux fonctions inversées. (Causat, P, *op. cit.* : 32).

3.1.3 F. de Saussure : l'analogie, force régulatrice du système langagier

Résolvant une situation pour le moins confuse, l'analyse saussurienne supprime toute équivocité quant à la nature des forces en présence en classant les phénomènes issus du "changement phonétique" dans le champ de l'usure de la langue et de l'irrégularité et en attribuant à l'analogie un rôle de régulation au sein du système linguistique.

Envisagée comme force agissante - à la fois réparatrice et conservatrice - dans la régularisation des formes ayant subi l'action du changement phonétique, l'analogie contribue ainsi à la réduction de l'hétérogénéité et au rétablissement de la cohérence en cas de cohabitation d'éléments disparates :

$\bar{o}r\bar{a}t\bar{o}rem : \bar{o}r\bar{a}t\bar{o}r = hon\bar{o}rem : x.$

$x = honor$ (et non *honos*) (Saussure, 1915 : 222).¹⁸⁰

Saussure distingue ce faisant de façon nette ce qui relève du changement phonétique (*honōsem* → *honōrem*), et de l'analogie (*honōs* → *honor*), laquelle est assignée à l'ordre de l'idée et de l'esprit :

Tandis que l'idée n'est rien dans le changement phonétique, son intervention est nécessaire en matière d'analogie.

Dans le passage phonétique de *s* intervocalique à *r* en latin (cf. *honōsem* → *honōrem*), on ne voit intervenir ni la comparaison d'autres formes, ni le sens du mot : c'est le cadavre de la forme *honōsem* qui passe à *honōrem*. Au contraire, pour rendre compte de l'apparition de *honor* en face de *honōs*, il faut faire appel à d'autres formes, comme le montre la formule de quatrième proportionnelle :

$\bar{o}r\bar{a}t\bar{o}rem : \bar{o}r\bar{a}t\bar{o}r = hon\bar{o}rem : x. \quad x = honor$

et cette combinaison n'aurait aucune raison d'être si l'esprit n'associait pas par leur sens les formes qui les composent. (Saussure, *op. cit.* : 226).

Expression de la présence du sujet parlant à la langue, l'analogie saussurienne se caractérise ainsi par le fait qu'elle s'attache - à la différence des processus inhérents au changement phonétique - au "rapport des formes entre elles", c'est-à-dire aux phénomènes grammaticaux :

¹⁸⁰ (ou encore *il x-e : nous x-ons = il aim-e : nous y-ons*

y-ons = aim-ons (et non *a-mons*) (cf. Saussure, 1915 : 222)

L'analogie est d'ordre psychologique ; mais cela ne suffit pas à la distinguer des phénomènes phonétiques, puisque ceux-ci peuvent être aussi considérés comme tels. Il faut aller plus loin et dire que l'analogie est d'ordre grammatical : elle suppose la conscience et la compréhension d'un rapport unissant les formes entre elles. (Saussure, F., *op. cit.* : 226).

En réduisant les phénomènes d'entropie inhérents au fonctionnement du système langagier - soit en substituant à des éléments dégénérés des formes régulières -, l'analogie révèle ainsi les éléments formatifs prégnants de l'idiome :

Si les unités vivantes, ressenties par les sujets parlants à un moment donné, peuvent seules donner naissance à des formations analogiques, réciproquement toute répartition déterminée d'unités suppose la possibilité d'en étendre l'usage. L'analogie est donc la preuve péremptoire qu'un élément formatif existe à un moment donné comme unité significative.

(Saussure, F., *op. cit.* : 233).

Régulant des éléments déformés par l'usage, l'analogie serait ainsi du côté de la "vie" de la langue - image très présente dans le discours de Saussure, qui oppose les "anciennes formations, irrégulières et caduques", aux formations régulières, "composées d'éléments vivants" :

L'effet le plus sensible et le plus important de l'analogie est de substituer à d'anciennes formes, irrégulières et caduques, d'autres plus normales, composées d'éléments vivants. [...] Bien qu'elle ne soit pas elle-même un fait d'évolution, elle reflète de moment en moment les changements intervenus dans l'économie de la langue et les consacre par des combinaisons nouvelles. Elle est la collaboratrice efficace de toutes les forces qui modifient sans cesse l'architecture d'un idiome, et à ce titre elle est un puissant facteur d'évolution.

(Saussure, F. *op. cit.* : 234 -235).

Reconnue comme sous-tendant le procès morpho-syntaxique, l'analogie se présente ainsi à la fois comme "innovatrice" - dans la mesure où elle est à l'origine de formes inédites - et "conservatrice"- puisque, constituées par isomorphisme, ces formes nouvelles ne peuvent qu'émerger du "déjà là" :

L'immense majorité des mots sont, d'une manière ou d'une autre, des combinaisons nouvelles d'éléments phoniques arrachés à des formes plus anciennes. Dans ce sens on peut dire que l'analogie, précisément parce qu'elle utilise toujours la matière ancienne pour ses innovations, est éminemment conservatrice. (Saussure, F., *op. cit.* : 235-236).

En ancrant les formes nouvelles dans la "matière ancienne", l'analogie ne peut ainsi être envisagée comme phénomène purement synchronique, mais bien, ainsi que l'analyse T. Ponchon, comme participant de l'inscription temporelle du phénomène langagier :

Si le plus souvent l'apparition d'une forme analogique a pour fonction essentielle de pallier un « accident », de restaurer un ordre altéré par une forme irrégulière due à des changements phonétiques en établissant une « logique systématique », il faut bien admettre que l'effet des changements phonétiques et celui des changements par analogie transparaissent nécessairement dans un état de langue particulier. Or, il ne peut y avoir interprétation de ces deux effets que par comparaison de deux moments donnés de la langue. C'est dire que le phénomène analogique s'inscrit dans l'histoire de la langue et que seule une analyse en diachronie peut en rendre compte efficacement. (Ponchon, T, 2007 : 44).

Réactivant, à partir de situations qui en révèlent l'efficacité propre, un principe morphologique qui relève d'un état de langue antérieur, - soit d'un certain « encodage » propre au fonctionnement même du dire -, l'analogie saussurienne procède ainsi de l'aptitude du nouveau à prendre sens de l'ancien (Hofstadter, D, Sander, E : 28-29) et en cela de l'ouverture de la parole aux enjeux de la cognition humaine.

3.1.4 Analogie et structuration des différents champs linguistiques

Pensée tantôt comme relevant de la « nature », tantôt comme manifestant la présence de « lois » inhérentes à la langue, tantôt encore comme partie prenante de l'entretien et de la régulation d'un système menacé par l'entropie, l'analogie est généralement assignée en langue à des champs extrêmement précis, renvoyant le plus souvent à des phénomènes de nature phonologique ou morpho-lexicale. Or, l'affirmation de la nature essentiellement différentielle des phénomènes linguistiques (Saussure, 1915 : 166¹⁸¹) en étend *de facto* le périmètre à une perspective beaucoup plus vaste : celle de la structuration - phonologique, morpho-lexicale, syntaxique - des divers paradigmes linguistiques.

C'est ainsi en termes de mise en tension *du même* et *de l'autre* - soit d'analogie - qu'est analysé, dans les différents contextes où il s'exprime, le jeu d'opposition des traits distinctifs conférant aux systèmes linguistiques leur efficacité et leur pertinence. Qu'elle soit ainsi envisagée dans une perspective phonologique, morphologique ou sémantico-lexicale, l'analogie est au cœur de l'analyse structurale des systèmes langagiers.

¹⁸¹ « [...] dans la langue il n'y a que des différences. Bien plus : une différence suppose en général des termes positifs entre lesquels elle s'établit ; mais dans la langue il n'y a que des différences sans termes positifs. [...] Ce qu'il y a d'idée ou de matière phonique dans un signe importe moins que ce qu'il y a autour de lui dans les autres signes. La preuve en est que la valeur d'un terme peut être modifiée sans qu'on touche ni à son sens ni à ses sons, mais seulement par le fait que tel autre terme voisin aura subi une modification. » (Saussure, *op. cit.* : 166).

> *Structuration phonologique*

Jouant un rôle clé dans le développement de la linguistique structurale, l'analyse du phonème comme "faisceau de traits distinctifs" repose à part entière sur l'analogie. C'est ainsi bien sur l'aptitude à utiliser à des fins signifiantes le principe de similarité - soit à dépasser le divers dans l'un -, qu'est basée, telle que l'analyse N. Trubetzkoy, fondateur de la phonologie structurale, l'organisation des oppositions distinctives dans les systèmes phonologiques. Présenté sous forme d'équation et défini comme relevant d'un phénomène d'*opposition proportionnelle* ("*proportionale Opposition*"), le principe fondant les phénomènes de distinction pertinente retourne ainsi au contexte aristotélien de la relation de rapports¹⁸² :

Une opposition est dite proportionnelle quand le rapport entre ses termes est identique à une autre opposition (ou à plusieurs autres oppositions) du même système. Ainsi par ex. l'opposition *p-b*, en allemand, est proportionnelle parce que le rapport entre *p* et *b* est le même qu'entre *t* et *d* ou entre *k* et *g*. L'opposition *p-sch* est par contre isolée parce que le système phonologique allemand ne possède pas d'autre paire de phonèmes dont les termes puissent se trouver l'un vis-à-vis de l'autre dans le même rapport que *p* vis-à-vis de *sch*. [...] L'organisation interne ou la structure de l'appareil phonématique se constitue, par le biais des différentes modalités d'oppositions, en un système d'oppositions phonologiques. Toutes les oppositions proportionnelles qui présentent le même rapport de termes s'unissent en une équation (une "proportion" - de là l'appellation "proportionnel"); par exemple en allemand, $b-d = p-t = m-n$ ou $u-o = ü-ö = i-e$, etc.). (Trubetzkoy, N., 1939) : 63-64).¹⁸³

Analysant, par exemple, les modalités de distinction, par N. Trubetzkoy, du phonème [k] des autres consonnes de la langue allemande, E. Itkonen met en évidence la façon dont l'analyse différentielle, en faisant apparaître les axes de structuration phonologique

¹⁸² Ce phénomène est souligné par Itkonen: « Le fait que, dans un système bien structuré, les unités soient définies, ou constituées, par leurs similarités et leurs différences mutuelles, est une vérité générale. Il est donc juste logique que Trubetzkoy, le fondateur de la phonologie structurale, reconnaisse l'analogie (sous le nom d'"opposition proportionnelle") comme la force centripète qui maintienne la cohérence des systèmes (phonologiques) ». (Itkonen, 2002 : 143).

Original : "It is a general truth that units in a well-structured system are defined, or constituted, by their mutual similarities and differences. Therefore it is only logical that Trubetzkoy, the founder of structuralist phonology, recognized analogy (under the name of "proportional opposition") as the centripetal force which keeps (phonological) systems together". (Itkonen, 2002 : 143). (cf. Trubetzkoy, 1958 [1939] : 60-66)

¹⁸³ Original: „Eine Opposition heißt proportional, wenn das Verhältnis zwischen ihren Gliedern einer anderen Opposition (oder mehreren anderen Oppositionen) desselben Systems identisch ist. So ist z. B die deutsche Opposition *p-b* proportional, weil das Verhältnis zwischen *p* und *b* dasselbe ist wie zwischen *t* und *d* oder zwischen *k* und *g*. Die Opposition *p-sch* ist dagegen isoliert, weil das deutsche phonologische System kein anderes Phonempaar besitzt, dessen Glieder zueinander in demselben Verhältnis wie *p* zu *sch* stehen würden. [...] Durch die verschiedenen Arten von Oppositionen wird die innere Ordnung oder die Struktur des Phoneminventars als eines Systems von phonologischen Oppositionen bedingt. Alle proportionalen Oppositionen, die das gleiche Verhältnis zwischen ihren Gliedern aufweisen, lassen sich zu einer Gleichung (einer "Proportion" -daher auch der Name "proportional") vereinigen; z.B. im Deutschen $b-d = p-t = m-n$ oder $u-o = ü-ö = i-e$ usw. (Trubetzkoy, N.S, 1958, [1939] : 63 -64).

(i) du voisement (*sourd* → *sonore*), (ii) de la mobilisation du résonateur nasal (*oral* → *nasal*), (iii) des modalités du passage buccal de l'air (*occlusion* → *constriction*), et (iiii) de la modification du volume de la cavité buccale par différenciation du point d'articulation (*labial* → *dental* → *palatal* → *vélaire*), procède de façon essentielle par analogie :

- > voisement [p] : [b] :: [t] : [d] :: [k] : [g] - [k] → sourde
- > oralité/nasalité [p] : [m] :: [t] : [n] :: [k] : [ŋ] - [k] → orale
- > occlusion/constriction [p] : [f] :: [t] : [s] :: [k] : [x] - [k] → occlusive
- > point d'articulation [p] : [t] : [k] :: [b] : [d] : [g] :: [m] : [n] : [ŋ] - [k] → vélaire

[...] comme les quatre chaînes d'oppositions le montrent graphiquement, les différences/relations entre [k] et ses voisins sont dans chaque cas particulier les mêmes que les différences/relations entre les autres paires (ou triplets) de phonèmes du système. Il y a donc, par définition, une *analogie* entre les paires (ou triplets). (Itkonen, *op. cit.* : 144).¹⁸⁴

> *Structuration sémantico-lexicale*

Inscrite au fondement du fonctionnement des systèmes phonologiques, l'analogie est également envisagée comme jouant un rôle essentiel dans les processus de structuration sémantico-lexicale, le principe même de l'analyse componentielle reposant, comme le souligne C. Kerbrat-Orrechioni, sur une mise en tension du *même* et de l'*autre* - soit sur un processus analogique :

[...] si l'on veut faire une description structurale du lexique, (envisagé du point de vue du contenu), il faut comparer (du point de vue du contenu) ses éléments constitutifs ; et si l'on veut comparer les différents signifiés lexicaux, il faut dégager entre eux des relations d'identité et de différence, c'est-à-dire des traits communs et des traits spécifiques ; il faut donc décomposer chaque signifié en éléments plus petits. [...] La méthode est, on le voit, directement inspirée de la phonologie structurale : dans les deux cas, il s'agit de décrire un ensemble d'éléments (phonèmes/signifiés lexicaux) en lui associant un ensemble de valeurs (traits distinctifs d'expression, de contenu) dégagées par comparaison et regroupées en axes (phonologiques/sémantiques) subsumant un certain nombre (deux ou plus, selon que l'axe est ou non binaire) de valeurs incompatibles.

(Kerbrat-Orechioni, C, "Sémantique", *Encyclopedia Universalis*)

Ce phénomène trouve une illustration dans l'analyse faite par E. Coseriu de l'étude des lexèmes sonores allemands réalisée, dans les années 1850, par K. W. Heyse (cf. supra), la saisie de ce qui sera, près d'un siècle plus tard, envisagé en termes de *traits distinctifs* (*unterscheidende Züge*) dans le cadre du développement de la sémantique structurale faisant apparaître la présence d'une organisation du champ par mise en perspective successive

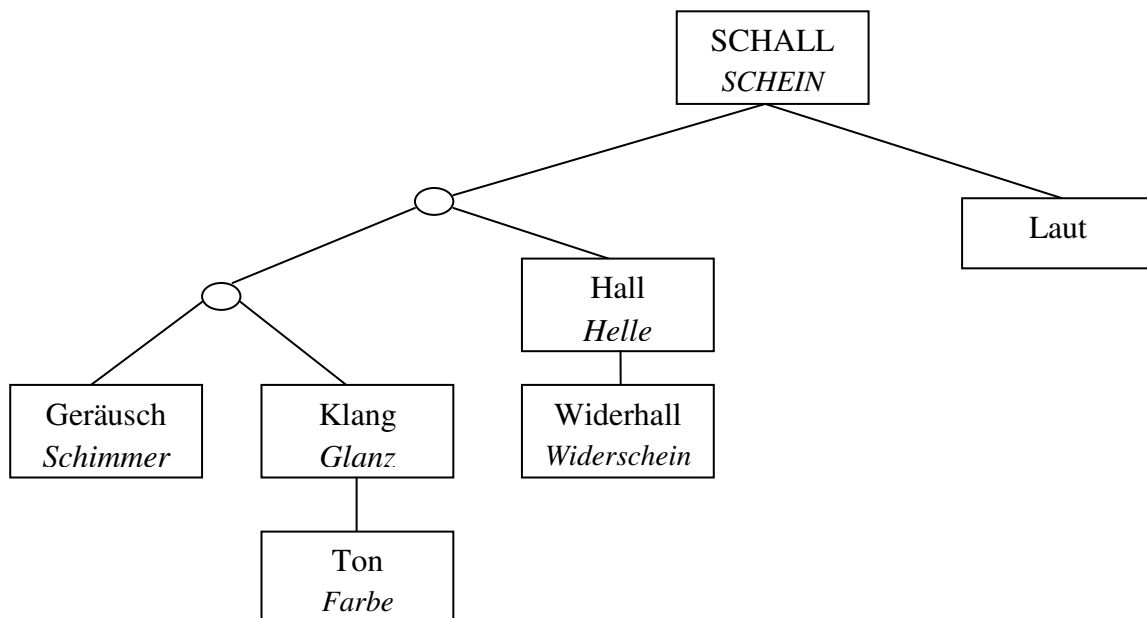
¹⁸⁴ Original : "[...] as the four chains of oppositions graphically show, the differences/relations between [k] and its neighbours are in each particular case *the same* as the differences/relations between other pairs (or triplets) of phonemes in the system. Hence, by definition, there is an *analogy* between these pairs (or triplets)." (Itkonen, *op. cit.* : 144).

de similarités et de différences - soit d'une structuration par analogie -, phénomène d'autant plus remarquable, qu'il est, comme le souligne le linguiste roumain, étendu par le grammairien du domaine de l'*audible* à celui du *visible* :

Ce qui est important - et dans un certain sens encore plus important [...] - est [...] sa constatation du fait que les mêmes traits distinctifs fonctionnent aussi ailleurs dans le système du lexique allemand, en l'occurrence dans le domaine du visible, ce qui en fait équivaut à la constatation de corrélations sémantiques.¹⁸⁵ (Coseriu, E, 1966 : 492).

Réalisée autour de sèmes communs¹⁸⁶ - à l'exception toutefois du trait "selbsttätig erzeugt" ("produit de soi-même par l'émetteur") sans pertinence dans le contexte de la vue, d'où l'absence de lexème visuel correspondant à *Laut* -, la structuration des champs de l'*audible* (*hörbar*) et du *visible* (*sichtbar*) s'organise ainsi selon un même principe :

Figure 1. Structuration sémantico-lexicale du champ du sonore selon K.W. Heyse (1856), transcrite sous forme d'arborescence par E. Coseriu (1966) :



À partir de : Coseriu, E., 1966 : 492 ; 497

¹⁸⁵ Texte original: „Wichtig - und in gewisser Hinsicht noch wichtiger als das Vorhergehende - ist ferner seine Feststellung, dass die selben unterscheidenden Züge auch irgendwoanders im System des deutschen Wortschatzes funktionieren, nämlich im Bereich des Sichtbaren, was eigentlich der Feststellung von inhaltlichen Korrelationen gleichkommt.“ (Coseriu, E., op. cit. : 492).

¹⁸⁶ Effectuée à partir de l'archilexème *Schall*, la structuration du champ de l'*audible* (*hörbar*) réalisée par Heyse est, ainsi que l'analyse Coseriu, organisée autour de cinq sèmes (cf. supra, Coseriu, 1966 : 494-495) :

- + - produit de soi-même par l'émetteur (*selbsttätig erzeugt*), opposant *Laut* à tous les autres lexèmes
- + - propagé (*fortgepflanzt*), opposant *Hall* et *Widerhall* à *Geräusch*, *Klang* et *Ton*
- + - répercuté (*zurückgeworfen*), subordonnant *Widerhall* à *Hall*
- + - homogène (*homogen*), opposant *Klang* à *Geräusch*
- + - qualifié (*qualifiziert*), subordonnant *Ton* à *Klang*

La relation entre les champs de l'audible (*hörbar*) et du visible (*sichtbar*) peut ainsi s'exprimer sous forme d'une chaîne d'analogies :

Schall : *Schein*
 ::
Hall : *Helle*
 ::
Widerhall : *Widerschein*
 ::
Klang : *Glanz*
 ::
Ton : *Farbe*
 ::
Geräusch : *Schimmer*

soit

Schall : *Hall* : *Widerhall* : *Klang* : *Ton* : *Geräusch*
 ::
Schein : *Helle* : *Widerschein* : *Glanz* : *Farbe* : *Schimmer*¹⁸⁷

¹⁸⁷ Si les paires d'unités lexicales mises en évidence par l'analyse sont liées par la présence de sèmes communs (+ - produit de soi-même par l'émetteur, + - propagé, + - répercuté, + - saisi qualitativement, + - homogène), et, le cas échéant, par la présence de liens morphosémantiques propres (*Widerhall/Widerschein*), elles sont également remarquables par les relations phonologiques récurrentes manifestées parallèlement par plusieurs d'entre elles.

La relation *Schall* : *Hall* :: *Schein* : *Helle* met ainsi en évidence la façon dont la langue associe la différenciation du perceptible (*Schall*, *Schein*) d'une part et de ses manifestations sensibles (*Hall*, *Helle*) de l'autre à une distinction phonologique par l'initiale, soit à l'opposition de la chuintante [ʃ] à l'initiale aspirée [h] ([ʃal] → [hal] ; [ʃain] → [hɛlə]).

Le paradigme *Schall* : *Klang* :: *Schein* : *Glanz* fait par ailleurs apparaître l'équivalence créée par la langue entre (i) le passage de la saisie du perçu (*Schall*, *Schein*) à l'expression de l'homogénéité et de l'éclat (*Klang*, *Glanz*) et (ii) la présence conjointe, sur le plan phonologique, d'un glissement de l'initiale [ʃ] à la suite vélaire /liquide ([ʃ] → [kl]/[gl]) et d'un marquage du trait d'intensité dans l'expression de l'éclat par une finale "broyante" (nasale [aŋ] ou suite nasale/dentale/sifflante [ants] ([ʃal] → [klaŋ] ; [ʃain] → [glants])).

Si la langue distingue phonologiquement entre elles les différentes manifestations de la relation au perçu, elle opère également une différenciation dans la saisie des modalités perceptives elles-mêmes (*sonore* vs. *visuel*), le passage de l'audible au visible étant, dans la relation *Schall* : *Schein* :: *Hall* : *Helle*, associé à un glissement de la voyelle vers l'aigu ([a] → [ai], [a] → [ɛ]) et à un allongement de la durée syllabique ([ʃal] → [ʃain], [hal] → [hɛlə]), tandis que le rapport *Schall* : *Schein* :: *Klang* : *Glanz*, est également marqué par un passage, tant vocalique que consonantique, du grave à l'aigu ([a] → [ai], ([kl] → [gl]), [ŋ] → [ts]), ainsi que par un allongement de la finale ([ʃal] → [ʃain], [klaŋ] → [glants]).

Les analogies inhérentes à la structuration sémantique du champ se doublent ainsi d'analogies phonologiques renvoyant d'une part à la relation tissée avec le perçu - envisagée indépendamment des modalités perceptives elles-mêmes (1) -, d'autre part à la différenciation des champs du visible et de l'audible (2) :

1. *Schall* : *Hall* : *Klang* :: *Schein* : *Helle* : *Glanz*
2. *Schall* : *Schein* :: *Hall* : *Helle* :: *Klang* : *Glanz*.

> *Typologie des langues : analogie translinguistique*

Centrale dans la pensée des phénomènes phonologiques, sémantico-lexicaux et syntaxiques¹⁸⁸, l'analogie occupe également une place essentielle dans l'analyse de la typologie des langues.

Si elle semble, en cela, avoir présenté un intérêt spécifique dans le traitement des questions de politique linguistique sous l'Empire romain¹⁸⁹ - comme en témoignent les quelques extraits conservés du traité *De analogia*, dédié par César à Cicéron -, elle joue, ainsi que le souligne E. Itkonen, un rôle central dans l'établissement des typologies linguistiques et la recherche des universaux :

Le fait que la typologie linguistique et la recherche des universaux soient basées sur l'analogie trans-linguistique (*cross-linguistic analogy*) est une vérité générale. La même chose est vraie de la possibilité de *traduire* d'une langue vers l'autre. [...] Il n'y a pas d'autre façon d'étudier simultanément plusieurs langues que de considérer qu'elles sont analogues les unes aux autres.¹⁹⁰ (Itkonen (2002) : 150 ; 151)

L'analogie est ainsi au cœur de la démarche même de traduction, ainsi que l'analysent D. Hofstadter et E. Sander :

[...] l'évocation des mots et des expressions dans la langue cible a lieu de la même manière que lorsqu'il s'agit de trouver, en l'absence de toute influence d'une langue étrangère, des mots et des expressions dans sa langue maternelle. Le processus de choix de mots au cœur de la traduction humaine n'est autre que l'exploitation d'analogies parfois routinières parfois très créatives - le type d'analogies qui nous fournissent le mot juste, la locution juste, ou le proverbe juste dans une situation nouvelle. (Hofstadter, D, Sander, E, *op. cit.* : 455).

On trouve, chez P. Schaeffer, une remarque similaire concernant la catégorisation du perçu en langue française, remarque intégrée à l'analyse *des quatre écoutes* : « Cette analyse pourrait probablement s'appliquer à toute activité de perception. Nous retrouverions des équivalences entre *regarder* et *écouter*, *ouïr* et *voir*, *entendre* et *apercevoir*. La différence est moins sensible, il est vrai, l'étymologie plus proche, entre *voir* et *apercevoir* qu'entre *ouïr* et *entendre*. Sans doute parce que nous avons plus souvent l'expérience d'un accompagnement sonore machinalement perçu que d'une vision machinale. Quoi qu'il en soit, on imagine facilement une transposition au domaine de la vision. » (Schaeffer, P., 1966 :113-114).

¹⁸⁸ Cf. Haiman, J. (1983).

¹⁸⁹ Garcea, A. (2012), "César et les paramètres de l'analogie", in Basset, L. et al, 2007. : 339-357.

¹⁹⁰ Original : " It's a general truth that linguistic typology and universals research are based on cross-linguistic *analogy*. The same is true eo ipso of the possibility to *translate* from one language to another [...]. There is no way that we can study several languages simultaneously, unless we consider them as *analogous* to one another." (Itkonen, E. (2002) : 150;151).

Conduits à partir de l'étude de descriptions sonores provenant de romans allemands et français et de leurs traductions (cf. supra), les travaux d'H. Dupuy-Engelhardt font ainsi apparaître la richesse et la diversité des analogies sous-tendant le passage du texte-source au texte-cible, la mise en évidence de la finesse des processus rendant possible la saisie du *même* au-delà de l'*autre* amenant également à mieux comprendre les spécificités de chaque idiome dans la saisie sémantico-lexicale de l'*audible* (Dupuy-Engelhardt, H., 1993 a : 8).

> *Focalisation sur le champ : rapport explicite/implicite*

S'attachant à la spécification de l'*audible* dans l'énoncé et dans sa traduction, l'analyse fait tout d'abord apparaître la présence de différences concernant l'actualisation même du champ dans le texte. Nombre de situations se caractérisent ainsi, comme le souligne l'auteur, par la présence d'une mention explicite du phénomène acoustique en allemand tandis que celle-ci est, en français, tantôt exprimée par mention de l'action inhérente (1), tantôt renvoyée à l'implicite (2, 3) :

1. *Le coup de sonnette* : *das Läuten* (läuten → sonner)
::
2. *L'eau grêlait* : *das Wasser prasselte* (prasseln → tomber fort, avec fracas)
::
3. *La chute d'une cascade* : *das Rauschen eines Wasserfalls* (rauschen → bruïsser)
(Dupuy-Engelhardt, H. 2000 : 173 (1), 1997 b : 80 (2), 2002 : 107).

Manifeste au niveau lexical, cette situation s'avère renvoyer à un phénomène plus général, constaté par H. Dupuy-Engelhardt tant au niveau des textes originaux que dans le cadre du processus de traduction lui-même : celui d'une plus grande focalisation de l'énoncé allemand sur la dimension de l'*audible* (cf. supra : 2000 : 175) :

Les auteurs et les traducteurs allemands mentionnent davantage les lexèmes de l'*audible* que leurs collègues français. [...] Lorsqu'on compare les originaux et leurs traductions, on constate soit des pertes soit des rajouts d'informations concernant le domaine de l'*audible*.

(Dupuy-Engelhardt, H., 2000 : 161, 163).

Inscrivant de façon récurrente le sonore dans l'implicite, la version traduite demande ainsi au lecteur français une saisie du bruit par inférence contextuelle :

La spécification du bruit ne doit pas échapper au lecteur français. S'il le veut, il peut l'inférer de la source sonore. Dans l'original allemand cependant, elle est donnée avec le texte.

(Dans le texte français), le bruit est implicite [...] (on sait que "l'eau" qui "grêlait" ou "des rails et des charpentes d'acier" qui "dégringolaient une pente" font du bruit). La représentation de l'*audible* se fait alors uniquement à travers "le savoir du monde", sans qu'intervienne le savoir

linguistique. Reste à savoir si la représentation de l'audible, non soutenue par le savoir linguistique [...] est aussi spontanée que lorsqu'elle est explicitée par la langue.¹⁹¹

(Dupuy-Engelhardt, H., 2001a : 609* ; 1997 b : 82).

> *Saisie sémantico-lexicale et processus de catégorisation*

Mettant, par ailleurs, en évidence la spécificité des processus de catégorisation et d'organisation sémantico-lexicale du sonore dans les deux langues, l'étude fait apparaître, en même temps que la présence de phénomènes de convergence dans certaines zones du champ, l'existence de divergences entre les deux idiomes, en particulier en ce qui concerne les processus de distinction du bruit par la source.

Si les langues allemande et française se rapprochent ainsi par leurs modalités de saisie des phénomènes d'expression vocale chez l'être humain (1), elles se différencient dans la catégorisation d'un certain nombre de manifestations d'origine animale et de bruits quotidiens (si le verbe allemand *quacken* désigne les productions sonores des grenouilles et des canards, celles-ci sont distinguées en français par les verbes *coasser* et *cancaner*, et si, réciproquement, le verbe français *grésiller* renvoie, en contexte, à des phénomènes d'origine électrique ou à des bruits de friture, la langue allemande différencie ceux-ci par l'usage des verbes *knistern* (collocation avec bruits d'électricité) et *brutzeln* (collocation avec bruits de graisse ou d'huile chaudes) (2) (Dupuy-Engelhardt, 1993 a : 113 ; 117-118) :

1. *cri : soupir : appel : sanglot :: Schrei : Seufzen : Ruf : Schluchzen.*

2.	allemand	français	français	allemand
		<i>coasser</i>		<i>knistern</i>
	<i>quacken</i>		<i>grésiller</i>	
		<i>cancaner</i>		<i>brutzeln</i>

(Dupuy-Engelhardt, H., 1993 a : 113 ; 117-118).

¹⁹¹ Posant, en contexte lexical, une question similaire, D. Hofstadter et E. Sander soulignent l'intérêt indéniable présenté, dans une langue, par la présence de termes spécifiques pour dénommer un concept ou un phénomène donnés : « [...] la dénomination d'un concept [...] permet à une idée d'être rapidement et aisément diffusée par et parmi les locuteurs et de faire son chemin jusqu'au discours public ; les conditions sont ainsi réunies pour qu'une idée influence nombre d'individus, voire une société dans son ensemble. Le fait que la présence d'un terme confère à ses locuteurs un atout intellectuel relève de ce qu'on appelle "l'effet Sapir-Whorf". Malgré la mauvaise réputation dont celui-ci jouit parfois du fait de certains excès auxquels son utilisation a donné lieu, l'idée fondamentale qu'il véhicule désigne un phénomène dont la réalité apparaît difficilement contestable. » (Hofstadter, D. et Sander, E., op. cit. : 156).

> *Aspects morpho-lexicaux*

Mettant en évidence la façon dont s'effectue la catégorisation de l'audible en langue allemande et française, l'analyse conduite par H. Dupuy-Engelhardt s'attache également à la spécificité des processus morpho-lexicaux inhérents à la formation des "mots du son" dans les deux idiomes.

Ancrées dans les processus originaires de tension vers l'événement afférent, les constructions effectuées à partir d'un élément renvoyant à la source sont récurrentes en allemand comme en français :

(Certains) paradigmes se constituent à partir de la source sonore. Ils ont la même étendue dans les deux langues pour le tonnerre, le feu et les moteurs. C'est là qu'on trouve le plus d'analogies entre les deux langues. (Dupuy-Engelhardt, H., 1993 a : 116).

Si elles se rapprochent dans la désignation d'un certain nombre d'événements sonores par leur source, les deux langues divergent également fréquemment dans leurs modalités de saisie des phénomènes de cotopies. Elles se différencient ainsi en particulier dans la saisie verbale des phénomènes cinético-acoustiques, la présence de verbes à particules en langue allemande rendant possible l'expression liée du bruit et du mouvement tandis que le français, dissociant généralement les deux paradigmes, utilise conjointement un verbe de mouvement et un syntagme verbal ou prépositionnel à sémantisme sonore :

niederklatschen : *claquer et retomber* (Jünger, 79 → trad. Plard, 93)

::

hinwegbrausen : *passer en bourdonnant* (Jünger, 100 → trad. Plard, 117)

::

vorüberrasseln : *passer dans un bruit de ferraille* (Jünger, 10 → trad. Plard, 13)¹⁹²

(Dupuy-Engelhardt, H. 1997 b : 78-79).

En faisant apparaître, par confrontation des énoncés originaux et de leurs traductions, les axes de verbalisation de *l'audible* en langue allemande et française - et en s'attachant plus particulièrement (i) au degré de focalisation sur le champ (rapport *explicite/implicite*), (ii) à la spécificité des processus catégoriels et (iii) à l'inscription lexicale des phénomènes de cotopies -, l'analyse conduite par H. Dupuy-Engelhardt met ainsi en évidence la façon dont les analogies sous-tendant la saisie d'un domaine spécifique - ici celui de la relation à l'événement sonore -, sont partie prenante, en même temps que de la structuration de l'ensemble du système linguistique, du lien unissant la parole aux diverses modalités d'actualisation de l'expérience humaine.

¹⁹² Jünger, E. (1990) in *Stahlgewittern*, Klette Cotta/ trad. Plard, H., Orages d'acier, Journal de guerre, Bourgeois, cit.in Dupuy-Engelhardt, H., *op. cit.* : 78-79. (Références renvoyant au corpus de l'étude).

3.1.5 L'analogie au cœur du processus langagier

Assignée tantôt à l'ordre de la nature tantôt à celui de la loi, envisagée tantôt comme sous-tendant les diverses expressions du "changement linguistique", tantôt comme en régulant les effets perturbateurs, affectée tantôt à des paradigmes particuliers - dérivation flexionnelle, phénomènes morpho-lexicaux - tantôt à la structuration de l'ensemble des oppositions - phonologiques, sémantiques, syntaxiques - inhérentes au fonctionnement des langues, l'analogie constitue un enjeu d'analyse propre autour duquel se cristallisent, dans des contextes historiques, sociopolitiques et culturels divers, les valeurs dont est porteuse la parole.

Située au dix-neuvième siècle, dans le cadre de travaux aussi différents que ceux du linguiste allemand W. von Humboldt et du chercheur américain W.D. Whitney, au fondement même du phénomène langagier¹⁹³, elle est cependant, un siècle plus tard, rejetée hors du champ de l'analyse linguistique par les générativistes, rejet motivé (i) par le postulat innéiste de Chomsky (si le langage relève d'un programme neurobiologique propre à l'être humain et s'il n'y a pas de procédure "expérimentale" de découverte de la grammaire, l'apprentissage de la langue ne nécessite pas de recours à l'analogie), (ii) par la thèse de l'autonomie de la sphère du langage (si les phénomènes de parole sont indépendants des processus expérientiels, ils ne font pas appel à l'analogie), (iii) et, sur le plan théorique, par la conception même des éléments en jeu¹⁹⁴ (si l'analogie ne s'attache qu'à la forme et aux structures de surface, elle ne peut rendre compte de la complexité des phénomènes linguistiques).

¹⁹³ "On peut prendre comme principe ferme le fait que tout, dans une langue, repose sur l'analogie" (Von Humboldt, W, 1812, cit. in Itkonen, E, 2005, Préface.) (Original : "Man kann als einen festen Grundsatz annehmen, dass alles in einer Sprache auf Analogie beruht.")

"Tout, dans la langue, se fait par analogie." (Whitney, W.D, 1875, cit. in Itkonen, E, 2005, Préface).
Original : "Everything in language goes by analogy."

¹⁹⁴ L'analogie est en effet envisagée par Chomsky comme " un système de règles et de principes qui assigne des représentations de forme et de sens à l'expression linguistique."

Original: "[...] a system of rules and principles that assigns representations of form and meaning to linguistic expression." (Chomsky, N.,1986 : 32, cit. in Itkonen, E., 2005 : 72).

Objet de réactions multiples, la position de Chomsky est réfutée en 1997 par E. Itkonen et J. Haukioja qui affirment, dans un article intitulé “A Rehabilitation of Analogy in Syntax (and elsewhere)”¹⁹⁵, (i) que l’analyse linguistique ne peut se limiter à l’étude des “compétences” et des conditions de possibilité du développement du processus langagier - soit d’une langue en puissance - mais se doit de prendre en compte les phénomènes de langue dans leur ancrage expérientiel, (ii) que les phénomènes développementaux et les faits langagiers ne sont pas seulement de nature structurelle mais doivent être également envisagés en termes de procès, (iii) que l’analogie ne concerne pas les seules structures de surface mais bien les processus de signification eux-mêmes¹⁹⁶.

Rejetée puis réhabilitée, assignée à des contextes limités ou érigée en principe central dans l’analyse du fonctionnement systémique de la langue, l’analogie est aujourd’hui envisagée comme jouant un rôle majeur dans le procès linguistique et ouvre, en cela, un questionnement mettant en lien deux domaines de recherche traditionnellement séparés : celui de l’analyse des opérations de catégorisation d’une part - ancré dans le champ de la psychologie cognitive - et celui de l’étude des phénomènes iconiques de l’autre - ouvert conjointement aux champs de la sémiotique, de la linguistique et de l’analyse esthétique.

¹⁹⁵ Itkonen, E and Haukioja, J. (1997), “A Rehabilitation of Analogy in Syntax (and elsewhere)”, in Kersetz, A. (Ed.), *Metalinguistik im Wandel : die “kognitive Wende“ in Wissenschaftstheorie und Linguistik*, 1997, Frankfurt am Main, P. Lang. :131-177.

¹⁹⁶ « L’acquisition de la langue, comme la production et la compréhension des énoncés, consiste en (structure et) procès et pas en simples structures. [...] Il ne faut jamais oublier que l’analogie est avant tout un phénomène relationnel. L’analogie est un procès [...]. Il va de soi cependant que “procès” signifie en réalité “structure et procès” parce que les procès, plutôt que de prendre place dans le vide, doivent avoir quelque chose à quoi s’appliquer. » (Itkonen et Haukioja, *op. cit.* : 136; 160).

Original: “Language acquisition as well as production and understanding of sentences consist of (structure and) processes not mere structures. [...] It must never be forgotten that analogy is first and foremost a relational phenomenon. Analogy is a process [...]. It is self-evident, however, that “process” really means “structure and process” (because processes, rather than taking place in a vacuum, must have something which they apply to).” (Itkonen et Haukioja, *op. cit.* : 160: 136).

3.1.5.1 Analogie et catégorisation

S'attachant à la fonction de l'analogie dans les situations quotidiennes de la vie, les recherches en psychologie cognitive mettent en évidence son rôle dans la formation des concepts et l'élaboration de la pensée :

Chaque concept qui est présent dans notre esprit doit son existence à une immense suite d'analogies élaborées inconsciemment au fil du temps, lui donnant naissance et continuant pendant notre vie entière à l'enrichir. De surcroît, nos concepts sont sélectivement évoqués à tout moment par les analogies qu'établit sans cesse notre cerveau afin d'interpréter ce qui est nouveau et inconnu dans des termes anciens et connus. (Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 25).

Inscrite au cœur de l'expérience, l'analogie est placée au fondement du procès de catégorisation et reconnue comme rendant possible l'appréhension des situations nouvelles :

[...] il est trompeur de maintenir une distinction tranchée entre "analogie" et "catégorisation" alors que, fondamentalement, il s'agit, par l'association de deux entités mentales, de nous permettre d'appréhender les différentes situations nouvelles auxquelles nous faisons continuellement face en fournissant des points de vue potentiellement fructueux. [...] La catégorisation/analogie nous donne la capacité de percevoir des ressemblances et de nous fonder sur ces ressemblances pour faire face à la nouveauté et à l'étrangeté : associer une situation rencontrée au présent à des situations rencontrées naguère et encodées en mémoire rend possible d'exploiter le bénéfice de nos connaissances passées pour faire face au présent. L'analogie est la pierre angulaire de cette faculté mentale qui nous permet, au présent, de bénéficier de toutes les richesses issues de notre passé. [...] Sans passé pas de pensée, et sans analogie, pas de pensée non plus, car l'analogie permet justement cette mise en relation entre présent et passé.

(Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 28-29).

Si nombre des catégorisations mises en jeu par le quotidien sont enracinées dans notre culture et notre histoire, la confrontation à des situations inédites nous amène ainsi sans cesse à affiner nos modalités d'être au monde et à faire de nouvelles analogies. Soulignant le caractère graduel des "sauts cognitifs" opérés, M. Turner inscrit à cet égard les phénomènes d'analogie/catégorisation sur un axe allant de processus tellement enracinés (*entrenched*) qu'ils en sont imperceptibles, à des contextes "subversifs", remettant en question nos comportements et nos habitudes de pensée, en passant par des situations intermédiaires, dans lesquelles les liens établis, bien que plus ou moins assimilés, possèdent une puissance active propre :

Sur le plan des processus mentaux, les connexions analogiques et catégorielles que nous établissons entre les concepts sont un même et unique type de connexion. Elles diffèrent par leur degré d'enracinement dans nos systèmes conceptuels généraux et par cette partie de notre système conceptuel que j'appelle nos structures de catégorisation. Certaines connexions sont

très profondément enracinées dans nos systèmes conceptuels. Nous les considérons comme des connexions catégorielles et elles nous semblent dépourvues de potentiel créatif. La reconnaissance d'une connexion entre un zèbre et un autre zèbre, ou entre deux choses de couleur rouge, a pu être un jour puissamment créatif, mais ne l'est plus. [...] D'autres connexions sont, d'un point de vue génératif, moins profondément enracinées. Par exemple, nous comprenons de façon routinière les événements sans agents en termes d'actions réalisées par des agents animés, en utilisant la métaphore LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS comme dans "la mort l'a emporté". De telles connexions entre les événements et les actions¹⁹⁷ sont moins enracinées générativement que nos connexions entre un zèbre et un autre zèbre. [...] Nous ne trouvons plus créatives les connexions analogiques profondément enracinées. Nous les considérons comme des connexions catégorielles directes. À l'autre extrême, une connexion analogique surprenante et saisissante peut être totalement absente de notre appareil conceptuel. [...] Une analogie profonde, surprenante, peut nous paraître captivante, dans le sens où elle suggère des connexions bizarres mais puissantes entre des concepts (y compris entre des concepts profondément enracinés générativement). Mais il se peut aussi qu'elle perturbe beaucoup nos structures catégorielles [...]. Elle ne s'installera donc pas facilement dans notre savoir conventionnel ; elle restera suggestive mais ne s'intégrera pas à notre appareil conceptuel. [...] Elle ne s'épuisera pas dans la répétition - nous pourrions y retourner encore et encore, et la trouver fraîche, parce que les connexions qu'elle suggère ne peuvent impunément s'intégrer à nos structures catégorielles (ou peut-être même à nos structures analogiques conventionnelles). [...] Il y a donc un continuum entre, d'un côté, des connexions catégorielles très enracinées, et, de l'autre, des connexions analogiques surprenantes, avec une série de connexions entre les deux qui ne diffèrent pas par leur nature mais par leur degré d'enracinement. (Turner, M., in Helman, D. H, 1988 : 4-6)¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Ce paradigme occupe une place particulière dans la saisie du sonore, marquée, comme il en sera question ultérieurement, par le rôle qu'y jouent les phénomènes "d'autonomisation" de l'événement acoustique.

¹⁹⁸ Original : "Mentally, analogical and categorical connections between concepts are the same kind of connection. They differ in the degree to which they are entrenched in our general conceptual system and in that part of our conceptual system I am calling our category structures. Certain connections are very deeply entrenched in our conceptual systems. We consider them to be category connections, and they seem uncreative to us. Recognizing a connection between one zebra and another zebra, or between two red things, might have been, at one time, highly creative, but no longer. [...] Other connections are less deeply generatively entrenched. For example, we routinely understand events without agents through the metaphor EVENTS ARE ACTIONS, as in "death took him". Such connections between events and actions are less generatively entrenched than our connexions between one zebra and another. Deeply entrenched analogical connexions we no longer find inventive. We regard them as straightforward category connections. At the other extreme, a surprising and arresting analogical connection may be missing from our conceptual apparatus altogether. [...] A deep, surprising analogy may be compelling to us in the sense that it suggests weird but powerful connections between concepts (including deeply generatively entrenched concepts). But it might also be highly disruptive to our category structures [...]. Therefore, it will not settle into our conventional knowledge readily; it will remain suggestive, but not find a location in our conceptual apparatus. It will not be used up as we go through it repeatedly -we can return to it again and again, and find it fresh, because the connections it suggests cannot be established in our category structures (or maybe even in our conventional analogical conventions) with impunity." (Turner, M., in Helman, D.H., 1988 : 4-6).

Inscrits, dans leur gradualité même, au cœur de l'expérience humaine, les processus d'analogie/catégorisation sont, comme le souligne P. Monneret, partie prenante du phénomène langagier :

Il existe [...] une grande proximité entre les processus cognitifs et le fait langagier dans son ensemble. Car si l'on admet que les concepts ou les catégories peuvent être décrits, en tant que représentations mentales, comme des faisceaux d'analogies, ces représentations mentales possèdent un type de contreparties publiques majeur qui n'est autre que le langage lui-même : elles sont très souvent partagées, même si ce n'est pas toujours le cas, via ces représentations publiques que sont les mots, les phrases, les textes. (Monneret, P., 2012 b : 2).

Reconnue comme jouant un rôle nodal dans l'activité langagière, l'analogie offre une perspective privilégiée sur les faits de parole dans leur ensemble. Constituée, ce faisant, en objet d'études propre, elle ouvre un champ de recherche spécifique, celui de la linguistique analogique, défini par P. Monneret :

Si l'on considère que l'analogie est un processus central dans la cognition humaine, il n'est guère surprenant qu'on s'attende à en trouver les traces ou les effets dans les langues ou les processus linguistiques, et par conséquent qu'on développe un champ de recherche - celui de la linguistique analogique - spécifiquement consacré à l'étude des contreparties linguistiques des processus analogiques. (Monneret, P., 2004 : 62).

Accordant une place centrale à la question du lien unissant l'homme à la parole, la linguistique analogique prend ainsi pour objet d'étude l'analyse des analogies inhérentes aux phénomènes langagiers, que celles-ci procèdent de l'ancrage du *dire* dans l'expérience "du monde" ou plus particulièrement des faits de langue eux-mêmes :

[...] le fait que le langage puisse être utilisé pour refléter un référent prédonné est secondaire en ce qu'il relève d'une *parole parlée* qui résulte elle-même de la sédimentation de la *parole parlante*. Par conséquent, nous ne chercherons pas seulement à montrer comment les analogies qui structurent les phénomènes mondains sont reflétées dans les structures linguistiques, mais surtout comment une analogie de même ordre que l'analogie mondaine est agissante dans les phénomènes linguistiques. (Monneret, P., 2004 : 62).

Si elle assure une fonction essentielle dans les opérations de catégorisation sémantico-lexicale et les processus morpho-syntaxiques, l'analogie est également au cœur des phénomènes d'iconicité qui, expression du "jeu" inhérent à l'actualisation du procès langagier, témoignent de l'immanence du sens à la parole. Faisant une large place à l'étude des faits de langue, la linguistique analogique s'ouvre ainsi tout particulièrement à l'analyse du procès iconique¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Cf. Monneret, P., (2014), "L'iconicité comme problème analogique", *Le français moderne*, 2014, 1. : 46-77.

3.1.5.2 Analogie et iconicité

> *Regain d'intérêt pour les phénomènes de "motivation linguistique"*

Objet de débats multiples - dont un des plus célèbres reste celui mis en scène par Platon dans le *Cratyle* -, la question, écartée par l'analyse saussurienne, de la place de l'iconicité dans les phénomènes de parole - soit de la présence, au-delà du cadre des conventions et de l'arbitraire, de liens "motivés" unissant formes et significations -, connaît aujourd'hui un intérêt nouveau. Ouvrant des champs de recherches riches et divers, ce phénomène trouve en large part une origine dans la réflexion engagée par R. Jakobson, et en particulier dans l'article "À la recherche de l'essence du langage" (1965)²⁰⁰, dans lequel le linguiste, prenant appui sur l'analyse peircienne, affirme la nécessité de réintégrer à l'analyse des faits de langue les phénomènes "symboliques" :

Le caractère primordialement symbolique du langage, et la différence radicale qui, en conséquence, le sépare des autres ensembles de signes, principalement indicatifs ou iconiques, attendent [...] de trouver leur juste place dans la méthodologie linguistique moderne.

(Jakobson, R., 1965 : 37).

Faisant apparaître l'ampleur du phénomène de motivation en langue, l'analyse y est étayée d'exemples multiples mettant en évidence le caractère récurrent des contextes dans lesquels le signifié est lié à la forme du signifiant, que la langue associe situations de proximité phonématique et sémantique (comme, en particulier, dans la saisie lexicale des relations de parenté : *père, mère, frère, op. cit. : 32*), qu'un processus qualitatif s'accompagne d'éléments morphologiques "congruents" (comme c'est le cas de l'accroissement de la longueur de l'unité lexicale dans la saisie de "l'augmentation" : *high, higher, highest, op. cit. : 30*)²⁰¹, ou encore que la saisie de relations chronologiques - ou hiérarchiques - trouve une équivalence dans l'ordre du procès d'énonciation (situation illustrée par l'exemple célèbre "veni, vidi, vici" en ce qui concerne l'ordre logico-temporel des faits et par des séquences du type "le président et les ministres" en ce qui concerne l'ordre hiérarchique, 1965 : 27).

²⁰⁰ Jakobson, R. (1965), "À la recherche de l'essence du langage", in *Problèmes du Langage*, (1966), Diogène N° 51, Paris, Gallimard.

²⁰¹ Phénomène rattaché par G. Lakoff et M. Johnson à la "métaphore du conduit" (1980 : 136, cf. supra).

Soulignant par ailleurs la dimension essentiellement structurelle des phénomènes en jeu, R. Jakobson met en évidence le caractère diagrammatique des liens unissant signifié et signifiant, notant par exemple la façon dont le marquage verbal de l'intensité sonore, réalisé en dakota ou en chinookan au filtre du niveau de hauteur tonale des phonèmes afférents, s'exprime non en termes de correspondances ponctuelles, mais bien d'équivalence de rapports :

La présence d'un phonème grave ou aigu dans la racine d'un mot dakota ou chinookan n'indique pas par elle-même un degré supérieur ou inférieur d'intensité, tandis que la coexistence de deux formes sonores alternantes d'une seule et même racine crée un parallélisme diagrammatique entre l'opposition de deux niveaux tonaux au sein des signifiants et celle de deux valeurs de gradation dans leurs signifiés respectifs. (Jakobson, R., *op.cit.* : 34-35).

Les recherches sur l'iconicité en langue s'étendent aujourd'hui à des perspectives diverses, allant de l'étude de phénomènes de nature fonctionnelle - envisagés tant dans leurs incidences acoustiques, rythmiques et séquentielles que syntaxiques - au champ de l'analyse littéraire, et sont à l'origine de travaux multiples, parmi lesquels peuvent être cités ceux de J. Haiman (1980, 1985), D. Bolinger (1940, 1949) ou T. Givón (1985). Domaine d'investigations privilégié, le *symbolisme phonétique*²⁰² ouvre ainsi un champ de questionnement particulièrement riche, marqué en France par les travaux de P. Guiraud (1967), M. Peterfalvi (1970), I. Fónagy (1983), M. Toussaint (1983), mais également, parmi le foisonnement des études conduites dans ce domaine à travers le monde, par les recherches du linguiste russe Voronine - ouvrant le champ de la "phonosémantique" (1982) -, ou par les analyses des chercheurs américains Hinton, Nichols et Ohala (1994) (Nobile, L., 2014 a).

Mettant par ailleurs en lien les champs de la linguistique et des études littéraires, l'étude des phénomènes d'iconicité ouvre un domaine d'investigations très large qui, allant du questionnement des faits de langue à l'analyse du discours, est à l'origine de publications

²⁰² Terme consacré dans l'étude du champ, le "symbolisme phonétique" renvoie plutôt, dans une perspective peircienne, à des phénomènes relevant du cadre de "l'iconicité phonétique", ainsi que le souligne R. Jakobson : « [...] on peut signaler [...] que l'usage répandu en linguistique, en poétique, et en psychologie de ce terme de "symbolisme" pour désigner la relation figurative -*phúsei*- s'écarte de la terminologie introduite par Pierce, pour qui les signes ainsi constitués sont des "icônes" qui s'opposent aux "symboles" établis, *théséi*. Mais "symbolisme phonique", appliqué à une relation de similitude profonde, naturelle, entre le son et le sens (*signans* et *signatum*), est maintenant si bien enraciné, si commun après tant d'années, de discussions sur ce sujet, que nous avons préféré le conserver. » (Jakobson, Waugh, 1980 : 218).

multiples, parmi lesquelles peuvent être cités les *Cahiers de linguistique analogique* (C.L.A), initiés par P. Monneret, ou encore les ouvrages de la série “Iconicity in Language and Literature” (1999-2012), regroupant les travaux dirigés par O. Fischer (et alii).

Renvoyant à des phénomènes de nature diverse, tant phonologiques, morphosémantiques et syntaxiques qu’énonciatifs, et s’attachant en continuité aux faits de langue quotidiens et à l’univers de l’œuvre littéraire, ces analyses constituent, dans leur immense majorité, autant de témoignages de la participation, dans et par le procès iconique, de l’analogie aux phénomènes linguistiques, le contexte de *l’icône pure* restant, ainsi que l’analyse P. Monneret, un paradigme asymptotique :

Même les icônes premières que sont les images requièrent une sémiose minimale, et par conséquent une convention de type culturel qui fournit la base analogique de leur interprétation. Il semble donc que l’on gagne à considérer que c’est l’analogie qui subsume l’iconicité, autrement dit que l’icône (ou image) n’est autre qu’une analogie d’un certain type.

(Monneret, P., 2003 : 328)²⁰³

S’étendant, en contexte, aux dimensions de la création littéraire, *l’analogie d’image* ouvre ainsi l’accès à l’inédit et s’inscrit, en cela, aux sources mêmes du procès d’expression, situation dont P. Monneret souligne les enjeux :

C’est tout le paradoxe ou plutôt l’énigme de l’expression que de permettre au langage de se dépasser sans sortir de lui-même, de ne pouvoir produire du neuf qu’avec de très anciennes matières, et de ne jamais signifier qu’en s’adossant à de l’insignifiant.

(Monneret, P., 2007 : 16).

²⁰³ Constitutive de l’activité langagière, tant sur le plan cognitif qu’iconique, l’analogie participe ainsi à la fois de la diversité et de l’unité du champ ouvert par la linguistique analogique : « L’innovation théorique que la linguistique analogique apporte à la question de l’iconicité consiste [...] à établir un lien de causalité entre les structures dites “iconiques” dans les langues naturelles et les processus de type analogique. Mais elle inclut aussi un programme d’unification théorique puisque l’analyse des contreparties linguistiques de l’analogie au sens cognitif permet de regrouper des problématiques qui sont actuellement traitées dans des cadres théoriques distincts et sans aucune relation : raisonnement par analogie, iconicité, catégorisation, correspondances transmodales, (“crossmodal”)- autant de questions qui suscitent un vif intérêt dans des disciplines distinctes, psychologie cognitive, linguistique, philosophie de l’esprit, neurosciences, mais dont on ne perçoit pas encore la profonde parenté.

L’objectif [...] sera donc de plaider en faveur d’une exploitation linguistique du concept d’analogie, concept qui non seulement subsume les faits linguistiques traditionnellement regroupés sous la notion d’iconicité, mais aussi les inclut dans un ensemble dont la cohérence est justifiée par son rapport causal avec un processus cognitif unique. » (Monneret, P., 2014 : 48).

> *Analogie et procès métaphorique*

Rendant possible l'émergence de l'inédit, l'analogie joue un rôle nodal dans les phénomènes de "transgression sémantique"²⁰⁴, ouverts à la diversité des expressions du procès métaphorique. Reconnue à cet égard depuis Aristote dans son caractère diagrammatique²⁰⁵, la métaphore est aujourd'hui au centre d'analyses multiples, allant des recherches en psychologie cognitive (*métaphore conceptuelle*, Lakoff et Johnson, 1980), qui élargissent les processus en jeu aux dimensions de la pensée humaine²⁰⁶, aux analyses esthétiques, qui s'attachent à la puissance créatrice propre du phénomène de rupture d'isotopie (*métaphore littéraire*)²⁰⁷. Qu'elle s'inscrive toutefois dans une perspective "cognitive" ou esthétique, la métaphore renvoie à un même phénomène : celui du passage par *l'autre* dans la saisie de *l'un* :

La réalité est idiote parce qu'elle est solitaire [...]. Il lui suffira donc d'être deux pour cesser d'être idiote, pour devenir susceptible de recevoir un sens. C'est le propre de la métaphysique, depuis Platon, que de comprendre le réel grâce à une telle duplication ; de doubler l'ici d'un ailleurs, le ceci d'un autre, l'opacité de la chose de son reflet. Rendre au monde unilatéral, pour

²⁰⁴ Ces phénomènes renvoient, en perspective rhétorique et littéraire, au champ des "figures", définies par F. Neveu comme "faits discursifs où s'exprime principalement une forme de transgression des usages normés de la langue affectant le sens des énoncés" (Neveu, F., 2011 : 161), S. Hubier distinguant à ce propos, dans une perspective logico-sémantique, les figures "par analogie" (comparaison, métaphore, allitération, personnification) et les figures "par substitution" (métonymie, synecdoque, périphrase). (Hubier, S. (2009), *Cahiers de linguistique analogique*, 6 : 5.)

²⁰⁵ « J'entends par "analogie" tous les cas où le deuxième terme entretient avec le premier le même rapport que le quatrième avec le troisième ; le quatrième sera mis à la place du deuxième, ou bien le deuxième à la place du quatrième - et l'on ajoute parfois le terme à la place duquel est mis celui qui entretient ce rapport avec lui. Je veux dire, par exemple, qu'une coupe entretient avec Dionysos le même rapport qu'un bouclier avec Arès ; on dira donc que la coupe est "le bouclier de Dionysos" et que le bouclier est "la coupe d'Arès" ; ou encore, la vieillesse entretient avec la vie le même rapport que le soir avec la journée, on dira donc que le soir est "la vieillesse du jour" et la vieillesse -comme l'a dit Empédocle- "le soir de la vie" ou "le crépuscule de la vie". Dans certains cas, il n'existe pas de nom établi pour désigner l'un des éléments de l'analogie, mais pour autant, on n'exprimera pas moins le rapport de similitude ; ainsi, jeter le grain, c'est *semer*, mais pour désigner le mouvement des rayons depuis le soleil, il n'y a pas de terme ; cependant ce mouvement entretient avec le soleil le même rapport que *semer* avec le grain, voilà pourquoi on a dit : "semant les rayons créés par la divinité". (Aristote, Poétique, 1457b, trad. M. Magnien (1990) : 118-119).

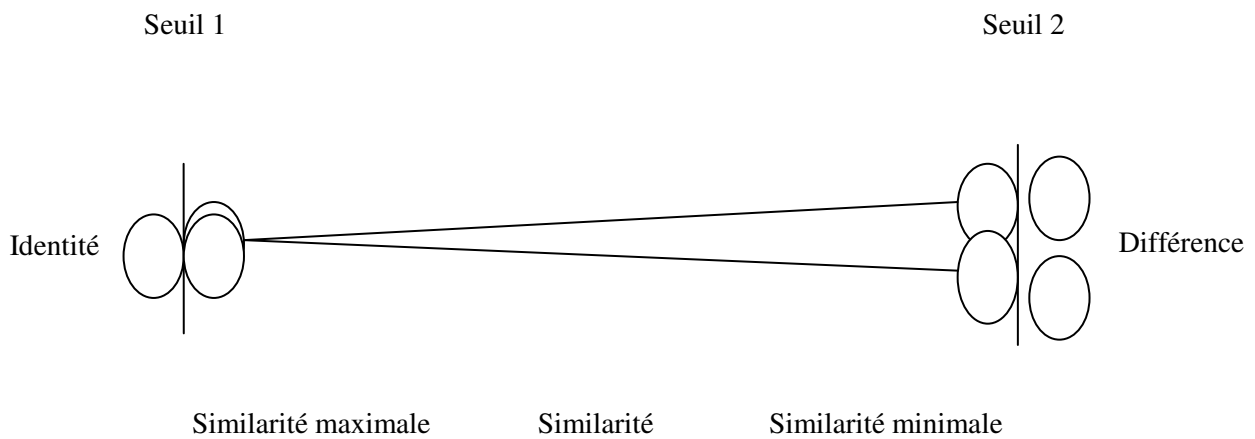
²⁰⁶ L'approche cognitive de la métaphore sort ce faisant du paradigme du dire, ainsi que le soulignent Lakoff et Johnson : « La métaphore n'est pas seulement affaire de langue ou question de mots. Ce sont au contraire les processus humains qui sont en grande partie métaphoriques. » (Lakoff et Johnson, 1980 : 16)

²⁰⁷ C'est ainsi, comme l'analysent C. Fromilhague et A. Sancier-Château, sur la mise en tension du même et de l'autre que se fonde la puissance expressive propre de la métaphore dans le texte littéraire : « La métaphore repose sur une rupture d'isotopie : l'association de sèmes génériques ou de sèmes spécifiques incompatibles abolit les catégories logiques et pose une recatégorisation, une redistribution subjective où se manifeste une représentation personnelle et imaginaire du monde. » (Fromilhague, C. et Sancier-Château, A., 2016 : 135).

repandre l'expression d'Ernest Mach²⁰⁸, son complément en miroir. Les objets du monde constituent alors un ensemble incomplet dont la signification apparaîtra avec la série de leurs compléments en miroir. (Rosset, C., 2004 : 49, cit. in Baron, C., *op. cit.* : 491).

Différenciées par leur inscription contextuelle, les métaphores sont à envisager, comme l'analysent J. Molino, F. Soublin et J. Tamine, en termes de gradience (1979 : 6). Ouvrant un axe allant du figement à l'innovation²⁰⁹, le procès métaphorique se caractérise ainsi par la charge iconique propre de l'image, c'est-à-dire par la façon dont s'actualisent, dans et par le dire, les différents degrés de tension entre *le même* et *l'autre*, phénomène mis en évidence par P. Monneret :

Figure 2. "Continuum de la similarité" (Monneret, P., 2012 a).



(Monneret, P., 2011 : 35)

S'exprimant tantôt en termes de résorption de *l'autre* dans *le même* - contexte présentant généralement sur le plan pragmatique un avantage adaptatif majeur, comme dans le cas de la saisie de phénomènes abstraits en termes d'entités concrètes -, tantôt sur le mode d'une mise en tension du *même* et de *l'autre* - situation ancrée dans une visée subjective, porteuse de valeurs culturelles et esthétiques propres -, la métaphore s'inscrit ainsi sur un axe tensionnel double : *axe "créatif"* d'une part, allant de phénomènes "lexicalisés", voire

²⁰⁸ Mach, E. [1872], 1910 "die Symmetrie". In Mach, E. 1910, *Populär-Wissenschaftliche Vorlesungen*. 4te Edition Leipzig : Barth. : 110 -116.

²⁰⁹ L'axe défini par J. Molino, F. Soublin et J. Tamine va ainsi des "métaphores mortes devenues transparentes" aux "métaphores à l'état naissant dont l'irréductible singularité peut faire qu'elles restent, pour un moment ou pour toujours, indéchiffrables." (Molino, J., Soublin, F. et Tamine, J., 1979 :6, cit. in Bordas, É., 2003 : 54).

catachrétiques, à des processus de saisie innovante, axe “*intensif*” de l’autre, allant de la substitution (consécration d’une “semblance”) à l’exacerbation de la tension ouverte par la relation à *l’autre* - soit du contexte de la *transparence* à celui de l’*opacité*.

Marque, ainsi que l’exprime E. Bordas, “d’une inscription d’un sujet sensible dans la langue” (2003, : 34), la métaphore littéraire se situe à cet égard du côté de la tension entre *le même* et *l’autre*, de l’opacité et de l’innovation. Reposant sur l’analogie, le procès métaphorique participe ainsi de la création, dans et par le discours, d’univers inédits où se joue et se rejoue, dans la spécificité de chaque contexte, l’énigme de l’émergence du sens. Ouvert à des projets esthétiques de nature diverse, ce phénomène s’érige, le cas échéant, en principe artistique, les poètes surréalistes l’explorant jusque dans ses limites puisque, ainsi que l’affirme A. Breton :

L’esprit est d’une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard et les poètes savent qu’ils peuvent toujours, sans crainte de se tromper, dire de l’un qu’il est comme l’autre.

(Breton, A. (1970, [1932]), Les vases communicants)

3.2 Analogie et littérature

3.2.1 Contribution à l’ouverture de l’expérience esthétique

3.2.1.1 Dépassement de l’évidence et surgissement de l’inédit

Constitutive de la distance instaurée par l’œuvre avec le quotidien, l’analogie joue un rôle essentiel, comme le souligne C. Baron, dans l’engagement de l’expérience littéraire :

[...] la distance analogique constitue presque au sens transcendantal du terme une condition de possibilité pour l’écrivain de connaître et de dire la complexité du réel.

(Baron, C., 2014 : 499).

Immanente au procès d’écriture, dans la mesure où elle creuse et travaille l’écart ouvert par l’usage esthétique du dire, l’analogie est également partie prenante de la situation de réception, dans et par laquelle le lecteur construit sa propre relation au texte. Elle joue par ailleurs un rôle propre dans le lien tissé avec l’œuvre nouvelle, l’appel au *connu* dans la découverte de *l’inconnu* rendant possible, en même temps que le dépassement des ruptures culturelles, la reconfiguration des horizons d’attente. Elle est ainsi, comme l’analyse S. Hubier, au cœur des phénomènes d’innovation, d’invention et de création inhérents à l’activité littéraire :

Pour qui sait en jouer, -et pour qui accepte d'entrée de jeu- l'analogie est jubilatoire [...] qui apparaît comme un modèle linguistique de la créativité littéraire et de la critique. Plus, à la croisée du scientifique et du fictionnel, elle possède un pouvoir heuristique et cognitif susceptible de faire surgir de nouvelles propriétés ; et, en cela, elle est essentielle à la conception intellectuelle, à l'invention, qui représentent toujours un franchissement de l'évidence. (Hubier, S., *op. cit.* : 20).

3.2.1.2 Valeur heuristique dans l'analyse et le discours critique : exemple de la catharsis

Mobilisée dans sa fonction heuristique, l'analogie occupe une place privilégiée dans l'analyse de l'œuvre et le discours critique et, plus largement, dans toute démarche cherchant à rendre compte des usages esthétiques de la parole. Envisagée comme contribuant, par la mise en tension du *même* et de l'*autre*, à la puissance expressive propre de l'œuvre - et à l'ouverture de l'imaginaire -, elle joue ainsi un rôle essentiel dans l'analyse artistique et le métadiscours afférent. Célèbre entre toutes, l'analogie de la *catharsis*, développée par Aristote dans l'analyse de la tragédie, adopte à cet égard la forme classique du diagramme, les émotions suscitées par la représentation de la "pitié" et de la "crainte" dans la tragédie ainsi que par l'état d'exaltation inhérent à certains chants sacrés, y étant décrites comme étant au spectateur ce qu'une "cure médicale" ou une "purgation" est à un malade.²¹⁰

Ce n'est ainsi, dans l'analyse d'Aristote, pas tant la *mimesis* elle-même que le lien spontané unissant les émotions suscitées par la tragédie ou le chant sacré aux affects du quotidien ("émotions de ce genre", Poétique, 1449 b), qui donne sens à la représentation scénique ou musicale²¹¹. Vécue comme "dépassement", l'expérience esthétique trouve ainsi sa pertinence

²¹⁰ « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, *et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.* » (Aristote Poétique, 1449 b : 92-93).

« Les émotions que ressentent avec force certaines âmes se retrouvent en toutes avec moins ou plus d'intensité - ainsi la pitié et la crainte, ou encore "l'enthousiasme" - car certains individus ont une réceptivité particulière pour cette sorte d'émotion, *et nous voyons ces gens-là, sous l'effet des chants sacrés, après avoir eu recours à ces chants, qui mettent l'âme hors d'elle-même, recouvrer leur calme comme sous l'action d'une "cure médicale" ou d'une "purgation". C'est précisément le même effet que doivent nécessairement éprouver les gens enclins à la pitié ou sujets à la crainte et les tempéraments émotifs en général, et les autres dans la mesure où ces émotions peuvent affecter chacun d'eux ; et pour tous se produit une sorte de "purgation" et un soulagement mêlé de plaisir ; de la même manière aussi les chants de "purgation" procurent aux hommes une joie innocente.* » (Aristote, Politique, livre VIII, 7).

²¹¹ Ouvert aujourd'hui à l'approche cognitive de l'expérience artistique, ce phénomène est envisagé par D. Hofstadter et E. Sander comme reposant sur *l'analogie de scénario* et les processus d'*hybridation* :

non de la seule représentation du *même* mais bien de l'ouverture, par jeu de fusion/distanciation, de nouvelles modalités d'être au monde, ainsi que l'analyse H. R. Jauss :

L'expérience esthétique est donc toujours aussi bien libération *de* quelque chose que libération *pour* quelque chose, ainsi qu'il ressort déjà de la théorie aristotélicienne de la *catharsis*. L'identification à un destin imaginaire, que la tragédie requiert du spectateur, libère celui-ci des intérêts pratiques et des complications affectives de sa vie, pour déclencher la terreur et la pitié, affects d'autant plus purs qu'ils sont éveillés par l'imaginaire de la tragédie. Ces affects à leur tour conditionnent l'identification avec le héros : ils doivent amener le spectateur par l'émotion tragique à la souhaitable maîtrise de ses états d'âme et à reconnaître ainsi ce qu'il y a d'exemplaire dans l'action des personnages sur la scène. (Jauss, H.R., 1978 : 143).

3.2.2 Analogie et écriture chez N. Bouvier

Mis en évidence par le paradigme de la catharsis, le rôle de l'analogie dans l'activité littéraire trouve une expression dans l'analyse, par Nicolas Bouvier, de la démarche de genèse du texte, l'écriture s'y présentant d'abord sous le signe de l'écart, c'est-à-dire de la recherche de la juste distance entre le vécu et le dit :

Il y a toute une partie du travail de réflexion de maturation du texte, d'informations qu'on réunit après plutôt qu'avant, qui est un boulot de moine sédentaire. Tous les écrivains nomades que je connais passent six mois à lire comme des moines puis à écrire. C'est à ce moment-là que les mots viennent ; les notes que l'on prend sur place ça ne vaut pas tripette, il vaut mieux se fier à sa mémoire. (Bouvier, N., 1995 : 21).

Ouvrant une brèche dans la vie, le travail d'écriture s'exprime ainsi avant tout comme quête de l'essence des choses :

L'écriture est pour moi un exercice extrêmement ascétique [...] finalement, c'est un projet très immodeste de vouloir rendre compte des choses. Il y a une telle disproportion entre cette ambition et les moyens dont on dispose qu'il faut payer de sa personne jusqu'au moment où le sol se dérobe. On ne peut rendre compte du monde sur un mode mondain et distant. Ce n'est pas possible. On ne peut pas écrire un bon livre sans se saigner presque à mort et je dis ça sans du tout songer au poncif de l'artiste maudit. (Bouvier, N., 1992 : 93).

L'écrivain a alors pour tâche de créer, dans et par la relation nouée avec le dire, un lien suffisamment puissant avec "l'expérience du monde" pour que la brèche ouverte entre l'une et l'autre s'efface, tâche évoquée par la double image de *l'écrivain-postier* (allant des choses

« [...] l'hybridation est répandue en littérature et dans les autres domaines artistiques. [...] Que nous lisions un livre, regardions un film ou assistions à une pièce de théâtre ou à un opéra, forcément nous nous identifions aux personnages et nous nous projetons dans les scènes, en y injectant certains aspects de nos propres vies. De telles hybridations se déroulent à toute vitesse sans que le spectateur en ait conscience. Elles confèrent sa consonance émotionnelle à une œuvre ; en leur absence, une œuvre se résumerait à une froide description d'événements, racontée à la troisième personne. » (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 437).

aux mots et vice-versa) et de *l'écrivain-greffier* (révélant, dans et par le dire, de nouveaux espaces intérieurs au lecteur) :

Il m'en coûtait [...] de me battre pour trouver le mot juste, pour *faire la poste entre les mots et les choses*. [...] Quand je dis "*faire la poste entre les mots et les choses*", c'est comme réunir deux partenaires qui ignoreraient leur adresse respective. L'écrivain va chercher le mot juste pour une chose ou la chose juste pour un mot et ces couples peuvent aussi bien être séparés par des années lumière que tout à fait voisins en s'ignorant complètement. Et il y a toutes sortes de formes de poste : rapide, par mer -ça peut prendre une semaine. [...] Les écrivains ne vivent pas des choses exceptionnelles. Simplement, ils font *ce travail de recherche, de greffier*, par lequel ils parviennent à convaincre le lecteur qu'il est beaucoup plus riche intérieurement et beaucoup plus intelligent qu'il ne le pensait. Ils lui font découvrir des territoires qu'il a en lui, mais qu'il a laissés en friche. (Bouvier, N., 1992 : 93-94).

Dans cette recherche "d'adéquation" des *mots* aux *choses*, l'écrivain a le sentiment de plier la langue aux diverses modalités d'expression du sensible, comme le mettent en évidence, dans leur richesse expressive même, les saisies métaphoriques du *dire* :

Je me suis mis à l'établi -j'avais tout à apprendre- et j'ai bientôt compris que le langage dont je disposais alors ne ferait pas l'affaire : il était trop maigre, nerveux, moral, rhétorique, linéaire. Il me fallait des mots rêches comme un tissu villageois, bourrés de sang comme les voix des monastères bulgares, lourds dans la paume de la main comme les galets noirs du Péloponnèse, légers comme cendre la plus fine pour les spéculations enchanteresses du soufisme iranien. C'est dans le Quadrilatère magique gardé par les figures tutélaires du Rabin, du Tzigane, du Pope et du Derviche que j'ai trouvé les voix bourdonnantes, le capiteux, les couleurs sourdes dont j'avais besoin pour ma petite icône. (Bouvier, N., 1987 : 115).

Prenant ponctuellement, à des fins expressives, une forme fusionnelle²¹², la mise en lien des univers des *mots* et des *choses* se doit cependant de maintenir la tension constitutive au rapport de la parole à l'expérience du monde, tension sans laquelle toutes deux se dissolvent l'une dans l'autre :

Évidemment, ces couples qu'on fabrique au prix d'une très longue recherche ne sont jamais parfaits. Si on arrivait à une adéquation idéale, tout basculerait dans le blanc et dans le silence. D'autre part, si le langage dont nous disposons nous, mortels -je ne parle pas des dieux et de l'Olympe-, parvenait à rendre compte de la totalité du monde sensible, ce monde disparaîtrait immédiatement. Il n'aurait plus besoin d'un support matériel. On retournerait au verbe originel. (Bouvier, N., 1992 : 94).

²¹² L'enthousiasme suscité par la réduction de la distance entre les univers de l'expérience du monde et de l'écriture trouve, chez N. Bouvier, une expression spécifique dans l'évocation de la lecture de *Printemps noir*, de Miller, et en particulier d'un épisode relatif à l'expérience d'une aquarelle ratée : « Cet échec, rapporté en vingt-six pages, d'une gaieté dévastatrice et torrentielle, est pour moi un des plus beaux textes de la langue anglaise, *parce que le vivre et l'écrire ne sont pas séparés d'un cheveu*. Parce que le cheval - il suffit d'un mauvais coup de pinceau - se met à rire en même temps que le lecteur. Parce que ce ratage a toute la dynamique mystérieuse d'un chef d'œuvre. » (Bouvier, N. (1987) : 118).

Irréductibles l'une à l'autre, l'expérience du monde et la parole entretiennent ainsi entre elles une distance nécessaire, distance inscrite au fondement même de l'activité littéraire. Le paradoxe de l'écriture est alors de travailler à réduire toujours davantage un écart qui ne saurait cependant jamais être comblé, puisqu'il est, par essence, constitutif du sens même de l'expérience :

[...] quoi qu'on puisse faire, on n'a finalement que ses carences et sa niaiserie à opposer à l'invention du monde qui est fabuleuse. Si ces moments d'extrême bonheur, d'extrême danger ou d'extrême malheur sont si difficiles à décrire, c'est précisément parce que le langage s'arrête à un certain point et que vous, vous allez un peu plus loin. Vous avez deux mots sentinelles qui sont "indicible" et "ineffable" et derrière, il n'y a plus de texte. La musique, elle, passe plus furtivement cette douane mais sans aller jusqu'au bout sinon, de nouveau, le firmament s'éteindrait. C'est assez plaisant de penser que nous devons notre survie à notre imperfection.

(Bouvier, N., 1992 : 95).

3.2.3 C.F. Ramuz : analogie et construction de "la vie"

Inscrite au cœur du procès d'écriture, l'analogie est également partie prenante du projet esthétique de l'auteur, comme c'est le cas par exemple chez C.F. Ramuz, où elle contribue, en même temps qu'à l'ouverture du lien unissant l'œuvre à la vie, à la construction, dans et par le texte, de l'unité de toutes choses au-delà du divers.

3.2.3.1 Analogie et généralisation

Trouvant sa cohérence dans la densité et la complexité des réseaux de ses renvois internes, le texte se caractérise ainsi tout particulièrement par le rôle qu'y jouent les formes comparatives en "*comme quand...*" qui, constituées en "embrayeurs d'analogie" (Ulmer, M.B, in Pierre, J. L., 1993 : 143-145), ouvrent l'univers narratif à "la vie", toute situation prenant sens de la relation qui l'unit à un événement antérieur, présenté comme ancré dans la mémoire du récit :

Et là-bas, on tire le canon. Poum ! Ils ont deux ou trois pièces à eux sous la falaise ; ils ont numéroté leurs pièces ; alors : "Pièce N° 1, feu !... N° 2, feu ! " Ça résonne aussi vers Denens et Redenges de l'autre côté du village, mais en plus sourd, en moins marqué, *comme quand Chauvy rentre trop tard chez la vieille femme où on l'a mis en pension et il donne des coups de pied dans le bas de la porte. On l'entendait très bien de chez Milliquet. À neuf heures déjà, tout était fermé chez la vieille ; et lui, alors, à coups de poing d'abord, puis à coups de pied dans la porte ; mais, elle, derrière les contrevents : "Tape, tape seulement, tu as le temps, ça t'apprendra ..."* Ainsi les vagues parmi un bruit de verre cassé, pendant qu'on tire le canon, ainsi les vagues vers Redenges; RB. 35.

Attribuant par ailleurs au comparant valeur de prototype, les formes en *comme quand* - généralement déclinées au présent - élargissent, comme l'analyse M.B. Ulmer (1993), le particulier aux dimensions de l'universel (*Annexe 14*) :

Le bruit mourait peu à peu, devenu très doux, presque imperceptible, *comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres*. RD. 3

Et le bruit qu'il y avait dans la salle s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout, *comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l'hiver sous les avant-toits, vient par terre*. RD. 60

Elle n'a pas appelé, n'ayant plus de voix dans la bouche. Son cœur faisait un bruit *comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s'ouvrir, alors on heurte toujours plus fort*. RD. 38

S'il assure l'ancrage expérientiel de la scène narrative, le "particulier" ne prend ainsi sens, chez C.F. Ramuz, que de son ouverture au "général" :

Le particulier ne peut être pour nous qu'un point de départ. On ne va au particulier que par amour du général. On entend par général ce qui est vivant pour le plus grand nombre ; l'abstraction est idée, le général est émotion. On ne veut point que l'objet, pour se communiquer, soit obligé d'abord de se renier lui-même. On n'en tire pas une théorie, on en tire une sensation. On la veut simple, c'est-à-dire de l'ordre de l'universel.

(Ramuz, C.F., 1924 : 58)

Arrimer la quête de l'universel à la spécificité de l'instant permet ainsi d'éviter, comme le souligne l'auteur, les pièges de l'abstraction :

Il n'y a aucune opposition entre le particulier et le général ; il n'y a qu'un degré de plus ou de moins ; mais le particulier comme point de départ est une garantie contre le danger d'abstraction. (Ramuz, C.F., 1912, "Note du jour. Province", J.G. 18. 01. 1912, cit. in Froidevaux, G., 1982 : 50).

Rendant possible la saisie de l'un au-delà du divers, les formes comparatives en *comme quand...* ont ainsi maille à partir avec la fonction unifiante et généralisante de l'analogie. Elles engagent ce faisant dans l'énoncé un phénomène envisagé plus largement par M.B. Ulmer en termes de "syntaxe de l'analogie" :

Toutes ces figures analogiques construites sur le même modèle syntaxique démontrent qu'il est possible de déceler dans le caractère accidentel d'un événement l'empreinte du principe universel qui régit l'ordre des choses. [...] L'écriture analogique apparente les règnes et les catégories. Elle est unificatrice par excellence. (Ulmer, M.B., in Pierre, J. L., 1993 : 143-145).

3.2.3.2 Rôle central et unificateur du lien tissé par l'œuvre avec "la vie"

Inscrite au cœur du projet d'écriture, l'ouverture de l'œuvre à l'univers du quotidien, procède plus largement, chez C.F. Ramuz, d'un mouvement de réaction au symbolisme - accusé, ainsi que le souligne G. Froidevaux, de "substituer l'art à la vie"²¹³ :

[...] Comme tous les hommes de sa génération, Ramuz hérite de la crise de la signification, mise à jour par Mallarmé. Or, si les Symbolistes de 1885 avaient tendance à réduire l'expression littéraire à la seule réalité de la parole, la génération suivante redécouvre le référent. Désigné du nom de vie, il traverse les arts poétiques des premières années du siècle et prouve qu'on est revenu à une vision dualiste de la création : l'art, loin de l'abolir, exprime le réel et en dégage la profonde vérité. (Froidevaux, G., 1982. : 129).

La vie, inscrite au cœur d'un projet esthétique, représente à cet égard un paradigme complexe, lié, comme l'analyse G. Froidevaux, aux dimensions (i) de *la simplicité* - qui n'est pas "simplification" mais constitue "un but à atteindre", lequel passe, de façon essentielle, par "un retour aux choses élémentaires" -, (ii) de *l'ouverture à "la vérité générale"*, celle-ci étant plus précisément envisagée comme "synthèse entre le particulier et le général, c'est-à-dire comme anti-abstraction", (iii) de *la force et de l'énergie*, expressions de la puissance de l'art - et de l'artiste (Froidevaux, G., *op. cit.* : 48-52) :

Investie de ces trois sens distincts, la notion de vie forme l'inspiration centrale de l'esthétique ramuzienne. D'une esthétique qui dépasse aussitôt la théorie de l'art pour s'installer comme une vision du monde, voire une métaphysique. (Froidevaux, G., *op. cit.* : 52).

Si elle renvoie à la "réalité" du monde, *la vie* prend cependant sens, chez C.F. Ramuz, de la vision qu'en donne l'artiste, phénomène dont G. Froidevaux souligne le caractère paradoxal :

Il est de la nature même de l'art tel que Ramuz le conçoit d'entrer en rapport avec la vie quotidienne, quel que soit d'ailleurs ce rapport, et malgré le fait que l'art ait tendance à nier le réel puisqu'il est l'image d'une vision du réel. [...]

En dernière instance, l'œuvre doit être l'image de la vie parfaite : elle doit représenter un ordre suprême, une totalité unie, et porter les qualités qui font défaut dans la vie quotidienne : l'équilibre, l'ordre, l'harmonie, l'humanité. [...] (Froidevaux, G., *op. cit.* : 183 ; 201).

La vie trouve ainsi un ancrage ultime dans la tension ouverte, dans et par l'œuvre littéraire, entre l'art et le réel :

Jusque dans ses derniers essais et les ultimes pages de son journal, Ramuz reste sujet à l'oscillation qui caractérise toute sa réflexion, une oscillation entre l'art conçu comme une vie absolue, et la vie qui n'en est que l'éternelle attente. (Froidevaux, G., *op. cit.* : 203) .

²¹³ Cette revendication du lien entre l'art et la vie reste cependant infiniment complexe, ainsi que le souligne G. Froidevaux : « Le Symbolisme, qui tend à supprimer la vie au profit de l'art, pose très radicalement la question du rapport entre l'art et la vie. C'est exactement le problème que révèle la réaction antisymboliste. Souvent sans changer quoi que ce soit aux théories symbolistes, elle entend prendre parti pour la vie et pour un art qui exprime la vie au lieu de s'y substituer. » (Froidevaux, G., *op. cit.* : 110).

Inscrivant le projet fictionnel au cœur des grandes interrogations de l'être humain - les thèmes développés dans l'œuvre étant, comme l'exprime l'auteur, "la vie, l'amour, la mort, les choses primitives, les choses de partout, les choses de toujours" (Ramuz, 1924 : 58)²¹⁴ -, reculant les frontières traditionnellement assignées au registre littéraire par l'ouverture du discours au champ de *l'oral-populaire*²¹⁵, ancrant, par mise en scène interne du procès narratif, le récit aux sources mêmes du *dire*²¹⁶, le texte s'élargit ainsi, tout en restant dans les limites assignées au cadre classique de l'œuvre, à la dimension de la "vie".

Le phénomène de dépassement du divers dans l'un s'étend en cela à l'ensemble de l'univers narratif, qu'il concerne les espaces (ici/là-bas), les genres (animé/inanimé, minéral/humain, animal/humain), les êtres (valaisans/savoyards, gens d'ici/de là-bas), les différentes expressions de l'activité humaine (écriture/travail de la terre, cuisine/musique, nature/culture), ou encore les langues, les patois, les parlers (patois de langue d'oc)²¹⁷.

Récurrent par ailleurs dans l'énoncé, le phénomène de glissement du présent dans le passé ouvre, au sein même du discours, une distance dans et par laquelle la narration devient elle-même son propre objet²¹⁸, le récit créant le cas échéant des processus

²¹⁴ Soulignant, à ce propos, la volonté, chez l'auteur, de perpétuer "les valeurs spirituelles qui ont traversé le temps et l'espace, depuis l'aube des civilisations", G. Poulouin envisage l'œuvre de Ramuz comme expression "du mythe de l'âge d'or". (Poulouin, G, 1993, in Pierre, J.L. : 66).

²¹⁵ Par son ancrage linguistique - tout comme par ses choix thématiques -, l'œuvre de Ramuz s'inscrit dans le projet d'ouvrir l'univers littéraire aux "petites gens", ainsi que le souligne J. Meizoz : « Le style de Ramuz, constitué en partie d'une transposition de traits, principalement morphosyntaxiques, de la langue orale, renvoie fictivement au peuple paysan et vigneron du pays vaudois. [...] L'écriture de Ramuz, comme celle de Céline ou plus tard de Prévert, a donc partie liée avec la réhabilitation symbolique des "gens de peu". » (Meizoz, J. "Les enjeux sociaux du style", in Pierre, J.L., 1998 : 178 ; 185).

²¹⁶ Mettant en scène la narration en train de se faire, le texte se charge à cet égard d'enjeux énonciatifs et expressifs propres, ainsi que l'analyse A. Pasquali : « Le Récitant se donne souvent soit comme le témoin direct des événements, soit comme le témoin-rapporteur du (ou des) récits qu'on a déjà faits des événements ... comme si la circulation des paroles suscitait les événements. [...] La narration ramuzienne serait elle-même sa première performance et sa commémoration : elle raconte, elle raconte qu'elle (ou on) raconte et elle commente ce qu'elle (ou on) raconte. L'efficacité de cette narration semble reposer sur son caractère inaltéré/inaltérable qui n'est pas sans analogue avec le caractère réglé de la récitation efficace du mythe. » (Pasquali, A., "Mythe, légende et roman", in Pierre, J.L., 1983 : 159-160).

²¹⁷ "Langue d'oc, langue d'oc, tu restes fidèle à ce cours, et un chapelet de patois est le long de ce cours égrené, avec des grains de même bois, quoique de nuances un peu différentes, et ici est notre nuance." (Ramuz, C.F., *Le chant de notre Rhône* : 19).

²¹⁸ « On entend le bruit qu'il fait avec son bâton sur les pierres ; on a entendu le bruit qu'il a fait avec sa mauvaise jambe qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus. » (Ramuz, C.F., *Derborence* : 55-56)

de circularité qui inscrivent l'œuvre dans le champ de l'a-temporel (comme c'est le cas, en particulier, dans l'usage généralisant des formes en *comme quand* ..., cf. supra).

Créant, en contexte, un effet de réduplication à l'infini des éléments évoqués²¹⁹, le récit se charge ainsi, comme l'analyse A. Pasquali, d'une puissance expressive propre :

[...] pour la narration ramuzienne, une fois, c'est *toutes* les fois [...] L'effet produit est assez particulier, comme si cela *se racontait depuis toujours*, accroissant le prestige du récit.

(Pasquali, A., 1996. : 160).

3.2.3.3 Contribution de l'art à "l'unité de toutes choses"

Rendant possible le passage du *particulier* au *général*, les liens tissés par le récit contribuent ainsi à la construction, dans et par l'œuvre, de l'unité de toutes choses au-delà du divers, phénomène qui repose sur une double analogie :

- la première, assurant le lien de l'œuvre à "la vie", prend sens de la justesse des choix opérés par l'artiste, soit de la dimension de la "convenance", telle que l'envisage Ramuz :

On définit presque tout l'art par ce mot, en même temps qu'on respecte son infinie diversité. Savoir ce qui convient et voir ce qui convient, l'objet étant donné, l'objet n'étant donc qu'un prétexte : savoir choisir, tout est dans le choix. Convenir signifie : venir ensemble, tendre vers le même point. (Ramuz, C.F, 1914, Raison d'être, Cahiers vaudois, 1, Lausanne : 52, cit. in Froidevaux, G., *op. cit.* : 12).

- la seconde, inhérente à la cohérence et à la puissance expressive propre du texte, procède plus spécifiquement du "ton" de l'œuvre, par lequel se réalise, ainsi que le souligne C.F. Ramuz, "la vraie unité" :

Pour tout dire, le ton est l'effort de la sensibilité devant les choses par lequel elle tâche de leur restituer l'unité qu'elle leur dérobe, mais cette fois une unité humaine, par lequel elle cherche à plier ensuite à cet ordre nouveau les différentes parties du tout. Le ton est la vraie unité. Mais j'y insiste, c'est une unité d'une autre sorte que celle qu'offre la nature, si on veut entendre par là tout ce qui tombe sous nos sens.

(Ramuz, C.F., "Notes du jour. Le Ton", JG, 9 -05-1912, cit. in Froidevaux, G., *op. cit.* : 70).

Inscrite sous le double signe de la "convenance" - assurant le lien de l'œuvre au quotidien - et du "ton" - réalisant, dans et par le texte, l'unité de toutes choses au-delà du divers -, l'œuvre est ainsi expression, sans cesse renouvelée, de la tension s'exerçant entre l'art

²¹⁹ Le lien unissant, dans et par le dire, le présent au passé, s'actualise d'ailleurs le cas échéant en tant que tel dans le récit : « -Oh ! a-t-il repris, c'est que ça est toujours tombé, d'aussi loin qu'on se souvienne. Il avait rebaisé le bras : -*Les vieux chez nous en parlaient de leur temps. Et ils étaient tout petits encore qu'ils entendaient déjà les vieux en parler... Seulement, voilà, c'est capricieux ... Dommage ...*» (Ramuz, *Derborence* : 22).

et le réel, tension constitutive, ainsi que l'exprime G. Froidevaux, du concept même de "vie", inscrit au cœur du projet de C.F. Ramuz :

L'art ne peut être que la représentation de cette vie authentique, d'une vie qui, pure et parfaite, est le contraire et à la fois le modèle du quotidien. (Froidevaux, G., *op. cit.* : 203).

Porteuse d'enjeux culturels et linguistiques multiples, la question de la place de l'analogie dans la parole est ainsi source de débats récurrents, dans et par lesquels se construit l'histoire de la pensée de la langue. Assignée tantôt à l'ordre de la nature, tantôt à celui de la loi, l'analogie est, de façon récurrente, envisagée comme force régulatrice contribuant à réduire les effets de l'entropie générée par le système. Rejetée de la sphère linguistique par Chomsky mais placée par Itkonen au fondement même de la parole, elle est aujourd'hui inscrite au cœur de l'activité langagière, que celle-ci soit envisagée dans ses modalités phonologiques, sémantico-lexicales ou morphosyntaxiques, ou encore dans la richesse et la diversité de ses inscriptions iconiques. Si elle ouvre à cet égard l'énoncé au jeu des images acoustiques, rythmiques, séquentielles et syntaxiques, elle est également au principe même du procès métaphorique et élargit ce faisant le discours aux ressources offertes par la saisie de l'un dans les termes de l'autre.

Reconnue par ailleurs comme participant de la possibilité même de surgissement de l'inédit, l'analogie est aujourd'hui considérée comme jouant un rôle essentiel dans l'ouverture du dire à la "parole parlante" et à la création. Elle s'inscrit ainsi aux sources mêmes du projet littéraire, qu'elle soit envisagée comme permettant l'ouverture de l'activité langagière à la quête esthétique ou comme régénérant, dans et par l'écriture, le lien de la parole à l'expérience sensible.

3.3 Enjeux et limites des usages de l'analogie

3.3.1 Ouverture au champ de l'expérience humaine

3.3.1.1 Univers du raisonnement mathématique vs. pensée des phénomènes cognitifs

Ancrée, à l'origine, dans le champ du raisonnement mathématique, l'analogie est définie comme relation proportionnelle mettant en jeu quatre termes deux à deux comparables au sein d'un univers donné. Elle est en cela distinguée de la "proportion continue" ($A \text{ est à } B \text{ ce que } B \text{ est à } C$) - qui en représente toutefois pour Aristote un cas spécifique²²⁰ - et de la "relation binaire", parfois décrite comme "analogie d'inégalité".

Élargie aujourd'hui, en perspective cognitive, à l'ensemble du processus de pensée, l'analogie sort du cadre des situations-problèmes et des relations de proportionnalité et s'ouvre à un champ de phénomènes incomparablement plus vaste (Hofstadter, D., Sander, E., 2013 : 22 - 24). Si l'extension du paradigme de l'égalité de rapports à celui de la relation "binaire" a, à cet égard, de façon récurrente été source de débats au fil de l'histoire²²¹, l'analogie, telle qu'elle est définie dans le champ des sciences humaines, ne sort cependant pas du champ des phénomènes "relationnels"²²². Définie en effet par P. Delattre comme « mise en correspondance d'entités qui demeurent distinctes, mais que l'on considère comme étant équivalentes d'un certain point de vue. » ("Analogie", *Encyclopedia Universalis*), elle s'exprime, ainsi que l'analyse P. Monneret, comme rapport entre une semblance (propriété de premier plan) et une différence (propriété d'arrière-plan) :

²²⁰ Définie comme situation à trois termes dans laquelle le second terme du premier rapport est le premier terme du second ($A \text{ est à } B \text{ ce que } B \text{ est à } C$), la "proportion continue" est envisagée par Aristote comme modalité particulière d'analogie : « Que la proportion, quand on la ramène à ses parties composantes, soit effectivement constituée par quatre termes, c'est ce qui est évident. Elle l'est également quand elle est continue. Dans ce dernier cas, au lieu de deux termes, elle se sert d'un terme comme s'il en constituait deux et elle le répète deux fois. Par exemple, si l'on dit que le rapport de A à B est identique au rapport de B à C. Dans ce cas, le terme B est exprimé deux fois. Si donc nous posons deux fois B, les termes de la proportion sont au nombre de quatre. » (Aristote, *L'Éthique à Nicomaque*, trad. J. Voilquin, 1940, Paris Garnier, Flammarion : 207 ; 209. cit. in Ponchon, T. (2007), *Cahiers de linguistique analogique n° 4* : 32).

²²¹ Évoquant à ce propos les réactions suscitées par l'intégration du lien binaire au champ de l'analogie, R.J. Lavie cite les arguments de Cajétan : « Le mot d'analogie, tel que nous l'avons reçu des Grecs [...] a été si étendu et divisé que nous disons beaucoup de noms analogues abusivement [...] Seule l'analogie de proportion constitue l'analogie. Quant à l'analogie d'inégalité, elle est absolument étrangère à l'analogie. » (Cajétan (1987, [1498])* : 113, cit. in Lavie, R.J. (2003) : 41). *"De l'analogie des noms", in Pinchard, B. (1987), *Métaphore et sémantique, autour de Cajétan, étude et traduction de "Nominum Analogia"*, Paris, Vrin.

²²² Itkonen définit ainsi l'analogie comme "métarelation", soit comme "relation entre relations" (Original : "Analogy is a metarelation i.e. a relation holding between relations.") (Itkonen, E., 2005 : 1).

il existe une relation d'analogie entre A et B [...] si et seulement si :

1. A et B ne sont pas identiques (condition de différenciation), autrement dit s'il existe au moins une propriété (\mathcal{D}) que possède A mais que ne possède pas B
2. A et B possèdent au moins une propriété commune (\mathcal{C})
3. il existe, selon un certain point de vue, une hiérarchie entre les propriétés \mathcal{D} et \mathcal{C} , telle que \mathcal{D} est perçue comme une propriété d'arrière-plan (ou générique) et \mathcal{C} comme une propriété de premier plan (ou spécifique). (Monneret, P., 2004 : 11).

Caractérisée, en situation, par son immédiateté et son évidence, l'analogie possède ainsi un ancrage relationnel propre ²²³.

3.3.1.2 Implicite vs. explicite

Reposant, dans son expression mathématique première, sur l'ellipse du *tertium comparationis*, l'analogie est du côté de l'implicite et le reste dans ses extensions cognitives, toute présentation du procès comparatif à la conscience étant, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, exceptionnelle, sinon pathologique :

Si nous décrivions l'analogie comme l'aperception de deux termes donnés sous un concept qui les coordonne, nous donnerions comme normal un procédé qui n'est que pathologique et qui représente le détour par lequel le malade doit passer pour suppléer la compréhension normale de l'analogie. (Merleau Ponty, *op. cit.* : 810).

En nous permettant de donner sens de façon "directe" aux situations nouvelles, l'analogie repose ainsi sur la mobilisation de l'acquis, laquelle procède, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, de nos modalités mêmes de présence au monde :

Les mondes acquis, qui donnent à mon expérience son sens second, sont eux-mêmes découpés dans un monde primordial, qui en fonde le sens premier. Il y a de la même manière un "monde des pensées", c'est-à-dire une sédimentation de nos opérations mentales, qui nous permet de compter sur nos concepts et sur nos jugements acquis comme sur des choses qui sont là et se donnent globalement, sans que nous ayons besoin à chaque moment d'en refaire la synthèse.

²²³ Les liens relevant de l'"iconicité d'image" supposent ainsi la présence sous-jacente d'une chaîne relationnelle, ainsi que le souligne P. Monneret : « il est douteux que la ligne de partage entre l'iconicité d'image et l'iconicité diagrammatique soit judicieusement tracée par la distinction entre une analogie/similarité de type non relationnel et une analogie/similarité de type relationnel. En effet, l'iconicité d'image semble également présenter un aspect relationnel. Dans le cas des onomatopées, par exemple, la dimension relationnelle est liée au fait qu'elles peuvent être décrites au niveau phonologique, (*coucou* comprenant une occlusive sourde /k/ et une voyelle grave /u/) et par conséquent au moyen de constituants, les phonèmes, qui sont eux-mêmes de nature différentielle, donc relationnelle. » (Monneret, P., 2014 : 50).

[...] Mais le mot “sédimentation” ne doit pas nous tromper : ce savoir contracté n’est pas une masse inerte au fond de notre conscience. [...] mes pensées acquises ne sont pas un acquis absolu, elles se nourrissent à chaque moment de ma pensée présente, elles m’offrent un sens, mais je le leur rends. En fait notre acquis disponible exprime à chaque moment l’énergie de notre conscience présente. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 811-812).

Si, mettant en jeu l’acquis, l’analogie a partie liée avec la *structure*, et, plus largement, avec les diverses modalités d’encodage de l’expérience, elle est ainsi également toujours du côté du *procès*, toute “sédimentation culturelle” portant, ainsi que l’analyse Itkonen, l’empreinte des phénomènes fonctionnels originaires dans lesquels elle s’enracine :

La définition de l’analogie s’est établie en termes de “similarité structurelle” ; mais ce qui est en question est tout aussi bien la similarité fonctionnelle. Cette contradiction apparente peut s’expliquer en rappelant une vérité générale, à savoir que la structure est basée sur, ou déterminée par la fonction. (Itkonen, 2005 : 1-2)²²⁴.

L’affirmation, par E. Itkonen, de l’existence d’un continuum entre phénomènes structurels et fonctionnels - et, de ce fait, entre “*analogie purement structurelle (ou formelle)*” et “*analogie structurelle et fonctionnelle*”²²⁵-, est à cet égard intrinsèquement liée au déplacement de focus, initié par les sciences cognitives, de l’analyse de phénomènes de nature formelle à un questionnement concernant le *procès* même de la pensée humaine. Assurant l’ancrage de l’expérience dans l’acquis, les phénomènes de “sédimentation culturelle” restent ainsi ouverts au surgissement de l’inédit, que celui-ci passe par l’infinie diversité des micro-découvertes du quotidien, s’élargisse à la quête épistémique, ou encore s’étende aux dimensions de l’activité créatrice.

3.3.2. Limites

3.3.2.1 Du risque “d’erreur” à l’ouverture de l’imaginaire

Sortie du cadre du raisonnement mathématique et de l’égalité de rapports, l’analogie s’ouvre, en même temps qu’aux diverses situations de la vie humaine, à la possibilité de l’erreur. Liée de façon récurrente au champ de l’induction - et dépourvue ce faisant

²²⁴ Original : “Structural similarity” has established itself as the definition of analogy; but [...] what is at issue is functional similarity just as well. This apparent discrepancy may be explained by recalling the general truth that structure is based upon, or determined by, function.” (Itkonen, 2005 : 1-2).

²²⁵ “Il convient de supposer un continuum qui conduise de l’analogie structurelle et fonctionnelle à l’analogie purement structurelle (ou formelle).” (Itkonen, 2005 : 3) (Original : “It’s advisable to assume a *continuum* that leads from structural-cum-functional analogy to purely structural (or formal) analogy.” (Itkonen, 2005 : 3).

de validité logique -, elle n'a qu'une probabilité de justesse limitée, ce qui, comme l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, ne lui enlève cependant pas son efficacité au quotidien :

Les inductions sont sans validité logique dans la mesure où aucune loi ne permet de dériver de manière inéluctable la conclusion à laquelle aboutit le protagoniste. [...] Toujours est-il que l'absence de validité logique d'une conclusion ne mine pas la possibilité qu'elle soit juste ; loin s'en faut. [...] la probabilité de justesse ou vraisemblance d'une conclusion ne doit pas être confondue avec sa validité. Et ce qui importe dans la vie de tous les jours est bien plus souvent la vraisemblance que la validité. (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 373).

Instaurant par ailleurs des liens qui, dans leur évidence, tendent à s'instituer en passages obligés d'une situation à une autre, l'analogie introduit des biais qui peuvent masquer les enjeux d'une situation et être source d'erreurs :

C'est une caractéristique essentielle de l'analogie que de contraindre le point de vue sur une situation [...] l'analogie est le filtre à travers lequel ce qui nous environne est perçu [...] nous portons sans cesse et toujours des œillères catégorielles. Elles nous collent à la peau, sont les compléments indispensables de nos organes sensoriels, et font partie intégrante de nos perceptions ; en cela assurément elles nous manipulent sans vergogne en s'immiscuant entre nous et tout ce qui nous entoure (et même entre nous et nous-mêmes).

(Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 361 ; 379).

Créant, le cas échéant, des "œillères catégorielles", l'analogie peut ainsi donner lieu à des interprétations s'éloignant du réel et à des décalages avec les situations afférentes, ce en quoi elle participe à part entière de l'ancrage subjectif et contextuel de l'expérience humaine. Possédant, par ailleurs, une valeur propre dans le discours argumentatif, elle s'ouvre aux phénomènes d'empathie et engage, en contexte, un risque de détournement et de manipulation (Monneret, P., 2004 : 40-41).

Or, si l'ellipse du *tertium comparationis* peut être source d'aveuglement, d'erreur d'interprétation, de généralisation abusive, ou encore d'influence indirecte du locuteur sur l'auditeur, la brèche introduite dans l'expérience par l'utilisation du *même* dans la saisie de l'*autre* ouvre également le champ de l'imaginaire et contribue, ce faisant, au renouvellement des modalités d'exploration du sensible.

De la construction d'espaces mathématiques idéaux - dans lesquels les modes de conceptualisation procèdent eux-mêmes de la pertinence du champ - à la création d'univers oniriques - reculant, dans et par le procès iconique, les limites du possible -, en passant par l'infinie diversité des opérations permettant à chacun de faire face, avec le risque d'erreur afférent, aux situations du quotidien -, l'analogie participe ainsi de la richesse intrinsèque de l'expérience humaine.

3.3.2.2 Absence de finalité propre et participation des enjeux des situations afférentes

Qu'elle soit envisagée dans une perspective adaptative, relationnelle, heuristique, culturelle ou iconique, s'inscrive dans le champ des interactions quotidiennes, de l'activité langagière, de l'exploration du sensible, de la recherche scientifique ou de la création artistique, l'analogie participe d'un besoin, d'une visée, inhérents à un mode spécifique de présence au monde. Inscrite au cœur de l'expérience mais dépourvue en elle-même de finalité propre, elle ne prend ainsi sens que des situations afférentes.

3.3.2.3 Ancrage ultime dans l'expérience fusionnelle originaire

Ouvrant des chaînes relationnelles et des réseaux de sens complexes, - les phénomènes de "sédimentation" contribuant, dans une perspective tant phylogénétique qu'ontogénétique, au renouvellement des modalités de l'être au monde -, l'analogie trouve un ancrage ultime, ainsi que l'analyse E. Itkonen, dans les phénomènes fusionnels inhérents aux manifestations premières de la vie :

L'analogie doit finalement reposer sur quelque chose de non analogique, autrement il y aurait régression infinie. (Itkonen, 2005 : 63).²²⁶

Tout en procédant du caractère essentiellement relationnel des diverses modalités d'expression du vivant, l'analogie trouve ainsi un fondement dans la dimension originellement participante de l'être au monde²²⁷.

²²⁶ Original : "Analogy must (ultimately) rest on something non analogical, otherwise there would be infinite regress." (Itkonen, E, 2005 : 63) ²²⁶.

²²⁷Ce phénomène trouve une expression dans l'analyse peircienne de l'origine du signe : « un signe est tout ce qui détermine quelque chose d'autre (*son interprétant*) à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie (*son objet*) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe et ainsi de suite *ad infinitum* [...]. « Je ne nie pas qu'un concept, qu'une proposition ou un argument puisse être un interprétant logique. [...] J'insiste, seulement, sur le fait qu'il ne peut pas être l'interprétant logique final pour la raison qu'il est lui-même un signe de cette sorte de signe précisément qui a lui-même un interprétant logique. [...] L'habitude [...] est la définition vivante, l'interprétant logique véritable et final. » (Peirce, C.S. (1978, [1931-1935 ; 1958]) (2.203 : 126 ; 5. 491: 222).

Ainsi, comme l'analyse G. Deledalle : « La chaîne des signes a une trame. Le pouvoir de décision revient à l'interprétant ultime, qui lui-même ne peut être un signe - puisqu'il est ultime et ne renvoie pas à un autre signe - et qui ne se situe pas à la fin des temps, mais dans le temps et en continuité avec lui : à l'interprétant logique final : l'habitude. » (*op. cit.* : 220).

Conclusion

De l'ancrage fusionnel du sonore aux processus d'analogie/catégorisation acoustique

Expression d'une présence à l'autre, l'expérience sonore se caractérise, en même temps que par son ouverture aux phénomènes de tension vers la source, par les modalités selon lesquelles s'y exprime le lien du *faire* à l'*entendre*. Inscrite au cœur de la relation au monde, elle est ainsi partie prenante du lien unissant le *sentir* à l'*agir*.

> Liée de façon originaire aux paradigmes de l'action et du mouvement, mais également aux champs de l'émotion et de l'affect, l'ouïe trouve ancrage dans "la couche originaire du sentir" et s'ouvre au champ des correspondances transmodales, expression première de l'expérience sensorielle.

Constitué par ailleurs en domaine propre, le sonore engage le lien du sensible à l'intelligible, comme le fait apparaître, en diachronie, le champ sémantico-lexical de l'*entendre*. Si la vue occupe à cet égard généralement une place dominante dans les cultures occidentales, l'ouïe, valorisée depuis l'Antiquité par sa fonction dans l'activité langagière, est de façon traditionnelle liée aux champs de l'esprit et de la pensée, et placée ce faisant au fondement de l'axe perceptivo-cognitif.

> Longtemps éclipsée - hors du contexte de sa participation à la parole - par l'attention accordée au visuel, la relation au sonore est objet d'un regain d'intérêt dans le cadre du développement, au dix-huitième siècle, des recherches sur les sensations (Condillac, 1756, Herder, 1769). Liée à l'expérience de la vigilance et de la conscience, l'ouïe se charge ainsi de valeurs propres et est, en particulier, reconnue pour sa proximité avec les champs de l'intériorité, du "sentiment" et de la spiritualité - son aptitude à ouvrir le lien à l'invisible et à l'inaccessible la liant de façon privilégiée à l'expression de l'idéal et à l'idée de liberté. Élargie par l'approche phénoménologique aux enjeux de "l'expérience", la relation au sonore passe par l'engagement de l'intentionnalité et prend sens, en même temps que de l'épreuve de l'époché, du retour aux modalités originaires d'expression du sensible.

> Caractérisée par son aptitude à "faire lien", l'expérience sonore occupe une place privilégiée dans la pensée de la relation à l'autre et de l'équilibre du monde. Au cœur de la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères - qui fonde la connaissance des mouvements célestes sur l'observation des harmoniques des cordes vibrantes -,

elle s'ouvre également, comme le met en évidence C. Lévi-Strauss, à la richesse et à la complexité des *mythes du bruit*, qui attribuent aux événements acoustiques la puissance de réparer les chaînes rompues et de réguler, dans une perspective tant cosmologique que sociale, les modalités d'expression de la relation à l'autre. Elle est par ailleurs aujourd'hui investie d'une fonction spécifique dans le mouvement d'écologie acoustique, où se développe, parallèlement à la réflexion engagée par R. Murray Schafer (1977), un courant de sensibilisation à la qualité de l'environnement sonore et au rôle de l'écoute dans le développement d'attitudes environnementales responsables.

Si elle joue un rôle propre dans la pensée de la cohérence et de l'équilibre du monde, l'expérience acoustique est également associée à la quête de l'inaccessible, que celle-ci s'ouvre aux dimensions de l'intériorité et de la spiritualité (comme c'est le cas dans l'activité méditative et les pratiques religieuses) ou à la diversité des modalités d'exploration du sensible.

Qu'elle s'attache au rôle de l'ouïe dans l'ancrage subjectif de la relation au monde ou à la façon dont l'écoute recule les frontières de l'humain, la pensée du sonore témoigne ainsi de l'inscription de l'expérience acoustique au cœur de la vie.

> Expression d'une présence au monde - passant tant par l'ouverture de la quête épistémique et la recherche esthétique que par l'engagement du procès sémiotique -, l'expérience sonore s'ouvre à des perspectives adaptatives, subjectives et culturelles diverses. Constituée en référence, l'analyse "des quatre écoutes" conduite par P. Schaeffer (1966) met ainsi en évidence la richesse et la complexité des processus - et des analogies - sous-tendant le lien tissé avec le phénomène acoustique. Si *l'écoute causale*, trouvant ancrage dans la fonction originaire de l'oreille, est ainsi tendue vers l'événement et constitue le son en indice, les *saisies identifiantes et qualifiantes*, mobilisant les processus comparatifs, contribuent, en même temps qu'à la différenciation et à la spécification des phénomènes acoustiques, à l'affinement et à l'enrichissement du perçu. Ouverte par ailleurs aux usages signifiants du sonore, *l'écoute sémantique* s'inscrit au cœur de l'expérience humaine. Caractérisé, dans ses usages langagiers, par sa valeur différentielle, le son-signe est-il à cet égard, comme l'analysent les structuralistes, dépourvu de matérialité acoustique ? Posant la question du statut du signifiant sonore, l'étude de "l'écoute sémantique" s'ouvre ainsi aux champs de la recherche sémiotique et de l'analyse linguistique.

De l'expérience acoustique à la saisie en langue du sonore

Rendant possibles tant les saisies par lien à la source que les approches qualitatives du phénomène acoustique, l'analogie est au cœur de la relation au sonore. Si elle confère ainsi sa pertinence à l'expérience auditive, elle joue également un rôle central dans la saisie en langue du perçu, que le discours apporte des informations sur le phénomène acoustique et porte l'empreinte du lien tissé avec l'événement sonore, adopte une forme descriptive, affinant et complexifiant les processus de catégorisation acoustique, ou contribue, dans le procès iconique, à régénérer le lien originaire unissant la parole au sensible. Ancrée dans l'analyse de "l'écoute sémantique", la question du lien unissant, dans la saisie en langue des phénomènes acoustiques, l'usage signifiant du son en langue à l'expérience sonore se révèle en cela porteuse d'enjeux sémiotiques et linguistiques propres. Le discours sur le son porte-t-il ce faisant trace de la relation nouée, dans et par l'ouverture du procès langagier, entre l'expérience acoustique et la parole ?

Considérant l'énoncé comme témoignage sur l'expérience, l'analyse s'intéresse à la façon dont les processus d'analogie/catégorisation s'actualisent dans le dire, et dont le discours, en "faisant exister" les phénomènes sonores, participe lui-même des processus en jeu.

Posant la question de l'inscription discursive du sonore, elle porte le focus sur la saisie en langue des phénomènes acoustiques et sur les différentes expressions de la "mise en scène verbale" du perçu.

S'intéressant enfin de façon spécifique aux modalités de signification des phénomènes acoustiques, elle s'attache aux faits de langue eux-mêmes, questionnant, en même temps que les processus mimétiques et les phénomènes d'iconicité interne, le lien tissé, dans et par l'usage signifiant du son en langue, entre la parole et l'expérience acoustique.

Chapitre 2.

Richesse et diversité des processus d'analogie/catégorisation sonore

1. Catégorisation, perception acoustique et expérience sonore

1.1 Enjeux cognitifs de l'activité perceptive

Comme toute expression du perçu, l'*entendu* prend sens du *connu*, phénomène dont les enjeux sont mis en évidence par D. Hofstadter et E. Sander :

Sans ses expériences passées, un être humain est incapable de voir, de distinguer, ou de comprendre quoi que ce soit. [...] Prolongement intrinsèque de nos sens physiologiques, le connu est indispensable à la perception. (Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 380 ; 381).

Si les événements sonores inscrits en mémoire ont, à cet égard, été objets en contexte d'un encodage sémantique (Hofstadter, D., Sander, E., *op. cit.* : 214), le sens de l'expérience reste en permanence à construire, toute actualisation de l'activité perceptive reposant, ce faisant, sur l'évocation :

Pour que le souvenir et le moment présent se rencontrent, chacun doit "faire un bout de chemin", c'est-à-dire qu'il faut que certaines dimensions d'encodage rapprochent suffisamment ces situations. [...] Les évocations dépendent de la présence conjointe de plusieurs fragments partagés entre les situations concernées, qui se renforcent. (Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 215).

Dans son ancrage sensible même, l'activité perceptive est ainsi indissociable des processus cognitifs, quiconfèrent à l'expérience sa pertinence :

Nous percevons [...] à l'aide de nos organes, mais aussi avec nos concepts, c'est-à-dire non seulement physiologiquement mais aussi intellectuellement. Ainsi existe-t-il un lien indissociable entre percevoir et concevoir. D'un côté, nos conceptions dépendent de nos sens, car nos concepts seraient différents si notre appareil sensoriel était différent; d'un autre côté, nos perceptions dépendent de nos concepts, car ceux-ci constituent autant de filtres à travers lesquels n'importe quel stimulus issu de notre environnement aboutit à notre conscience.

(Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 213).

Ouverte à l'activité conceptuelle²²⁸, la perception repose ainsi de façon essentielle sur les phénomènes d'analogie/catégorisation et est en cela partie prenante de notre expérience du monde :

Les catégories guident nos perceptions : elles prolongent nos sens physiologiques et nous permettent ainsi de "palper" le monde extérieur d'une façon plus abstraite, au moyen de nos concepts. [...] Nos catégories nous informent à chaque instant et nous permettent de dépasser l'observation directe. [...] Pour percevoir le monde, nous dépendons autant de nos catégories/analogies que de nos yeux et de nos oreilles. (Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 317 ; 30).

²²⁸ Les travaux conduits en psychologie expérimentale mettent, par exemple, en évidence le fait que le traitement des perceptions visuelles s'effectue pour 80% à partir d'informations provenant du cortex. (Varela, 1989).

1.2 Catégorisation et écoute

1.2.1 Richesse et diversité des liens tissés avec l'événement acoustique

En "prolongeant nos sens physiologiques", ainsi que l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, nos catégories auditives participent du perçu et du sens que nous donnons aux situations du quotidien, comme l'illustre la description faite par P. Schaeffer du phénomène d'"écoute naturelle" :

L'écoute naturelle donne un sens à ce qu'elle saisit [...] Un cheval possède un timbre bien facile à repérer. Remarquons qu'il consiste aussi bien en divers hennissements qu'en bruits de sabots. Un amateur de voitures reconnaît, à la fois, le régime du moteur et la marque de la voiture [...]. C'est le résultat de toute une expérience d'écoute. (Schaeffer, P., 1966. : 335-336).

Les phénomènes de catégorisation acoustique s'inscrivent ainsi au cœur de la vie, situation dont l'étude "des quatre écoutes" (cf. supra) propose une analyse de référence : si *ouïr* y renvoie aux diverses modalités de présence sonore au monde, *écouter*, supposant l'ouverture d'une visée, introduit un mouvement de tension vers l'autre, *entendre*, expression plus spécifique de l'inscription contextuelle du perçu, prenant sens de la diversité des repérages opérés par l'oreille, tandis que *comprendre*, ouvrant l'axe perceptivo-cognitif, marque l'engagement du procès signifiant.²²⁹

²²⁹ « *Ouïr* n'est pas "être frappé de sons" qui parviendraient à mon oreille sans atteindre ma conscience. C'est bien par rapport à celle-ci que le fond sonore a une réalité. Je m'y adapte d'instinct, élevant la voix sans même m'en rendre compte, quand son niveau s'élève. Il s'associe pour moi au spectacle, aux pensées, aux actions qu'il accompagnait à mon insu et parfois suffira seul pour me les évoquer. » (Schaeffer, P., 1966 : 106.)

« *Écouter* [...] n'est pas forcément s'intéresser à un son. Ce n'est même qu'exceptionnellement s'intéresser à lui, mais, par son intermédiaire, viser autre chose [...] J'écoute une voiture. Je la situe, estime sa distance, en reconnais éventuellement la marque. Que sais-je du bruit qui m'a fourni cet ensemble de renseignements ? La description que j'en ferais, si on me la demandait, sera d'autant plus pauvre qu'il m'aura renseigné plus sûrement et plus rapidement. Par contre, c'est bien précisément au bruit de la voiture que je prête l'oreille si cette voiture est la mienne et s'il me semble que la voiture "fait un drôle de bruit".

Enfin je peux écouter [...] sans autre but que de *mieux entendre* [...] Écouter est ici encore viser, à travers le son instantané lui-même, une autre chose que lui : une sorte de "nature sonore" qui se donne dans l'entier de ma perception. ». (*op. cit.* : 106-107).

Entendre : « si je reste immobile, les yeux fermés, l'esprit vacant, il est bien probable que je ne maintiendrai pas plus d'un instant d'écoute impartiale. Je situe les bruits, je les sépare par exemple en bruits proches ou lointains, provenant du dehors ou de l'intérieur de la pièce, et fatalement, je commence à privilégier les uns par rapport aux autres. [...] À présent, pour ce que j'en sais, la pièce où je me trouve pourrait bien être un îlot de silence battu par les rumeurs du dehors. Mais j'entends frapper à la porte ; et l'ensemble de ces organisations changeantes s'enfonce d'un seul coup dans le fond sonore, tandis que j'ouvre les yeux et me lève pour aller ouvrir. »

Comprendre : « je peux comprendre la cause exacte de ce que j'ai entendu en le mettant en rapport avec d'autres perceptions, ou par un ensemble plus ou moins complexe de déductions. Ou encore, je peux comprendre, par l'intermédiaire de mon écoute, quelque chose qui n'a, avec ce que j'entends, qu'un rapport indirect : je constate à la fois que les oiseaux se taisent, que le ciel est bas, que la chaleur est oppressante, et je comprends qu'il va faire

1.2.2 Développement de l'intérêt pour les processus de catégorisation sonore

Ouverte aujourd'hui à l'analyse cognitive des processus d'analogie/catégorisation du perçu, l'activité auditive suscite, depuis la fin du dix-neuvième siècle (Helmholtz, 1863) - et plus particulièrement depuis les années soixante -, un intérêt spécifique, que celui-ci s'exprime dans les domaines de la psycho-acoustique²³⁰, de la psychologie et des neurosciences cognitives, de la psycho-sociologie ou de la sémantique musicale.

Utilisant des dispositifs expérimentaux de nature diverse - eux-mêmes objets de remises en question et d'ajustements constants -, ces études ouvrent des perspectives multiples selon qu'elles s'attachent :

- (a) aux modalités de différenciation et d'organisation des événements acoustiques, comme c'est le cas, par exemple, de "l'analyse des scènes auditives" conduite par A.S. Bregman (1990), qui questionne les processus de groupement auditif conférant leur pertinence aux situations sonores²³¹, ou des travaux sur les "unités sémiotiques temporelles" (cf. supra), qui, mettant en évidence l'articulation de l'écoute musicale à un certain nombre de figures sonométriques de base, interrogent les modalités de structuration processuelle du perçu (Delalande, F, 1966, Delalande, F. et Gobin, P, 1998, Frey, A, 2009, Frey, A et al., 2009, 2010)
- (b) aux enjeux sémantiques et culturels des processus de catégorisation sonore, dont les situations d'archivage et d'indexation de données enregistrées font, par exemple, apparaître la richesse et la complexité (Chandès, G., 2010)

de l'orage. Je comprends à l'issue d'un travail, d'une activité consciente de l'esprit qui ne se contente plus d'accueillir une signification, mais abstrait, compare, déduit, met en rapport des informations de source et de nature diverse ; il s'agit de préciser la signification initiale ou de dégager une signification supplémentaire. » (*op. cit.* : 107-108 ; 110).

²³⁰ S'attachant, à la différence de l'acoustique qui s'intéresse aux caractéristiques physiques des phénomènes, à la sensibilité des sujets aux événements sonores, la psycho-acoustique a pour objet "l'étude expérimentale des relations qualitatives entre les stimulus mesurables physiquement et les réponses de l'ensemble du système auditif : sensations et perceptions auditives." (Sorin, C. et Botte, M-C, *Encyclopedia Universalis*).

²³¹ Dans le prolongement des travaux concernant la "scène visuelle", l'analyse de la scène auditive s'intéresse aux phénomènes d'intégration et de discrimination inhérents à la saisie de l'information sonore. S'attachant tant au champ de l'écoute quotidienne qu'aux paradigmes de l'activité musicale et de la parole, elle met en évidence le rôle majeur des processus d'intégration séquentielle (*sequential integration*) - inhérents au phénomène de flux auditif (*streaming phenomenon*) - et de saisie simultanée (*simultaneous integration*) - qui contribuent à la distinction d'unités sonores pertinentes au sein du perçu -. Interrogeant les modalités d'expression de l'activité auditive, elle pose, en même temps que la question de l'ancrage originaire des processus attentionnels, celle de la participation des phénomènes d'organisation perceptive à la structuration de l'activité musicale et aux usages signifiants du sonore en langue. (Bregman, A. S., 1990, *Auditory Scene Analysis : The Perceptual Organization of sound*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press).

- (c) à la participation des phénomènes d’analogie/catégorisation du sonore aux grands axes de structuration de la pensée humaine (Osgood et al., 1957, Solomon, L.N., 1957 : 421 - 425, cf. supra)
- (d) à l’ancrage contextuel des processus catégoriels, mis par exemple en évidence par l’expérience de Wedin et Goude sur les diverses modalités de groupement des instruments de musique (1972 : 228-240)²³²
- (e) aux liens unissant le *sonore* au *non -spécifiquement- sonore*, question au cœur des recherches conduites sur les phénomènes de correspondances transmodales et le symbolisme phonétique (Ramachandran et Hubbard, 2001, Spence, 2015, Hinton, Nichols et Ohala, 1994)
- (f) aux relations entre processus d’analogie/catégorisation perceptive et parole, que celles-ci renvoient aux corrélats verbaux des perceptions sonores ou à l’ancrage acoustique des descripteurs langagiers, comme c’est le cas, par exemple dans “l’Étude de la catégorisation d’un corpus de bruits domestiques“ conduite par F. Guyot, M. Castellengo, et B. Fabre (Dubois, D., 1997 : 41-58)

²³² L’expérience fait ainsi apparaître la façon dont un classement d’instruments de musique s’avère prendre des formes différentes selon qu’il se base sur des connaissances - auquel cas il est réalisé par “familles d’instruments“- ou s’effectue par jugement de similarité, en situation d’écoute, à partir d’échantillons sonores - contexte dans lequel il se base sur des critères de nature spectrale -.

En situation de classification spontanée, les neuf sons - égalisés sur le plan de la fréquence et l’intensité - proposés aux participants (soit, par ordre alphabétique, basson, clarinette, cor anglais, flûte, hautbois, trombone, trompette, violon, violoncelle) sont ainsi groupés par “familles d’instruments“ : (i) bois → basson, hautbois, clarinette, flûte, (ii) cuivres → cor, trompette, trombone, (iii) cordes → violon, violoncelle.

En contexte de jugement de similarité, les instruments sont groupés par “liens acoustiques“, établis en fonction de la présence et de l’intensité des sons harmoniques partiels, soit : (i) violon, violoncelle, clarinette, (ii) trombone, cor, flûte, (iii) trompette, hautbois, basson :

« On peut voir clairement que ce qu’on appelle “structure perceptive“ ne correspond à aucune classification commune des instruments. [...] la classification traditionnelle des instruments de musique, basée sur des critères de fonctionnement, de matière et autres choses semblables ne correspond pas nécessairement à la perception du timbre. [...] on peut voir qu’il y a une relation claire entre la structure perceptive et les intensités relatives des partiels harmoniques. [...] la similarité perceptive -pour quelques uns des instruments symphoniques les plus courants- peut s’expliquer en termes de modèle tridimensionnel. Le corrélat le plus important de ces facteurs perceptifs se trouve dans la force relative des sons harmoniques partiels.» (Wedin and Goude, 1972 : 234- 235 ; 238-239).

Original : “It can be clearly seen [...] that the so-called “perceptual structure“ does not correspond to any common classification of instruments. [...] the traditional classification of musical instruments based on functioning, material and the like does not necessarily correspond to the perception of timbre. [...] it may be seen [...] that there is a clear relation between the perceptual structure and the relative intensities of the harmonic partials. [...] the perceptual similarity -for some of the most common symphonic instruments- may be explained in terms of a three-dimensional model. The most important correlates to these perceptual factors may be found in the relative strength of the harmonic partial tones. “

- (g) à l'actualisation du continuum perceptivo-langagier, question centrale par exemple dans les travaux d'A. Faure, qui mettent en évidence, en même temps que la nature multidimensionnelle des relations nouées, dans et par le dire, avec les phénomènes acoustiques, le lien essentiel unissant, dans la description du perçu, la parole à l'expérience sonore (Faure, A, 2000 : 354).

2. Analogie/catégorisation perceptive et inscription langagière du sonore

2.1 De la perception au discours

2.1.1 L'activité de catégorisation au cœur de la situation langagière

Qu'ils soient envisagés dans une perspective perceptive ou langagière, les phénomènes d'analogie-catégorisation prennent sens, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, de leur inscription dans l'expérience :

L'acte catégoriel n'est pas un fait dernier, il se constitue dans une certaine "attitude" (Einstellung). C'est sur cette attitude que la parole elle-aussi est fondée, de sorte qu'il ne saurait être question de faire reposer le langage sur la pensée pure. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 880).

Centrale dans l'approche phénoménologique de l'activité langagière, la conscience du lien unissant la parole à la relation au monde est aujourd'hui au cœur de la réflexion ouverte par la linguistique cognitive :

Le langage participe intégralement de la cognition humaine. Le langage est partie prenante de la matrice psychologique générale. (Langacker, R., 1987 : 13).²³³

Remettant en question les conceptions isolationnistes du langage, la mise en évidence de l'ancrage expérientiel du dire va ainsi de pair avec l'affirmation de l'unité profonde de l'expérience humaine ²³⁴. Amenant à dépasser le clivage - traditionnel dans l'analyse linguistique -, entre saisie sémantico-lexicale d'une part et grammatico-syntaxique de l'autre²³⁵, l'analyse cognitive de la parole porte ainsi l'accent sur la cohérence interne

²³³ Original: « Language is an integral part of human cognition. [...] Language is embedded in the general psychological matrix. » (Langacker, 1987 : 13).

²³⁴ « Et si la perception du monde syntaxique (ou bien grammatical) était faite du même bois que la perception du monde naturel ? » (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 89).

²³⁵ Clivage qui renvoie lui-même plus généralement à la dichotomie traditionnelle *contenu/forme* ("que dire ?" vs. "comment le dire ?") (cf. Hofstadter et Sander, 2013 : 89).

de l'activité langagière, que les processus d'analogie/catégorisation soient envisagés dans leurs enjeux contextuels ou, ainsi que l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, dans la richesse et la diversité des phénomènes de "sédimentation culturelle" inhérents à l'histoire de la langue :

Chaque langue comporte une quantité phénoménale d'étiquettes lexicales de catégories, fruit de millénaires d'accumulations, liées au fait que ses locuteurs, à des diverses époques, ont trouvé ces catégories utiles. Chacun d'entre nous, d'abord lorsqu'il grandit, puis à l'âge adulte, absorbe, essentiellement par osmose, une part non négligeable, mais certainement loin d'être complète, de cet héritage. (Hofstadter, Sander, 2013 : 99).

Partie prenante de l'expérience, les phénomènes d'analogie/catégorisation verbale du sonore procèdent ainsi, en même temps que de la spécificité de la situation afférente, de l'ancrage culturel du dire.

2.1.2 Enjeux lexicaux des processus de catégorisation discursive

Mettant en évidence l'aspect essentiellement dynamique des phénomènes en jeu, l'analyse cognitive inscrit aujourd'hui les phénomènes catégoriels au cœur même du procès langagier :

Les catégories [...] sont non seulement observables discursivement, mais encore structurées par des processus linguistiques, qui en font des "objets de discours" (et non pas des objets de référence), c'est-à-dire des objets qui sont construits dans et par le discours et ne lui préexistent pas. [...] le discours se construit progressivement, non pas en posant des objets et des configurations pré-élaborés, mais en les constituant. Ceci entraîne la prise en compte des catégories comme étant travaillées linguistiquement de l'intérieur, décomposées et recomposées, associées et contrastées, constamment ajustées au contexte et à la dynamique communicationnelle. (Mondada, L., in Dubois, D. (1997) : 301).

Longtemps associée à une conception "taxinomique" du lexique et à l'idée d'une *langue-nomenclature*, "répertoire d'étiquettes", l'activité de catégorisation verbale voit ainsi son champ élargi à l'ensemble du procès de parole, envisagé lui-même comme ancré de façon essentielle dans l'expérience. Centrée sur les phénomènes discursifs, elle renouvelle en retour l'approche même du lexique, perçu non plus comme un ensemble de " tiroirs " dans lesquels les locuteurs puiseraient les éléments nécessaires à la réalisation des énoncés, mais comme "matériau" en perpétuelle construction, participant à part entière du procès langagier :

La dimension dynamique des catégories s'inscrit dans leur configuration linguistique et se manifeste dans la transformation incessante de leur forme discursive. Rapportés au lexique, ces aspects concernent [...] la façon dont il est possible de le concevoir moins comme un donné contraignant de la *langue* que comme un matériau constamment retravaillé dans et par le *discours*. (Mondada, L., *op. cit.* : 301).

2.2 Axes de catégorisation langagière

Ouverts aux phénomènes de catégorisation du sonore, les processus sémantico-lexicaux jouent un rôle majeur dans la saisie en langue des phénomènes acoustiques. Si les mots du son se caractérisent à cet égard par la place qu'y tient un petit noyau de termes usuels - dont le "lexique témoin" constitué pour l'analyse présente un aperçu -, ils s'étendent en situation à des registres experts relevant de domaines de spécialités multiples (acoustique, musique, linguistique, médecine, audiobiologie, *field recording*, techniques d'enregistrement et de traitement du son, etc.). Les descripteurs acoustiques s'ouvrent d'autre part de façon récurrente à la dimension du *non-spécifiquement-sonore*, que la saisie verbale du champ s'élargisse aux phénomènes de correspondances transmodales, passe par les processus de glissement sémantique contextuel, ou fasse appel, dans des formes plus ou moins figées par l'usage, aux ressources de l'iconicité, nombre de catégories du sonore ne faisant par ailleurs pas l'objet de lexicalisation spécifique²³⁶.

2.2.1 Inscription sur l'axe écoute → production

2.2.1.1 Distinguer l'"entendre" du "faire"

Ancré dans les modalités originaires de l'expérience, le lien tissé entre le *faire* et l'*entendre* occupe une place essentielle dans la saisie discursive du sonore et constitue un axe de catégorisation majeur dans la description acoustique. Le contexte de la production représente ce faisant le pôle marqué dans la langue, comme le mettent en évidence la richesse et la diversité des verbes renvoyant à l'activité sonore face à la seule trilogie *ouïr, entendre, écouter* - elle-même réduite au couple *entendre/écouter* par la tombée

²³⁶ L'usage de catégories non lexicalisées relève, de fait, d'un phénomène beaucoup plus large, propre à l'activité de catégorisation même, ainsi que l'analysent D. Hofstadter et E. Sander : « Créer un mot est coûteux, et nos catégories sont si nombreuses et si mouvantes qu'un répertoire gigantesque serait nécessaire si, à chacune d'entre elles, il fallait attacher un mot. Pour cette raison, les humains doivent s'arranger avec moins de mots que de catégories. [...] Nous nous appuyons sans cesse sur des multitudes de catégories dépourvues de nom. [...] La distinction entre étiquette lexicale et catégorie est donc assez flagrante. S'il est vrai que les catégories évoquées par des situations sont souvent estampillées en étant associées à des mots, il arrive aussi fréquemment qu'aucune étiquette lexicale ne soit au rendez-vous pour décrire la catégorie, ce qui ne l'empêche pas de faire son travail de catégorie aussi bien que si un mot ou une expression existait pour la nommer. » (Hofstadter, D. et Sander, E. 2013 : 111; 172).

en désuétude d'*ouïr* (cf. supra). Passant de façon privilégiée par la mention de la situation-source, la saisie du *faire* se caractérise par la façon dont s'y actualise le lien processus/produit (*tonner, miauler, parler, chanter, crier, taper, jouer d'un instrument*), la mise en scène discursive de l'*entendre* s'attachant plutôt à la différenciation des attitudes perceptives²³⁷, que l'écoute soit envisagée comme *active* ou *passive, attentive* ou *distracte, globale* ou *analytique* (Siron, J., 2002 : 156²³⁸), *naturelle* ou *culturelle, banale* ou *praticienne, causale, réduite* ou *sémantique* (Schaeffer, P., 2002 :112-129), ou encore comme *réflexive* ou *projective, intuitive* ou *structurelle, esthétique* ou *esthésique, hédoniste* ou *artiste* (Kaltenecker, M., 2010 : 218-224 ; 238 ; 377), tous contextes faisant apparaître la multiplicité des relations nouées, dans et par la parole, avec le phénomène acoustique.

2.2.1.2 “Sonner“, “résonner“, “porter“... : en deçà des frontières de l'*agir* et du *sentir*

Généralement distinguées dans le discours, les polarités de l'écoute et de la production sonore s'expriment également, le cas échéant, sur un continuum. En gardant la trace du caractère originellement fusionnel du *faire* et de l'*entendre*, la langue renvoie ainsi aux sources mêmes du procès perceptif, situation dont porte l'empreinte la racine indo-européenne *ous-*, ouverte au double paradigme de la bouche et de l'oreille.

Si *sonner*, dans “*sonner les cloches*“ relève ainsi de la polarité du *faire*, le phénomène acoustique afférent n'est pas celui des “*cloches sonnées*“, mais des “*cloches qui sonnent*“, le médium acoustique étant tour à tour envisagé comme objet et comme agent du procès sonore²³⁹. Si, de même, “*les appels résonnent dans la montagne*“, la montagne “*résonne des appels*“, et si le fait que “*la voix porte*“ procède de la relation tissée par le voyageur avec l'espace, dans la description faite par N. Bouvier du site

²³⁷ Ce phénomène n'est cependant pas systématique, l'écoute pouvant en contexte être caractérisée par son objet (*écoute environnementale*), son inscription dans une situation sociale (*écoute solitaire* vs. *collective* ou *partagée*) ou son lien à la source (*écoute directe* vs. *différée*).

²³⁸ Siron, J. (2002), Dictionnaire des mots de la musique, Paris, Outre Mesure.

²³⁹ S'attachant à l'inscription énonciative de ce phénomène en langue allemande, C. Bally met en évidence la façon dont la présence de la forme impersonnelle (*es läutet*), ouvre une troisième perspective: « “Une cloche sonne“ [...] On peut s'absorber dans l'impression initiale (allemand : *es läutet*), ou bien la ramener, après l'avoir reçue, à la représentation de la chose qui est supposée la produire (allemand : *es läutet eine Glocke*), ou enfin atteindre d'emblée la cause et en déduire l'effet (allemand : *eine Glocke läutet*). On voit que *es läutet* mérite parfaitement le nom de verbe impersonnel, bien que “*es*“ désigne un objet inconnu qui pourrait être identifié par la réflexion. » (Bally, C., 1972, [1920] : 267).

du Khyber Pass²⁴⁰, signaler que “*l’eau porte le son*“ prend valeur expressive dans l’évocation, par C.F. Ramuz, de l’“écoute du dimanche“ dans *La beauté sur la terre*²⁴¹.

Récurrent dans l’inscription verbale du lien de l’action sonore à l’événement afférent, ce phénomène s’actualise également dans la saisie de l’écoute, *l’entendre* s’ouvrant en contexte au champ de *l’entendu*. Si *être sourd* signifie ainsi “ne plus pouvoir percevoir les bruits“, *un bruit sourd* est un bruit difficilement perceptible²⁴².

Expression même de la puissance originaire du lien actif/passif - dans la mesure où le perçu est toujours susceptible de renvoyer à la situation d’émission afférente -, la saisie des liens *processus/produit* et *entendre/entendu* va ainsi de pair, sur le plan syntaxique, avec un glissement du phénomène ou du médium acoustique (bruit, son, appels, voix, cloches) du statut d’objet à celui de sujet (ou, le cas échéant, d’une fonction locative à une fonction d’agent), c’est-à-dire avec une “animation“ du phénomène acoustique lui-même, situation qui, comme le fait apparaître l’analyse discursive, joue un rôle propre dans l’inscription verbale du sonore.

Bien que ne remettant pas en question la distinction des paradigmes de la production et de l’écoute - le *sonnant* et le *sonné*, le *résonant* et la *résonance*, le *son porté* et le *son qui porte* étant toujours différenciables en discours -, la présence d’unités lexicales potentiellement “bivalentes“ actualise ainsi le lien profond unissant le *faire* à *l’entendre*²⁴³.

²⁴⁰ « L’air était d’une transparence extraordinaire. *La voix portait*. J’entendais des cris d’enfants, très haut sur la vieille route des nomades, et de légers éboulis sous le sabot de chèvres invisibles, qui résonnaient dans toute la passe en échos cristallins. » B. 82

²⁴¹ « [...] ou bien encore on entendait chanter. Des voix de garçons et de filles chantant des chansons à deux temps ou à trois, et à deux voix, et on ne savait pas bien où non plus, parce que *l’eau porte le son* et le propage de tout côté. » Ramuz, *La Beauté sur la Terre*, RB. 26.

²⁴² Les saisies cinétiques du bruit font apparaître la présence d’un phénomène similaire, mis en évidence, en situation expérimentale, par A. Faure : « Il est intéressant de remarquer que [...] les verbes “partir“ et “arriver“ sont utilisés comme synonymes (par ex. : “il part d’un coup“ et “il arrive d’un coup“). Tout se passe comme si l’auditeur se place soit du point de vue du son, soit du point de vue du récepteur du son. » (Faure, A., 2000, : 201).

²⁴³ Inscrit au cœur de l’activité perceptive, le lien du *faire* à *l’entendre* et de *l’entendre* à *l’être entendu* renvoie plus largement à la question de la relation du “corps sentant“ au “corps senti“, ouverte, chez M. Merleau-Ponty, à la conscience de “l’être total du corps et du monde“ : « Cet hiatus entre ma main droite touchée et ma main droite touchante, entre ma voix entendue et ma voix articulée, entre un moment de ma vie tactile et le suivant, n’est pas un vide ontologique, un non-être : il est enjambé par l’être total de mon corps, et par celui du monde. » (Merleau-Ponty, M., 1964 : 195)

La langue assure en cela un simple marquage du phénomène acoustique, le discours se contentant de signaler - en deçà même de toute différenciation des polarités émettrice et réceptrice - “qu’il s’est produit un événement sonore”.

2.2.2 De la tension vers la source aux approches qualifiantes

Passant originellement par l’inscription discursive du *faire* et de l’*entendre*, la saisie de l’expérience sonore tend généralement à s’organiser autour de deux axes catégoriels - dont les chercheurs en psychologie cognitive soulignent de façon récurrente le rôle central dans les processus d’écoute -, celui de l’identification de la source d’une part et de la différenciation qualitative de l’autre, phénomène mis en évidence par F. Guyot, M. Castellengo et B. Fabre ²⁴⁴ :

Si nous prêtons un peu d’attention à la manière dont nous écoutons les bruits, nous constatons bien vite deux modalités : tantôt nous identifions la source et tantôt nous analysons la qualité du son. (Guyot, F., Castellengo, M., et Fabre, B., 1997 : 41).

2.2.2.1 Saisies “causales” et catégorisation par lien à la source

> *Prégnance des axes “animé/inanimé” et “humain/animal”*

Faisant une large place aux saisies “causales” - qui lient la signification de l’événement acoustique à l’identification de la situation afférente -, et tout particulièrement aux processus de tension vers la source (“*de qui, de quoi, d’où provient ce bruit ?*”) -, la saisie discursive du sonore mobilise les grands axes de catégorisation inhérents à l’expérience humaine, parmi lesquels la distinction *animé/inanimé* assure une fonction stratégique, qu’elle oppose les bruits du “vivant” aux manifestations d’origine naturelle (météorologiques, aquatiques, géologiques, géothermiques etc.) ou à des phénomènes anthropophoniques de nature diverse (mécaniques, technologiques, électroniques etc.).

²⁴⁴ Il est à cet égard remarquable que le linguiste genevois C. Bally, comme le note G. Philippe (2016 :6), mette en évidence, dans un article publié en 1921, la présence de cette double modalité dans la saisie des perceptions en langue, distinguant l’expression “phénoméniste ou impressionniste”, de l’expression “causale ou transitive” : « a. Tantôt l’esprit reste attaché de préférence à l’impression initiale et s’y absorbe. b. Tantôt au contraire la pensée se porte d’instinct vers la recherche de la cause et de l’effet. [...] Le premier mode d’aperception peut être appelé phénoméniste ou impressionniste [...] ; la seconde tendance sera dite causale ou transitive. [...] La première interprétation est naturelle et logique quand il s’agit d’un phénomène dont on ignore la cause ; l’esprit n’analyse que le phénomène. La seconde est un essai, déclenché par une tendance subjective, de ramener l’impression à une origine, un agent. » (Bally, C., 1972, [1920] : 261-263).

Porteuse d'enjeux culturels majeurs, la différenciation de l'*animé* et de l'*inanimé* s'inscrit ainsi au cœur de l'expérience d'écoute, comme le met par exemple en évidence, en perspective musicale, l'analyse faite par P. Schaeffer du paradigme de *l'allure* :

Le critère d'allure, attaché à la forme, évoque le dynamisme de l'agent et le sens kinesthésique ; il permet d'apprécier la vivacité, l'énergie propres à l'objet. [...] Il y a là une interrogation très générale de l'homme devant tout objet, qu'il soit musical ou non : "naturel ou artificiel ? artisan ou machine ? bois ou plastique ?" Pour l'objet musical, c'est l'allure qui permet de répondre. Dans l'allure, la perception s'attache à tout ce qui peut révéler la présence du différencié, du vivant. Ce qui semblait n'être qu'un aspect dynamique de second ordre se rattache donc à une question fondamentale. Nous distinguons aussitôt un vibrato très régulier, réalisé par un violoniste, de tel autre, produit par une machine : entre les deux la différence, du point de vue de la forme, n'est pas grande. Si minime qu'elle soit, elle est immédiatement saisie et interprétée par une perception qui cherche à savoir si l'événement, dépendant de lois naturelles, est totalement prévisible, s'il obéit à une loi humaine, ou s'il ne relève que du hasard. [...]

L'allure qui équilibre un désordre de petits événements, la *fluctuation* caractéristique de l'agent vivant, constitue, parmi les styles d'entretien, une classe ou type central. [...] On reconnaît [...] la nature, l'homme ou l'appareil à l'allure, plus encore ou tout autant qu'au contenu des chaînes sonores qu'ils émettent. [...] L'allure, qui affecte non seulement le profil, mais aussi indirectement la matière, par de très légères oscillations de l'ensemble des caractères, se présente ainsi comme un puissant moyen d'identification. (Schaeffer, P., 1966 : 556-557).

Liant le phénomène acoustique à l'événement afférent, les approches "causales" mettent ainsi en jeu des processus de différenciation pouvant atteindre une précision extrême et contribuent en cela, en même temps qu'à l'affinement du procès perceptif, à l'inscription du sonore au cœur de l'expérience humaine.

> *Vitalité des processus d'extension catégorielle*

Si l'identification du vivant joue un rôle propre dans la saisie des événements acoustiques, la catégorisation *homme/animal/inanimé* occupe une place centrale dans le processus d'identification de l'émetteur. Effectués à cet égard par analogie acoustique (fig. 3a) - opération allant généralement de pair avec un processus d'affaiblissement du sémantisme original (fig. 3b) -, les phénomènes d'extension catégorielle témoignent de la richesse et de la complexité des liens tissés, dans et par l'expérience sonore, entre les règnes et les espèces (fig. 3b) :

Figure 3a. Extension catégorielle par analogie acoustique

Gazouiller	enfants → oiseaux XIV° s.
Piailler	oiseaux → personnes, enfants XVII° s.
Siffler	homme → animaux en colère → air → oiseaux XII° s. XIV° s. XVI° s.

Figure 3b. Extension catégorielle et affaiblissement sémantique

Chanter	<i>célébrer avec des chants</i> homme X° s.	<i>faire entendre un chant</i> homme → oiseaux → instr. de musique X° s. XII° s. XIII° s.
(S') égosiller	<i>Égosiller</i> → “couper le gosier” homme XV° s.	<i>s'égosiller</i> → <i>se fatiguer la gorge / chanter longtemps</i> homme → oiseaux XVII° s.
Gémir	<i>exprimer sa souffrance d'une voix plaintive</i> homme XII° s.	<i>faire entendre en gémissant</i> homme → oiseaux → choses XVI° s. XVI° s. XVII° s.

Source : Rey, A. (Dir.) (2000), Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dict. Le Robert.

Reposant sur des liens acoustiques, émotionnels, relationnels ou culturels complexes, les processus d'extension catégorielle du sonore font largement appel aux ressources de l'iconicité. Ancrés dans les saisies causales, les phénomènes de “rupture du lien à la source” (*le son de X est un son de Y*) contribuent ce faisant tout particulièrement à l'extension progressive du champ, le procès métaphorique jouant, ainsi que l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, un rôle central dans les processus en jeu :

Les catégories s'étendent d'abord en métaphores qui se figent pour ensuite mieux s'étendre à leur tour, comme une pâte qui aurait besoin de reposer pour mieux lever ensuite. L'être humain repousse les frontières de tous les figements qui s'installent et fabrique de nouvelles métaphores afin de chercher à mieux comprendre ce qui l'entoure, de faire face aux changements et d'ajouter de la vivacité ainsi que de la nouveauté à la perception de son environnement.

(Hofstadter, Sander, 2013, *op. cit.* : 83).

Liant le bruit de l'animal à celui des paroles ou encore des moteurs, le *ronron* ouvre ainsi un réseau de significations multiples, associées tant à un profil acoustique particulier qu'à l'idée

de routine, de monotonie ou de “bon fonctionnement“ de toutes choses. D’usage traditionnel, par ailleurs, dans la description des productions sonores de l’aigle, de la grue ou du cygne, le verbe *trompéter* signale l’émission d’un cri associé, en même temps qu’au son de l’instrument éponyme, à l’expression de la puissance, de la gloire et de la victoire, dont il est culturellement le symbole. S’il évoque d’autre part, en contexte, une respiration pénible ou une pathologie de l’oreille, le *sifflement* renvoie, en situation de sonorisation ou de transmission radiophonique, à la fois à un bruit analogue à celui du glissement de l’air contre une surface et à l’idée d’un dysfonctionnement ou d’une perturbation dans l’émission et la transmission du son. Unissant, dans la saisie du phénomène sonore par sa source, des bruits d’origine diverse, les processus d’analogie/catégorisation inscrivent ainsi l’expérience acoustique au cœur de la vie humaine.

Dans le réseau complexe des liens inhérents à la saisie du phénomène sonore par sa source, le franchissement des barrières entre les règnes et les espèces s’accompagne à cet égard de façon récurrente de connotations subjectives propres, comme le fait par exemple apparaître la place occupée par les phénomènes zoomorphiques dans la description des productions langagières humaines. Qu’il soit basé, sur le plan acoustique, sur une similarité de registre (*piailler*), d’émission (*chevroter*), de timbre (*croasser*), d’intonation et de procès (*roucouler*), de puissance (*rugir*) ou de résonance (*mugir*), le lien tissé entre les productions vocales humaines et les cris animaux se charge ainsi de marques péjoratives diverses, allant de l’expression de la niaiserie à celle de la puissance, en passant par toutes les nuances du ridicule, de l’excès, de la disgrâce ou plus généralement de l’absence de maîtrise, la situation inverse - usage péjoratif de termes humains dans la saisie de bruits animaux - étant sans surprise beaucoup moins représentée, sinon peut-être, dans le contexte du *rire* de la hyène, ou du *ricanement* des oiseaux.

Passant par ailleurs généralement inaperçue tant elle tend à prendre valeur de figement, la saisie de phénomènes acoustiques d’origine naturelle ou mécanique en termes de bruits “vivants“ contribue à l’animation du monde par le son et donne lieu à des projections de nature diverse, qu’elle s’ouvre au champ des manifestations vocales (*voix de la mer, du vent, de la forêt, mugissement de la tempête, hurlement du vent, “quarantièmes rugissants“*), verbales (*paroles de la rivière, murmure du ruisseau*) ou émotionnelles (*gémissement du vent*). Généralement beaucoup moins représentée, l’utilisation des bruits de la nature dans la désignation de phénomènes d’origine anthropophonique confère, le cas échéant, à l’homme une puissance spécifique, comme c’est le cas lorsqu’on dit qu’il *tempête* ou que sa voix *tonne*.

Récurrente par ailleurs en perspective bio-acoustique, la saisie de bruits d'origine animale - voire environnementale - en termes de phénomènes musicaux (*chant des baleines, chœur des oiseaux, orchestre animal*), relève généralement moins de visées anthropomorphiques que de processus d'extension catégorielle de nature diverse. Très présent chez B. Krause, l'usage de termes musicaux dans la description des sons de la nature vient ainsi, avant tout, comme l'explique l'auteur, combler une lacune lexicale :

J'ai toujours été musicien et j'envisage les sons de la nature en termes musicaux, essentiellement parce qu'il n'y a pas de langage qui permette de les aborder en d'autres termes. [...] On a besoin d'une nouvelle langue [...] nous avons des mots pour décrire les éléments musicaux mais nous n'en avons pas pour décrire le son dans notre culture, quasiment pas.

(Krause, B., France Culture, "Rendre compte des oiseaux", *SuperSonic*, émission de T. Baumgartner, 03-03-16).

Renouvelant les modalités de pensée et de catégorisation du sonore, la "musique animale" s'ouvre ainsi au double paradigme de l'écoute créatrice²⁴⁵ et de la "naturalité" de la musique.

> *Enjeux de la distinction "sons de parole"/ "sons du monde"*

Assurant, entre autres éléments, la différenciation des productions sonores humaines et animales, la distinction des champs du *verbal* et du *non verbal* joue un rôle stratégique dans les processus de catégorisation des phénomènes acoustiques. N'étant que partiellement associée au paradigme *bruit/son* - le champ du *son* s'étendant bien au-delà des phénomènes langagiers et la catégorie des "bruits de parole" occupant une place propre en contexte de saisie environnementale, esthétique ou en situation métalinguistique - elle n'est pas, en langue française, objet de catégorisation sémantico-lexicale spécifique. Il semble par ailleurs qu'une distinction par le lexique du *son verbal* et du *son non verbal* suppose en aval, parallèlement aux processus de catégorisation des bruits du monde, une différenciation des modalités d'actualisation sonore de la parole, différenciation qui n'existe généralement pas dans la tradition linguistique occidentale.²⁴⁶

²⁴⁵ Ancrée, en même temps que dans la réflexion développée autour du concept de *soundscape* (Murray Schafer, R., 1979), dans le questionnement suscité par les prolongements esthétiques des pratiques du *field recording*, "l'écoute créative" occupe, comme le souligne F. Delalande, une place nodale dans le renouvellement du paradigme musical occidental : « On pense à des musiciens tels que Cage ou Ferrari qui font de l'écoute un acte de création, qui publient même en disque, en donnant un titre, un paysage sonore de bord de mer*. C'est l'écoute que l'on y prête qui en fait une œuvre. » (Delalande, F., 1984 : 109.)

*Ferrari, L., "Presque rien n°1", "Lever du jour en bord de mer", DGG 2561041.

²⁴⁶ Hors du paradigme des manifestations prosodiques - assignées au champ de l'iconicité -, l'actualisation sonore du dire ne présente généralement pour les linguistes occidentaux d'intérêt que par sur le plan distinctif. Affirmant que "la langue est une forme et non une substance", la linguistique structurale ne reconnaît ainsi au signifiant acoustique qu'une valeur oppositive (Saussure, F., 1915 : 98 ; 164, cf. supra).

Présente, comme l'analyse Jakobson (1980, [1979] : 19 ; 41), chez les théoriciens du langage de l'Inde ancienne, la distinction par le lexique du "son de la langue" (*dhvani*) et du "son qui n'est pas de la langue" (*śabda*) s'accompagne d'une différenciation extrêmement fine des différentes "strates sonores" de la parole. Effectuée à partir des deux concepts *dhvani* ("son du langage", cf. supra) et *sphoṭa* (interprété comme "relation entre forme et signification aux divers niveaux du langage"), la saisie des usages sonores de la langue distingue ainsi ce qui relève (i) du processus différentiel lui-même (*varṇa sphoṭa* : "constituant du son discriminatif quant au sens"), (ii) des propriétés inhérentes aux usages d'une communauté linguistique (*prakṛta-dhvani* : "son primaire") et (iii) des phénomènes d'actualisation de la parole (*vaikṛta-dhvani* : "son modifié") - soit d'éléments de nature (i) sémantique, (ii) culturelle et (iii) contextuelle ²⁴⁷ :

Chaque énoncé individuel d'un son du langage, ce que Bharṭṛari²⁴⁸ nomme *vaikṛta-dhvani*, "son modifié", est certes différent de tous les autres par la diction, mais, derrière ces fluctuations inhérentes au message, il y a un schéma sonore fixe, codé, *prakṛta-dhvani*, le "son primaire", englobant toutes les propriétés sonores normalement émises et perçues par les locuteurs et les auditeurs d'une communauté linguistique donnée. De ces propriétés, seules certaines, liées à la signification, relèvent de *varṇa sphoṭa* ("constituant du son discriminatif quant au sens").

(Jakobson, R., Waugh, L., (1980, [1979] : 41).

Ne différenciant pas, sur le plan lexical, le "son du langage" du "son qui n'est pas du langage"²⁴⁹, ni, par suite, ce qui, dans le lien tissé par la parole avec le matériau acoustique, relève de phénomènes sémantiques, culturels ou contextuels, la langue française distingue les expressions sonores du dire par leur ancrage situationnel, qu'elle s'attache à l'activité phonatoire elle-même (*babiller, gazouiller, prononcer, articuler*), à la portée - spatiale et sociale - de la parole (*clamer, claironner, trompeter*), à sa puissance sonore (*hurler, crier, chuchoter, murmurer, susurrer*), à ses enjeux émotionnels (*geindre, gémir, se lamenter*), à ses variantes prosodiques (*moduler, accentuer, rythmer*), à ses différentes expressions culturelles (*chanter, psalmodier, réciter, improviser*), à son inscription

²⁴⁷ le "son primaire" s'opposant en cela au "son modifié" comme le système phonologique d'une langue aux diverses possibilités d'instanciation sonore du dire.

²⁴⁸ Bharṭṛari (V^e siècle), théoricien du langage de l'Inde ancienne.

²⁴⁹ Renvoyant, entre autres éléments, à la question de la spécialisation des hémisphères cérébraux, les enjeux de la distinction *bruits du monde/bruits de langue* sont envisagés par R. Jakobson comme essentiels dans l'émergence du phénomène de parole : « Les sons du langage, du moment tout au moins qu'ils sont perçus par l'auditeur, occupent une place tout à fait particulière, diamétralement opposée à l'ensemble des autres perceptions auditives. Il s'ensuit que toute tentative pour inclure tous les sons, appartenant ou non au langage, dans la même table de classification, perd toute justification. » (Jakobson, R. et Waugh, L., 1980, [1979] : 44).

relationnelle (*monologuer, dialoguer, converser*), à ses usages rhétoriques (*déclamer, scander, marteler*), ou encore à sa contribution à l'activité humaine, comme dans les contextes du *boniment* ou de la *criée*.

Si, par ailleurs, les descriptions phonologiques relèvent du domaine de l'expertise, la saisie discursive de l'activité langagière marque plus généralement le contexte de l'écart vis-à-vis de la norme (*assibiler, nasaliser, nasonner, zézayer, zozoter*), et tout particulièrement celui de l'excès, qu'il s'exprime sur le plan de la puissance sonore (*brailler, crier, s'égosiller, s'époumoner, gueuler, tempêter, tonitruer, tonner, vociférer*), du registre (*criailler, piailler*), de la volubilité (*cancaner, caqueter, jacasser*) ou de la maîtrise émotionnelle (*glousser, hennir, hululer, roucouler* etc.), tous contextes caractérisés par la place qu'y tiennent les péjoratifs animaux (cf. supra).

En s'attachant par ailleurs à la frontière séparant le *verbal* du *non verbal*, la langue française accorde une place particulière au champ de *la parole inintelligible*, celle-ci renvoyant tantôt à un phénomène de qualité d'émission (*bougonnement, grommellement, marmonnement*), tantôt à l'idée d'une absence de connaissance ou de maîtrise du code (*baragouin, charabia, galimatias*), tantôt encore à des situations associées à l'idée de foule ou de désordre social, dans lesquelles se superposent bruits de parole et phénomènes sonores de provenances multiples (*barouf, boucan, brouhaha, chahut, charivari, foin, potin, raffut, ramdam, tapage, tintouin, vacarme*), chacun de ces contextes s'ouvrant, en diachronie comme en synchronie, à des perspectives diverses, tant sociales, culturelles, éthiques que religieuses. Si catégoriser consiste à la fois à distinguer et à regrouper²⁵⁰, l'investissement par la langue française de la frontière séparant l'intelligible de l'inintelligible joue ainsi un rôle certain dans la redéfinition des liens entre bruits du monde et bruits de parole.

2.2.2.2 Saisie par distinction qualitative

> “Écoute qualifiée“ et approche phénoménologique du “sentir“

Distingués par les situations-sources afférentes, les phénomènes acoustiques sont également différenciés par leurs qualités propres (cf. supra, Guyot, F., Castellengo et Fabre, B., 1997 : 41).

²⁵⁰ “Catégoriser pour distinguer“ et “catégoriser pour regrouper“ sont, comme le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, “les deux impératifs“ de tout processus de saisie catégorielle. (Hofstadter, Sander, 2013 : 246).

Se distanciant des saisies “causales“, *l’écoute qualifiée* est ainsi caractérisée chez P. Schaeffer, en même temps que par son fondement sur les processus comparatifs, par son ouverture à la subjectivité :

Correspondant à l’événement objectif, nous trouvons chez l’auditeur l’événement subjectif que représente la *perception brute* du son [...] Cette perception, rapportée à des expériences passées, à des intérêts dominants, actuels, donne lieu à une *sélection* et à une *appréciation*. Nous dirons qu’elle est qualifiée. (Schaeffer, P., 1966 : 114).

Mis en évidence tant par l’approche cognitive (cf. supra) que par l’analyse de l’écoute chez P. Schaeffer²⁵¹, l’ancrage de l’activité auditive dans le “déjà là“ repose ce faisant, ainsi que le souligne M. Merleau-Ponty, sur la possibilité même de comprendre le présent au filtre de l’expérience passée :

[...] une impression ne peut jamais par elle-même s’associer à une autre impression. Elle n’a pas davantage le pouvoir d’en réveiller d’autres. Elle ne le fait qu’à condition d’être d’abord “comprise“ dans la perspective de l’expérience passée où elle se trouvait coexister avec celles qu’il s’agit d’éveiller. [...] Pour évoquer une image ancienne à laquelle elle ressemble en fait, la perception présente doit être “mise en forme“ de telle sorte qu’elle devienne capable de porter cette ressemblance. [...] Ainsi l’appel aux souvenirs présuppose ce qu’il est censé expliquer : la mise en forme des données, l’imposition d’un sens aux choses sensibles.

(Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 691-693).

Comme le souligne à ce propos - renvoyant elle-même à l’approche gestaltiste -, l’analyse phénoménologique du sentir, la “mise en forme“ du sensible suppose une primauté de la saisie de la totalité sur les processus analytiques :

Il n’y a pas des données indifférentes qui se mettent à former ensemble une chose parce que des contiguïtés ou des ressemblances de fait les associent, c’est au contraire parce que nous percevons un ensemble comme chose que l’attention analytique peut y discerner ensuite des ressemblances ou des contiguïtés. (Merleau-Ponty, M., 1945 : 689).

Conférant une cohérence au perçu, l’écoute qualifiée passe ainsi par l’ouverture du procès attentionnel, qui rend possible la saisie de “l’objet“ dans sa spécificité :

Faire attention ce n’est pas seulement éclairer davantage des données préexistantes, c’est réaliser en elles une articulation nouvelle en les prenant pour “figures“ [...]. C’est précisément la structure originale qu’elles apportent qui fait apparaître l’identité de l’objet avant et après l’acte d’attention. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 704).

Aux sources mêmes des phénomènes de distinction qualitative, la conscience de l’unité, de la constance, mais également du caractère inépuisable de “l’objet“ trouve à cet égard ancrage, comme l’analyse M. Merleau-Ponty, dans un savoir originaire, qui, élargissant

²⁵¹ Le linguiste C. Bally met en évidence la participation de ce phénomène à la saisie qualitative du perçu : « une qualité n’apparaît que par la représentation d’états antérieurs de “l’objet“. » (Bally, C., 1972, [1920] : 268.)

la relation au sensible aux dimensions de l'être au monde, assure le fondement de l'expérience perceptive (cf. supra, *op.cit.* . 691-693 ; 811-812 ; 906) :

L'unité de l'objet est fondée sur le pressentiment d'un ordre imminent qui va donner réponse d'un coup à des questions seulement latentes dans le paysage. [...] En les posant sur le même terrain, celui de l'objet unique, la synopsis rend possible la contiguïté et la ressemblance entre eux [...]. Mon acte de perception [...] profite d'un travail déjà fait, d'une synthèse générale constituée une fois pour toutes, c'est ce que j'exprime en disant que je perçois avec mon corps ou avec mes sens, mon corps, mes sens étant justement ce savoir habituel du monde, cette science implicite ou sédimentée. [...] Nous avons conscience d'un objet inépuisable parce que, entre lui et nous, il y a ce savoir latent que notre regard utilise, dont nous présumons seulement que le développement rationnel est possible, et qui reste toujours en deçà de notre perception. [...] la constance des choses est fondée sur la conscience primordiale du monde comme horizon de toutes mes expériences. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 929-930; 1011).

Fondée sur un "savoir latent", préexistant à toute activité perceptive, l'expérience sensible s'exprime comme essentiellement subjective et prend sens d'une certaine perspective. Ainsi, comme le rappelle M. Merleau-Ponty :

Voir, n'est-ce pas toujours voir de quelque part ? (Merleau-Ponty, *op. cit.* : 745).

Du caractère subjectif de l'activité perceptive découle, par ailleurs, la nature nécessairement incomplète des saisies de l'objet. Ne se livrant que "par esquisses", le perçu trouve ainsi sa pertinence de la situation afférente :

Chacune des prétendues qualités - le rouge, le bleu, la couleur, le son - est insérée dans une certaine conduite. [...] Les sensations, les "qualités sensibles" sont loin de se réduire à l'épreuve d'un certain état ou d'un certain "quale" indicible, elles s'offrent avec une physionomie motrice, elles sont enveloppées d'une signification vitale. [...] Avant d'être un spectacle objectif, la qualité se laisse reconnaître par un type de comportement qui la vise dans son essence.

(Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 898-899; 901).

S'appuyant sur l'approche phénoménologique du perçu, l'analyse schaefferienne de *l'écoute qualifiée* repose ainsi sur l'engagement de conduites attentionnelles qui, visant le phénomène sonore "pour lui-même", tendent à le constituer en "objet" :

Je peux [...] me retourner vers cette perception que j'utilisais tout à l'heure, et c'est à ce son directement que s'appliquera la question : "Qu'est-ce que c'est ?" C'est-à-dire que je le traite lui-même comme objet. C'est lui que nous nommons objet sonore brut. [...] Il est cela qui reste identique à travers le "flux d'impressions" que j'en ai, tout autant qu'au regard de mes diverses intentions le concernant. (Schaeffer, P., *op. cit.* ; 115).

Ouvert, en même temps qu'à l'approche subjective, à la multiplicité des perspectives d'écoute, *l'objet sonore* s'offre ainsi à la richesse et à la diversité des saisies qualitatives qui, sans jamais l'épuiser, contribuent à le définir et à le distinguer de tout autre :

[...] La deuxième caractéristique d'un objet perçu est de ne se donner que par esquisses : dans l'objet sonore que j'écoute, il y a toujours plus à entendre ; c'est une source jamais épuisée de potentialités. Ainsi, à chaque répétition d'un son enregistré, j'écoute le même objet : bien que je ne l'entende jamais pareillement, que d'inconnu il devienne familier, que j'en perçoive successivement divers aspects, qu'il ne soit donc jamais pareil, je l'identifie toujours comme cet objet-ci bien déterminé. [...] C'est également le même objet sonore qu'écourent divers auditeurs rassemblés autour d'un magnétophone. Cependant, ils n'entendent pas tous la même chose, ne sélectionnent et n'apprécient pas de même, et dans la mesure où leur écoute prend ainsi parti pour tel ou tel aspect particulier du son, elle donne lieu à telle ou telle qualification de l'objet. Ces qualifications varient, comme l'entendre, en fonction de chaque expérience antérieure et de chaque curiosité. Pourtant, l'objet sonore unique, qui rend possible cette multiplicité d'aspects qualifiés de l'objet, subsiste sous la forme d'un halo, pourrait-on dire, de perceptions auxquelles les qualifications explicites font implicitement référence. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 115).

> *Saisies qualitatives : de l'écoute quotidienne à l'écoute "praticienne"*

Partie prenante de l'expérience acoustique, les processus de différenciation du sonore s'articulent à des axes qualitatifs divers selon qu'ils renvoient, entre autres éléments, (i) à l'audibilité et à l'intensité du phénomène acoustique - situation porteuse d'enjeux expérientiels majeurs, en particulier dans l'évaluation de la distance à l'émetteur -, (ii) aux qualités d'émission et de *sonorité* (timbre, matière) - permettant, en même temps que la distinction de la source, l'ouverture de liens subjectifs riches et complexes -, (iii) à la hauteur - laquelle apporte des informations multiples, concernant à la fois le phénomène acoustique et la situation d'émission -, ou (iiii) à la "forme sonore", envisagée dans une perspective tant processuelle (durée, profil dynamique, continuité, répétitions, rythme etc.) que spatiale (provenance, diffusion, résonance, réfraction, etc.).

Relevant par ailleurs de situations expérientielles et culturelles diverses, les processus de qualification du sonore s'ouvrent à l'expertise²⁵², P. Schaeffer soulignant à ce propos, en même temps que l'essentielle continuité du passage de l'écoute quotidienne à l'écoute praticienne, le conditionnement des phénomènes de spécialisation à la mise à distance des visées "banales" :

Le spécialiste est en premier lieu un auditeur banal. Comme tout le monde, il se repère d'abord par rapport aux données sonores quotidiennes. Mais, de plus, il approche l'objet à travers un système de significations sonores bien déterminées, par conséquent avec le parti pris délibéré de n'entendre que ce qui concerne son attention particulière²⁵³. La marque de l'écoute praticienne,

²⁵² Pierre Schaeffer organise ainsi les processus de qualification/évaluation des perceptions musicales autour de sept critères : *masse, dynamique, timbre harmonique, profil mélodique/profil de masse (variations), grain/allure (entretien)*. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 584-587).

²⁵³ Prenant l'exemple du médecin et du phonéticien, P. Schaeffer note à ce propos : « l'écoute banale s'efface derrière l'écoute praticienne, au moment où l'homme ordinaire revêt ses fonctions de spécialiste. Lorsque le patient dit "33, 33", la répétition même du signal, marquant l'indifférence sémantique des mots prononcés,

c'est précisément la disparition des significations banales au profit de ce que vise une activité spécifique. [...] (Schaeffer, P., *op. cit.* : 123).

L'intégration des saisies praticiennes au champ des usages partagés amène ainsi, comme l'analyse P. Schaeffer, à créer sans cesse de nouveaux degrés d'expertise, le caractère inéluctable des phénomènes de banalisation ayant pour corollaire la nécessité d'un affinement constant des registres spécialisés :

Le spécialiste s'isole par rapport au monde des significations banales [...] mais ce faisant, il institue un nouveau monde de significations, lequel à son tour met en jeu [...] des finesses de perception - finesses dont l'habitude consacre bientôt la banalité - qui constituent peut-être le germe du développement d'autres pratiques auditives ultérieures. Ainsi la surenchère des qualifications apparaît presque illimitée. Autrement dit, toute écoute praticienne suggère des attitudes spécialisées qui la rendront banale. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 125).

Instaurant une distance vis-à-vis des pratiques banales, l'écoute experte se caractérise ainsi par la façon dont s'y affinent les processus attentionnels et dont s'y renouvellent les phénomènes de focalisation auditive.

> *Diversité du "grain" de qualification des phénomènes acoustiques*

- Saisie de l'intensité

Jouant un rôle nodal dans les phénomènes de distinction qualitative du perçu, la saisie de l'intensité acoustique s'attache, au quotidien, aux diverses modalités d'actualisation de la puissance sonore (*sonore/sourd, audible/inaudible, fort/doux puissant/faible amplifié/étouffé*) et se charge alors, de façon récurrente, de connotations subjectives (*apaisant, relaxant / bruyant, assourdissant*). Ouverte en contexte à l'expertise, elle mobilise des échelles de nature diverse, (i) qu'elle s'effectue par mesure (généralement réalisée en décibels) du niveau

indique bien que l'intérêt du médecin se porte ailleurs que vers leur sens ordinaire ; de façon analogue, la même série des "33" servira au phonéticien pour reconnaître tel accent ou telle particularité articulatoire ; cependant ni le médecin ni le phonéticien n'auront la tentation de croire que les signes et les indices auxquels ils aboutissent concernent le sens ou la musicalité de l'objet sonore qu'ils utilisent. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 123-124.)

L'auteur souligne par ailleurs la nécessité pour le spécialiste, d'avoir conscience de la restriction opérée par sa grille d'expertise : « L'acousticien [...] aperçoit mal, ou pas du tout, qu'il a choisi d'abandonner le monde de l'écoute banale pour entrer dans celui où l'on réfère tout ce que l'on entend à certaines perceptions dites simples qui correspondent à des repères sur des cadrans ou à des points sur des graphiques. [...] Le musicien ignore souvent, lui-aussi, à quel point son écoute praticienne opère un déplacement et une sélection des significations, en créant un domaine réservé d'objets dits musicaux. À l'extérieur de ce domaine se trouvent rejetées les non-valeurs, dites bruits. Ayant, comme le physicien, tendance à rattacher son activité à quelque visée abstraite et absolue, le musicien oubliera facilement les contingences mécaniques, l'origine énergétique des objets, sa pratique culturelle, et perdra de vue qu'il y eut des corps vibrants et résonants, familiers à l'écoute banale, bien avant la naissance du premier instrument de musique. [...] Ici encore, le conditionnement du spécialiste éloigne et discrédite les significations banales. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 124).

de puissance de l'événement sonore, (ii) s'attache, en perspective psycho-acoustique, à la sensation éprouvée par l'auditeur - l'usage du "phone" liant en cela l'évaluation des qualités physiques du son à celle des niveaux de réponse perceptive afférents²⁵⁴ - ou (iii) utilise, en situation musicale, des systèmes essentiellement relatifs qui, atteignant des degrés de précision plus ou moins élevés, s'étalonnent sur un axe pouvant aller du *triple* ou *quadruple piano* au *triple* ou *quadruple forte* (*pppp-ppp-pp-p-mf-f-ff-fff, ffff*).

- *Saisie des qualités de l'émission sonore et des phénomènes acoustiques afférents*

Faisant, en contexte "banal", une large place aux descripteurs physiologiques et vocaux (*rauque, guttural,-e, striduleux,-euse, sifflant -e, strident,-e, nasillard,-e*), la saisie des qualités de l'émission sonore et des propriétés des phénomènes acoustiques afférents donne lieu, en perspective musicale, à des distinctions fines et complexes, ouvertes à la richesse des modalités d'exploration du sensible. Cherchant à qualifier le grain du son²⁵⁵, P. Schaeffer envisage ainsi ce dernier comme « s'échelonnant du *frémissant* au *limpide* en passant par le *fourmillant*, du *rugueux* au *lisse* en passant par le *mat*, ou du *tremblé* au *fin*, en passant par le *serré*. » (Schaeffer, P, *op. cit.* : 555).

²⁵⁴ «Unité relative de mesure de la sensation d'intensité sonore qui tient compte des propriétés physiologiques de l'oreille [...] et qui correspond à la sensation d'intensité de 1dB à 1000Hz.», le phone permet des mesures prenant en compte le fait qu'"à niveau de pression sonore constante (qui se mesure en dB), la sensation auditive varie physiologiquement suivant les fréquences" (Siron, 2002, Dictionnaire des Mots de la Musique).

Si les mesures physiques des phénomènes acoustiques s'attachent généralement à des paramètres isolés (hauteur/intensité/durée ...), les recherches psycho-acoustiques font ainsi apparaître le caractère essentiellement solidaire des différentes composantes du son dans la perception. P. Schaeffer souligne à ce propos, entre autres éléments, la prégnance des liens unissant la perception de l'intensité à celle du procès temporel (profil sonore) (1), ainsi que la façon dont la finesse de différenciation des niveaux sonores est dépendante de l'intensité acoustique perçue (2) :

1. « L'intensité relative (poids) d'un son permanent dépend de sa durée, ainsi que de son profil. Dans les deux cas limites, l'oreille n'aura pas analysé le mode d'apparition et de disparition de l'énergie (sons brefs), ou bien elle se sera lassée (sons longs). D'autre part, des sons forts obligent l'oreille à s'adapter ou la fatiguent, ce qui se traduit par une baisse d'intensité apparente qui affecte aussi les sons ultérieurs pendant un certain temps. [...] Indépendamment de ces phénomènes, le profil dynamique introduit sans doute une perception des nuances différente de celle correspondant aux régimes permanents. L'intensité d'une note de piano, d'un pizz, est évaluée autrement que celle d'un son tenu au souffle ou à l'archet. » (Schaeffer, P. *op. cit.* : 545).

2. « Il semble que la majorité des nuances se trouve moins dans la force que dans la faiblesse du son. L'échelle subjective des sonorités en fonction des décibels, pour l'*ut 5*, montre que la moitié des nuances (du *ppp* au *mf* est parcourue dès que le son a varié du quart de sa valeur. De part et d'autre du mezzo-forte, plus précisément, on peut dire que se rejoignent deux "lois" de nuances en fonction du niveau en décibels : l'une, linéaire, allant vers les nuances fortes, et celle, plus rapide, vers les nuances faibles. Ces constatations ne surprendront pas les musiciens qui connaissent la subtilité et l'efficacité des *pianissimi* en musique ; ce qui revient à dire que l'oreille, pour les sons faibles, est placée dans de meilleures conditions de sensibilité et d'attention. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 543).

²⁵⁵ Renvoyant au mode d'entretien du son, le *grain* est défini par P. Schaeffer comme « la signature du son, l'indice tantôt grossier, tantôt subtil, qui aide à l'identification. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 555).

- Saisie de la “hauteur“ du son

Inscrite, en situation d’écoute “banale“, sur un axe allant du *grave* à l’*aigu* (ou du *plus bas* au *plus haut*), la hauteur est, dans une perspective psycho-acoustique, une propriété complexe, dont la perception est liée à celle de la puissance sonore - phénomène pris en compte en psycho-acoustique dans l’usage du phone, unité associant les deux paramètres (cf. supra).

Différenciée par les psycho-acousticiens, ainsi que l’analyse P. Schaeffer, selon qu’elle s’effectue à partir d’une échelle d’appréciation *mélodique* ou *harmonique*²⁵⁶ - c’est-à-dire qu’elle s’attache à une succession ou à une simultanéité -, la perception de la hauteur met en jeu des éléments relevant à la fois de la *fréquence* (inhérente à l’énergie contenue dans l’harmonique la plus grave du son) et de la *périodicité* (renvoyant à la saisie de l’harmonique fondamentale théorique du son)²⁵⁷ - soit de la *hauteur spectrale* et de la *hauteur tonale* du son²⁵⁸-, l’adaptation du grain de finesse de saisie des intervalles étant par ailleurs de nature

²⁵⁶ Distinction qui, comme l’analyse P. Schaeffer, repose sur deux modalités spécifiques d’écoute : « [...] les physiciens distinguent, en ce qui concerne les hauteurs, deux sortes d’échelles, selon qu’il s’agit d’une appréciation harmonique, par comparaison de toniques simultanées, ou mélodique, lorsque les sons sont entendus successivement et en dehors du contexte harmonique (on obtient alors l’échelle des *mels*). Dans le premier cas, les repères principaux (octaves) se répètent le long des fréquences croissantes comme les puissances de 2 ; dans le second (celui des *mels*), on oublie les octaves et on considère le spectre sonore dans son entier comme une sorte de tissu plus ou moins tendu depuis l’extrême grave jusqu’à l’extrême aigu. Ces deux appréciations, en pratique, coïncident à peu près dans le médium, et divergent dans le grave et dans l’aigu : du point de vue des *mels*, l’octave aiguë du piano ne vaut plus que “la moitié“ d’une octave médium ; cette proportion diminue encore dans le suraigu. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 513).

²⁵⁷ « Les connaissances actuelles en psycho-acoustique rejettent la liaison directe entre fréquence et hauteur, même si cela représente souvent une schématisation commode. On tend plutôt à voir dans la hauteur une perception qui dépend à la fois de la *fréquence* et de la *périodicité* d’un son. (On convient d’appeler ici *fréquence* d’un son la fréquence de l’harmonique la plus grave du son qui contient effectivement de l’énergie ; la *périodicité*, par contre, est déterminée par la fréquence de l’harmonique fondamental théorique du son [...] (soit) par le plus grand commun diviseur des harmoniques d’un son) ; dans les cas usuels, évidemment, les deux notions coïncident, car dans les sons il y a presque toujours de l’énergie à la fréquence de l’harmonique fondamentale. [...] L’expérience de la musique concrète, qui utilise toutes sortes de sons, a mis en lumière nombre de cas ambigus, où la perception s’exerce selon deux registres distincts, suivant que les sons apparaissent comme toniques ou comme massifs. [...] Dans les cas équivoques, selon le contexte, c’est l’un des deux modes de repérage qui semblera s’imposer, soit en degrés et intervalles, soit en couleur de registre et approximation d’épaisseur. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 181 ; 520-521).

²⁵⁸ Ce phénomène explique comment il est possible à des personnes de classer des sons égalisés en “hauteur“ (tonale) sur une échelle allant du grave à l’aigu, contexte analysé par A. Faure en situation expérimentale : « Le terme *aigu* est a priori inadapté dans cette expérience. En musique, il a un sens précis qui est lié à la notion de hauteur tonale, or cette dimension a été égalisée dans nos expériences, vu que tous les sons sont joués à la même hauteur (Mib4). Pourtant, ce mot est un des plus souvent utilisés spontanément [...], même par des gens qui savent que le sens conventionnel dans la musique pour ce mot n’est pas adapté. »

La présence de ce phénomène amène ainsi l’auteur au constat d’une extension par les participants des emplois des adjectifs *grave* et *aigu* du champ de la *hauteur tonale* à celui de la *hauteur spectrale* : « Les termes *aigu* et *grave* sont habituellement utilisés pour décrire la hauteur tonale d’un son. [...] Apparemment, ces notions

essentiellement culturelle, comme en témoignent les marges d'appréciation de la "justesse" en contexte d'écoute/ production musicale²⁵⁹. Si elle s'exprime, en perspective banale, sur un axe unique allant du *grave* à l'*aigu*, la hauteur se révèle ainsi une "qualité" complexe qui, intrinsèquement liée à l'inscription culturelle de l'écoute, met en jeu, entre autres éléments, la perception de l'intensité, l'organisation temporelle des événements acoustiques, la sensibilité à l'énergie sonore des corps vibrants et le repérage de la structure harmonique du phénomène acoustique, tous éléments pris en compte par les descriptions verbales en situation de saisie experte.

Or, si "l'écoute praticienne", en s'attachant, entre autres éléments, à la dynamique sonore, à la qualité de l'émission, à la spécificité d'une sonorité ou à la diversité des expressions de la "hauteur" du son, affine toujours davantage le procès attentionnel, elle le fait au prix d'une spécialisation qui lui ferme l'horizon des saisies banales, lesquelles, bien que limitées en extension et en précision, restent de façon essentielle ouvertes, ainsi que le souligne P. Schaeffer, à l'inscription contextuelle du sonore :

L'écoute banale [...] va d'emblée aussi bien à l'événement qu'à la signification culturelle, mais reste relativement superficielle. J'entends un violon qui joue dans l'aigu. Mais j'ignore que, plus musicien, j'entendrais bien des détails sur la qualité du violon ou du violoniste, sur la justesse de la note qu'il joue, etc. auxquels je n'accède pas par manque d'entraînement spécialisé. J'ai donc une écoute "subjective" non pas parce que j'entends n'importe quoi, mais parce que je n'ai affiné ni mon ouïe ni mon oreille. Cette oreille banale, pour fruste qu'elle soit, a le mérite cependant de pouvoir être ouverte dans bien des directions que la spécialisation lui fermera par la suite. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 121-122).

Prenant sens de la spécificité des situations afférentes, la saisie qualitative du sonore met ainsi en jeu des processus d'analogie/catégorisation complexes, ouverts tant à la richesse et à la diversité des pratiques banales qu'à la finesse et à la complexité des processus d'expertise.

s'appliquent également aux aspects fréquentiels du timbre : un son aigu pouvant être, suivant le contexte, un son ayant un Centre de Gravité Spectrale (CSG)* élevé ou un son de fréquence fondamentale élevée. » (Faure, A., 2000 : 276 ; 145.)

*Le CSG est calculé à partir d'une moyenne temporelle des amplitudes des harmoniques du son.

²⁵⁹ P. Schaeffer note également à ce propos le rôle de l'intentionnalité de l'écoute : « La perception des intervalles est une donnée culturelle, conditionnée par une certaine pratique et un certain nombre de conventions relatives à l'emploi des hauteurs, qui fournissent des repères à la perception. [...] De plus, l'oreille appréciera des réalisations par référence à des intentions : suivant le contexte, une chanteuse lui paraîtra chanter juste alors qu'elle n'en est plus à un demi-ton près, mais, dans d'autres cas, il ne lui pardonnera pas un écart de quelques commas. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 189). Cf. à ce propos l'analyse de R. Francès (1984, [1958]) : 23-24.

> *Spécificité et enjeux des phénomènes de correspondances transmodales*

- Distinction “synesthésie”/ “correspondances transmodales”

Effectuée de façon récurrente par différenciation acoustique, la saisie qualitative du sonore passe également par la diversité des modalités d’analogie/catégorisation du sensible, que celles-ci se réalisent sur le mode visuel, olfactif, gustatif, tactile, thermoceptif, nociceptif, proprioceptif, etc ²⁶⁰. Ancrée dans la “couche originaire du sentir“, l’expérience sonore s’ouvre ainsi aux phénomènes de correspondances transmodales, expression, comme l’analysent C. Spence et O. Deroy,

(d’) une tendance pour un trait sensoriel ou un attribut d’une certaine modalité - soit présent physiquement, soit simplement imaginé - à être associé à un trait sensoriel d’une autre modalité.²⁶¹ (Spence, C., Deroy, O., 2013 : 644).

Envisagé dans sa spécificité, le paradigme des correspondances transmodales est à cet égard aujourd’hui distingué de celui de la synesthésie²⁶², phénomène singulier, caractérisé entre autres éléments par son caractère exceptionnel, par la nature idiosyncrasique de ses manifestations, par son indépendance vis-à-vis de l’exposition à l’environnement, par la force, l’aspect généralement inexplicable et l’unidirectionnalité des liens établis entre “inducteur“ et “concurrent“, et surtout par le fait qu’il s’accompagne nécessairement d’une conscience de la modalité perceptive associée :

Utilisons, par commodité, le terme *synesthésie* pour référer simplement aux cas synesthésiques canoniques dans lesquels la présentation ou la représentation d’un trait sensoriel dans une modalité suscite une expérience consciente dans une autre modalité non stimulée comme dans l’audition colorée, ou une autre expérience dans la même modalité, comme dans la synesthésie couleur-graphisme. Le terme *correspondances transmodales* peut, alors, référer aux tendances,

²⁶⁰ Comme le soulignent à ce propos D. Hofstadter et E. Sander, les “cinq sens“ ne représentent qu’une faible partie du champ de l’activité sensorielle humaine : « une relative unanimité existe actuellement pour dire qu’il est inapproprié de se référer à nos seuls cinq sens, car la proprioception, la thermoception, la nociception, etc. manqueraient à l’appel. Les experts citent “nos cinq principaux sens“ car ils n’arrivent pas à s’accorder ne fût-ce que sur le nombre de nos sens compris de manière plus large. » (Hofstadter, D., Sander, E., 2013 : 78).

²⁶¹ Original : “[...] a tendency for a sensory feature, or attribute, in one modality -either physically present or merely imagined- to be matched with a sensory feature in another modality.“ (Spence, C., Deroy, O., 2013 : 644).

²⁶² Définie comme “union ou jonction des sens“ (“union or joining of the senses“, Deroy et Spence, 2013), la synesthésie -littéralement “sensation ou perception simultanée“- renvoie au contexte de “l’expérience sensorielle de certains individus chez lesquels des sensations d’un certain sens sont spontanément associées à celles d’un autre et les évoquent régulièrement : le cas le plus fréquent étant la *synopsie* ou audition colorée, lorsque les sons suscitent des couleurs. “ (Morfaux et Lefranc, 2005 :549).

observées chez de nombreux individus, à associer des traits ou des dimensions sensorielles entre modalités diverses, mais ne signifie pas que la présentation d'un trait sensoriel fasse nécessairement émerger l'expérience consciente du second trait associé.²⁶³

(Deroy, O. et Spence, C., 2013 : 645-646).

Essentielle dans la différenciation des deux paradigmes, la présence d'une conscience du trait associé - soit des conditions de maintien d'une distinction entre les expériences sensorielles afférentes - possède, sur le plan cognitif, une importance spécifique :

Il est important d'un point de vue scientifique de poser la question de savoir quand et comment la présence d'une expérience consciente réalise ou au moins suggère une différence de nature entre deux procès. Est-ce que des contextes dans lesquels la présentation ou la représentation d'un attribut sensoriel dans une modalité donnée *est suffisante* pour susciter une expérience consciente dans une modalité distincte, comme dans les situations synesthésiques canoniques d'audition colorée, doivent être envisagés en continuité avec des contextes où *elle n'est pas suffisante*, comme c'est le cas dans la tendance générale à associer des sons plus aigus à des couleurs plus brillantes ? Le problème de la distinction entre la synesthésie, consciente, et les correspondances transmodales, non nécessairement conscientes, peut avoir d'autres enjeux que de permettre de placer les cas problématiques dans les bonnes catégories. Il pourrait bien nous apporter des éléments permettant de savoir si la conscience distingue réellement deux types d'états mentaux ou de processus, comment elle le fait, et si, ensuite, la conscience s'exerce comme phénomène continu ou discret.²⁶⁴ (Deroy, O. et Spence, C., *op. cit.* : 644-645).

Affirmant la nécessité d'une distinction claire des deux paradigmes, les chercheurs refusent ainsi de les inscrire sur un continuum - soit sur un axe graduel allant du contexte d'une synesthésie faible (*weak synesthesia*) à celui d'une synesthésie forte (*strong synesthesia*) :

En dépit de leurs similarités superficielles, les correspondances transmodales ne doivent pas être considérées comme une forme de "synesthésie faible" [...] Il y a de fortes objections à opposer à la tendance qui consiste à réduire ou à ignorer l'incidence de la présence d'un concurrent

²⁶³ Original : " Let us, for matter of convenience, use the term *synesthesia* to refer simply to the canonical synesthetic cases where the presentation of one sensory feature in one modality elicits a conscious experience in another, nonstimulated modality, as in colored-hearing, or an extra-experience in the same modality, as in grapheme-color synesthesia. The term *crossmodal correspondences* can, then, refer to tendencies to match sensory features or dimensions across sensory modalities, which are observed in many individuals, but does not mean that the presentation of one sensory feature necessarily gives rise to the conscious experience of the second matching feature." (Deroy, O. and Spence, C., 2013 : 645-646).

²⁶⁴ Original : " Scientifically, it is important to ask when and how the presence of a conscious experience makes, or at least suggests, a difference in kind between two processes. Should cases where the presentation or representation of one sensory attribute in a given modality is *sufficient* to elicit a conscious experience in another distinct modality, such as canonical synasthetic cases of colored-hearing, be seen as continuous with cases where it is *not sufficient*, such as with the general tendency to associate higher pitch sounds with brighter colors? The problem of distinguishing between conscious synesthesia and not-necessarily-conscious crossmodal correspondences can have a wider importance, besides putting intriguing cases in the right categories: it might well tell us something about whether consciousness really distinguishes two kinds of mental states or processes, how it does so, and whether, then, consciousness comes as a continuous or discrete phenomenon [...]. (Deroy, O. and Spence, C., 2013 : 644-645).

conscient en traitant ces phénomènes comme “synesthésiques“, même comme “faiblement synesthésiques“. Ce débat est de façon cruciale beaucoup plus qu’une simple question de terminologie. Le progrès dans la compréhension tant de la synesthésie que des correspondances transmodales risque d’être entravé par ce que nous voyons comme une tentative inappropriée de mettre en lien ces deux types de phénomènes. Il est recommandé d’un point de vue méthodologique et conceptuel, jusqu’à ce qu’une similarité significative puisse être établie, d’utiliser des termes distincts pour parler de ces deux phénomènes.²⁶⁵

(Deroy, O. et Spence, C. *op. cit.* : 658-659).

- *Correspondances transmodales et analogie*

De l’ancrage dans “la couche originaire du sentir“ à la conscience du lien entre les différents champs sensoriels

Si les phénomènes de correspondances transmodales se différencient de façon essentielle, comme le soulignent les recherches en psychologie de la perception, des manifestations de nature synesthésique, s’expriment-ils en termes de fusion ou d’interaction ? Tenter de répondre à cette question amène à se demander si, assurant le lien entre deux modalités sensorielles, les correspondances transmodales s’effectuent par mise en relation de deux expériences envisagées comme essentiellement distinctes - soit par saisie d’une similarité au-delà d’une différence -, ou se réalisent sur le mode de la contiguïté - soit comme expression d’une proximité au sein d’un continuum - (autrement dit, le fait de percevoir un son comme brillant résulte-t-il d’une analogie entre perception sonore et visuelle - le *brillant* étant et restant, dans ses emplois auditifs mêmes, une propriété du visible - ou renvoie-t-il au champ de la *brillance*, marquant, dans la diversité même de ses actualisations sensorielles, la présence d’une certaine intensité du sensible ?)

Un aperçu des usages en diachronie de l’adjectif *clair* et du terme latin afférent *clarus* semble permettre de mieux cerner la portée de cette question. Renvoyant aujourd’hui à un lien allant du *visible* à l’*audible*, (un son *clair* étant un son *qui a la clarté de la lumière*), les emplois auditifs de *clair* se différencient de ceux de l’adjectif latin *clarus*, terme qui, apparenté à *calare* (appeler) et à *clamare*²⁶⁶ (→ clamer), semble avoir donné lieu à une extension inverse, puisqu’on pense qu’il « a dû d’abord s’appliquer à la voix et aux sons avant

²⁶⁵ Original : “Despite their superficial similarities, crossmodal correspondences are not to be considered as a form of “weak synesthesia“. There are strong objections to the trend that consists in lowering or ignoring the occurrence of a conscious concurrent when documenting cases as “synesthetic“, even “weakly synestheic“. [...] Crucially, this debate is much more than merely terminological. Progress in understanding *both* synesthesia and crossmodal correspondences may be held up by what we see as an inappropriate attempt to link these two kinds of phenomena. Until some meaningful similarity can be established, it is methodologically and conceptually recommended to use distinct terms to refer to these two phenomena.“ (Deroy, O. and Spence, C. , 2013 : 658-659).

²⁶⁶ Je remercie le Professeur Thierry Ponchon des précisions apportées concernant ce terme.

d'être étendu aux sensations de la vue puis [...] aux choses de l'esprit », et se distinguent par ailleurs des usages de l'ancien français "clair", marqués par la présence d'une « quasi-simultanéité [...] du sens auditif -"éclatant par sa sonorité"- et visuel (1060) » (Dictionnaire Historique de la Langue Française). Caractérisés par la présence d'un phénomène de double directionnalité et d'une inversion, en diachronie, des champs de l'"inducteur" et du "concurrent", les usages des adjectifs *clair* et *clarus* renvoient ainsi, en deçà des distinctions sensorielles afférentes, à l'expression de l'éclat²⁶⁷, incarnée tantôt par l'*audible*, tantôt par le *visible*, et étendue, dans les emplois abstraits du terme, au cadre de ce qui est *illustre*, *glorieux*, *brillant* (latin), *pur*, *beau* (vieux français, v. 1250), *évident*, *compréhensible* (fin XII^e)²⁶⁸ (DHLF) - la *clarté*, qualité du sensible, s'ouvrant ainsi à la dimension de l'intellection.

Tout en relevant de deux formes d'actualisation du perçu, la *clarté auditive* et la *clarté visuelle* renvoient ainsi à une même expression sensible de l'éclat - et, ce faisant à l'une des trois modalités envisagées par Osgood et al. comme fondant notre expérience du monde²⁶⁹. La sensation de "clarté" prend ainsi sens, en même temps que du lien unissant le visible à l'audible, de son inscription sur un axe allant des manifestations fusionnelles du sentir aux phénomènes de dissociation perceptive, situation mise en évidence par M. Merleau-Ponty :

[...] Les sens sont distincts les uns des autres et distincts de l'intellection en tant que chacun d'eux apporte avec lui une structure d'être qui n'est jamais exactement transposable. Nous pouvons le reconnaître parce que nous avons rejeté le formalisme de la conscience, et fait du corps le sujet de la perception. Et nous pouvons le reconnaître sans compromettre l'unité des sens. Car les sens communiquent. [...] L'expérience sensorielle est instable et elle est étrangère à la perception naturelle qui se fait avec tout notre corps à la fois et s'ouvre sur un monde intersensoriel. (Merleau-Ponty, M, *op. cit.* : 907; 916).

Reposant à la fois sur la spécificité du champ - défini par M. Merleau-Ponty comme "montage que j'ai pour un certain type d'expérience et qui, une fois établi, ne peut être annulé"

²⁶⁷ Si l'adjectif "clair" renvoie généralement à l'idée d'éclat, de luminosité et de transparence, il peut également prendre en contexte musical une tout autre valeur, à savoir celle de "sec, dur, pauvre en harmoniques", comme le met en évidence l'analyse lexicale de P. Cheminée (Cheminée, P. in Dubois, D., 2009 : 309-338).

²⁶⁸ S'il renvoie à l'éclat du perçu, l'adjectif s'applique également, à la fin du XII^e siècle, au contexte de "celui qui comprend aisément" (DHLF), phénomène marquant, en même temps que l'aptitude du paradigme de la *clarté* à s'ouvrir à l'axe sensible/intelligible, sa participation aux phénomènes originaires de continuité entre percevant et perçu.

²⁶⁹ Mettant en évidence le rôle central assuré, dans la structuration de l'expérience humaine, par les trois axes originaires du *jugement*, de la *puissance*, et de l'*activité* (*Evaluation/Potency/Activity*), Osgood et al. (1957) envisagent les différentes modalités de la relation au monde comme pouvant être évaluées à partir de trois échelles graduées : (i) *plaisant* → *déplaisant*, (ii) *intense* → *doux*, (iii) *dynamique* → *statique* (*unpleasant* → *pleasant* / *intense* → *mild* / *dynamic* → *static*). (Osgood, C.E., Suci, G.T., Tannenbaum, P.H, 1957).

(1945 : 1027-1028) -, et sur le lien unissant les différentes modalités sensorielles à la “couche originaire du sentir“, l’activité perceptive se déploie ainsi sur un axe graduel allant de la “perception naturelle“, expression fusionnelle originaire du sensible, à l’expérience dissociée, ouverte elle-même aux processus intersensoriels dans la constitution du perçu en objet :

L’expérience sensorielle ne dispose que d’une marge étroite : ou bien le son et la couleur, par leur arrangement propre, dessinent un objet, le cendrier, le violon, et cet objet parle d’emblée à tous les sens, ou bien, à l’autre extrémité de l’expérience, le son et la couleur sont reçus dans mon corps, et il devient difficile de limiter mon expérience à un seul registre sensoriel : elle déborde spontanément vers tous les autres. (Merleau-Ponty, *op.cit.* : 918).

Ancrée dans les modalités premières de l’être au monde, l’activité perceptive s’élargit ainsi, en même temps qu’à la richesse et à la diversité des expressions du sensible, aux enjeux de l’expérience humaine.

- *Prégnance des phénomènes de “congruence perceptive“*

Centrale dans l’approche phénoménologique de la perception, l’analyse des phénomènes de correspondances transmodales s’ouvre aujourd’hui à des domaines de recherche multiples, allant de la psychologie cognitive à la sémiotique musicale. Les études conduites s’intéressent à cet égard tout particulièrement à la contribution des processus perceptifs à l’émergence des phénomènes de *congruence* de nature diverse qui - comme dans le cas des liens établis entre les champs du *grave*, du *lourd*, du *bas* et du *sombre* dans la saisie du sonore -, manifestent la présence d’une sensibilité à des co-occurrences contextuelles récurrentes dans l’expérience²⁷⁰, situation généralement associée à l’expression d’une sensation de “bonne convenance“ des choses entre elles :

Les correspondances transmodales ont souvent été présentées comme mettant en lien des dimensions de stimulus polarisées, de telle sorte qu’un stimulus plus ou moins extrême dans une dimension donnée dans une certaine modalité soit compatible avec une valeur plus ou moins extrême dans la dimension correspondante dans une autre modalité. [...] Qui plus est, la présence de paires de stimuli en lien transmodal fait souvent émerger un certain sentiment de “justesse“ (*rightness*), en dépit du fait qu’il ne puisse y avoir de raison objective à cela.²⁷¹

(Spence, C., 2015 : 10).

²⁷⁰ Volume du corps sonore et hauteur du son par exemple

²⁷¹ Original : “Cross-modal correspondences have often been documented between polarized stimulus dimensions, such that a more-or-less extreme stimulus on a given dimension in one modality should be compatible with a more-or-less extreme value on the corresponding dimension in another modality. [...] What is more, the presentation of cross-modally corresponding pairs of stimuli often gives rise to a certain feeling of “rightness“, despite the fact that there may be no objective truth about the matter.” (Spence, C. , 2015 : 10).

Ancrés dans l'expérience quotidienne du perçu, les phénomènes de congruence s'ouvrent à l'exploration du sensible. Ils jouent ainsi un rôle propre en contexte musical, comme le met en évidence l'analyse, par F. Delalande, de l'expression du froid dans l'interprétation proposée par l'ensemble baroque "Il Giardino Armonico" du premier mouvement "l'Hiver" des *Quatre Saisons* de Vivaldi ²⁷² :

Comment rendre par la musique, et précisément par "le son", le froid et la glace ? [...] Pourquoi est-ce qu'un son peut être plus froid qu'un autre ? Est-ce que le son obtenu en jouant *al ponticello*, tout près du chevalet, donc un peu grinçant, est froid ? Dans quelles conditions l'est-il ? On voit bien qu'il doit y avoir des sons froids et des sons chauds, de même qu'on parle de timbres clairs et de timbres sombres. (Delalande, F., 2003d : 10)

- *Partage des axes de saisie et convergence des échelles*

Amenant à poser la question de la nature des liens tissés - comme dans les usages musicaux de la relation unissant l'audition à la thermoception - entre les diverses modalités d'expression du perçu, les phénomènes de correspondances transmodales étonnent également par leur dimension "partagée" ainsi que par leur souplesse, leur sensibilité à l'exposition à l'environnement et la puissance de leur ancrage culturel :

Quand on écoute de la musique, on a le choix entre une série de conduites qui orientent différemment la perception. [...] Mais si toutefois on donne une consigne précise qui focalise le champ sémantique sur une dimension particulière, on observera une convergence suffisante pour qu'on puisse bâtir des échelles, désignées par ces correspondances. [...] C'est ce qu'a fait Schaeffer en parlant de sons granuleux et de sons lisses. On n'est pas obligé de classer les sons sur l'axe granuleux/lisse, mais si on le fait, ce sont les mêmes sons qui seront granuleux ou lisses pour tout le monde. (Delalande, F, 2003 : 12).

Les phénomènes transmodaux participent ainsi de la saisie qualitative du sonore, que celle-ci s'étende aux champs de la lumière (*clair/sombre, brillant/mat, coloré/terne*), de la taille et de l'épaisseur (*fin, fluet/épais*), de la forme (*linéaire, rond, aigu*) ou encore de la saveur (*suave, sucré, acide*), des qualités tactiles (*doux, rêche, feutré, ouaté, granuleux/lisse*), du poids (*lourd/léger, aérien*), de l'hygrométrie (*sec*), de la température (*chaud/froid*), ou de la douleur (*perçant, lancinant*), le registre de l'expertise y relayant en continuité celui des saisies "banales", comme c'est par exemple le cas dans la description, par P. Schaeffer, des propriétés du *grain* du son (cf. supra, *op. cit.* : 555).

²⁷² Vivaldi, "Les quatre saisons", premier mouvement, "l'Hiver", Il Giardino Armonico, G. Antonini (direction), E. Onofri (violon), CD Teldec, 1994. Cf. également [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=I-mKf4RRVSI>

- Enjeux des phénomènes de directionnalité

Tout en s'attachant à la perméabilité des frontières entre les différents champs perceptifs, les recherches conduites depuis les années soixante-dix sur les phénomènes de correspondances transmodales font apparaître la présence de lois de directionnalité régulant l'"accessibilité" des liens entre les diverses modalités sensorielles.

Partant du principe de l'existence d'une hiérarchie des sens, allant du toucher à la vue en passant par le goût, l'odorat et l'ouïe, S. Ullman (1967) met ainsi en évidence l'aptitude des sens "inférieurs" à se constituer en source pour les "sens supérieurs" (un élément visuel pouvant être saisi en termes de phénomène sonore, gustatif ou tactile, mais la situation inverse n'étant généralement pas attestée - l'odorat représentant par ailleurs une sphère particulière, caractérisée à la fois par sa proximité du champ gustatif et, sur le plan lexical, par sa pauvreté en descripteurs spécifiques).

Reprenant les recherches sur la directionnalité des liens transmodaux, J.M. Williams (1976) montre que l'ouïe et la vue se situent en fait au "même niveau hiérarchique" (*dimension*), et que, si la vue est de façon privilégiée "domaine-cible" pour les champs du toucher et de l'ouïe, ce dernier se constitue potentiellement, hors du contexte spécifique de l'olfaction, en "domaine-cible quasi universel", les événements sonores étant aptes à être saisis aussi bien en termes de phénomènes tactiles et gustatifs que visuels (Williams, J.M., 1976 : 463).

Posant, lors d'un test effectué à partir de cent soixante-dix propositions verbales, la question des critères d'accessibilité des liens transmodaux, Werning et al (2006) confirment le rôle joué par les phénomènes de directionnalité et affinent l'analyse engagée - l'ouïe s'avérant, tout en n'étant, en tant que *cible*, "inapte" à aucun lien (exception faite des restrictions concernant le paradigme de l'olfaction)²⁷³, n'avoir aucune influence *significative*

²⁷³ Bien que n'étant pas objet de lexicalisation en langue française, le lien unissant l'ouïe à l'olfaction s'actualise de façon récurrente dans le champ littéraire, phénomène témoignant du fait que l'*entendre* n'est inaccessible au *sentir* ni en tant que cible (1), ni en tant que source (2) :

(1) « Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer son contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie - il ne savait lui-même - qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, *comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines.* » (Proust, M., 1987, [1913], À la recherche du temps perdu, I. : 205-206).

sur les différentes relations exprimées, et n'étant d'autre part, en tant que source, apte à aucun lien de façon affirmée. Comportant par ailleurs un volet de recherche sémantico-lexical, l'analyse met en évidence la présence de deux facteurs ayant une pertinence significative dans l'accessibilité du lien - l'un de nature fréquentielle, l'autre de nature morphologique²⁷⁴-, l'étude soulignant également la présence de phénomènes restant inexpliqués (comme par exemple le fait qu'en langue allemande, une forme telle que "blasser Klang" (*son pâle*) est jugée accessible, alors que "gelbe Ruhe" (*silence jaune*) ne l'est pas). Elle ouvre ce faisant de façon directe la question des relations entre phénomènes neurologiques et linguistiques, qui reste aujourd'hui un des enjeux essentiels de l'analyse cognitive des processus de correspondances transmodales. (Werning, Fleischhauer & Beşeoğlu, 2006 : 2367-2370) (fig. 4.1, 4.2, 4.3).

(2) « [...] et déjà je me demandais si, sans tenir compte du désir et de la crainte que j'avais de la connaître, je n'avais pas le devoir de faire prévenir Melle Swann que le poisson mordait quand il me fallut rejoindre mon père et mon grand-père qui m'appelaient, étonnés que je ne les eusse pas suivis dans le petit chemin qui monte vers les champs où ils s'étaient engagés. *Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines.* [...] j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à *m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux*, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, *comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret.* » (Proust, M., 1987, [1913], *À la recherche du temps perdu*, Du côté de chez Swann: 136-137).

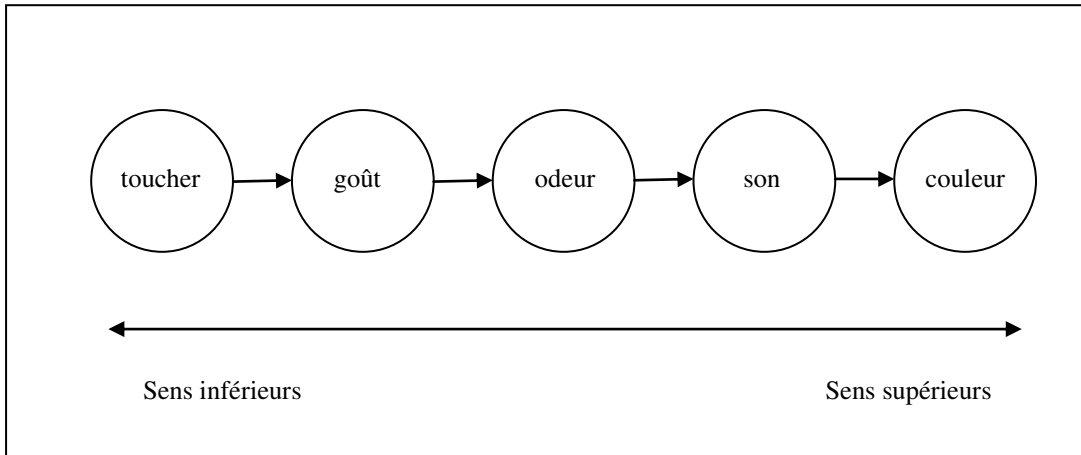
Le recours à la musique en tant que source dans l'évocation d'un phénomène de nature olfactive est par ailleurs central dans la page célèbre du "Ventre de Paris", d'E. Zola, page connue sous le nom de "Symphonie des fromages" : « [...] les neufchâtel, les limbourg, les marolles, les pont-lévêque, carrés, *mettant chacun leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée.* [...] *C'était une cacophonie de souffles infects*, depuis les lourdeurs molles des pâtes cuites, du gruyère et du hollande, jusqu'aux pointes alcalines de l'olivier. *Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareils à un chant large de basse*, sur lesquels *se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtel, des troyes et des mont d'or.* » (Zola, E. 1876 : 275 ; 281-282).

²⁷⁴ Les chercheurs constatent que, si le taux de représentation lexicale de la cible ne possède pas d'influence significative sur les résultats obtenus, la présence d'un *modifieur* fortement représenté dans le lexique renforce l'accessibilité du lien intersensoriel : "It turned out that the frequency of the head of a metaphor is not significantly correlated with the accessibility of the metaphor. However, the frequency of the modifier of a metaphor is highly significantly correlated [...] with an enhancement of the metaphor's cognitive accessibility" (Werning, Fleischhauer & Beşeoğlu, (2006) : 2367.

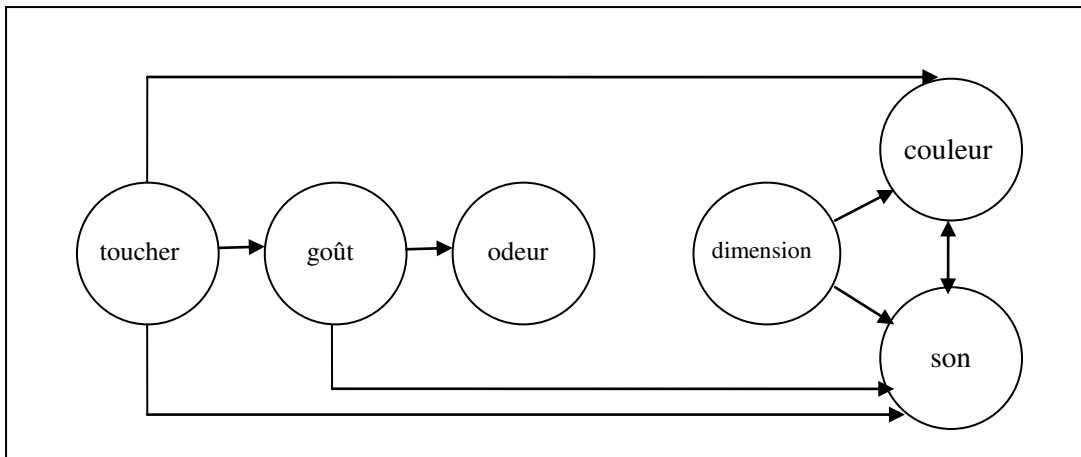
Ils remarquent également que l'utilisation, en position de *modifieurs*, d'adjectifs dérivés, portant morphologiquement "l'empreinte" d'un champ sensoriel donné, (*riechend* → *riechen*, *aromatisch* → *Aroma* soit *sentant* → *sentir*, *aromatique* → *arôme*) réduit l'accessibilité du lien. ("The derivation status of modifier adjectives turned out to be highly significantly correlated with cognitive accessibility, too. [...] In general, derived adjectives tend to reduce the accessibility of a metaphor as opposed to non-derived adjectives.") (Werning, Fleischhauer & Beşeoğlu, (2006) : 2367-2368).

Figures 4.1, 4.2, 4.3 Directionnalité des processus intersensoriels

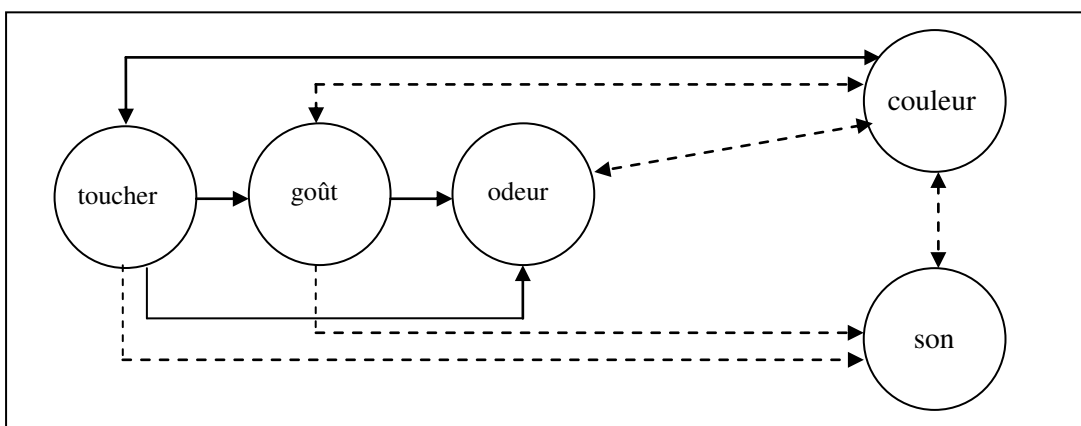
4.1 Directionnalité et hiérarchie des sens selon Ullman (1967), cit. in Werning et al. (2006) : 2366



4.2 Directionnalité des sens selon Williams (1976) : 463, cit. in Werning et al (2006) : 2366



4.3 Directionnalités selon Werning, Fleischhauer & Beşeoğlu (2006) : 2369.



“Les flèches continues signalent un renforcement significatif du lien, tandis que les pointillés représentent des directions n’introduisant pas de gêne significative.” (Werning et al., 2006 : 2369).

- Correspondances transmodales et saisie qualifiante du sonore

Assurant l'ancrage de l'expérience dans les modalités originaires de l'être au monde, l'activité perceptive s'inscrit, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, aux sources mêmes du procès de parole :

Les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée [...] Mon corps est le lieu ou plutôt l'actualité même du phénomène d'expression (*Ausdruck*), en lui l'expérience visuelle et l'expérience auditive, par exemple, sont prégnantes l'une de l'autre, et leur valeur expressive fonde l'unité antéprédicative du monde perçu, et, par elle, l'expression verbale (*Darstellung*) et la signification intellectuelle (*Bedeutung*). (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 925-926).

Centrale dans l'approche phénoménologique, la question du continuum perceptivo-langagier suscite aujourd'hui des travaux dans des domaines de recherche de nature diverse. Soulignant la richesse des interactions du *dire* et du *sentir*, les études conduites en psychologie perceptive s'intéressent ainsi tout particulièrement à l'ancrage culturel des relations nouées entre les diverses modalités sensorielles. Portant par ailleurs le focus sur les liens du *verbal* à l'*infra-verbal* d'une part, et du *sonore* au *non-spécifiquement-sonore* de l'autre, les travaux sur le symbolisme phonétique mettent en évidence la contribution essentielle de l'activité perceptive à l'engagement du procès signifiant.

Effectuées auprès de locuteurs de langues-cultures diverses, les expériences célèbres de W. Köhler (1929) et Ramachandran et Hubbard (2001) font à cet égard apparaître, en même temps que la quasi-universalité de la concordance des associations entre deux figures présentant respectivement des formes arrondies et angulaires et les séquences "verbales" dépourvues de sens *maluma* et *takete* (Köhler)²⁷⁵ (*buba* et *kiki*, Ramachandran et Hubbard), la prégnance des liens unissant la parole à l'expérience perceptive.

Si les recherches concernant les correspondances transmodales s'attachent à l'ancrage sensible originaire du langage, elles posent également en retour la question de la participation de la parole aux phénomènes de catégorisation perceptive. Présente de façon explicite dans les

275

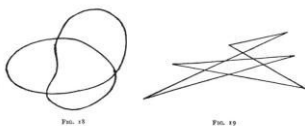


Fig. 18

Fig. 19

“ lorsque l'on pose la question de savoir auquel des deux modèles des figures 18 et 19 correspondent les mots non signifiants “takete“ et “maluma“, la plupart des personnes ainsi questionnées répondent sans hésiter. On trouve, dans les langues primitives, des confirmations effectives de la thèse selon quoi les noms des choses et des événements, perçus de manière visuelle ou tactuelle, ont souvent de telles analogies pour origine.“ (Köhler, W., 1964, [1929] : 229.) [en ligne] <http://www.ofazomi.org/blog/2010/06/15/phonaesthesia> consulté le 22-02-16.

recherches conduites par Werning et al. (2006) (cf. supra), cette problématique est au cœur des travaux de Dolscheid et al (2013) sur les modalités de saisie verbale de la hauteur du son (“pitch”) chez les locuteurs de néerlandais et de farsi, langues dans lesquelles les relations *grave/aigu* sont appréhendées respectivement en termes de verticalité (*laag* → bas / *hoog* → haut) et d’épaisseur (*koloft* → épais / *nāzok* → fin).²⁷⁶ Constatant que les jeunes enfants sont, avant l’apprentissage de la parole, sensibles aux deux types de liens - (i) hauteur des sons → verticalité (*height-pitch mapping*) et (ii) hauteur des sons → épaisseur (*thickness-pitch mapping*) -, les chercheurs notent que, s’il n’est pas à l’origine lui-même du lien intersensoriel, le langage exerce une action patente sur les représentations infra-verbales des relations *grave* → *aigu*²⁷⁷ :

Quelles que puissent être leurs origines, différents liens espace/ hauteur sonore ont été encodés dans les langues parlées par les personnes dans des expressions si fortement conventionnelles que les locuteurs peuvent à peine remarquer qu’ils utilisent des métaphores spatiales. Cependant, les métaphores spécifiques à chaque langue modèlent les représentations non linguistiques de la hauteur musicale utilisées par les personnes. Conséquemment à leur usage habituel d’une métaphore spatiale ou d’une autre, les locuteurs de langues différentes ont tendance à former systématiquement des représentations différentes des mêmes expériences physiques, même lorsqu’ils n’utilisent pas le langage.²⁷⁸ (Dolscheid, S. et al., 2013 : 620).

L’analyse met par ailleurs en évidence le fait que, si l’expérience d’acculturation d’un groupe de locuteurs de néerlandais aux modes de saisie utilisés en langue-culture farsi (*grave* → *épais*, *aigu* → *fin*) s’avère concluante, l’exposition à l’échelle inverse (*grave* → *fin* et *aigu* → *épais*) reste sans résultats, élément prouvant que, si la langue opère

²⁷⁶ Bien que très répandue, la saisie des relations *grave* → *aigu* en termes de verticalité n’est pas universelle et possède un ancrage culturel propre. La relation à l’acuité des sons s’exprime ainsi selon les contextes, sur les axes :

lourd → *léger* (peuple Kpelle, Libéria),

âgé → *jeune* (peuple Suyá, Bassin Amazonien),

fort → *faible* (peuple Bashi, Centrafrique),

large → *étroit* (peuple Manza, Centrafrique),

épais → *fin* (langues-cultures farsi, jurkish et zapotek (parlé à Mexico)).

(Dolscheid, S., Shayan, S., Majid, A. et Casasanto, D., 2013: 613-614).

²⁷⁷ La méthode utilisée consiste à tester les inférences produites sur des tâches de reproduction vocale par l’exposition à des figures congruentes ou non avec les représentations inhérentes à la langue-culture des sujets.

²⁷⁸ Original : “Whatever their origins may be, different space-pitch mappings have become encoded in the languages people speak, in expressions so highly conventionalized that speakers may hardly notice they are using spatial metaphors. Yet language-specific metaphors shape people’s nonlinguistic representations of musical pitch. As a result of habitually using one spatial metaphor or another, speakers of different languages tend to form systematically different representations of the same physical experiences, even when they are not using language.” (Dolscheid et al., 2013 : 620).

des choix dans les liens tissés avec le perçu, elle ne le fait que dans les limites des phénomènes de congruence inhérents à l'activité perceptive elle-même. (Dolscheid, S., Shayan, S., Majid, A. et Casasanto, D., 2013: 613-621).

Irréductibles l'une à l'autre, l'expérience perceptive et l'activité langagière entretiennent ainsi des liens riches et complexes, la parole s'ouvrant au jeu des correspondances transmodales - comme en témoignent les effets *maluma/takete (buba/kiki)* -, et les représentations non - spécifiquement - linguistiques du perçu étant modelées par les usages propres aux différentes langues-cultures - comme le fait apparaître l'analyse des incidences des usages linguistiques de la représentation de la hauteur chez les locuteurs de néerlandais et de farsi.

- Des phénomènes fusionnels originaires aux processus de dissociation perceptive

Pensées en termes de "correspondances", les relations transmodales s'exercent-elles sur le mode de la fusion ou de l'interaction ? Sont-elles en cela aptes à s'ouvrir aux phénomènes d'iconicité ? Source de débats récurrents²⁷⁹, ces questions sont liées par C. Spence et O. Deroy à celle de la conscience des différentes modalités sensorielles en jeu (cf. supra, Spence, C., Deroy, O., 2013 : 644-645).

- Ancrées en effet dans la "couche originaires du sentir", les correspondances transmodales se constituent en "expérience participante", chaque modalité sensorielle prenant sens de la relation qui l'unit, en même temps qu'aux manifestations fusionnelles de l'être au monde, aux diverses expressions de l'activité perceptive. Ainsi, comme l'analyse M. Merleau-Ponty :

Quand je dis que je vois un son, je veux dire qu'à la vibration du son, je fais écho par tout mon être sensoriel et en particulier par ce secteur de moi-même qui est capable des couleurs.

(Merleau-Ponty, M., 1945 : 925)

Saisies en termes de *clarté, douceur, âpreté, acidité, chaleur*, les propriétés du phénomène acoustique ne renvoient ainsi pas tant à la spécificité des modalités sensorielles afférentes qu'à une forme particulière d'"être au monde", trouvant, en deçà même de toute distinction perceptive, une incarnation particulière dans l'expérience acoustique, comme le met par exemple en évidence le paradigme de la *clarté sonore* (cf. supra).

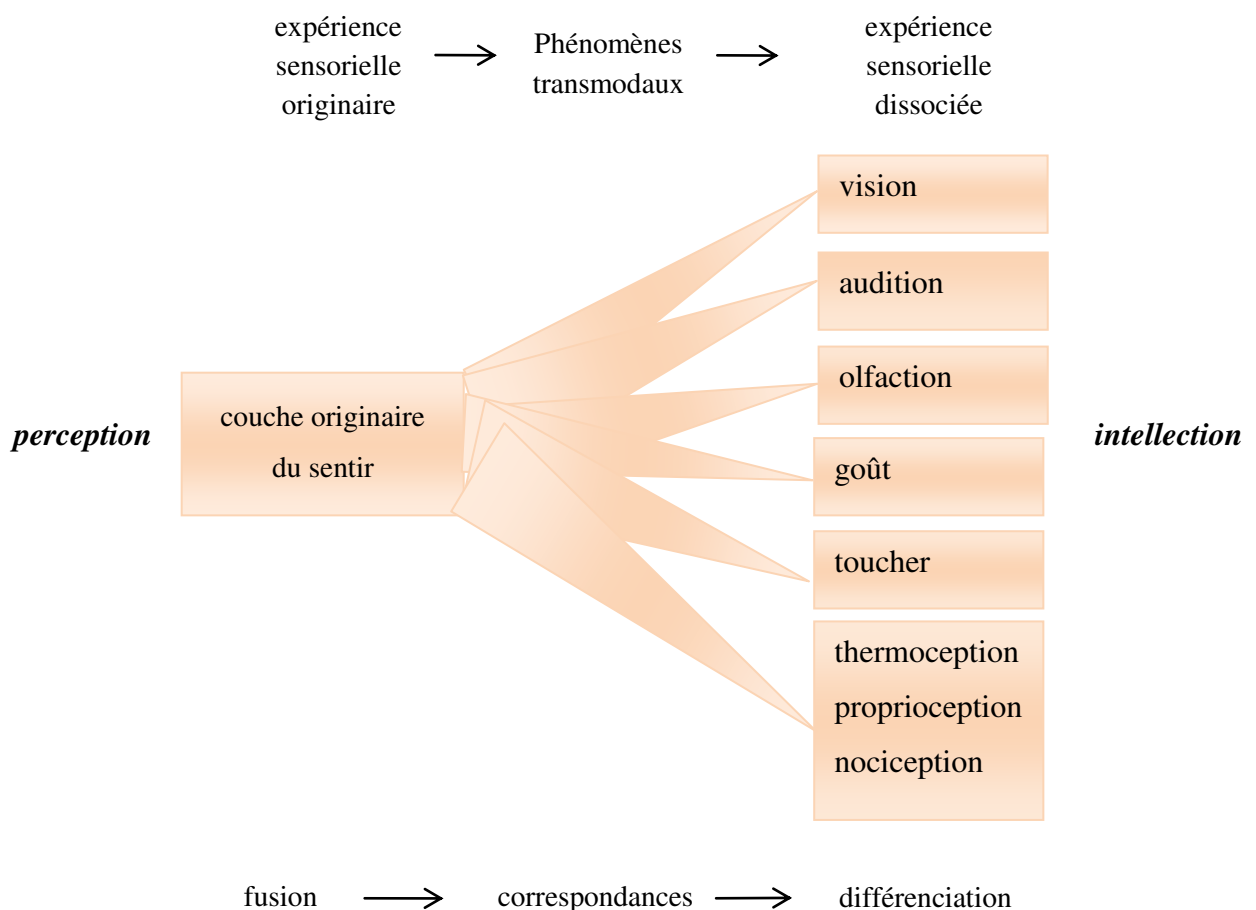
- Passant par ailleurs par l'expérience dissociée des champs sensoriels, la conscience du lien tissé entre les diverses modalités perceptives s'ouvre au jeu des interactions entre les

²⁷⁹ L'analyse d'A. Grutschus présente une synthèse des enjeux inhérents à cette problématique. (Grutschus, A., (2009) : 65-76.)

différents domaines perceptifs. Si les phénomènes de correspondances transmodales s'expriment ainsi sur le mode de la fusion et de la participation, le procès de spécialisation perceptive engage le jeu du *même* et de l'*autre* et repose sur l'analogie. Sortant du champ des correspondances, le lien unissant l'audible aux diverses modalités du perçu s'ouvre ce faisant, en même temps qu'à la saisie de l'un dans les termes de l'autre, à la dimension de l'iconicité.

Les phénomènes de correspondances transmodales assurent ainsi le lien entre l'expression essentiellement unitaire de "la couche originaire du sentir" et les processus de spécialisation perceptive, l'expérience de dissociation sensorielle s'étendant en cela aux enjeux de l'intellection.

Figure 5. De la perception à l'intellection



- *Extensions métaphoriques*

Inscrite, en contexte musical, dans une visée praticienne et analytique, la perspective adoptée par Pierre Schaeffer assigne de façon spontanée les correspondances transmodales au champ

de l'analogie et de la métaphore, le musicien déplorant parallèlement que la langue ne dispose pas de termes propres au champ et regrettant de n'avoir comme alternative à une classification par types, genres et espèces que la possibilité de passer par le "lien à l'autre" pour décrire verbalement les qualités du sonore (cf. supra, Schaeffer, P. : 506 -507).

Souhaitant constituer l'univers acoustique en domaine autonome, P. Schaeffer ne rejette ainsi pas tant l'analogie - largement mobilisée par ailleurs dans les catégorisations musicales proposées ("collections, structures, échelles") - que le fait de saisir le sonore en termes de *non-spécifiquement-sonore*²⁸⁰. Conclure à l'arbitraire du lexique acoustique est ainsi pour le musicien une façon d'affirmer l'autonomie de l'expérience musicale vis-à-vis de l'activité langagière, la parole, constituée en outil, étant mise au service de l'écoute et pliée aux besoins de la relation à l'événement sonore :

[...] Aussi bien, les mots que nous choisirons n'auront-ils pas plus d'importance que les symboles du solfège traditionnel : ce qui compte, c'est moins le contenu de chaque terme que le champ d'expérience qu'il délimite, par rapport aux autres termes. Ce vocabulaire est un mode de classement, dont le seul but est de diriger certains types de confrontations entre objets musicaux, et éventuellement d'en susciter d'autres. Ce n'est pas au niveau de la lecture ou de la dissension idéologique qu'on pourra juger de sa pertinence, mais au niveau de l'écoute. Les termes de tout solfège sont des chèques, dont notre expérience des sons fournit seule la provision. (Schaeffer, P., 1966 : 506-508).

Si l'usage des "analogies sensorielles" dans la saisie du phénomène acoustique est envisagé comme un pis-aller par le musicien-locuteur, la saisie des liens tissés, dans et par l'expérience sonore, avec le monde est cependant, pour l'écrivain, porteuse d'une puissance expressive propre²⁸¹. Ancrée dans les phénomènes de correspondances transmodales, la description faite

²⁸⁰ Loin d'être unilatéralement perçu comme un échec par les musiciens, le recours aux correspondances transmodales représente, comme l'analyse F. Delalande, l'une des "deux grandes stratégies pour décrire le *son*" dans le discours *expert*, (l'autre étant la saisie des moyens et des modes de production acoustique), ainsi que le souligne l'analyse faite, par l'auteur, du témoignage de G. Antonini, chef de l'ensemble baroque *Il Giardino Armonico* : « [...] Antonini, tout en se situant généralement du côté de la façon, en détaillant, par exemple, l'échelle des attaques par les procédés d'articulation dans la bouche, comme le font les flûtistes (le "téré", le "léré", le "quéré", le "héré", le "dégué", le "ou"), précisait néanmoins : "Nous, très souvent, nous parlons de sons clairs ou de sons obscurs." Ainsi les spécialistes disposaient de deux registres de description, les techniques de production ou, secondairement, le langage métaphorique. » (Delalande, F., 2001 : 219-220).

²⁸¹ Les saisies transmodales peuvent ainsi, en perspective littéraire, être retravaillées sur le mode de l'image, comme c'est le cas dans l'évocation, par N. Bouvier, de la "minceur" des voix de deux colonels anglais attablés à la terrasse d'un café pakistanais : « Ceux d'entre eux qui étaient restés au service des Pakistanais venaient tous les soirs au *Saki* : quelques majors, deux colonels grisonnants, en smoking blanc, l'œil bleu mouillé de whisky, qui s'émerveillaient courtoisement du soufflé au chocolat, plaçaient par-dessus tout *Sombre Dimanche* ou *Les Feuilles Mortes* et nous chantaient avec des voix plus minces que du verre de vieilles ballades highland pour étoffer notre répertoire. » (Bouvier, N., 2014, [1963] : 299).

par N. Bouvier dans *l'Usage du monde* des sonorités des langues azérie et persane s'ouvre ainsi à la métaphore, la saisie de la relation nouée avec la parole étant ainsi partie prenante du lien profond unissant, dans et par le dire, l'homme à son environnement :

[...] L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans. Tandis que le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été.

(Bouvier, N. (2014, [1963]) : 207).

Si, élargissant le sonore au champ du *non-spécifiquement-sonore*, l'usage des correspondances transmodales dans la qualification des phénomènes acoustiques renoue le lien de l'activité auditive aux formes originaires d'expression du sensible, il ouvre ainsi également, en engageant le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, la saisie de l'expérience acoustique au procès iconique.

2.2.2.3 Autonomisation du perçu

Saisi tantôt par lien à la source, tantôt par distinction qualifiante, le phénomène acoustique est également de façon récurrente perçu comme élément autonome, agent de son surgissement, de son procès spatio-temporel et de ses interactions avec l'autre.

Décrit comme relevant d'une "tendance phénoméniste" - amenant à conférer au bruit une existence propre -, ce processus est rattaché par C. Bally à la dimension "mythologique" de la relation nouée par l'homme avec les événements du monde :

(la tendance phénoméniste), en s'affirmant, finit par créer un sujet déterminé ; le phénomène est conçu comme une chose et comme un agent. [...] Tonnerre, éclair, vent etc. ne sont pas de simples substantifs verbaux [...] ; ils désignent des "substances" ; mais comme ces "substances" sont susceptibles de produire les phénomènes correspondants, la tendance opposée s'en empare : on dit couramment "le vent souffle, le tonnerre gronde", sans songer qu'on est en pleine mythologie. (Bally, C., (1972, [1920]) : 265).

La constitution de l'émetteur sonore en être animé prend, ce faisant, valeur stylistique en contexte littéraire, comme le fait apparaître l'analyse par M. Chion du poème de V. Hugo "Fenêtres ouvertes" :

Cris des baigneurs. Plus près ! plus loin ! non, par ici !
Non, par là ! Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
Georges l'appelle. Chant des coqs. *Une truelle*
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.

[...]

Vacarmes de marteaux lointains dans une forge.
L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
Une mouche entre. Souffle immense de la mer.

Hugo, V, "Fenêtres ouvertes. Le matin. En dormant." (1877), XI : 33-34.

Notant à ce propos la valeur du phénomène d'"autonomisation" de l'agent sonore, M.Chion souligne la façon dont celui-ci confère à l'écriture de l'écoute sa spécificité :

Le poète réduit la scène à ce que le son raconte, à ce qui personnalise et anime la cause directe du son. Comme dans les dessins animés, une truelle racle toute seule un toit, des chevaux sans conducteur passent sans rien tirer, une faux coupe d'elle-même le gazon, et des "marteaux sans maître" ... font du vacarme. [...] Tel est le monde du son "acousmatique" [...] - une face différente du monde. (Chion, M, 2002 [1998] : 7).

Décrit par M. Chion comme caractéristique de l'univers du son acousmatique, ce phénomène est rattaché par M. Turner à notre tendance à "comprendre [...] les événements sans agents en termes d'actions réalisées par des agents animés" - soit à la métaphore LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS (1988 : 4, cf. supra). Jouant un rôle propre dans notre relation au sonore, il trouve, de façon récurrente, une actualisation dans la saisie verbale des événements acoustiques (le son naît, se développe et meurt - se rapproche, s'éloigne, monte, descend, tourne, revient, disparaît - est porteur/vecteur de sentiments, d'affects et se constitue en acteur de ses effets sur l'autre). La saisie du sonore s'ouvre ainsi à l'imaginaire et donne naissance à des univers oniriques de nature diverse, qui contribuent à donner sens à l'expérience sensible.

Qu'elle passe ainsi, dans la diversité des situations afférentes, par les phénomènes de tension vers la source, par les processus de distinction qualitative, ou par le paradigme de l'autonomisation du perçu, la saisie des événements acoustiques met en jeu des processus d'analogie/catégorisation riches et complexes qui participent de l'inscription du sonore au cœur de l'expérience humaine.

3 Modalités de saisie verbale du sonore

3.1 L'onomatopée, phénomène marginal ?

Ouverte aux processus d'analogie/catégorisation du perçu, la saisie en langue du sonore mobilise des ressources propres, qu'elle fasse appel (i) à la mimesis (onomatopée), (ii) aux phénomènes de marquage morphosyntaxique du champ (distinction morpholexicale, dérivation), ou (iii) à la richesse des possibilités inhérentes au "jeu" laissé libre par le fonctionnement du système linguistique (iconicité acoustique, "glissements sémantiques", métaphore).

3.1.1 Analogies acoustiques

3.1.1.1 Paradoxe de l'"imitation" onomatopéique

On veut toujours que l'onomatopée soit un écho, on veut qu'elle se guide entièrement sur l'audition. En fait, l'oreille est beaucoup plus libérale qu'on ne le suppose, elle veut bien accepter une certaine transposition dans l'imitation, et bientôt elle imite l'imitation première ...

(Bachelard, G., 1991 : 253).

Expression même du lien unissant expérience sonore et parole, les phénomènes de mimétisme acoustique jouent un rôle nodal dans la saisie discursive du sonore où le procès onomatopéique occupe, bien que faiblement représenté en langue sur le plan "quantitatif", une position stratégique.

Décrite par P. Enckell et P. Rézeau²⁸² comme "imitant ou prétendant imiter, par le langage articulé, un bruit (humain, animal, de la nature, d'un produit manufacturé etc.)", l'onomatopée suppose la capacité, pour le locuteur, d'établir des liens de similarité entre bruits/sons du monde²⁸³ et "bruits/sons de langue", soit de créer *du même au sein de l'autre*, phénomène qui, comme l'analyse P. Monneret relève à part entière de l'analogie :

²⁸² Auteurs d'un "Dictionnaire des onomatopées" de langue française (2003), PUF.

²⁸³ Si l'onomatopée "imite" les bruits du monde, il arrive également à la langue de traiter les *paroles de l'autre*, comme "bruits". Le lexique sonore présente ainsi un certain nombre de descripteurs issus, en diachronie, d'imitations des "bruits de la langue de l'autre" :

Vacarme , introduit par les parlers du Nord Est au XV^e siècle, renvoie sans doute au moyen néerlandais *wacharme* "hélas, pauvre de moi !", formé de *wach* "hélas !" et de *arme* "pauvre" (DHLF)

Tohu-bohu (→ *toroul boroul*, XIII^e s.) serait issu de la locution hébraïque "tohü weböhü" (Genèse, I, 2), désignant le chaos avant la création du monde (DHLF).

Une des hypothèses les plus plausibles concernant l'origine du terme *baragouin* (→ *barragouyn* XIV^e s.), renvoie par ailleurs aux mots bretons *bara* "pain" et *gwin* "vin", entendus dans les auberges françaises où passaient les pèlerins bretons. (DHLF)

L'onomatopée pourra être envisagée comme un type d'analogie spécifique, [...] analogie entre signifiant ou occurrence sensori-motrice d'une part et signifié/concept/référent d'autre part.

(Monneret, P., 2014 : 52 ; 71).

Or, si l'onomatopée repose sur une analogie - analogie entre expérience des phénomènes acoustiques d'une part et activité langagière de l'autre -, les liens qu'elle tisse entre bruits du monde et "bruits de parole" s'avèrent éminemment complexes et difficilement réductibles à une analyse en termes de mimétisme. Réalisée au filtre de la langue, "l'imitation" dont relèvent les processus onomatopéiques semble en effet basée avant toute chose, ainsi que le souligne J.P. Resweber, sur un phénomène de duplicité :

L'onomatopée confirme notre impression qu'il existe bel et bien une nature qui serait déjà parlée, une prédiscursivité du monde qui serait à reproduire et à expliciter. En réalité, l'imitation invoquée est le fruit d'une interprétation intersubjective qui se donne pour une traduction ou, plus exactement, pour une transposition dans la langue des mots du langage supposé du monde.²⁸⁴

(Resweber, J.P., Préface du "Dictionnaire des onomatopées", Enckell et Rézeau, 2003 : 8).

Pensée comme expression de la "parole du monde", l'onomatopée est également envisagée comme manifestation d'une "intrusion" des phénomènes acoustiques dans la parole - Enckell et Rézeau la décrivant comme "faisant entrer dans la langue les bruits du monde" (*op. cit.* : 16) -, position qui la sort du cadre de l'image linguistique, laquelle repose sur une similarité entre deux éléments de même ordre²⁸⁵.

²⁸⁴ Ce paradoxe est au cœur des théories imitatives du langage, le lien posant l'origine des mots dans les choses recevant en retour un fondement dans celui qui unit les choses aux mots, tous éléments prenant sens de leurs relations mutuelles, comme le mettent en évidence les articles du *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* de C. Nodier :

"Bise. Vent froid et sec du nord-est qui fait entendre le bruit dont ce mot est formé en frémissant dans les plantes sèches, en effleurant les vitraux ou en glissant à travers les fissures des cloisons."

"Ai (paresseux). Il articule les syllabes dont on a formé son nom avec des modulations si justes que ..."

"Loriot. De vieux lexicographes prétendent que cet oiseau est ainsi nommé parce qu'il semble articuler ce mot dans son chant." (Nodier, C. (2008, [1808]) : 46 ; 34 ; 147).

²⁸⁵ L'analyse du procès onomatopéique pose à cet égard la question de l'ouverture du lien *signifiant/signifié* à l'analogie, paradigme supposant, comme l'analyse P. Delattre, le cadre d'une "philosophie réaliste", envisageant les phénomènes du monde comme porteurs d'enjeux signifiants propres : « [...] le fait d'appliquer la notion d'analogie à une relation signifié-signifiant déborde la tradition philosophique, qui pose ce concept exclusivement comme rapport entre des signifiants. Admettre que l'analogie peut aussi concerner une relation signifié-signifiant est, au fond, conséquence d'une certaine attitude "réaliste". Si l'on admet que les objets peuvent "interagir" entre eux, indépendamment de notre connaissance, ils sont des signifiants les uns pour les autres. Notre appréhension cognitive de ces interactions, partielle sans doute, nous donne accès à ces signifiants (même si cela est très incomplet et imparfait), qui deviennent les signifiés de notre représentation dans le langage choisi. Il ne semble pas légitime de refuser de considérer ce lien signifié-signifiant comme une analogie,

Toute interprétation du procès onomatopéique en termes d'imitation ouvre ainsi le double paradoxe (i) d'un renvoi perpétuel de l'imité à l'imitant et (ii) de la confrontation à l'inimitable, situation qui participe de l'énigme originelle du langage. Limitée par la double aporie d'un "monde parlant" d'une part et d'une "langue-son" de l'autre, l'onomatopée trouve ainsi ancrage aux origines mêmes du dire, soit au point où se séparent, en même temps que bruits du monde et bruits de langue, l'expérience perceptive et la parole.

Centrale à cet égard dans la pensée platonicienne, la mimesis occupe une place spécifique dans la *République*, où elle est présentée comme risquant de mettre en danger, en même temps que l'équilibre du *même* et de l'*autre*, l'ethos même de l'activité langagière. Perçue en effet comme faisant courir à la parole le risque d'une fusion avec les choses, l'imitation verbale des bruits du monde est pensée comme entraînant l'orateur dans l'expérience du dédoublement, voire de la "démultiplication", situation éminemment dégradante, qui ne peut être acceptée dans la cité :

-[...] plus il (l'orateur) sera médiocre, plus il voudra imiter toutes choses, et croira que rien n'est en dessous de sa dignité, si bien qu'il entreprendra d'imiter toutes choses de façon sérieuse, même devant un nombreux public ; et en particulier [...] coups de tonnerre, bruits du vent, orages, bruits d'essieux ou de poulies, sons de trompettes, de flûtes, de flûtes de Pan et de tous les instruments, et encore cris de chiens, de moutons et d'oiseaux : ainsi sa diction tout entière se fera par imitation, à grand renfort de voix et de gestes²⁸⁶, ou en ne comportant que peu de narration ?

-Oui, dit-il, il en sera nécessairement ainsi. [...]

-(cette) espèce de diction ne requiert-elle pas [...] toutes les harmonies et tous les rythmes possibles, pour arriver à dire les choses [...] de façon appropriée, puisqu'elle présente des formes diverses dans ses variations ?

-Si, nécessairement, dit-il.

tout au moins, répétons-le, dans le cadre d'une philosophie réaliste acceptée dans toutes ses conséquences. » (Delattre, P., « ANALOGIE », *Encyclopaedia Universalis*).

²⁸⁶ Le malaise engendré par une trop grande proximité des pratiques gestuelles et onomatopéiques avec le champ de "l'action brute sur les choses" ressurgit de façon récurrente dans le discours sur l'oral, comme le soulignent Enckell et Rézeau, qui évoquent à ce propos les critiques formulées au début du dix-neuvième siècle par les lexicographes à l'encontre des manières de parler des languedociens : « Depuis longtemps on s'est aperçu de la trop grande gesticulation du Languedocien et de la mauvaise habitude qu'il a d'ajouter l'imitation du bruit de la chose dont il parle à l'expression. S'il dit *Il lui donna un soufflet*, il ne manque pas d'ajouter *paf*. S'il dit qu'on a donné des coups de canne, il ajoute, *pan, pan*. S'il dit qu'une chose est tombée, il ajoute *pouf*, etc. Expressions ajoutées assez inutilement au discours, et même superflues. » (Dictionnaire languedocien-français, Béziers, Centre international de documentation occitane, manuscrit anonyme rédigé à Saint -Hippolyte-du-Fort, vers 1800, f. 435a, cit. in Enckell, P et Rézeau, P, 2003 :18).

-[...] Mais peut-être, dis-je, déclarerais-tu qu'il ne s'harmonise pas avec notre régime politique parce qu'il n'y a pas chez nous d'homme double, ni multiple, dès lors que chacun n'y accomplit qu'une seule tâche.

-Non, en effet, il ne s'harmonise pas avec lui. [...]

- Alors, semble-t-il, un individu que son savoir faire voudrait cependant de se prêter à tout et d'imiter toutes choses, s'il arrivait dans notre cité, [...] nous nous prosternerions devant lui comme devant un être sacré, étonnant et délicieux, mais nous dirions qu'il n'existe pas de tel homme dans notre cité, et qu'il n'est pas permis qu'il en existe un ; et nous le renverrions vers une autre cité, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de brins de laine ; tandis que nous-mêmes, en considération des services qu'il pourrait nous rendre, nous utiliserions les services d'un poète et d'un conteur d'histoires plus austère et moins délicieux, qui imiterait pour nous la façon de parler de l'homme digne de ce nom [...].

(Platon, République, 397 a - 398 b : 164-166)²⁸⁷.

Porteuse, dans l'analyse platonicienne, d'enjeux ontologiques et éthiques propres, la question du statut de l'onomatopée dans la parole s'inscrit, quelques vingt-quatre siècles plus tard, dans un tout autre contexte : celui de la défense, par F. de Saussure, de l'universalité du principe de l'arbitraire de la langue :

Quant aux onomatopées authentiques (celles du type *glou-glou*, *tic-tac* etc.), non seulement elles sont peu nombreuses mais leur choix est déjà en quelque mesure arbitraire, puisqu'elles ne sont que l'imitation approximative et déjà à demi conventionnelle de certains bruits (comparez le français *ouaoua* et l'allemand *waouwaou*). En outre, une fois introduites dans la langue, elles sont plus ou moins entraînées dans l'évolution phonétique, morphologique etc. que subissent les autres mots (cf. *pigeon*, du latin vulgaire *pipiō*, dérivé lui-même d'une onomatopée) : preuve évidente qu'elles ont perdu quelque chose de leur caractère premier pour revêtir celui du signe linguistique en général, qui est immotivé. (Saussure, F., 2005, [1916] : 101-102).

S'il ne peut être réduit à un phénomène strictement mimétique - situation conduisant à la double aporie de la fusion et du doublon -, le processus onomatopéique possède cependant indubitablement un caractère motivé, ainsi que le souligne P. Monneret :

Le fait que, comme le signale Saussure, une onomatopée est susceptible de certaines variations d'une langue à l'autre (ex. fr. *cocorico*, all. *kikeriki*), provient de ce que [...] le mot n'est jamais réductible à l'image. C'est donc le versant sémiotique du langage qui se déclare dans ces

²⁸⁷ Si l'usage de l'imitation sonore des bruits du monde par la voix est perçu par Platon comme tendant à faire perdre à l'orateur son identité et sa dignité, l'idée d'une langue mimétique, doublant les choses du monde, ne peut par ailleurs être qu'une illusion, comme le mettent en évidence les arguments opposés par Socrate à la thèse de Cratyle : « Ne sens-tu par combien il s'en faut que les images renferment les mêmes éléments que les originaux qu'elles imitent ? [...] En tout cas, Cratyle, l'effet des noms sur les objets qu'ils désignent serait plaisant, si on les faisait de tous points semblables à leurs objets ; car tout deviendrait double, n'est-ce pas ? Et l'on ne pourrait plus distinguer entre les deux quel est l'objet et quel est le nom. [...] Admets donc hardiment, mon brave, que le nom aussi est tantôt bien, tantôt mal établi, et n'exige pas qu'il renferme toutes les lettres nécessaires pour le rendre de tout point conforme à ce qu'il désigne ; laisses-y même ajouter la lettre qui ne convient pas. » (Platon, Cratyle : 460-461).

variations. Il n'en demeure pas moins que l'imitation du référent sonore est patente et que les variations interlinguistiques de l'onomatopée s'effectuent généralement sur une base assez stable (cf. dans notre exemple, la structure consonantique K-K-R-K).

(Monneret, P., 2003 : 68).

S'exprimant sur le mode de l'“iconicité d'image“, les onomatopées n'en sont ainsi pas moins également des phénomènes “relationnels“, dans la mesure où, n'étant pas de pures icônes ²⁸⁸, elles sont partie prenante du système linguistique, et, en particulier, du processus de discrimination phonologique :

[...] il est douteux que la ligne de partage entre l'iconicité d'image et l'iconicité diagrammatique soit judicieusement tracée par la distinction entre une analogie/similarité de type non relationnel et une analogie/similarité de type relationnel. En effet, l'iconicité d'image semble également présenter un aspect relationnel. Dans le cas des onomatopées par exemple, la dimension relationnelle est liée au fait qu'elles peuvent être décrites au niveau phonologique (*coucou* comprenant une occlusive sourde /k/ et une voyelle grave /u/), et par conséquent, au moyen de constituants, les phonèmes, qui sont eux-mêmes de nature différentielle, donc relationnelle. C'est d'ailleurs ce qui explique les variations des formes onomatopéiques selon les langues considérées, puisque chaque langue possède une structure phonologique qui conditionne la perception des phénomènes sonores (perception catégorielle). Au fond, toute similarité impliquant des phonèmes peut être considérée comme présentant un aspect relationnel.

(Monneret, P., 2014 : 50).

Relevant à la fois de l'iconicité acoustique et des phénomènes relationnels inhérents au fonctionnement du système linguistique, l'onomatopée semble ainsi représenter une expression première du procès signifiant. C'est d'ailleurs à partir de l'analogie *du monotrème* que J. C. Reinmuth analyse son statut dans le système langagier :

[...] on sait que les mammifères sont issus des reptiles et que le type transitoire est constitué par les monotrèmes qui pondent des œufs, comme les reptiles et les oiseaux et possèdent, comme eux, un seul conduit, le cloaque, pour uriner, déféquer et pondre ; ils furent donc parmi les premiers animaux à émettre du lait pour nourrir leurs petits. Il n'existe plus aujourd'hui dans cet ordre des monotrèmes que trois espèces, l'ornithorynque et deux echnidés.

Des caractères archaïques, partagés avec d'autres groupes d'êtres vivants, associés à une faiblesse numérique, sont donc des gages d'ancienneté dans l'arbre de l'évolution. Cette faiblesse numérique constitue le goulot d'étranglement qui conduit à ce qu'une espèce s'isole des autres avant d'être à l'origine d'un groupe d'êtres vivants morphologiquement différents. Si cette nouvelle morphologie constitue un avantage décisif, comme la lactation des mammifères ou l'aile des oiseaux, le nombre des espèces de ce groupe peut devenir incommensurablement supérieur au petit nombre d'individus passés par le goulot d'étranglement.

Si l'on suit l'exemple des monotrèmes, le caractère non arbitraire des onomatopées est probablement un caractère archaïque propre aux premiers mots du langage et ce pourrait donc être l'imitation qui conférerait de manière générique leur motivation à ces premiers mots.

(Reinmuth, J.C. (2006) : 189-190).

²⁸⁸ Au sens peircien du terme

Ouvrant, comme le monotrème en contexte biologique, le procès linguistique à des perspectives d'évolution inédites, l'onomatopée représente ainsi un phénomène unique en langue. Caractérisée par la proximité qu'y entretiennent les champs du signifiant, du signifié et du référent, elle procède en effet à la fois de la présence au monde et de l'«être en langue», s'inscrivant en cela, comme l'analyse J.P. Resweber, «à la limite des mots et des choses, là où, comme le dit le poète Stefan George, le mot semble toucher la chose.» (Resweber, Préface du Dictionnaire des onomatopées, Enckell et Rézeau, 2003 : 8).

Expression même du jeu du sonore dans la langue, l'onomatopée nous rappelle ainsi, comme le souligne le philosophe, que toute activité linguistique repose sur une complicité, soit sur le partage même du lien tissé, dans et par la parole, avec le phénomène acoustique :

Cette complicité repose sur le plaisir d'entrer dans un jeu commun, sur la bonne surprise du tour d'ironie que l'onomatopée joue au langage, sur un amour commun des signifiants, sur le sentiment d'être enracinés dans les mêmes métaphores, sur l'étonnement de partager les mêmes affects, sur l'expérience d'une même finitude [...]. (Resweber, J.P., *op. cit.* : 10).

3.1.1.2 Richesse et diversité des enjeux du lien «mimétique»

(Annexe 6)

Inscrite aux sources mêmes du lien unissant la parole à l'expérience, l'onomatopée trouve ancrage dans les formes premières de catégorisation du sonore, qu'elle passe par les phénomènes de tension vers la source ou s'ouvre aux processus de distinction qualifiante, mobilisant ainsi, en même temps que le champ des correspondances transmodales, le jeu des équivalences créées, dans et par le *dire*, entre le procès phono-articulatoire et celui de l'événement sonore afférent.

Ouverte aux processus de saisie causale, l'onomatopée assure, de façon récurrente, le marquage de l'origine du phénomène acoustique. Elle différencie ainsi par leur source des manifestations sonores de nature diverse : bruits aquatiques (*ploc, flic flac, glouglou*), cris animaux (*miaou, hi-han, cocorico*), déplacements (*frirt, tip-tap, tagada*), phénomènes de nature physiologique ou émotionnelle (*atchoum, blurp, crunch - bouh, ha, ouin*), sons langagiers ou musicaux (*areu-areu, bla-bla - tsoin-tsoin, tchac poum*), ou encore éléments d'origine mécanique, signalétique ou technologique (*vrr, vroum, teuf-teuf - tic-tac, bip, pin-pon*), la mention du bruit pouvant, par ailleurs, être associée à celle de l'action sonore ou de l'événement évoqués²⁸⁹ - sifflement (*vouit, zim, zzz*), frottement (*frr, frirt*), glissement

²⁸⁹ P. Enckell et P. Rézeau distinguent à ce propos au moins seize actions ou événements sonores saisis sur le mode onomatopéique : casse, verre brisé - choc, chute, coup, déflagration, détonation, explosion - chute ou

(*uit, zip, zouip*), coup (*bing, pan, vlan*), chute (*boum, poum, patatras*), écrasement (*plaf, platch, splach*), rupture (*crac*), morsure (*croc*). Portant, d'autre part, l'empreinte des phénomènes de distinction qualitative du sonore, elle s'ouvre à la saisie - généralement intégrée -, de propriétés de nature diverse, tant acoustiques et processuelles (intensité, hauteur, spectre, durée, qualité de l'attaque, de l'entretien ou de la résonance, caractère ponctuel, duratif, itératif ou cyclique, répétition ad infinitum), que cinétiques (vitesse, rapprochement, éloignement, retour : *boum/baoum - bim/bam - plic/pi - bang/tchang - pia/wawa - bip/bim - bam/badam/badaboum - toc-toc/flic-flac* etc.).

3.1.2 Spécificités phonologiques et morphosyntaxiques

Tout en assurant le lien entre éléments de nature perceptivo-motrice et langagière, l'onomatopée procède à part entière de la parole, dont elle représente, tant sur les plans phonologique et morphosyntaxique que sémantico-lexical, une manifestation originaire.

3.1.2.1 Resserrement autour des distinctions phonologiques primaires

(Annexe 7.1)

Effectuée au filtre phonologique de la langue, la saisie onomatopéique se distingue de façon essentielle des phénomènes de mimétisme "infraverbaux", ouverts - a priori - à l'ensemble des liens potentiellement réalisables entre perception acoustique et production vocale (imitations, bruitages, reproductions chantées de sons et motifs musicaux de nature diverse).

Utilisant les ressources du système phonologique de la langue, elle en resserre par ailleurs les moyens autour des distinctions originaires - celles des triangles vocalique et consonantique -, les phonèmes les plus représentés y étant les voyelles [a], [i], [u] et les plosives [p], [t], [k], qui, constituant respectivement 59% des phonèmes vocaliques et 43,4% des consonnes du corpus onomatopéique de l'étude, ont un taux d'occurrence plus d'une fois et demie supérieur à celui des usages du français parlé²⁹⁰. La nécessité de différencier les phénomènes acoustiques entre eux d'une part, et de distinguer les bruits du monde des bruits de parole

plongeon dans l'eau, dans la boue- coupure - déchirure, rupture - écrasement - effervescence - embrasement - étincellement - froissement, frottement - phénomène émanant de fluides, de liquides, d'une mèche qui fuse, d'une mise à feu - glissade, glissement- grésillement - grincement, crissement- sifflement, vibration. (Enckell et Rézeau, 2003 : 82-86).

²⁹⁰ Selon les données issues des travaux de J.P. Haton et M. Lamotte, le taux de représentation des voyelles [a, u, i] et des consonnes [p, t, k] dans le français parlé est respectivement de 34,5% et de 24,6%. (Haton, J.P. et Lamotte, M, 1971 : 259-260).

de l'autre, passe ainsi par une réduction et une clarification maximales du jeu des oppositions fondant le système phonologique.

3.1.2.2 Extension des ressources phonématiques

Tendant à réduire le processus de distinction phonologique à son état primaire, la saisie onomatopéique fait par ailleurs un usage privilégié des phonèmes compacts - soit de l'occlusive vélaire [k] et de la voyelle [a] - ²⁹¹, phonèmes qui, par leurs caractéristiques acoustiques et phono-articulatoires (resserrement de l'énergie sur une bande de fréquence plus étroite - dans la région moyenne du spectre ²⁹²-, concentration de l'explosion plus forte, pression de l'air à l'intérieur de la cavité orale plus élevée, durée de la production sonore et de la transition avec le phonème suivant plus longue (Jakobson, Waugh, 1980 : 124-136)), sont les plus immédiatement discernables en langue et semblent de façon privilégiée avoir aptitude à "signifier le son" ²⁹³.

²⁹¹ Les occurrences de l'occlusive vélaire [k] représentent 101/670, soit 15,1% des occurrences consonantiques et celles de la voyelle [a] 111/401, soit 27,7 % des occurrences vocaliques du corpus.

²⁹² Présentant une concentration maximale de l'énergie sur une bande restreinte de fréquence, les phonèmes compacts sont généralement associés, dans le jeu des correspondances transmodales, au paradigme de l'intensité et de l'éclat, Jakobson soulignant à cet égard la récurrence des témoignages associant la voyelle [a] à la couleur rouge. (1980 : 236).

²⁹³ Décrite par J. Grimm comme "la plus pleine des consonnes" (Jakobson, Waugh, 1980 : 135-136), la vélaire [k] joue, comme le souligne C. Nodier, un rôle essentiel dans la dénomination et la saisie du cri des oiseaux : « Il est bon de dire, une fois pour toutes, que si la lettre C, prononcée comme K, est l'initiale du nom d'un grand nombre d'oiseaux crieurs, [...] que si elle est la caractéristique de leur cri, comme dans *cailletage*, *caquet*, *clappement*, *clossement*, *cluppement*, *croassement*, et que si cette observation peut s'étendre indistinctement à toutes les langues connues, c'est que le chant, ou plutôt la clameur de ces oiseaux, est engendrée par le claquement de la langue contre le palais, qui est la plus éclatante de toutes les touches vocales, et que ce claquement produit la consonne dont il s'agit. » (Nodier, C., 2008, [1808] : 81)

La valeur, en indo-européen, de l'archiphonème [k] - généralement non distingué de la variante voisée [g] - dans le procès onomatopéique ainsi que dans la saisie de phénomènes sonores de nature diverse (chant, parole, cris d'oiseaux), est par ailleurs mise en évidence par J.C.Reinmuth : « L'archiphonème [k] (= [k,g]) entre dans la composition de près de la moitié des mots indo-européens. Il constitue donc un son très utilisé. Il sert en particulier de base onomatopéique dans toutes les langues du monde, en particulier pour les cris d'oiseaux. Ce sens se retrouve en indo-européen. »

L'usage de l'archiphonème [k] renvoie ainsi tout particulièrement à « l'action de pousser un cri, d'imiter un oiseau (phonétisation [k/g], sème *k1) :

> k1, "pousser un cri" (*gla-, *kla-, *ger-, *ghel-, *wag-, *wagh-, "crier", *gal-, *ghewe-, "appeler", *kan- "chanter")

> k1.1 "parler" (*eg- "dire", *yek- "parler") » (Reinmuth, J.C., 2006 : 258-260).

Resserrée autour des distinctions phonologiques primaires, la saisie onomatopéique du bruit s'élargit également à des ressources phonématiques propres. Marquée par la place qu'y tiennent les compactes [a] et [k], mais également par l'absence de certains phonèmes (en particulier [ʒ] et [ɲ], non attestés dans le corpus), elle fait ainsi un usage récurrent des glides, formes peu représentées en langue française. La bilabio-vélaire [w] - dont le taux de représentation dans le corpus est de 3,6 fois supérieur à celui du français parlé²⁹⁴ - y est à cet égard associée à la saisie de variations continues de hauteur (*glissandi*), que celles-ci renvoient au caractère progressif d'une attaque (*ouin, ouaf, ouap*) ou à des modifications affectant le procès sonore lui-même (*wawa*), phénomène dont J.P. Zerling souligne le caractère singulier en langue française :

L'ajout d'une semi-consonne [j, w] avant ou après la voyelle constitue une sorte de diptongaison, phénomène qui n'appartient pas [...] à la phonologie du français.“

(Zerling, 2000 :131).

Faisant un usage propre de certains phonèmes, l'onomatopée accroît également les ressources de la langue à des éléments rares - voire absents - en français²⁹⁵, processus qui, ouvert aux phénomènes d'emprunt - et en particulier à l'influence de l'anglais -, s'actualise dans des perspectives diverses, allant du discours scientifique (*bang*) à l'univers de la bande dessinée (*splash, smack, slurp* etc.).

La saisie onomatopéique du sonore se caractérise ainsi, entre autres éléments, par le rôle qu'y jouent (i) les affriquées [tʃ], [ts], [tz], [dz], [ps], [pf] dans la saisie de la rapidité et de la violence d'une attaque (*tchac*), d'une articulation au sein d'un procès sonore (*atchoum*) ou du caractère brusque et abrupt d'une finale (*scrotch*), (ii) la suite *fricative/occlusive* dans la mise en scène de la "préparation" de l'explosion initiale - préparation susceptible d'être allongée en contexte dans la réalisation orale ("*chchchtac*", "*sssplach*") -, ou encore (iii) la nasale vélaire [ŋ], dans le marquage, en finale ([iŋ], [aŋ], [ɛŋ], [ɔŋ]), d'une qualité acoustique particulière de la résonance (*ding dong, gling glang*)²⁹⁶.

²⁹⁴ (3,4% vs. 0,94%) - Référence issue des travaux d'Haton et Lamotte (1971 : 259).

²⁹⁵ J.P. Zerling note également la présence de clics dans les phénomènes d'imitation sonore "infraverbaux" en langue française, comme par exemple dans la saisie du bruit d'un bouchon qui saute (clic alvéolaire latéral non rétroflexe), du rebond d'une balle de ping-pong (idem), ou des différentes allures d'un cheval - pas, trot, galop - (clic postalvéolaire rétroflexe). (Zerling, J.P., 2000 : 136).

²⁹⁶ La nasale vélaire contribue par exemple de façon récurrente en finale au marquage d'une résonance perçue comme métallique, elle est alors fréquemment associée à la voyelle [i] (*bing, bling, cling, gling, ping, ting, boïng*).

Ouverture à des usages phonématiques peu représentés en langue française :

Affriquées, suites *fricative/occlusive*, nasale vélaire

Affriquées						Suites fricative/occlusive			
[tʃ]	[ts]	[tz]	[dz]	[ps]	[pf]	[ʃt]	[ft]	[sk]	[sp]
tchac	tsing	tzim	dzim	pss	pff	chtac	fft	scrotch	splach
tchaf	tsoin		dzing	pst	pft	chtoc			splaf
tchiac	tsoin		dzz	hips	pflac				
tchic				houps	pflaf				
tcht					pfloc				
atchi					hompf				
atchoum									
scrotch									

Nasale vélaire			
[iŋ]		[aŋ]	[ɔŋ]
bing	dring	bang	bong
bling	dzing	blang	clong
boïng	gling	clang	dong
cling	ping	pang	pong
dïng	ting		
diling	tsing		

3.1.2.3 Enchaînements vocaliques et consonantiques spécifiques

Enrichissant le champ phonématique à des ressources sortant du champ phonologique de la langue, l'onomatopée utilise également des combinaisons inhabituelles en français telles que le hiatus ou les successions pluriconsonantiques.

> *Hiatus*

Récurrent dans la saisie d'un phénomène de modulation de hauteur associé à un renforcement de l'intensité et à une modification du spectre, le hiatus se charge de valeurs phonosémantiques propres dans la saisie onomatopéique du sonore. La forme [au], dans laquelle le passage d'une voyelle d'avant à une voyelle d'arrière va de pair avec un glissement du son vocalique vers le grave, est ainsi de façon récurrente associée à la saisie d'un procès modulant (*miaou*), - la présence de la labiale nasale en finale renvoyant généralement à un phénomène de prolongement et d'intensification de la résonance (*baoum*) (nombre de termes en [au] fonctionnant ainsi comme variantes intensives d'une forme en [u] correspondante : *boum* → *baoum*, *broum* → *braoum*, *vroum* → *vraoum*).

Caractérisée, au contraire, par la présence d'un glissement vers l'aigu, la forme [ɔi], combinée le cas échéant à la présence de la nasale vélaire [ŋ] en finale ([ɔiŋ]), assure la saisie conjointe d'un mouvement sonore ascendant, d'une intensification de la puissance acoustique et d'une modification du spectre, phénomènes généralement liés à une accélération du mouvement à l'origine de la vibration sonore, comme c'est le cas dans l'évocation du bruit d'un ressort qui se détend brusquement (*boïng*).

> *Suites pluriconsonantiques (avocaliques)*

Mobilisant des enchaînements vocaliques propres, la saisie onomatopéique du bruit recourt également à des unités pluriconsonantiques avocaliques, situation inédite en langue française²⁹⁷. Largement ouvert aux processus de correspondances transmodales, ce phénomène renvoie à des situations de nature diverse : déplacements furtifs (*frrt*, *psst*), bruits vocaux non articulés (*brr*, *grr*, *rrr*), bourdonnement d'insectes (*bzz*, *dzz*, *vzz*), paroles imperceptibles (*pch*, *pss* *pss*), bruits de crachements (*fft*, *pff*, *ptt*), d'expiration (*pch*, *pff*, *zzz*), de ronflement (*brr*, *prrr*, *rrr*), de moteur (*rrr*, *vrr*), de locomotive à vapeur (*tch*, *pch*, *pcht*, *pff*), sifflement de projectiles (*pft*, *pst*, *vzz*), et, plus généralement, manifestations sonores

²⁹⁷ J.P. Zerling attire à ce propos l'attention sur le fait que nombre d'onomatopées de type CVC sont de façon récurrente réalisées comme des formes avocaliques : « On trouve quelques syllabes sans voyelles : des variantes de bruits, réalisées de manière consonantique, c'est-à-dire sans que la voyelle soit prononcée : *broum* [brum] > [brm], *vroum* [vrum] > [vr̥m], *pschitt* [pʃit] > [pʃt]. » (Zerling, J.P. : 2000 : 124 ; 135)

inhérentes à des phénomènes physiques spécifiques : passage de l'air (*bzz, fff, pft*), émission de vapeur (*fff, tch*), froissement, frottement (*frr, frrt*) (Source : Enckell et Rézeau, *op. cit.*). Utilisant la valeur de l'opposition *plosive/fricative* dans la saisie de phénomènes de bornage et de durée ainsi que de la gutturale [R] - assurant, après l'initiale, la prolongation du son et sa transmission au phonème suivant -, l'onomatopée "pluriconsonantique" réalise ainsi la saisie intégrée des qualités acoustiques et processuelles du bruit.

Engagée à part entière dans le système linguistique, l'onomatopée "de bruit" se caractérise ainsi à la fois (i) par une clarification maximale du champ des différenciations phonologiques (resserrement autour des oppositions distinctives originaires - soit autour des triangles vocalique et consonantique -), (ii) par l'usage qu'elle fait des phonèmes compacts, et en particulier de la voyelle [a] et de la consonne [k], dotées, de façon récurrente, d'une valeur propre dans la "signification" du son en langue, ainsi que (iii) par une extension des ressources phonématiques, combinatoires et morphologiques à des éléments spécifiques (utilisation des affriquées, des suites *fricative/plosive*, de la nasale vélaire [ŋ], emploi du hiatus, enchaînements consonantiques de nature diverse), tous phénomènes qui contribuent à l'enrichissement et à l'affinement des moyens mis en œuvre par la langue dans la saisie des événements sonores du monde²⁹⁸ et de leur procès.

3.1.2.4 Prénance des monosyllabes

Annexe 7.2

Si elle fait un usage spécifique des ressources phonématiques de la langue, l'onomatopée présente également des caractéristiques morphologiques propres.

> *Réurrence de la structure CVC*

Très représentées dans la saisie onomatopéique du bruit, les unités monosyllabiques constituent les deux tiers des termes répertoriés en annexe²⁹⁹. Adoptant généralement une forme à finale fermée (88 %) - et basées de façon récurrente sur la structure CVC (sur laquelle sont construits près des trois-quarts des unités (74 %))³⁰⁰ -, elles se caractérisent par leur usage

²⁹⁸ ouverts, le cas échéant, aux "bruits de langue" : *bla bla, pch, pss pss*

²⁹⁹ 175/265 termes, soit 66 % des formes répertoriées.

³⁰⁰ Le quart restant est constitué de formes à finale ouverte, de type *CV* (ban, bê, beuh, bouh, brou, coua, fla, mrouin, pan, plan, ra, ran, rha, ron, vlan, zon), *semi-V- V* (ouah, ouin), *h aspiré V* (ha, hi) ou *VV* (uu).

du bornage consonantique dans la saisie des qualités du procès acoustique (attaque, chute, résonance), et mobilisent ce faisant, dans la richesse de leurs possibilités, les ressources offertes par les oppositions phonologiques de la langue :

- bilitères occlusives : vélares [k.k], dentales [t.t], labiales [p.p], dentale/vélaire [t.k], dentale/labiale [t.p], labiale/dentale [p.t], labiale/vélaire [p.k]
- fricatives : [f.f], [ʃ.ʃ], [v.v]
- combinaisons *occlusive/fricative* : [p.f], [t.f], *fricative/occlusive* : [v.t], [v.p], [z.p], *affriquée/occlusive* : [tʃ.k], [pʃ.t], [ps.t], [pfl.k], [pf.t], *affriquée/fricative* : [tʃ.f]
- opposition *orale/nasale* : [b.m], [p.m], [z.m] - [dʀ.n] - [b.ŋ], [p.ŋ], [t.ŋ] - [dz.m], [tz.m], [vl.m], [vr.m] - [kl.ŋ], [gl.ŋ], [dz.ŋ], [ts.ŋ].

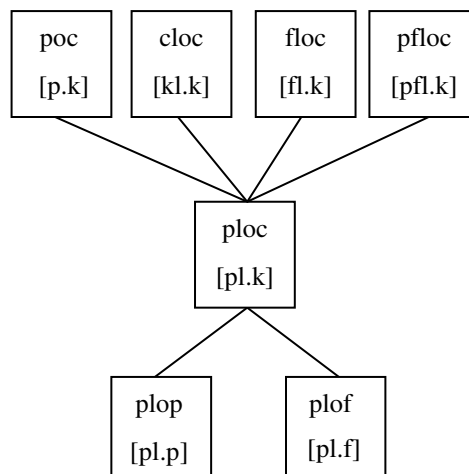
Assurant, par le jeu des processus d'iconicité séquentielle, la saisie de phénomènes de nature processuelle (caractère brusque ou progressif de l'attaque et de la chute, continuité ou discontinuité du procès, durée de la résonance), les onomatopées monosyllabiques jouent également un rôle propre dans la distinction qualitative du bruit ³⁰¹.

³⁰¹ *Ploc* se distingue ainsi

> de *poc* par la postposition de la liquide à l'initiale, distinguant la qualité de l'attaque

> de *cloc*, *floc* et *pfloc*, par l'initiale, l'opposition plosive ([p]), vélaire ([k]), fricative ([f]) et affriquée ([pf]) trouvant une équivalence dans la différenciation des attaques des sons afférents

> de *plop* et de *plof* par la chute, la distinction vélaire/plosive/fricative contribuant à la différenciation de la durée et de la qualité de résonance des sons afférents - soit d'une fin perçue comme (i) abrupte et sonore ([k]), (ii) abrupte et sourde ([p]) ou (iii) graduelle et prolongée dans le temps ([f]) :



. Postposition d'un phonème à l'initiale

Récurrente dans la saisie d'événements sonores d'origine diverse, la postposition à l'initiale d'une seconde consonne - liquide (*clac, crac*), fricative (*tchac, tsing, bzim*), occlusive (*scrotch, chtac, splach*) - ou de la semi-voyelle [w] (*couic, vouit, zwit*), contribue, avant toute chose, au marquage des qualités acoustiques de l'attaque du son afférent.

Si l'affriquée - ajoutant à l'explosion initiale un second "événement sonore" ([tʃjak]) -, et la suite *fricative /occlusive* - marquant la présence d'une "préparation" de l'explosion ([splaʃ]) -, permettent ainsi de spécifier le bruit par l'attaque, la présence du glide ([w]), affectant le lien de l'initiale à la voyelle, renvoie de façon récurrente à la saisie d'une modulation ou d'une atteinte progressive de la hauteur du son ([vwit]) (cf. supra)³⁰².

. Enjeux de la distinction [l] / [r]

Très représentée par ailleurs dans les formes onomatopéiques en langue française, la postposition d'une liquide à l'initiale assure la transmission du son de la consonne d'attaque à la voyelle. L'usage différentiel de l'approximante [l] et de la vibrante [r] prend en cela des valeurs phonosémantiques diverses selon qu'il procède de la distinction qualitative de l'attaque (*cloc/croc*) ou de la spécification des événements sonores par leur source - situation opposant, entre autres éléments, les bruits d'eau et de liquides (*flac, floc, plic, ploc, plouf*) aux phénomènes provenant de sonneries ou de moteurs (*drinn dring - broum, vroum*), ou encore les bruits de coups ou de chocs (*clac, vlan, bling, plaf, vlouf*) aux craquements ou aux grognements (*crac, crouic -grr*).

Ouvrant, de la Grèce antique à nos jours, un débat récurrent³⁰³ - dont les enjeux sont analysés par M. Chastaing (1966, "Si les L étaient des R") -, la question des valeurs de *fluidité-douceur* et de *dureté-rudesse* traditionnellement associées aux deux phonèmes amène

³⁰² L'usage du glide est par ailleurs de façon récurrente associé, dans une perspective transmodale, à l'idée de déformation d'une surface.

³⁰³ La question de la valeur sémantique de l'opposition du L et du R est en particulier discutée dans le Cratyle, la discussion autour de la présence du "l" - généralement associé à la douceur - dans le nom *sklèros (rude)* occupant une place stratégique dans la réflexion sur la motivation de la langue : « *Socrate* : Voyons : crois-tu que nous ayons raison, oui ou non, de dire que le r a de la ressemblance au changement de place, au mouvement et à la rudesse ? / *Cratyle* : Oui, je le crois. / *Socrate* : Et le l, au poli, au doux et aux propriétés dont nous parlions tout à l'heure ? / *Cratyle* : Oui. / [...] *Socrate* : Mais le l inséré dans le mot (*sklèrotès*), est-ce qu'il n'exprime pas le contraire de la rudesse ? / *Cratyle* : C'est que peut-être on l'y a intercalé mal à propos, Socrate. [...] / *Socrate* : Tu as raison. Mais quoi ! à la manière dont nous parlons maintenant, ne nous comprenons-nous pas l'un l'autre, quand on dit *sklèros* (rude), et toi-même en ce moment ne comprends-tu pas ce que je dis ? [...] » (Cratyle, 434 a-435a, trad. E. Chambry, 1967 : 463-464).

à ce propos, en deçà de toute discussion concernant la nature même du phénomène, à souligner, comme l'analyse L. Nobile, la dimension essentiellement diagrammatique des processus en jeu et son intégration aux usages phonosémantiques de la langue :

[...] la valeur iconique de /l/ dans des formes comme *flotter*, *laper* ou *lavage* semble excéder le domaine de l'image, non seulement parce qu'elle implique une référence à des domaines sensoriels (visuels, tactiles) autres que celui du signifiant phono-articulatoire (dimension métaphorique), mais également parce qu'elle n'est pas clairement reconnaissable sans mobiliser d'autres formes du paradigme. Elle émerge pourtant de façon assez claire à partir du moment où on rapproche ces formes de leurs paronymes en [R], *frotter*, *râper* et *ravage*, qui exhibent par contraste la tendance de /l/ à distinguer des valeurs relativement plus "lisses" et "coulantes", moins "rudes" et "vibrantes" que /R/. La nécessité de cette comparaison montre clairement que /l/ en lui-même ne possède pas de valeur lisse et coulante : cette valeur n'émerge que dans les cas où /l/ s'oppose à /R/. Si cet axe d'opposition sémantique était confirmé par un nombre statistiquement significatif de paires paronymiques de /l/ vs. /R/, on pourrait affirmer que le diagramme métaphorique suivant est une structure de la langue française :

/l/ : /R/ ≈ {lisse, coulant} : {rude, vibrant} (Nobile, L. 2014 a : 33).

. *Récurrence du trait de nasalité en finale*

Passant par l'utilisation de l'opposition *occlusive/fricative* dans le bornage qualitatif de l'unité lexicale et par l'usage distinctif du [l] et du [R] dans la saisie conjointe d'éléments de nature acoustique, processuelle, ou/et contextuelle, les formes CVC se caractérisent également par le rôle qu'y jouent les nasales dans le marquage de la résonance en finale³⁰⁴, la présence de la labiale [m] ou de la vélaire [ŋ] contribuant à la différenciation de phénomènes d'intensité et de durée d'une part (*bam*, *boum*, *vroum*), de timbre et d'éclat de l'autre (*bing*, *bang*, *dzing*).

> *Spécificité des occurrences à initiale ou finale vocalique*

Si le corpus comporte quelques occurrences d'unités monosyllabiques présentant un "h aspiré" à l'attaque (*ha*, *hi*, *ham*, *hang*, *hips*, *hompf*, *houps*, *hug*, *hum*) - formes renvoyant généralement à des bruits d'origine physiologique caractérisés par la violence et la rapidité de leur procès (cri, hoquet, morsure, déglutition) -, les onomatopées à initiale vocalique y constituent l'exception (soit, dans le corpus, 1,1% des monosyllabes et 1,5% de l'ensemble des unités)³⁰⁵. Peu représentées, par ailleurs, les formes à finale vocalique (12% des monosyllabes et 24% de l'ensemble des unités du corpus) sont généralement associées à la saisie de phénomènes envisagés comme se propageant librement dans l'espace.

³⁰⁴ Si les nasales sont généralement plus fréquentes en finale, la labiale [m] est présente à l'initiale dans une série de formes renvoyant - tant par iconicité acoustique que phono-articulatoire - à des cris d'animaux (*mê*, *meuh*, *mroin*) ou à des bruits vocaux réalisés bouche fermée (*mff*, *mmm*).

³⁰⁵ Contrevenant à l'ordre habituel (CV), les deux formes monosyllabiques à initiale vocalique présentes dans le corpus, *-argh* et *eurk-*, renvoient d'ailleurs, à des manifestations sonores liées à une inversion des trajets physiologiques naturels (vomissement, éructation, nausée).

Elles renvoient ce faisant (i) tantôt à une visée s’attachant au processus d’émission sonore lui-même : cris d’animaux (*ouah, bê, beuh, coua, hi*), bruits d’origine physiologique ou émotionnelle : bâillements, pleurs, rires (*ha, bouh, ouin*), éléments de nature musicale (*fla, ra*), manifestations signalétiques à caractère continu : sirène (*uu*), (ii) tantôt à la saisie de bruits caractérisés par la violence de l’émission et la rapidité de propagation du phénomène acoustique (*ban, pan, ran, vlan*), le trait de nasalité y étant lié, comme en contexte consonantique, au marquage d’une qualité particulière de résonance (timbre, puissance, éclat).

3.1.2.5 Enjeux du phénomène de reduplication

> *Aux sources du procès de signification*

Si elle fait une large place aux monosyllabes, la saisie onomatopéique du bruit se caractérise également par la fonction qu’y assure le processus de reduplication, phénomène qui, comme l’analyse C. Lévi-Strauss, constitue, dans une perspective tant phylogénétique qu’ontogénétique, un moyen originaire de “signifier la signification“ (2009, [1964]) : 346) :

Nul autre (procédé) [...] ne contribue davantage à l’avènement d’une conduite linguistique. Déjà au stade du babillage, le groupe de phonèmes /pa/ se fait entendre. Mais la différence entre /pa/ et /papa/ ne tient pas seulement au redoublement : /pa/ est un bruit, /papa/ est un mot. Le redoublement atteste l’intention du sujet parlant ; il confère à la deuxième syllabe une fonction différente de celle que seule, eût comporté la première, ou, dans son ensemble, la série virtuellement illimitée de sons identiques /papapapapa .../ engendrée par le babillage. Il est le signe que le second /pa/ était déjà un signe [...].

Cela étant rappelé, il apparaît plus frappant encore que la duplication, triplification, parfois même quadruplication du radical, s’observent surtout dans les mots formés à base d’onomatopées. C’est qu’en effet, dans les autres cas, le caractère arbitraire des mots, par rapport aux choses qu’ils dénotent, suffit pour avérer leur nature de signes. En revanche, les termes onomatopéiques recèlent toujours une équivoque, puisque, fondés sur la ressemblance, ils n’indiquent pas clairement si le sujet parlant se propose, en les prononçant, de reproduire un bruit ou d’exprimer un sens. Par la reduplication, le second membre souligne emphatiquement l’intention signifiante, dont on aurait pu douter, s’il fût demeuré seul, qu’elle eût été présente dans le premier. [...] Le second terme joue le rôle de signe que le premier était lui-même un signe, et non un bruit émis de manière gratuite, ou simplement imité.

(Lévi-Strauss, C. (2009, [1964]) : 345).

Rappelant, à ce propos, le rôle essentiel du phénomène de reduplication en langue, R. Jakobson en souligne la valeur en perspective développementale :

En répétant la même syllabe, l’enfant signale que sa phonation n’est pas simple babil, mais bien un message verbal à l’intention de l’interlocuteur adulte, lequel, en redoublant à son tour, aide l’enfant à reconnaître le message qu’on lui adresse et à le décoder plus aisément. [...] Une chose est sûre, les mots soumis à redoublement se voient accrus, tant pour la forme que pour le sens. Ils sont “mis en italiques.“ (Jakobson, Waugh (1980 [1979]) : 239-240).

Reconnus comme assurant une fonction essentielle dans le développement de l'activité langagière chez le jeune enfant, les phénomènes de redoublement représentent également, ainsi que l'analyse J.C. Reinmuth, un élément d'importance majeure sur le plan phylogénétique :

Si l'on remonte [...] dans le temps, jusque chez les oiseaux et les batraciens, on s'aperçoit qu'une majorité de cris d'animaux est redoublée (*coac-coac* de la grenouille, *hou-hou* du hibou, ...), ce qui se traduit d'ailleurs dans nos onomatopées, comme *coucou* ou *cui-cui*. Remarquons aussi le parallèle entre le cri du chien et le nom que lui donne l'enfant *wawa*. Cela ne se limite pas aux cris, lorsque nous frappons à une porte nous redoublons deux ou trois fois en un *toc-toc-toc* ; il en est de même lorsque nous klaxonnons : soit nous redoublons le signal (*tutut*) soit nous le prolongeons. Cette reduplication apparaît comme la caractéristique d'un signal porteur d'information. [...] Pour que le langage transporte un signal et non des cris, il faut donc soit redupliquer les mots monosyllabiques, soit émettre des mots polysyllabiques, soit encore former des phrases comportant plusieurs mots. L'indo-européen, qui est basé sur un modèle de racines dissyllabiques [...], présente un glossaire constitué majoritairement de termes non redoublés. Cependant, de l'ordre de 5% des racines indo-européennes sont redoublées, représentant probablement un résidu d'une époque antérieure dans laquelle le vocabulaire monosyllabique était prépondérant. (Reinmuth, J.C., 2006 : 188).

Envisagé comme transformant, "emphatiquement", le "bruit" vocal en "mot" - soit l'imitation sonore en activité signifiante - (Lévi-Strauss), le "babil" en "message verbal" (Jakobson, Waugh), ou encore le "cri" en "signal" (Reinmuth), le processus de reduplication joue ainsi un rôle essentiel dans l'émergence du dire, phénomène tout spécifiquement mis en évidence par la saisie onomatopéique du sonore, puisqu'il y trace, dans son surgissement même, la frontière entre mimétisme acoustique et parole.

> Valeur des phénomènes d'apophonie vocalique

Ancrées aux sources mêmes du procès langagier, les formes redoublées se caractérisent par la place qu'y tient le phénomène d'apophonie vocalique, celui-ci s'exprimant généralement, comme le met en évidence R. Jakobson, par la présence, sur le plan phonématique, d'un mouvement vocalique "diffus → compact" (*flic flac, tic tac, patati patata*) :

Dans les redoublements, le principe fondamental est celui d'une progression d'une voyelle diffuse, [i], le plus souvent, à une compacte. Que l'on songe à ce propos à la prédominance de *i* comme première voyelle du couple en anglais [...] et, à l'inverse, à la rareté d'exemples comme le javanais *djas-djis*, "sans valeur", ou *tar-tir*, "se précipiter contre" ...

(Jakobson, R. et Waugh, L, *op. cit.* : 240).

Généralement réalisé en français par le mouvement [i] → [a], le phénomène de dissimilation vocalique renforce ainsi la perception du redoublement, l’alternance acoustique du diffus et du compact allant de pair avec celle, phono-articulatoire, du *fermé* et de l’*ouvert* (*clic clac*, *clip clap*, *cric crac*, *flic flac*, *tic tac*, *tip tap*, *titi tata*, *patati patata*). Étendu aux formes nasalisées [i] → [ã] (*hi han*), [iŋ] → [aŋ] (*gling glang*), [ɛ̃] → [ɔ̃] (*pin pon*), [iŋ] → [ɔ̃ŋ] (*ding dong*), il assure également de façon intégrée le marquage qualitatif de la résonance.

S’il accentue l’effet de réduplication, le phénomène d’alternance vocalique se charge par ailleurs, en situation, de valeurs sémantiques propres, qu’il renvoie, sur le plan acoustique, à l’évocation d’événements sonores à deux variables (*hi han*, *pin pon*, *tip tap* etc.), ou, dans une perspective temporelle, à l’idée d’une répétition indéfinie du bruit afférent (*tic-tac*, *tip tap*).

Partie prenante de la saisie onomatopéique du bruit, le phénomène de redoublement - ouvert au paradigme de l’apophonie vocalique - participe ainsi à part entière de l’ouverture de la mimesis au procès signifiant.

3.1.2.6 Intégration au système linguistique

> *Préfixation en pata-*

Intégrée au système phonologique de la langue, l’onomatopée s’ouvre également aux processus morpholexicaux. Elle possède, à cet égard, une base de dérivation affixale propre en *pata-* (variante voisée *bada-*) qui, assurant le marquage “d’un bruit plus ou moins sourd ou amorti”³⁰⁶ (DHLF), distingue, sur le plan acoustique et processuel, les formes préfixées des unités monosyllabiques afférentes :

patapouf : pouf :: patapan : pan :: patapoum : poum :: badaboum : boum

> *Statut linguistique de l’onomatopée*

Prenant valeur de “citation sonore” dans le discours et se distinguant de l’interjection, “lexie-phrase traduisant une attitude du locuteur [...] ou par laquelle le locuteur s’adresse à un interlocuteur” (Enckell et Rézeau *op. cit.* : 16), l’onomatopée n’est pas sans poser problème

³⁰⁶ Le préfixe *pata-* renvoie en diachronie “à un radical expressif *patt* évoquant un bruit de choc, de coup, de galopade, de bavardage etc.”. (DHLF).

aux lexicographes, situation dont témoigne l'incohérence récurrente de son traitement grammatical en contexte :

Dans les cas où ces mots figurent dans les dictionnaires, leur analyse est souvent insuffisante. On peine déjà à leur trouver un nom, ce qui aboutit à l'étrange Babel où les indices de catégories grammaticales éclatent dans de multiples directions. (Enckell et Rézeau, *op. cit.* : 16).

Indissociablement liées, par ailleurs, aux pratiques orales de la langue, les onomatopées possèdent un ancrage culturel et géographique propre. Renvoyant tant à la multiplicité des formes prises par l'expérience sonore dans le monde qu'à la diversité des contextes idiomatiques afférents, elles présentent ainsi, en synchronie³⁰⁷ comme en diachronie³⁰⁸, des variantes multiples. Éléments de langue à part entière, bien que leur statut catégoriel reste généralement mal défini, elles sont, par ailleurs, comme les autres unités lexicales, sujettes aux processus de dérivation et aux glissements catégoriels. Si, comme le notent à ce propos Enckell et Rézeau, "l'onomatopée peut dans tous les cas être employée comme nom masculin" (*op. cit.* : 26), son extension aux phénomènes d'analogie/catégorisation lexicale (substantivation, verbalisation, adjectivation) l'ouvre ainsi à la diversité des actualisations du procès morpho-syntaxique :

ronron → *ronronner, ronronnement - tap* → *taper, tapement, tapage, tapageur*

clap → *clapoter, clapotement, clapotis*

³⁰⁷ Enckell et Rézeau notent à ce propos : « Il est des onomatopées typiques du français de Belgique, de Suisse romande ou encore du Québec. À l'inverse, des onomatopées usuelles dans le français de France le sont beaucoup moins, ou pas du tout, dans d'autres aires de la francophonie : ainsi pour un Québécois, *pinpon* est une onomatopée étrangère (de France en l'occurrence) et *timbre* remplace parfois *bip sonore* dans le discours des répondants téléphoniques. À l'intérieur même du français de France, certaines onomatopées semblent caractéristiques de telle ou telle aire : en dehors du fameux *bistanclaque* lyonnais, du *bardadô* de l'Yonne, du *kirikiki* du Doubs, et du *voum voum* de Provence, aujourd'hui vieillis, on notera *mé, pam, pim, tutupanpan*, à quoi l'on peut ajouter quelques onomatopées doubles à finales alternées "in" / "an" (cf. *plin-plan ... balalin-balalan ... patatin-patatan*). » (Enckell et Rézeau, *op. cit.* : 17-18).

³⁰⁸ Les onomatopées procèdent ainsi à la fois de l'histoire de la relation à l'environnement sonore et de l'évolution des usages linguistiques : « Comme le lexique dont elles suivent les lois, les onomatopées s'inscrivent dans le temps et certaines semblent aujourd'hui plus ou moins obsolètes. Le *tic-tac* du moulin et celui de l'horloge deviennent des onomatopées-souvenirs, en même temps qu'ont quasiment disparu les moulins et que se raréfient les pendules traditionnelles. [...] Les mêmes choses font des bruits différents et les mêmes bruits sont perçus différemment [...] les tambours qui sonnaient naguère *don don, bededou, ou di/dou be don* font aujourd'hui *fla, ra, ran* ou *ran plan plan*. [...] Tandis que *drelin* évoque un bruit de grelot un peu désuet, *dring* semble plus moderne et les applaudissements sont rendus par *clap clap* et non plus par *ta ta*. [...] D'autres (onomatopées) on été renouvelées [...] ou aménagées : les grenouilles ne font plus *moïac* (Oudin, 1640) mais plutôt *coa*, le son éclatant des cuivres est aujourd'hui rendu par *taratata* et non plus par *tatera* et le galop des chevaux, naguère rendu par *ta, trapatra, tapa, tape*, par *tra, tra*, ou encore par *patata, patata, patata*, l'est aujourd'hui, en français familier, par *tagada*. [...] D'autres encore sont d'usage récent en français, qui les a empruntées à l'anglais (d'Amérique), notamment par le biais de la bande dessinée, ainsi *blam, crunch, ouah, oups, snif, splash, waouh*. Les choses nouvelles font des bruits jamais entendus. Bon nombre des bruits qui font partie aujourd'hui de notre environnement sonore sont relativement récents, notamment tous ceux liés à la motorisation [...]. » (Enckell et Rézeau, *op. cit.* : 20-22.)

Comportant soixante-dix-neuf onomatopées, le lexique sonore-témoin constitué pour l'analyse compte ainsi également deux cent seize termes d'origine onomatopéique, ce qui triple la portée du phénomène et en étend l'effet à près de trente pour cent de l'ensemble des unités répertoriées³⁰⁹ (*Annexe 8*). De substantif en verbe et de participe présent en adjectif, l'effet mimétique se propage ainsi dans le lexique, contribuant à l'entretien et au renouvellement du processus d'incarnation acoustique de la parole et participant, en retour, des phénomènes de motivation/remotivation sonore inhérents à la vie de l'idiome.

3.1.2.7 Enjeux iconiques du processus onomatopéique

Tout en reposant sur la mimesis, l'onomatopée ne saurait se réduire à un phénomène imitatif, la saisie de différences d'intensité ne s'effectuant pas par modulation de la puissance de la voix, ni celle de la hauteur par un changement de registre vocal dans le discours oral, mais bien par la mobilisation du jeu des valeurs phonologiques de la langue (opposition, par exemple des différences de hauteur de formant des voyelles, des traits d'oralité et de nasalité, ou des polarités de l'axe *sourd/sonore* dans la distinction de deux phénomènes acoustiques par leur intensité, leur acuité, leur durée et la qualité de leur résonance).

Trouvant une pertinence acoustique propre au sein du procès onomatopéique, les oppositions phonologiques assurent ainsi la différenciation de bruits de nature diverse, spécifiés tant par leur intensité, leur hauteur, leur durée, leurs modalités processuelles, leur résonance, que par leurs qualités spectrales, la langue distinguant le cas échéant sur le mode iconique le caractère grinçant (*crouic, crin-crin*), rauque (*coua, couac*) ou nasillard (*coin-coin*) d'un phénomène sonore (cf. Enckell et Rézeau, *op.cit.*).

Si la saisie onomatopéique du bruit mobilise le jeu des oppositions phonologiques de la langue (acuité, durée, spectre, concentration de l'énergie etc.) dans la distinction des qualités des phénomènes afférents, elle s'ouvre également largement au champ du *non-spécifiquement-sonore*, qu'elle passe par les correspondances transmodales - élargissant ce faisant l'univers du sonore à celui du monde sensible (luminosité, forme, poids, dureté etc.) - ou crée, dans et par le procès phono-articulatoire, une équivalence entre le profil acoustique de l'unité lexicale et celui de l'événement acoustique.

Assurant par ailleurs, en même temps que la différenciation qualitative du sonore, le marquage de la situation source, l'onomatopée de bruit prend valeur iconique dans la saisie

³⁰⁹ Les termes d'origine onomatopéique y représentent 28,9% de l'ensemble des unités lexicales.

de l'émetteur (*ploc*), du médium (*crinclin*), de l'action sonore (*crac*) ou de l'événement (*bang*). Ouverte également, en particulier dans ses emplois substantivés, aux processus de catégorisation lexicale - et s'étendant, en contexte, au registre de l'expertise (*bip, bang*) -, elle est partie prenante des phénomènes de glissement sémantique inhérents à la saisie de la source et se charge, en situation, de connotations diverses (*teuf-teuf, crinclin*). Engageant d'autre part le procès sémiotique, elle s'ouvre elle-même au phénomène iconique, le sonore s'érigant en sujet d'analogie dans la saisie de phénomènes culturels ou sociaux de nature diverse (*un couac, des cocoricos*).

Si elle repose sur le système de différenciation phonosémantique propre à la langue, l'onomatopée procède ainsi également des phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore, comme le met en évidence l'analyse, par L. Nobile, de l'ancrage linguistique et culturel de l'usage de la forme *cricri* dans la saisie de la stridulation du grillon :

Le rapport de similarité entre chaque constituant de ce signifiant phono-articulatoire (k , R, i) et les constituants acoustiques du cri naturel du grillon (une attaque relativement brusque, la tenue vibratoire et le timbre aigu, respectivement) ne serait décrit que d'une manière partielle par le seul concept d'image. [...] En réalité, même (les) images phonologiques traditionnellement considérées comme élémentaires fonctionnent au moins en partie en s'appuyant sur une forme de similarité indirecte, relationnelle et interprétative. Non seulement les propriétés phono-articulatoires du signifiant /krikri/ opèrent en tant qu'elles sont opposées au reste du système phonologique du français, [...] mais également les propriétés acoustiques du cri du grillon, qui constitue le signifié de ce signe, se définissent à leur tour par opposition aux propriétés des cris des autres animaux, que ce soit relativement à leur écosystème ou relativement à notre système cognitif et culturel, et elles sont ainsi sélectionnées par la langue, parmi d'autres propriétés possibles, afin d'exploiter fonctionnellement cette différence sur le plan sémantique. [...] Dans ce cadre, la similarité entre *i* et le cri du grillon dépend au moins en partie du fait que chacun d'entre eux occupe la région relativement la plus aigüe dans son propre système de différences, et non seulement du fait que certaines propriétés physico-acoustiques intrinsèques du son [i] ressemblent directement à celles de la stridulation.

(Nobile, L., 2014 a : 21).

Inscrite aux sources mêmes du lien unissant les processus de structuration phonosémantique de la langue aux phénomènes d'analogie/catégorisation acoustique, l'onomatopée participe ainsi à la fois de l'ouverture du sonore aux enjeux du dire et de l'ancrage de la parole dans l'expérience sensible.

Limitée par son caractère mimétique et par son statut syntaxique propre, l'onomatopée "de bruit" joue ainsi, dans la saisie en langue du sonore, un rôle stratégique. Unissant en effet, en même temps que la polarité de l'*entendre* (activité auditive) à celle du *faire* (procès phono-articulatoire), la saisie du bruit à celle de l'événement afférent, elle contribue à l'ancrage des oppositions distinctives de la langue au cœur des phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore.

Expression première du lien unissant, dans et par l'ancrage vocal du dire, la parole à l'expérience acoustique, l'onomatopée de bruit régénère ainsi à sa source l'usage signifiant du sonore en langue. Faisant un usage privilégié des phonèmes compacts - dont les qualités acoustiques sont associées, dans nombre de langues du monde, à la "signification" du son -, tendant, d'autre part, à réduire, dans la saisie du phénomène sonore, le jeu des oppositions phonologiques à son état essentiel - soit aux formes premières des triangles vocalique et consonantique -, elle réactive, en même temps que l'ancrage acoustique du dire, les distinctions originaires fondant le système phonématique. Adoptant, par ailleurs, de façon privilégiée la forme CVC, ouverte elle-même aux processus de saisie qualitative et processuelle du sonore, elle se caractérise par le rôle qu'y joue le processus de reduplication, considéré par C. Lévi-Strauss comme moyen originare de "signifier la signification", et s'inscrit ainsi aux sources mêmes du procès langagier.

Ouverte aux processus de correspondances transmodales - et aux phénomènes de congruence inhérents aux modalités premières de l'expérience -, l'onomatopée de bruit s'étend également au procès iconique et se charge, en situation, de connotations de nature diverse. Diffusant par ailleurs, dans ses extensions morphosyntaxiques, le principe mimétique au sein du lexique, elle contribue de façon essentielle à l'ancrage sensible du dire. Décrite par J.C. Reinmuth à partir de l'analogie *du monotrème*, l'onomatopée "de bruit" porte ainsi en germe, dans sa marginalité même, l'ensemble des développements de la langue et ouvre en cela la parole au champ du possible.

3.2 Marquage sémantique du sonore

3.2.1 Spécification du trait acoustique par affixation : *acou-*, *audi-*, *phon-*, *son-*, *melo-*

S'ils mobilisent les phénomènes mimétiques, les processus de lexicalisation du sonore s'effectuent également par marquage sémantique du champ. Passant par l'usage d'un certain nombre de termes à valeur générique - constituant le noyau des "mots du son" (*bruit/son/silence - entendre/écouter/parler/chanter/jouer de - sourd/sonore, bruyant/silencieux*) -, la saisie lexicale du sonore se réalise également par dérivation, à partir de bases affixales propres : *acou-* (*acous-*, *-acousie*, *-acoustique*), *audi-* (*audio-*), *phon-* (*phono-*, *-phone*, *-phonie*), *son-* (*-sonique*), *melo-*³¹⁰. Représentant une ressource non négligeable dans la saisie des phénomènes acoustiques en langue française (et concernant, ce faisant, près de 10% des unités du lexique-témoin³¹¹), les processus d'affixation sonore continuent à cet égard

³¹⁰ Les bases affixales utilisées en français dans le marquage du trait acoustique renvoient à cet égard en diachronie à la spécification des paradigmes

(i) de l'attention et de l'écoute : racine indoeuropéenne *kew-* I, "remarquer, prendre garde"

→ *acoustique, électroacoustique, acousmatique, hyper/hypoacousie, acouphène* (DRLE, DHLF).

(ii) de l'oreille : racine indo-européenne *aus-* II, "oreille"

→ *audition, auditeur, auditif, -ive, auditivement - audible/inaudible, audibilité - audiofréquence, audionumérique - écouter, écoute - oreille, monaural,-e, binaural,-e - ouïr, ouïe*. (DRLE, origine incertaine selon DHLF).

(iii) de la parole : racine indo-européenne *bha-* (I), "parler"

→ grec *phanai* "déclarer, affirmer, dire", *phônê* "voix, cri des animaux, son en général, langage, parole"

phonation, phonateur, phonatoire - aphone, aphonie, dysphonie - phonème, phonématique - phonétique, phonétiquement - phonologie, phonologique, phonologiquement - phone, phonie, phonique, phoniquement - cacophonie, cacophonique - euphonie, euphonique, euphoniement - homophonie, homophone - hétérophonie - diphonie - polyphonie, polyphonique - monophonie, monophonique - stéréophonie, stéréophonique - radiophonie, radiophonique - mégaphone - microphone. (DRLE, DHLF).

(Autre origine possible → *gwhen-* « résonner », DHLF)

(iv) du son : racine indo-européenne *swen-*, *swer-*, "idée de son"

cf. sanscrit *svanáh*, latin *sonus*, ancien français *suen* (v. 1120), italien *suono*, espagnol *sueno*, portugais *som sonner, sonnerie, sonnette, sonore, sonnante, -ante - sonorité - sonoriser, sonorisation, insonoriser, insonorisation - résonner, résonance, résonateur, résonant, ante - consonne - assonance, consonance, dissonance, consonant, ante-, dissonant, ante - unisson - infrason, ultrason - sonie, sone, sonique - sourd,-e, surdité, assourdir, assourdi, -ie, assourdissant, -e, assourdissement, sourdement, sourdine - susurrer*.

(v) du "mélodique", le grec *melos* reposant sur une métaphore structurelle (membres du corps → membre d'une phrase musicale → poésie lyrique, air musical).

→ *mélodie, mélopée, mélodique, mélodieux, -euse, mélodiquement, mélodieusement*.

Source : Grandaignes de Hauterives, 1994, Dictionnaire historique de la langue française.

³¹¹ Soit 99 termes.


aujourd’hui encore à alimenter la création néologique, que l’on évoque, entre autres éléments, le *phone* et la *phonie* en perspective psycho-acoustique, le paradigme schaefferien de l’*acoulogie* en contexte musical³¹², ou encore la trilogie *biophonie*, *géophonie*, *anthropologie*, utilisée par B. Krause dans la catégorisation des sons environnementaux (2013 : 92).


3.2.2 Substantifs en *-ment* et en *-is* et saisie du lien “processus → produit”

Annexe 9

Ancrés dans les processus d’analogie/catégorisation du perçu, les “mots du son” portent l’empreinte des phénomènes de tension vers la source et assurent de façon récurrente un marquage de la relation à la situation émettrice. Réalisant de façon intégrée la saisie du lien processus-produit, la série des déverbaux en *-ment* occupe ainsi une place privilégiée dans le lexique sonore français³¹³, que l’événement acoustique renvoie à une production animale (*miaulement*, *piaulement*, *barrisement*), à un phénomène d’origine physiologique (*crachement*, *toussotement*), à un élément d’ordre vocal ou/et langagier (*braillement*, *chuchotement*, *marmonnement*, *grasseyement*), à une pratique culturelle (*accompagnement*, *enregistrement*), ou encore à l’action émettrice (*frottement*, *martèlement*, *roulement*) et au mode d’actualisation du son (*ronflement*, *sifflement*, *tintement*).

Ouverte aux phénomènes diagrammatiques, la généralisation de cet usage tend à conférer, par analogie, à tout déverbal en *-ment* présentant un sémantisme événementiel ou cinétique aptitude à se constituer en descripteur sonore dans le discours :



 
 craquer : craquement :: X-er : X-ment

Ce phénomène est ainsi très présent chez C.F. Ramuz, où, prenant valeur cinético-acoustique, le “*froissement*”, le “*frémissement*”, le “*rampement*”, le “*frôlement*” et le “*dégringolement*” se chargent d’une puissance expressive propre dans la mise en scène verbale du sonore :

Il n’y a eu que le frôlement de sa jupe comme quand un beau papillon vous effleure de l’aile, rien que ce froissement d’étoffe qui fait pourtant que Décosterd se retourne [...] RB. 31.

³¹² Renvoyant, chez P. Schaeffer, à l’étude de l’objet sonore en situation d’écoute réduite, l’*acoulogie* est étendue par M. Chion à “la science de ce qu’on entend, sous tous ses aspects” (2002 [1998] : 274).

³¹³ Phénomène dont témoignent les quatre-vingt-deux unités présentes dans le lexique-témoin (les déverbaux en *-ment* représentant ainsi 8% de l’ensemble des termes listés).

Nous entendrons le bruit de l'eau sur les galets, ce rire d'enfant qu'elle a sur ses dents blanches et le frémissement des frênes. Les Pénates d'argile, Le Lac, VIII : 182.

Elle a rampé comme le chat. Elle a été tellement silencieuse qu'elle semblait ajouter dans son rampement au silence. RB. 9.

Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol. RD. 58

Et le bruit qu'il y avait dans la salle s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout, comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l'hiver sous les avant-toits, vient par terre RD. 60

Parallèle à la série des déverbaux en *-ment*, le groupe des substantifs sonores suffixés en *-is* porte plus spécifiquement le focus sur la trace acoustique de l'événement. D'extension beaucoup moins importante, il tend à prendre une connotation littéraire, comme le fait apparaître la mise en perspective des substantifs afférents : *chuchotement/chuchotis* - *cliquètement/cliquetis* - *gargouillement/gargouillis* - *gazouillement/gazouillis* - *gratouillement/gratouillis*.³¹⁴

Partie prenante des phénomènes de structuration morphosyntaxique de la langue ("analogie saussurienne"), les processus de lexicalisation du sonore se caractérisent également par leur ouverture au procès iconique, phénomène mis en évidence par L. Nobile dans l'analyse du paradigme *trompette/trombone*.³¹⁵

³¹⁴ Utilisant largement les déverbaux en *-ment* et en *-is* dans la saisie du lien processus/produit, le lexique sonore mobilise également les suffixations en *-age*, qui lient le phénomène acoustique à la situation afférente : *babillage, bruitage, caquetage, cornage, tapage*, les dérivés en *-tion* renvoyant, quant à eux, plus largement à l'inscription contextuelle ou/et culturelle du procès sonore : *réfraction, absorption - diction, articulation, déclamation, prononciation, interprétation*. (Cf. Bonhomme, M., (1987) : 266-267 et Cortès, C. (1994) : 128-130).

Faisant par ailleurs également appel aux ressources de la dérivation, les phénomènes de marquage qualitatif du sonore se chargent, le cas échéant, de connotations diverses, comme c'est le cas de l'usage récurrent du suffixe *-ard* dans la désignation d'un excès de bruit ou de paroles (*babillard, bavard, braillard, criard*) ou/et dans l'expression du déplaisir (*nasillard*).

³¹⁵ Assurant le marquage morpho-syntaxique de la diminution et de l'augmentation, la valeur distinctive des finales de *trompette* et *trombone* repose également, comme l'analyse L. Nobile, sur une analogie acoustique (utilisation d'une distinction phonologique dans la différenciation des qualités des sons afférents, distinction ouverte elle-même, en même temps qu'aux processus de correspondances transmodales, aux phénomènes de congruence entre rapports d'acuité et de taille) : « [...] la valeur figurative de la deuxième syllabe du mot *trompette* (/pet/) [...] semble [...] émerger de façon assez claire à partir du moment où on compare *trompette* à *trombone* sur l'axe paradigmatique. En effet, l'opposition des syllabes /pet/ vs. /bɔn/ cumule trois paires d'oppositions phonématiques (/p/ : /b/, /ɛ/ : /ɔ/ et /t/ : /n/) se caractérisant toutes par le trait distinctif [aigu/grave], c'est-à-dire le trait qui différencie les timbres des deux instruments musicaux. [...]. Le fait qu'à l'origine il s'agit d'un suffixe diminutif et d'un augmentatif ne fait que confirmer la corrélation par d'autres moyens, compte tenu de [...] la liaison naturelle entre taille et acuité, et notamment du fait que, parmi les instruments à vent, le plus grand signifie le plus grave. » (Nobile, L, 2014 a : 33).

Récurrent dans la saisie du sonore, l'usage des processus d'affixation dans le marquage du sémantisme acoustique et du "lien à la source" joue ainsi un rôle actif dans la lexicalisation des phénomènes acoustiques. Mobilisant les diagrammes morphosyntaxiques lexicaux tout en restant ouvert à l'analogie d'image, il contribue ainsi de façon essentielle à l'ancrage expérientiel des mots du son.

3.3 Enjeux des saisies métonymiques et métaphoriques

Ouverte tant aux approches "causales" - et au lien à la situation-source - qu'à la mise en perspective du *même* et de l'*autre* dans les processus de distinction qualitative, la saisie du sonore mobilise les axes de la contiguïté et de la similarité. Passant par ailleurs, dans des formes plus ou moins figées par l'usage, tantôt par les relations contextuelles (saisies elliptiques : *entendre une voiture*), tantôt par le procès iconique (*marteler ses paroles*), elle fait appel aux phénomènes métonymiques et métaphoriques, qui, comme le rappelle C. Cortès, élargissent les ressources du dire par mise en lien des axes syntagmatique et paradigmaticque :

Dans la métaphore, on observe une projection sur l'axe syntagmatique d'un rapport de similarité entre deux paradigmes non isotopes, et, dans la métonymie, une projection sur l'axe paradigmaticque d'un rapport de contiguïté [...]. Au niveau de l'encodage, le travail consiste en une projection d'un raccourci issu du rapport de similarité sur l'axe syntagmatique (métaphore) ou en une projection d'un raccourci issu du rapport de contiguïté sur l'axe paradigmaticque (métonymie). (Cortès, C., 1994 : 114).

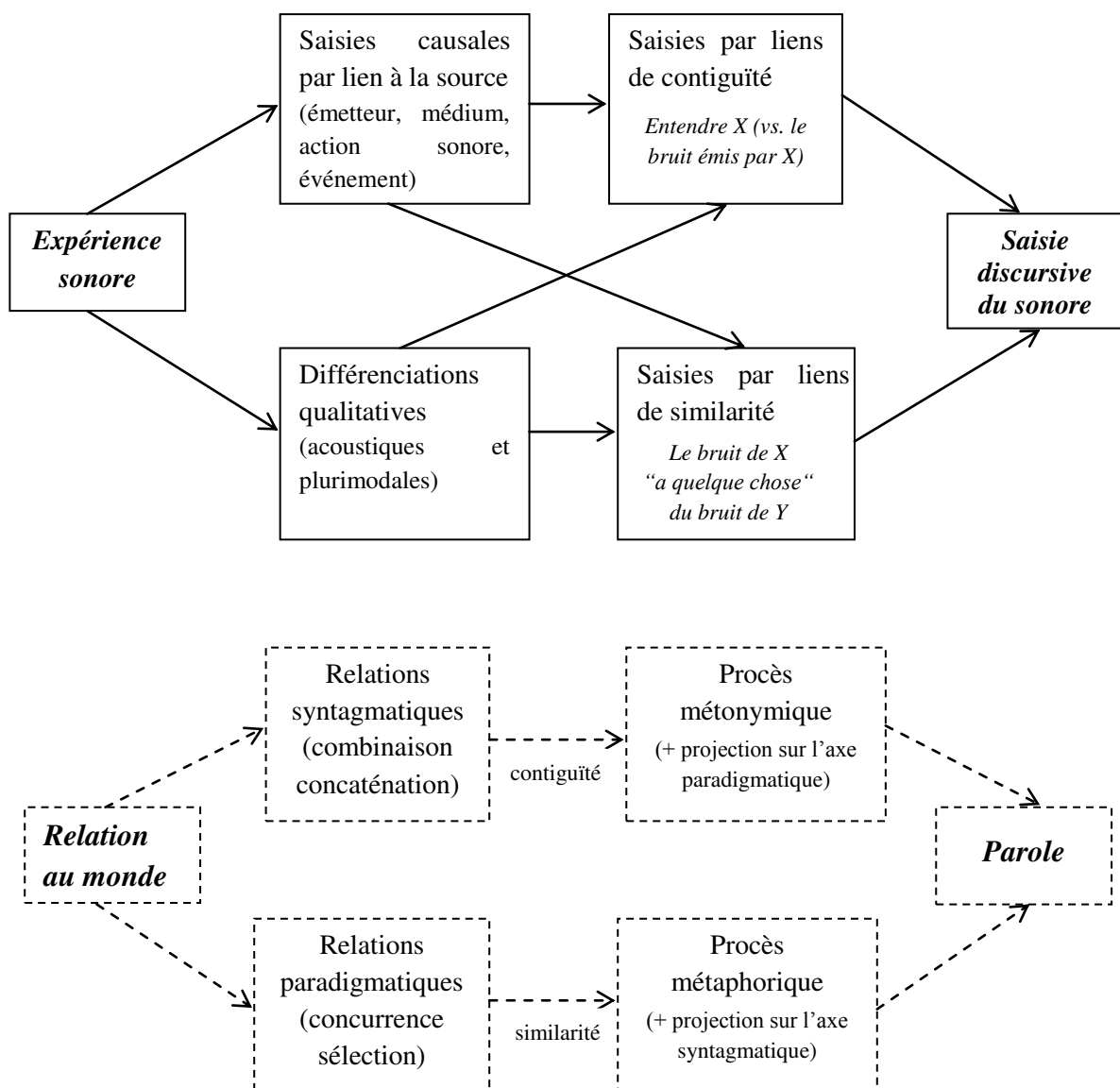
Sorties à ce propos, depuis Dumarsais, du cadre des connotations négatives traditionnellement assignées aux "figures"³¹⁶, métonymie et métaphore sont aujourd'hui, ainsi que l'analyse J.C. Milner, inscrites au cœur du phénomène de parole :

³¹⁶ Envisagées comme "figures", métonymie et métaphore sont en effet définies comme "écarts vis-à-vis d'une norme" (Fontanier). La querelle opposant à ce sujet Dumarsais à Fontanier se charge en cela, comme l'analyse M. Prandi, d'enjeux culturels propres : « Les définitions négatives de la figure (Fontanier) sont repoussées par Dumarsais au nom de la continuité du domaine linguistique. [...] Dumarsais définit la figure non pas négativement comme un écart et une absence, mais positivement, comme l'investissement d'un surplus de moyens, formels ou sémantiques dans le processus de signification. [...] Sur la base d'une telle figure, c'est le domaine non figuré qui apparaît comme un domaine résiduel, caractérisé négativement par l'absence de figure. » (Prandi, M., 1992 : 114-116, cit. in Cortès, C. 1994 : 115).

[...] non seulement le langage est un objet susceptible de métaphores et de métonymies, mais il n'est susceptible que de cela. Pourquoi ? Parce qu'en fait la métaphore et la métonymie sont les seules lois de composition interne qui soient possibles là où seules les relations syntagmatiques et paradigmatiques sont possibles. (Milner, J.C., 1989 : 390, cit. in Cortès, C., *op. cit.* :113).

Mobilisant, dans leur richesse et leur complexité, les ressources des processus de contiguïté et de similarité, la saisie en langue du sonore affine et enrichit ainsi le lien tissé, dans et par le dire, avec les phénomènes acoustiques (fig. 6a et 6b) :

Figure 6. Saisie en langue du sonore : contiguïté vs. similarité



Inscrites au cœur du phénomène de parole, métaphores et métonymies prennent ainsi sens en discours et sont présentes à tous les niveaux de l'activité langagière³¹⁷, déposant dans le lexique des traces multiples, plus ou moins sujettes à usure en contexte. Si, comme le souligne C. Cortès, le figement n'est en cela que "le résultat de l'adoption d'un terme par une communauté de locuteurs" (*op. cit.* : 127), nombre de formes originaires métonymiques ou métaphoriques ne s'interprètent comme telles que dans la perspective historique de leur genèse, le lien sémantique premier n'étant plus perceptible par le locuteur.³¹⁸ C'est le cas par exemple, dans le champ des descripteurs sonores, du "timbre", qui, s'appliquant aujourd'hui aux caractéristiques spectrales d'un son vocal ou instrumental, désignait originellement une petite cloche que l'on frappait avec un marteau au dix-huitième siècle (DHLF), ou encore des "parasites" qui, signalant la présence de perturbations dans la transmission d'un signal sonore (1907), entrèrent dans le lexique des mots du son à la faveur d'une analogie biologique - soit de la perception d'une similitude entre un phénomène de perturbations affectant un procès sonore et la situation d'un organisme se développant au détriment d'un être vivant -, à l'époque de l'essor, vital pour des communautés entières, des communications radioélectriques (DHLF). C'est également le cas, en perspective musicale, du "point d'orgue", qui, marque conventionnelle de prolongation de la durée d'un temps d'arrêt ou d'une tenue, prit sens à l'origine de son lien à l'instrument éponyme, caractérisé par son aptitude à étirer de façon indéfinie, selon la volonté de l'instrumentiste, la longueur des sons.

³¹⁷ C. Cortès souligne à ce propos l'ancrage culturel essentiel de ce phénomène : « Métonymie et métaphore sous-tendent aussi bien le domaine discursif que le domaine lexical : voilà réconciliés le domaine de la créativité discursive et celui de la néologie lexicale. La rhétorique, qui avait continué d'intégrer le psychologique avec le perlocutoire, décrivait des éléments importants de la production des tropes et des figures, sans toutefois parvenir à un degré d'abstraction lui permettant de distinguer les mécanismes fondamentaux des effets particuliers. C'est la révolution cognitive, avec l'insertion des processus de catégorisation dans la réflexion linguistique qui permet d'appréhender ces phénomènes. Car il n'est pas possible de traiter la métaphore et la métonymie sur le plan linguistique, à moins de considérer que l'expérience culturelle fait partie du code. » (Cortès, C, *op. cit.* : 151-152).

³¹⁸ D. Hofstadter et E. Sander, distinguent à cet égard, en contexte "métaphorique", trois états de situation : « Dans le premier, l'expression est figée, et il n'y a nul besoin de faire appel à une catégorisation abstraite - à un niveau non marqué - pour la comprendre. La catégorie abstraite peut exister mais n'a pas besoin d'être mise à contribution. [...] Elle peut aussi être enfouie dans les limbes de l'étymologie de l'expression et ne pas avoir subsisté dans la conscience collective. Alors, la catégorie abstraite appartient à l'histoire des concepts et pas à leur psychologie. [...] Dans le deuxième cas, il n'y a pas besoin de construire la catégorie abstraite sur le vif de la situation, car elle existe déjà en mémoire, mais elle a besoin d'être mise à contribution pour la compréhension de l'énoncé. [...] Dans le troisième cas, la catégorie abstraite n'existe pas et il faut la construire pour comprendre l'énoncé. » (Hofstadter, D. et Sander, E. , 2013 : 286-287).

3.3.1 Saisies du phénomène acoustique par “contiguïté situationnelle“

3.3.1.1 Lien à l'émetteur, au médium, à l'action, à l'événement sonore

Ouverte au paradigme originaire de l'alerte - et, ce faisant, à l'usage du son comme moyen d'accéder à l'événement -, la saisie du sonore s'effectue de façon récurrente par ellipse, situation si courante dans le cadre de l'“écoute banale“ que c'est la mention du phénomène acoustique qui semble y être l'exception (*entendre ... quelqu'un / ... des pas / ... marcher / ... la sortie des usines / ... le trafic routier etc. vs. entendre le bruit produit par quelqu'un, par la sortie des usines, par le trafic routier etc.*).

> *Expérience acoustique → relation à l'émetteur*

Focalisant l'attention sur l'agent, l'énoncé le constitue en “objet“ direct de l'écoute (*entendre un chanteur, un instrumentiste, un orateur*), l'intégrant en contexte à un collectif, comme c'est le cas par exemple dans la désignation d'un ensemble musical par la formation afférente (*écouter ... le Trio Borodine, le Quatuor Sine nomine, le Quintette Moraguès*).³¹⁹

> *Expérience acoustique → relation au médium sonore*

Effectuée de façon récurrente par lien à l'émetteur, la saisie de l'expérience sonore passe également par la relation au médium acoustique, que celui-ci soit de nature vocale, instrumentale, ou renvoie à des objets-sources de nature diverse (*entendre une voix d'homme, de femme, d'enfant, ... un violon, une clarinette, ... la télévision des voisins, un marteau-piqueur, des klaxons etc.*).

Si le discours tend en cela à procéder par glissement sémantique du paradigme du son à celui de l'émission, la saisie lexicale du médium s'effectue elle-même de façon récurrente par lien contextuel, le nom de l'instrument pouvant ainsi renvoyer à l'élément mis en vibration lors du jeu (*cordes*), au matériau dont il est constitué (*bois, cuivres*)³²⁰, à l'objet dont il est issu (*corne, trompe*), à sa forme (*triangle*), à sa taille (*alto, piccolo*), à son mode de jeu (*percussions*) ou encore à son fabricant (*Stradivarius*). Le lexique organologique assure par ailleurs la saisie intégrée de cotopies diverses, liant le cas échéant la dénomination

³¹⁹ Le musicien peut également être désigné par sa place dans l'orchestre, que celle-ci s'exprime dans une perspective harmonique (*premiers/seconds violons*) ou hiérarchique (*premier violon solo/violons du rang*), ou encore par contiguïté “spatio-culturelle“ (*pupitre des contrebasses*).

³²⁰ Lien prenant sens en diachronie, les “bois“ étant aujourd'hui, pour la plupart d'entre eux, de facture métallique, et les cuivres étant faits de laiton, alliage de cuivre, et de zinc. (DMM).

de l'instrument à des éléments relatifs à sa tessiture (*hautbois, basson*)³²¹, à sa sonorité (*clairon*) ou à son mode de jeu (*viola de gambe vs. de bras* → *viola da gamba vs. da braccio*). Si les glissements sémantiques du son au médium concernent par ailleurs de façon récurrente le paradigme de la production sonore, ils affectent également la saisie de l'*entendre*. La mention de l'écoute s'effectue ainsi de façon courante par mention de l'organe auditif, qu'elle renvoie au champ de de l'acuité perceptive (*avoir l'oreille fine*), de la compétence musicale (*avoir de l'oreille*) ou de la fonction perceptive elle-même (*se diriger à l'oreille*).

> *Expérience acoustique* → *relation à l'action sonore*

Réalisée, au quotidien, par lien à l'émetteur ou au médium, la saisie du phénomène acoustique s'effectue également par mention de l'action sonore (*entendre ... frapper, cogner, percuter, claquer, froter, glisser, souffler*), phénomène également présent en contexte expert, comme c'est le cas en situation musicale, lorsque le mode de jeu est désigné par le geste technique (*piqué, martelé, lurré - pizzicato, glissando, vibrato*), ou encore en perspective phonologique, lorsque les processus catégoriels s'articulent aux caractéristiques phono-articulatoires afférentes (*occlusives, fricatives*).

Le lexique actualise par ailleurs, dans ce domaine également, des liens contextuels de nature diverse, que la saisie du phénomène acoustique passe, en situation vocale, par la mention de l'organe concerné (*s'égosiller, s'époumoner - chanter à pleine gorge, à pleins poumons*), distingue, dans les descriptions phonologiques, les phonèmes par leur lieu d'articulation (*labiales, dentales, palatales, vélaires, uvulaires*), ou encore, qu'en contexte musical, le mode de jeu soit spécifié par le point d'émission sonore (*ponticello* / "près du chevalet")³²².

> *Expérience acoustique* → *relation à l'événement sonore*

Les phénomènes de lexicalisation du sonore s'effectuent également de façon privilégiée par mention de l'événement afférent, celui-ci étant tantôt envisagé dans ses caractéristiques physiques (*explosion, éclat, battement, frottement*), tantôt présenté dans son inscription contextuelle - soit, entre autres éléments, dans son ancrage météorologique (*orage, tempête, averse*), émotionnel (*cri, rire, sanglots, soupirs*), interactionnel (*appel, conversation*)

³²¹ Saisie liant, le cas échéant, phénomènes de cotopie et d'iconicité acoustique, comme en témoigne l'analyse par L. Nobile du paradigme *trompette/trombone* (2014 a, : 33 cf. supra).

³²² Combinant la saisie des qualités du son à celle de la source émettrice, les descripteurs vocaux intègrent, le cas échéant, un marquage de l'espace corporel résonant : (*nasaliser - chanter en voix de tête, de masque, de nez, de gorge, de poitrine*).

ou social (*barouf, potin, boucan, bastringue, tohu-bohu*)³²³. Les “mots du son“ s’ouvrent par ailleurs, dans cette perspective comme dans celle de la saisie de l’émetteur ou de l’action sonore, à des liens cotopiques de nature diverse, ainsi que le met en évidence, en diachronie, le paradigme du “ramage“, renvoyant, au seizième siècle, au “chant d’oiseau dans les branches“ (1538) (DHLF).

> *Expérience acoustique → identification / différenciation qualitative ou contextuelle*

Si les saisies “causales“ s’effectuent de façon récurrente par ellipse, les processus de différenciation/identification du sonore utilisent également des “raccourcis sémantiques“ de nature diverse, phénomène particulièrement prégnant en perspective musicale, où la désignation de l’événement sonore renvoie en situation (i) aux qualités du phénomène acoustique (*les aigus/ les basses - un forte un pianissimo - un crescendo/un decrescendo - un accelerando/ un rallentando*), (ii) à la forme, à la carrure rythmique, aux éléments structurels de l’œuvre (*un mouvement, un Allegro, un “six-huit“, un développement, une reprise, une cadence*), ou encore (iii) à l’inscription sociale, culturelle et esthétique de la réalisation (*musique sacrée/profane, sérieuse/légère, solennelle/burlesque* etc).³²⁴

Ouverte tant aux usages de l’ellipse qu’aux phénomènes de cotopie, la saisie de l’expérience sonore se caractérise ainsi par l’omniprésence du lien tissé, dans et par le discours, entre l’événement acoustique et la situation afférente. Assurant un déplacement du focus attentionnel, ce processus s’exprime comme transfert d’un objet de visée à un autre, soit comme “lien mis pour“ (“*stands for relation*“, Lakoff) et prend en cela valeur métonymique : l’auditeur “entend“ ainsi le musicien, l’instant, les qualités acoustiques, la carrure rythmique ou le style d’une pièce. En élargissant la saisie verbale du perçu

³²³ Nombre d’unités lexicales associent en langue française, en diachronie comme en synchronie, la saisie du bruit à celle d’un désordre ou d’une querelle :

Potin : bavardage, commérage (XVII^e s.), tapage, vacarme, chamaillerie (XIX^e s.).

Bastringue : bal populaire (début XIX^e s.) - désordre bruyant (fin XIX^e s.).

Boucan : lieu de débauche (XVII^e s.) - vacarme (fin XVIII^e s.).

Tohu-bohu : chaos d’avant la création du monde (XVIII^e s.) - état de grande confusion (début XIX^e s.) - bruit, tumulte, vacarme (fin XIX^e s.). (Source : DHLF)

³²⁴ La musique est alors tantôt moyen d’accès aux propriétés de la situation afférente (saisie métonymique), tantôt investie elle-même de ces qualités (saisie “animante“, ouverte au procès métaphorique).

à la relation nouée avec la situation-source, les processus de “glissement contextuel” sont ainsi partie prenante des phénomènes de catégorisation du sonore.³²⁵

3.3.1.2 “Entendre une voiture” : glissement sémantique ou ellipse ?

Récurrente dans le discours sur le son, la saisie de *l’entendu* par mention de la source ou de la situation afférente (événement, action sonore, médium, émetteur) n’est pas sans faire question : relève-t-elle du cadre du glissement sémantique contextuel (soit d’un déplacement du focus sur une composante de l’événement inhérent au phénomène sonore) ou de l’ellipse (“entendre X” renvoyant alors à “entendre le son de X”, situation ayant pour conséquence la présence d’un phénomène de “sémantisation sonore” de l’objet visé) ?

S’attachant aux inférences ouvertes par le lien faisant porter *l’entendre* sur un terme “non -spécifiquement- sonore”, R. Casati et J. Dokic distinguent à ce propos le contexte de la relation à l’événement (*entendre une explosion*) de celui du lien au médium (*entendre un violon*)³²⁶ :

La question se pose de savoir quel principe régit les inférences de la forme :

(f) j’ai entendu une explosion (l’explosion) *donc* (g) j’ai entendu le son d’une explosion (l’explosion)

ou bien (h) j’ai entendu un violon (le violon) *donc* (i) j’ai entendu le son d’un violon (du violon)

- et, dans certains cas, des inférences de la forme *l(g) donc (f) l* et *l(i) donc (h)l*.

(Casati, R., Dokic, J., 1994 :186).

Si le sonore est, comme l’affirment les auteurs, de nature essentiellement événementielle (*op. cit.*, 3.2), les saisies du type “entendre une explosion” comportent bien une dimension acoustique propre :

[...] l’explosion est elle-même un son, ou du moins c’est un événement complexe qui a comme partie un événement sonore. De ce fait, cela reviendrait exactement au même d’entendre une explosion et d’“en” entendre le son. (Casati, R. Dokic, J, *op. cit.* : 188)

³²⁵ Caractérisée, comme l’analyse M. Bonhomme, par les “transferts cotopiques” qu’elle assure “entre le niveau syntagmatique profond et le niveau actualisé du langage” (1987 : 56, cit. in Cortès, C., 1994 : 125), la métonymie procède ainsi à part entière, comme le souligne C. Cortès, du phénomène de catégorisation : « du fait de sa fonction cotopique [...] la métonymie bouleverse la structure du domaine de base [...]. (Elle) joue donc un rôle non seulement au niveau de la création de concepts, mais également au niveau de la structuration des champs catégoriels. » (Cortès, C, *op. cit.* : 149).

³²⁶ L’analyse envisage également un troisième paradigme, de type paratactique, renvoyant aux saisies onomatopéiques du bruit et au contexte de la citation : « Il y aurait aussi la possibilité d’envisager une théorie paratactique qui s’applique clairement au cas des onomatopées. [...] “J’ai entendu le bang” aurait comme forme : “J’ai entendu ceci : bang.” » (Casati, R., Dokic, J, *op. cit.* : 189).

Rendre compte de la logique du lien faisant porter *l'entendre* sur un terme non événementiel (par exemple, sur le médium, comme dans "entendre un violon") amène alors à passer par le cadre théorique d'un postulat de signification (Carnap, 1952) du type : « si je dis que "j'entends X", alors X est sonore »³²⁷. Une telle perspective amène à faire de "violon" dans "j'entends un violon", un équivalent de "son de violon", soit à satisfaire à la logique auditive de l'énoncé.

L'analyse linguistique amène ainsi à traiter "violon" en *accusatif interne* (Ducasse, 1942), soit à considérer que, d'un point de vue sémantico-syntaxique, "l'objet de *l'entendre* est un *entendu*" :

Ducasse (1942) appelait "*connate objects*" ou *objets internes* les termes d'activités comme danser ou courir : on danse une danse, on court une course. Dans la plupart des cas, il n'est pas nécessaire d'indiquer le terme de ces activités, car la description obtenue de cette manière apparaît comme tautologique (ou fort redondante, sauf si l'on détermine plus précisément l'objet interne de l'action, comme dans "Jean a dansé une valse"). [...] Dans le cas perceptif [...], l'expression "entendre un son" serait tout aussi tautologique. En ce sens, le son est ce que Ducasse considérait comme *l'objet interne* de l'ouïe : on ne peut entendre directement que des sons. (Casati, R., Dokic, J., *op. cit.* : 187).

Le traitement de "violon" en accusatif interne résoudrait ce faisant la contradiction logique inhérente à une situation faisant porter *l'entendre* sur un élément *non -spécifiquement- sonore* :

[...] la perception auditive d'un objet (exprimée par exemple par "J'ai entendu un violon") est parasitaire par rapport à la perception d'un événement sonore qui intéresse l'objet -c'est ce fait qui nous oblige à admettre l'existence d'un accusatif interne : entendre le violon c'est, avant tout, en entendre le son, ou un son qu'il produit. (Casati, R., Dokic, J., *op. cit.* : 188).

Baser *la saisie du son par la source* sur un postulat de signification, tout comme faire de *violon*, dans "j'entends un violon" un accusatif interne, amène donc à avaliser la présence d'une contradiction, non seulement entre la logique du discours et celle de la perception, mais entre les catégories de langue et de l'expérience. Or, si le sonore possède, de façon essentielle, une valeur événementielle (Casati, Dokic, *op. cit.* 3.2), les processus de catégorisation auditive n'ouvrent-ils pas également eux-mêmes, en même temps que le continuum perceptivo-cognitif, le lien du sonore au *non-spécifiquement- sonore* ?

Trouvant ancrage dans l'expérience - soit dans le fait que, comme l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, "pour percevoir le monde, nous dépendons autant

³²⁷ postulat qui ne possède pas d'enjeu cognitif propre hormis celui, analytique, de rendre compte "des intentions concernant les significations". (Carnap, R., 1952, cit. in Marconi, D., 1997 : 260).

de nos catégories/analogies que de nos yeux et de nos oreilles“ (2013 : 30) -, la saisie du sonore, en faisant porter *l'entendre* sur le violon, comporte indubitablement, en même temps qu'une composante acoustique, inhérente à la relation tissée par l'oreille avec le son du violon, une dimension cognitive, partie prenante de la reconnaissance et de l'identification de *l'instrument-violon*. Elle s'ouvre par ailleurs à nombre d'autres perspectives, qu'elle renvoie à l'ancrage subjectif de la relation au *violon-sonorité*, aux aspects techniques et stylistiques du *violon-jeu*, à l'univers culturel du *violon-musique*, à l'espace de la rencontre avec le *violon-instrumentiste*, ou encore s'élargisse, sur le mode métaphorique, à la saisie d'un son X en termes de "*son de violon*", tous contextes participant de la richesse et de la diversité des liens noués avec "le violon", et plus largement, de l'inscription du violon au cœur de l'expérience humaine (cf. Mc Clelland, 2009).

Si la saisie de *l'entendu* en termes de médium peut, dans la perspective experte ouverte par l'analyse du discours sur le son, être interprétée tantôt comme *ellipse* (soit comme renvoi implicite au sonore), tantôt comme *métonymie* (soit comme focalisation sur une composante du lien tissé avec l'événement afférent), tantôt encore comme relevant d'un postulat de signification (c'est-à-dire comme "adaptation" de la langue aux besoins de la saisie sonore), elle procède de façon directe de l'ancrage expérientiel du *dire*. Nos catégories linguistiques ne sont, ce faisant, pas en contradiction avec nos catégories perceptives : dire *l'entendre*, c'est bien, en même temps que saisir, dans et par l'énoncé, les phénomènes de "tension vers" inhérents à l'activité auditive, s'attacher aux enjeux de la situation émettrice.

3.3.2 "Mots du son" et procès métaphorique

Si elle passe, de façon essentielle, par les liens contextuels, la saisie du sonore s'ouvre également largement au procès iconique, le discours sur le son témoignant ainsi de façon spécifique, que, comme l'affirme E. Bordas :

[...] il n'est d'expérience du sensible, quelle qu'elle soit, que par le médium des analogies langagières. (Bordas, E., 2003 : 118).

Le lexique sonore garde-t-il la trace des liens unissant, dans et par le procès métaphorique, l'expérience acoustique aux diverses modalités de l'être au monde ? Certes, la métaphore, trouvant ancrage dans le jeu inhérent au fonctionnement de la langue, ne peut, dans ce contexte comme dans tout autre, prendre sens, comme le rappelle M. Murrat, qu'au sein du procès discursif :

En synchronie, il n'y a pas de métaphore dans la langue [...] la métaphore est dans son principe un phénomène de discours. (Murrat, M., 1983 : 13, cit. in Bordas, E., 2003 : 34).

Ce n'est donc que comme empreintes, soit comme traces de longues chaînes d'emplois partagés, que les "métaphores sonores" s'inscrivent dans le lexique. Or, si, usées, voire catachrétiques, elles perdent leur puissance active à partir du moment où leur caractère iconique cesse d'être perceptible par les locuteurs, les images "de niveau lexical" restent à tout moment, comme l'analyse E. Bordas, susceptibles d'être ravivées en contexte et de reprendre sens dans l'énoncé :

[...] pour étonnant que cela puisse paraître au premier rappel, il convient de se souvenir qu'une métaphore supposée morte peut être à tout instant réactivée en fonction d'un contexte d'énonciation particulier. [...] Il n'est pas une seule métaphore qui ne soit innocente, même la plus usée : toute métaphore introduit automatiquement une mise en soupçon de l'adéquation des mots et des choses, qui travaille à dénoncer l'arbitraire du signe linguistique. En cela, elle est une épreuve de résistance, donc de liberté. (Bordas, E., 2003 : 27; 120).

Portant l'empreinte de métaphores qui, plus ou moins affaiblies par l'usage, restent, de façon essentielle, ouvertes aux phénomènes de défigement et de remotivation, le lexique sonore est ainsi dépositaire d'effets de sens multiples, marques de l'inscription, dans et par le dire, de la relation aux phénomènes acoustiques au cœur de l'expérience humaine.

3.3.2.1 Analogies "de situation" : "le bruit de X est un bruit de Y"

Trouvant ancrage dans "l'écoute causale", le phénomène de subversion du lien à l'émetteur³²⁸ occupe une place spécifique dans la saisie métaphorique du perçu. Unissant en effet, en même temps que les phénomènes acoustiques eux-mêmes, les situations dont ils procèdent, il enrichit et complexifie les réseaux de liens expérientiels afférents et élargit ainsi le champ du sensible à des paradigmes inédits.

"Le bruit de source X est un bruit de source Y"

Mettant en scène le *bruit de l'un* en termes du *bruit de l'autre*, les "analogies de source" renouvellent, en même temps que les modalités de saisie des phénomènes sonores eux-mêmes, les liens entre les émetteurs afférents. Qu'elles s'exercent entre les champs de l'inanimé et du vivant ou de l'animal et de l'humain, les saisies par impertinence de source se chargent ainsi de connotations subjectives et culturelles diverses, les métaphores sonores jouant en cela un rôle propre dans la reconfiguration des frontières entre les règnes et les espèces.

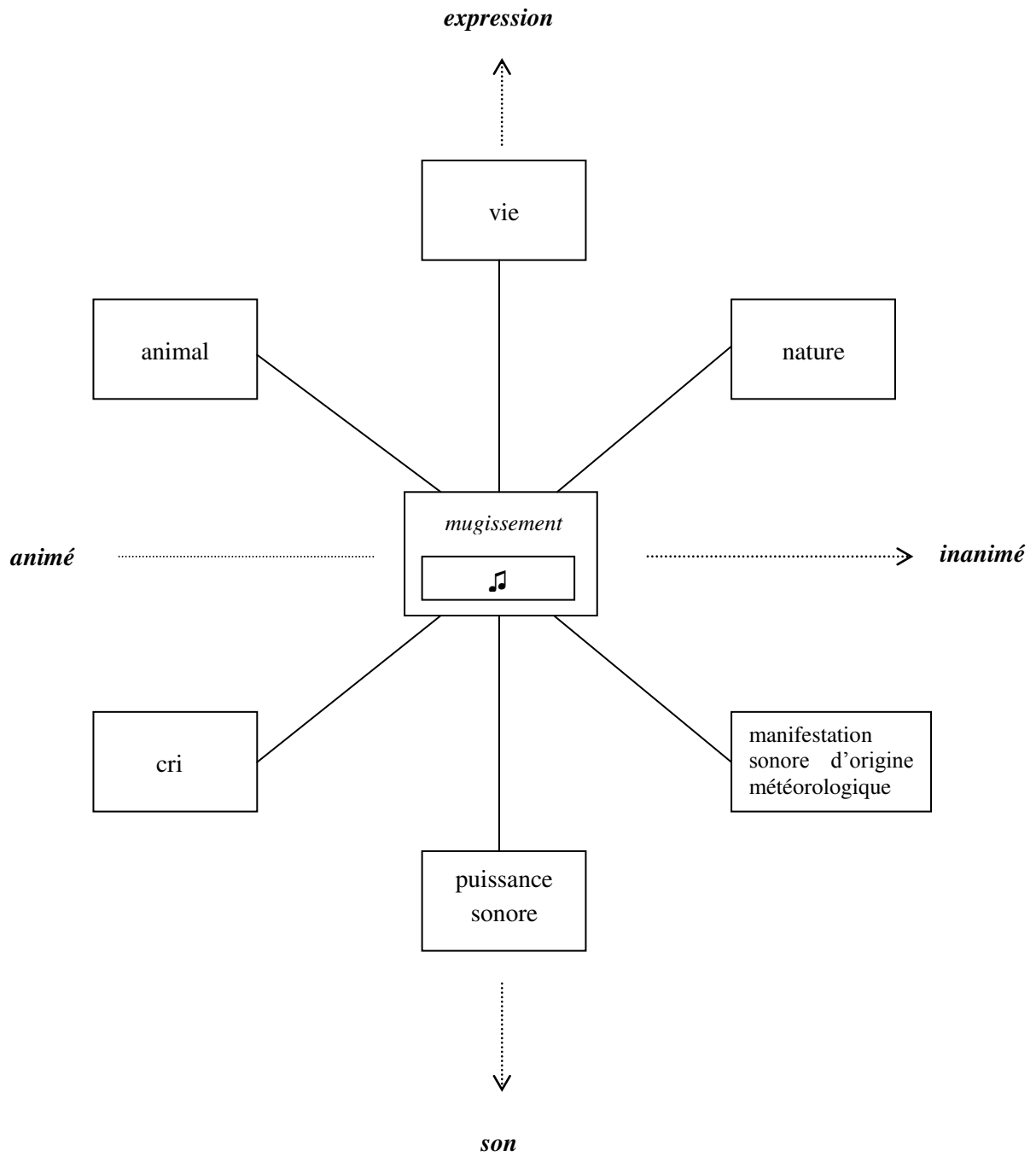
³²⁸ À la source, à la situation ou à l'événement afférents

Mugissement (animal → tempête)

Saisissant le bruit de la tempête en termes de “mugissement“, le discours comble - et creuse - l'écart séparant, dans l'expression de la puissance sonore, le monde de l'animal de celui des éléments naturels :

Figure 7 a

Mugissement (animal → tempête)

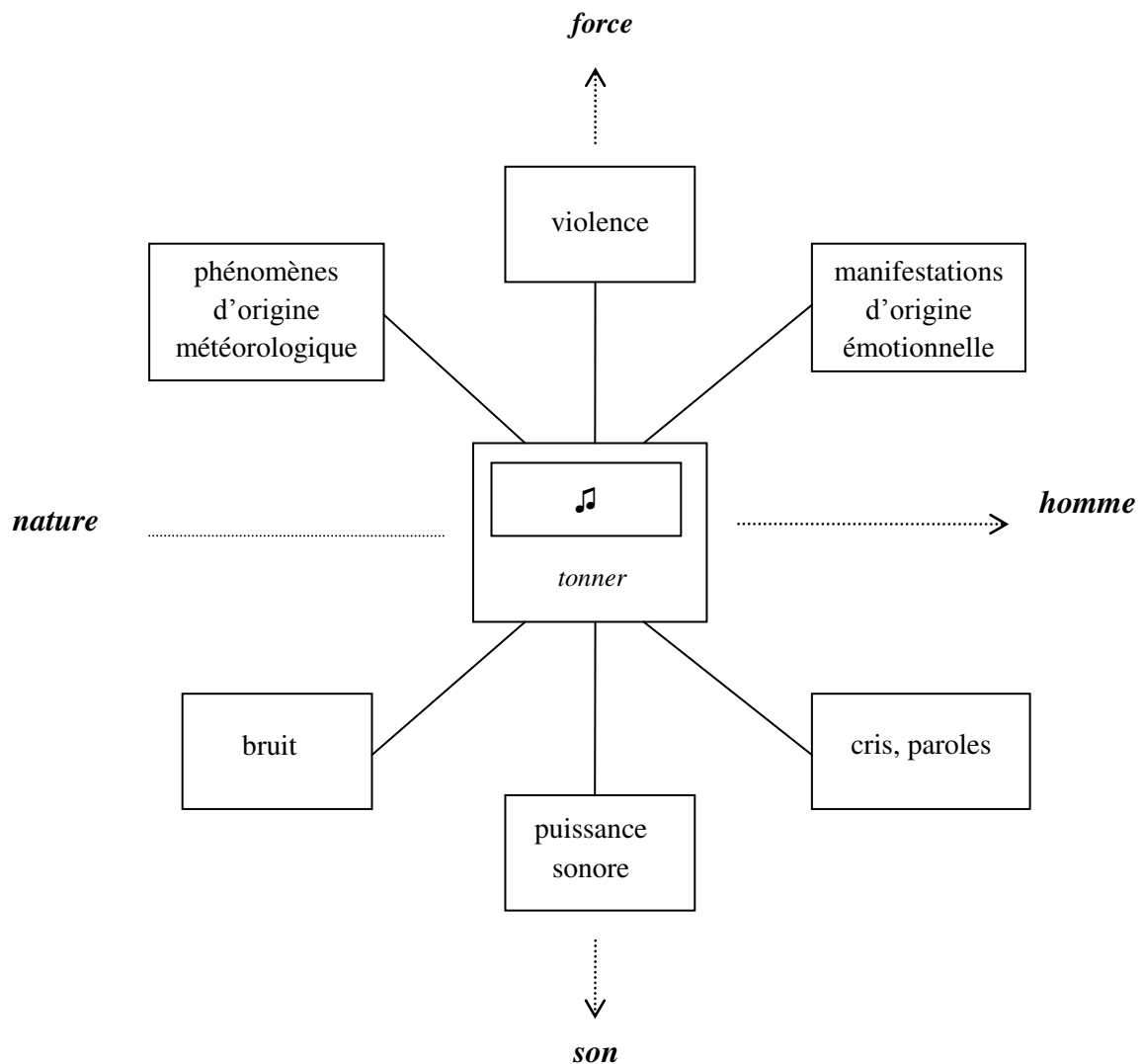


Tonner (nature → homme)

Utilisant, à l'inverse, le verbe "tonner"³²⁹ dans la saisie de manifestations sonores d'origine humaine, la langue unit, dans une même expression de la violence, les champs de l'homme et de la nature, de la parole et du bruit, de la colère et de l'orage, et plus généralement, de *l'incontrôlé* et de *l'incontrôlable*.

Figure 7 b

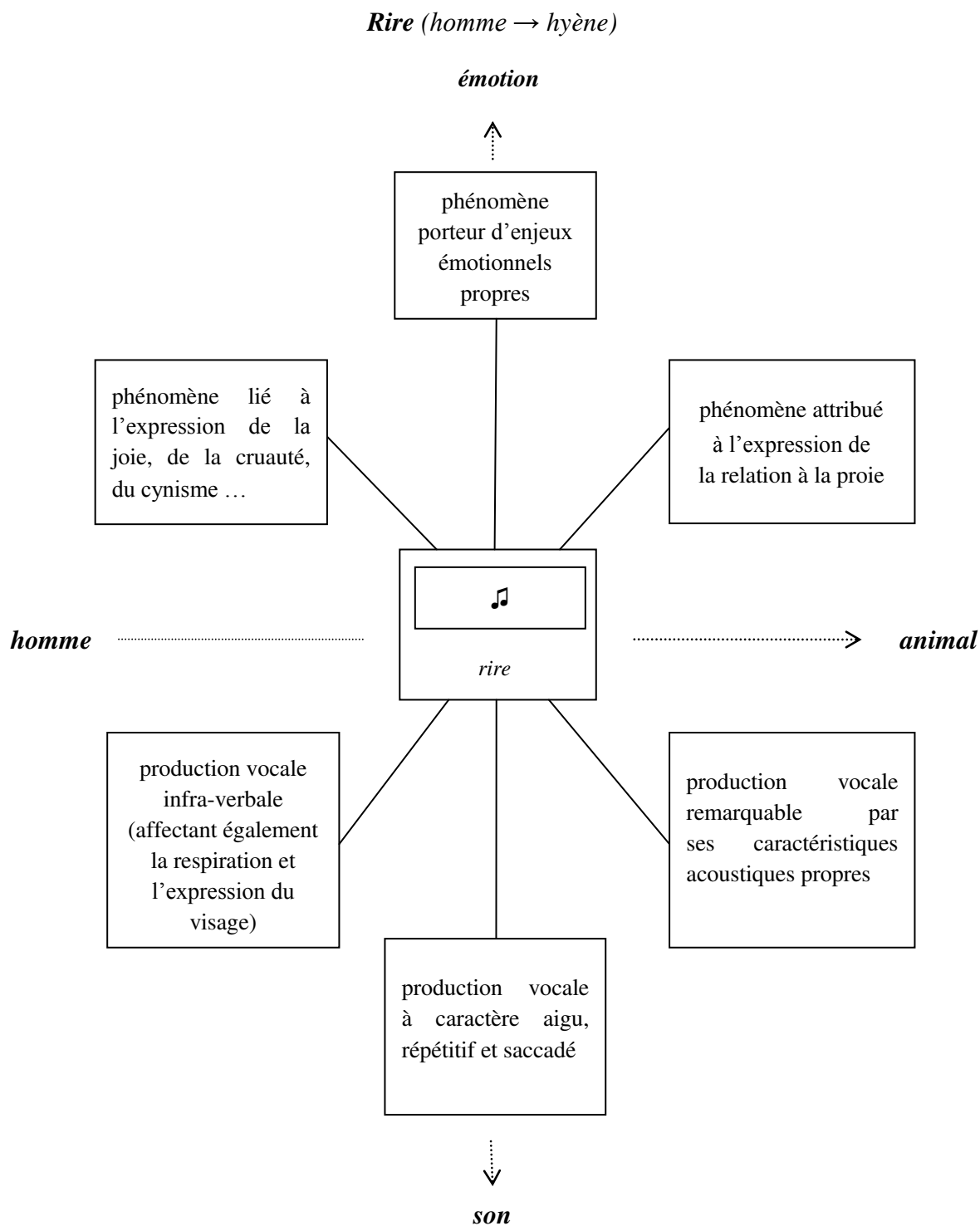
Tonner (orage → voix)



³²⁹ Les emplois du verbe *tonner* font apparaître, en diachronie, la richesse des liens tissés par l'homme, dans la saisie d'un procès sonore perçu comme particulièrement violent, entre les manifestations de l'animé et de l'inanimé, mais également entre l'univers du divin et de l'humain. Le verbe s'est ainsi employé "à la forme impersonnelle (phénomène d'origine météorologique) et en construction absolue, avec Dieu ou le ciel comme sujet (XII^e s.)", usage étendu, par analogie, à l'idée de "faire éclater un bruit semblable à celui de tonnerre", puis (XVI^e, XVII^e s.) à celle de "crier ou parler très fort avec colère". (DHLF).

Évoqué en termes de rire, le cri de la hyène renvoie, par analogie, à l'univers émotionnel de l'homme, le phénomène de similarité acoustique y trouvant un prolongement dans l'idée d'une même manifestation affective, mêlant l'expression de la joie et de la cruauté.

Figure 7 c



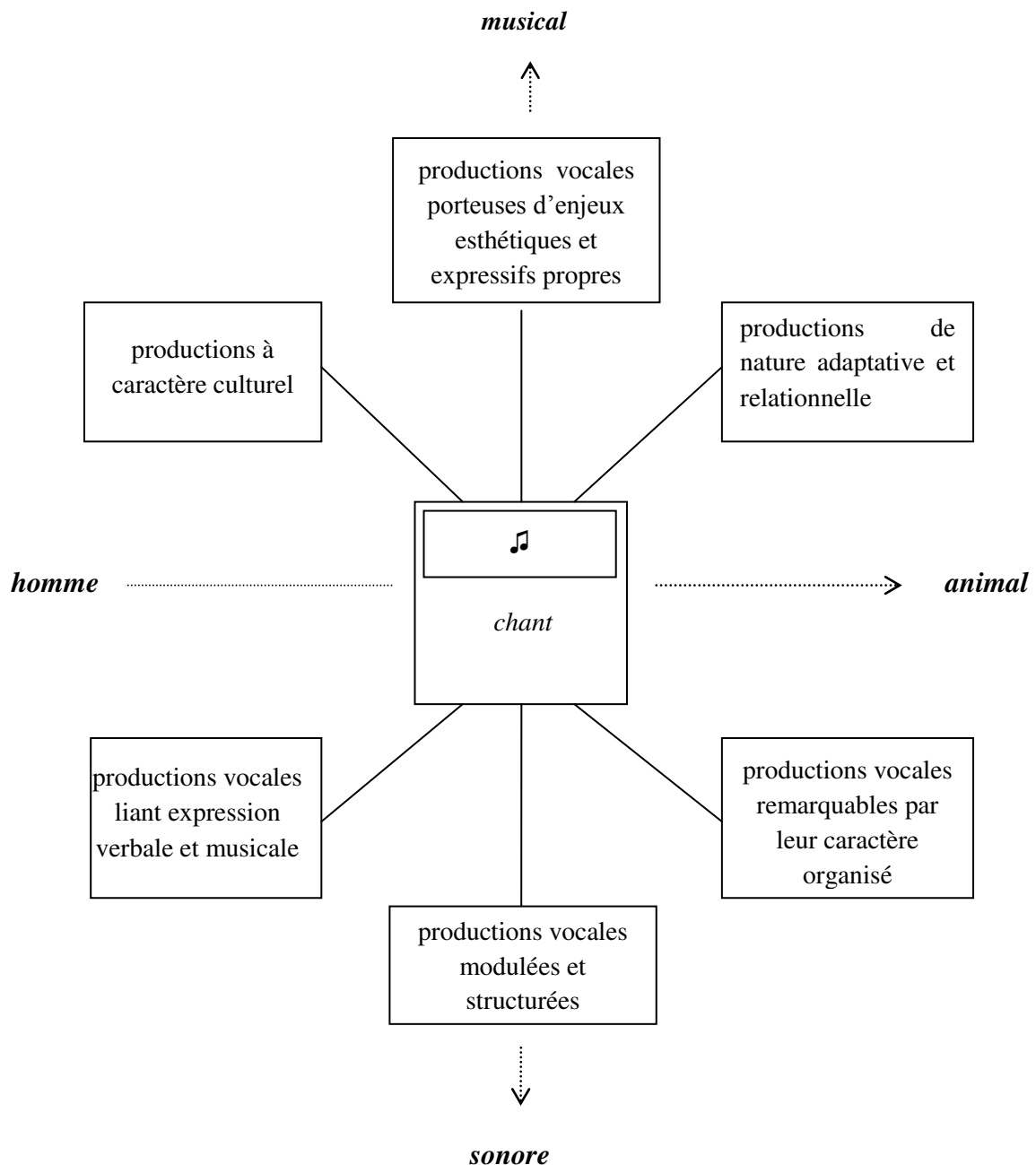
Chant (homme → animal)

Désignant par ailleurs les productions sonores des baleines et de certaines espèces animales (oiseaux, gibbons) comme “chants“, le discours unit, en même temps que des vocalisations remarquables par leur caractère modulé et structuré (cf. Krause, B., 2013 : 149), les univers de la biophonie et de l’anthropophonie, du culturel et du naturel, ou encore de l’esthétique et du biologique. Entre métaphore et catégorie d’usage, le “chant“ du monde recule ainsi les frontières séparant, en même temps que les règnes et les espèces, le sonore et le musical.

Figure 7 d

“Chant“ (*homme* → *animal*)

productions vocales de nature adaptative et relationnelle



Qu'il s'exerce entre les champs de l'animé et de l'inanimé ou de l'homme et de l'animal, le lien unissant, en même temps que les phénomènes acoustiques eux-mêmes, les sources sonores afférentes, participe ainsi, en déplaçant les frontières entre règnes et espèces, de processus d'analogie/catégorisation centraux dans l'expérience humaine.

> *“La parole est une musique“ et “la musique est une langue“*

Effectuées de façon récurrente par “impertinence de source“, les métaphores sonores se réalisent également par analogie “de situation“, et créent ainsi des liens expérientiels riches et complexes.

Occupant à cet égard une place privilégiée dans la saisie des phénomènes acoustiques, les liens unissant les usages linguistiques et esthétiques du sonore s'ouvrent au double paradigme de la *parole-musique* et de la *musique-langue*.

“La parole est une musique“

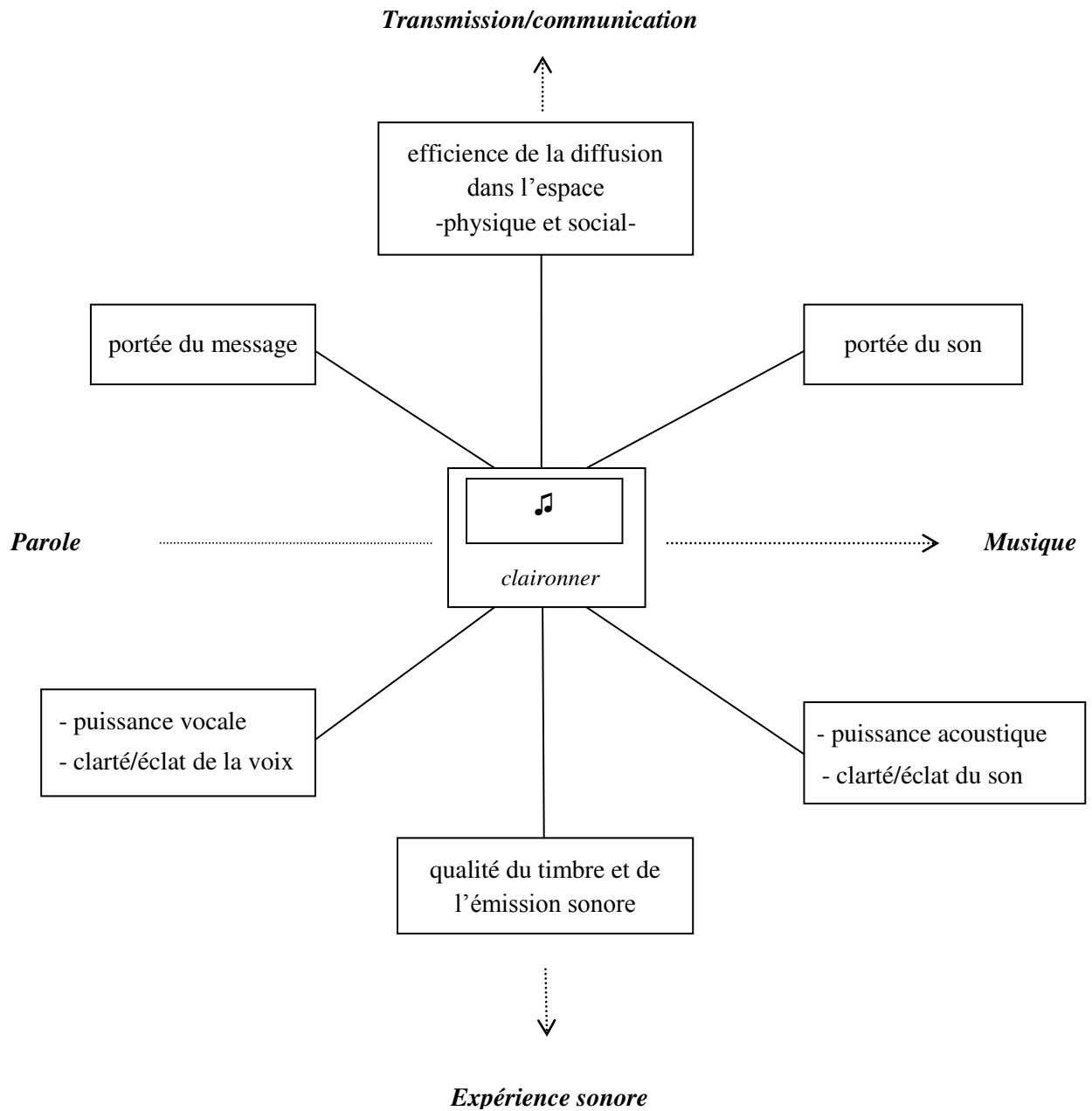
Décrite comme *chantante* ou *musicale*³³⁰, la voix se charge, dans ses usages verbaux mêmes, de valeurs esthétiques et culturelles propres. Passée à l'état de figement, la métaphore de la *langue-musique* est en particulier présente dans les descriptions phonologiques, où, par exemple, les éléments caractérisés par un déplacement de l'énergie dans les fréquences plus basses ou plus hautes du spectre sont dits respectivement *bémolisés* ou *diésés*.

La situation de communication elle-même est par ailleurs, le cas échéant, évoquée sur le mode musical, comme c'est le cas dans l'usage des verbes *claironner* et *trompeter* qui confèrent à la parole, dans la saisie de la proclamation d'une nouvelle, les propriétés du jeu instrumental afférent.

³³⁰ Récurrent par ailleurs dans le commentaire d'une production vocale ou instrumentale, le qualificatif “musical“ relève du jugement appréciatif et constitue une marque de reconnaissance des qualités expressives et artistiques de l'interprète, renvoyant ce faisant non au champ de la *musique*, mais à celui - appréciatif et esthétique - de la *musicalité*.

Figure 7 e

“Claironner” (musique → parole)



Si la parole est, de façon récurrente, saisie en termes de phénomène musical, la musique est, en retour, couramment assignée à l'univers du dire, situation qui témoigne du lien profond unissant, dans la culture occidentale, "l'art des sons" à l'activité langagière. Attestée, de fait, dès l'Antiquité dans des contextes historiques et artistiques divers, la métaphore de la *musique-langue* est réactivée au seizième siècle par la redéfinition du rapport de l'expression musicale à la parole. Passant en effet du *quadrivium*, groupe des quatre arts "libéraux" (dont elle fait partie depuis le Moyen-Âge avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie) au champ d'"art d'expression", la musique se rapproche du champ de la rhétorique, phénomène qui modifie, ainsi que l'analyse M. Kaltenecker, la façon même de penser les usages esthétiques du sonore :

Quittant le quadrivium, la musique devient "musica poetica", selon la formule de Listenius (1537) : elle sera conçue, pratiquée et décrite au moyen des catégories de la rhétorique, de l'art de persuader. (Kaltenecker, M. *op. cit.* : 22-23).

Tendant à créer une dominance de la parole sur la musique - phénomène qui va de pair avec un assujettissement de la mélodie au texte³³¹-, cette situation est remise en question, au dix-huitième siècle, par l'essor des pratiques instrumentales, qui modifie en profondeur le lien de l'art des sons à l'activité langagière. La musique, ouverte par ailleurs au phénomène d'émancipation du sensible (et au développement d'approches de type "esthésiologique"), s'érige alors en terrain d'expression propre :

(L') approche "esthésiologique" des arts ne se concentre plus alors sur la capacité de chacun d'eux à imiter le *muthos*, situé au centre de la Poétique d'Aristote (l'intrigue ou la narration clairement nouée et étayée par des affects distincts), à partir de laquelle les théoriciens du beau pouvaient déduire une hiérarchie des arts et une place secondaire (ou tierce) de la musique - acceptable seulement quand elle était étayée d'un texte, ce *pneuma* du corps musical, comme l'affirme Saint Augustin. Herder ménage un espace plus important à la musique, et il prépare à partir d'une analyse de l'ouïe celle de l'écoute musicale à la fin du XVIII^e siècle. L'effet physiologique de la musique n'est pas marginalisé comme violence obscure ou plaisir passager : étant "proche de l'âme", la musique aura son mot à dire, mais comme un effet hors langue précisément, hors *muthos*. (Kaltenecker, M., *op. cit.* : 105).

³³¹ Le rapprochement des champs de la musique et de la parole s'accompagne en effet, comme le met en évidence l'analyse de M. Kaltenecker, du développement, dans l'œuvre musicale elle-même, de liens iconiques de nature diverse, la mélodie étant censée "imiter" le "mouvement" inhérent aux effets de sens du texte, phénomène décrit par T. Borgerding : « On s'efforcera d'imiter dans chaque composition tout ce qui dans le texte peut être imité en musique. En mettant en musique *Clamavit Jesu voce magna* on devra écrire une ligne ascendante là où est écrit *voce magna* ; pour *Martha vocavit Mariam sororem suam silentio* la musique devrait décroître quand apparaît le mot *silentio*, afin d'être à peine audible. Quand le texte dit *Descendit ad infernos*, faites descendre la musique ; quand il dit *Ascendit ad caelum*, faites-le monter. [...] Partout où il y a une idée qui commande l'attention, les notes devront être choisies de façon à ce que, partout et pour tout, elles s'accordent le plus possible avec le texte. Dans cette affaire, celui qui est grammairien, poète et rhétoricien comprendra la mieux ce que je veux dire. » (Borgerding, T. 1998 : 590, cit. in Kaltenecker, M., *op. cit.* : 29).

Amenant à redéfinir le lien unissant l'art des sons à la parole, cette situation ouvre de nouveaux champs d'expression à l'analogie *langue/musique*, phénomène dont le discours porte la trace, ainsi que l'analyse T. Störel en perspective germaniste :

Avec le débat sur l'aptitude de la musique à "parler" entrent au programme les termes de *langue tonale* ("*Tonsprache*") et de *discours sonore* ("*Klangrede*"). (Störel, T., 1997 : 98)³³²

Qu'elle renvoie à un contexte où la musique, envisagée comme "art d'expression", est conçue comme "image" de la parole, ou à une situation dans laquelle, constituée en domaine autonome, elle est pensée comme entretenant des liens structurels avec le discours, la métaphore langagière occupe, comme le souligne T. Störel, une large place dans le métadiscours :

L'idée de rendre la musique saisissable à travers les lois de la parole a jusqu'à aujourd'hui fasciné la science et provoqué le transfert de catégories linguistiques entières sur des problèmes de théorie musicale. (Störel, T. (1997) : 99).³³³

Mobilisant tour à tour les paradigmes *du thème*, *de la phrase* et *de la ponctuation, des idées et du langage du compositeur*, ou encore *de la pertinence du discours* et *de la force de conviction de l'interprète*, la métaphore de la *musique-langue* constitue ainsi un domaine cohérent et assure en cela, comme le met en évidence le discours de critique musicale, une fonction propre dans la structuration du champ.

> "*Le bruit a les propriétés d'un phénomène sonore d'origine physiologique*"

Si la parole se constitue en source d'analogie privilégiée dans la description des phénomènes musicaux, les bruits d'origine corporelle tiennent également une place importante dans la relation nouée avec l'événement sonore. Érigées en catégories dans la saisie de manifestations acoustiques de nature diverse (*crachement, ronflement, ronronnement*), les images physiologiques sont en particulier présentes dans le champ de l'ornementation musicale, où elles renvoient tant à l'univers de l'esthétique baroque qu'à celui des pratiques instrumentales traditionnelles (*hoquet, mordant, tremblement, sanglot*).

Les bruits du monde se constituent par ailleurs en retour en source d'analogie dans la saisie de manifestations physiologiques de nature diverse. Jouant un rôle propre en contexte médical,

³³² Original : „Mit der Debatte um die "Sprachfähigkeit" der Instrumentalmusik treten die Termini "Tonsprache" und "Klangrede" auf den Plan.“ (Störel, T., *op. cit.* : 98).

³³³ Original : „Der Gedanke, Musik durch Sprachgesetze begreifbar zu machen, hat die Wissenschaft bis in die Gegenwart fasziniert und die Übertragung ganzer linguistischer Kategorien auf musiktheoretische Probleme provoziert.“ (Störel, T., 1997 : 99).

les images acoustiques assurent ainsi la saisie de phénomènes organiques ou pathologiques spécifiques, que l'on évoque, à ce propos, le *bourdonnement* ou *tintement d'oreille* - renvoyant, par analogie, au vol d'un insecte ou à la mise en vibration d'un objet métallique -, le *cornage*, bruit de respiration présent dans certaines maladies des chevaux ou de l'homme, perçu à l'origine dans ses liens avec le son de l'instrument afférent, ou encore le *murmure vésiculaire* - attestant, dans la régularité et la discrétion de son expression, du bon déroulement de l'activité respiratoire (DHLF).

> “*Les qualités de A sont les qualités de B*“

En associant les bruits aux situations afférentes, les “images du sonore“ contribuent, en même temps qu'à l'affinement des phénomènes de similarité acoustique, à l'inscription culturelle du perçu. Si un son “cristallin“ possède ainsi les qualités acoustiques d'un phénomène produit par la mise en vibration du cristal (fréquence, spectre, résonance etc.), il renvoie également à la transparence, à la fragilité, à la pureté etc., toutes valeurs attachées au matériau lui-même.

Ouvrant des réseaux sémantiques riches et complexes, la métaphore fait par ailleurs, le cas échéant, passer au second plan les phénomènes de similarité de source. Les usages de l'adjectif *métallique* dans la qualification du timbre d'une voix ou d'un phénomène acoustique se distinguent ainsi par exemple clairement, comme le mettent en évidence les travaux d'A. Faure, de la référence aux propriétés physiques du matériau lui-même - soit de la saisie d'un son perçu comme “produit par du métal“³³⁴.

La saisie qualitative du sonore peut également mobiliser de façon conjointe les ressources des phénomènes de glissement contextuel et de l'iconicité, comme c'est le cas dans les métaphores de “résonance dans l'espace“ : une voix *caverneuse* est ainsi une voix dont la sonorité “a quelque chose d'un son émis dans une caverne“, l'énoncé projetant sur les qualités de la voix les effets acoustiques propres à l'espace sonore afférent (réfraction, amplification, assombrissement du timbre etc.).

³³⁴ Analysant la façon dont les sujets de l'enquête perçoivent et utilisent les descripteurs sonores proposés au cours des diverses expériences réalisées, A. Faure note qu'un son apparaît comme plus métallique « si son attaque est rapide et son centre de gravité spectral élevé (présence d'harmoniques aiguës) ». Un test d'association de descripteurs à une série de sons de référence (dit “test du portrait“) fait cependant apparaître la présence d'une perception et d'un usage différents des formes “*métallique*“ et “*du métal*“ : « “*un son métallique*“ est associé à beaucoup plus de sons différents que “*du métal*“, même si le timbre dominant est le même dans les deux cas. ». L'auteur en conclut qu'un son peut paraître métallique sans renvoyer à l'idée de métal. (Faure, A., 2000 : 280 ; 330-331).

Ouverte aux diverses modalités de signification du perçu, la saisie iconique du sonore peut combiner analogie qualitative et liens de contiguïté situationnelle : la désignation en termes de “friture“ d’un phénomène de grésillement dans une transmission radiophonique ou télévisuelle procède ainsi d’une métaphore acoustique (saisie d’un bruit d’origine technologique en termes d’événement de nature “culinaire“) passant elle-même par un glissement contextuel (“bruit de friture“ → “friture“) ³³⁵.

En prenant ancrage dans les phénomènes de catégorisation du sonore, les “métaphores de source“ affinent et densifient ainsi les réseaux de liens inhérents à la perception auditive. Unissant, en même temps que les bruits eux-mêmes, les situations qui leur sont afférentes, elles inscrivent le sonore au cœur de la relation au monde, tout en ouvrant, dans et par la mise en scène verbale du perçu, l’expérience acoustique aux enjeux sémantiques, culturels et émotionnels du procès langagier.

3.3.2.2 “Le bruit (son, musique) a les propriétés du “non -spécifiquement-sonore“

Si les saisies par “impertinence de source“ reposent sur des analogies acoustiques (*le bruit de X est un bruit de Y*), les images qualitatives, effectuées par mise en tension du *même* et de *l’autre*, passent de façon récurrente par une ouverture du sonore au *non-spécifiquement-sonore*, soit par un phénomène de rupture d’isotopie acoustique (*B¹ a les qualités de C*). Elles se caractérisent ainsi par la richesse et la diversité des formes qu’y prend le procès iconique, ainsi que l’analyse T. Störel en perspective musicale :

Les champs iconiques de la couleur sonore, de la langue musicale, de l’architecture de l’œuvre, du tissage des phrases et du flux sonore sont solidement intégrées à la communication “spécialisée“. Elles forment un fondement de matrices de pensées qui peuvent être actualisées de façon riche et diversifiée dans le texte. (Störel, T. (1997) : 27).³³⁶

³³⁵ Les emplois acoustiques du verbe *grésiller* relèvent par ailleurs en diachronie également à la fois d’un phénomène métonymique (renvoi à l’idée “d’une matière qui brûle en grillant“, XIV^e s) et d’un processus d’analogie acoustique liant le bruit produit par “une matière qui grille“ à celui du “grésil qui tombe“ dans l’expression, plus générale, de “la production d’un crépitement rapide et assez faible“ (début XIX^e s.), le verbe ayant ainsi également été utilisé dans la saisie du “cri“ du grillon et de quelques insectes (fin XIX^e s.). (DHLF).

³³⁶ Original : „Bildfelder wie Klangfarbe, Musiksprache, Werkarchitektur, Satzgewebe und Tonstrom sind fest in die Fachkommunikation integriert. Sie bilden einen Fundus von Denkmustern, die im Text variantenreich aktualisiert werden können.“ (Störel, T. , 1997 : 27).

> *Métaphores “ontologiques” : “Le bruit (son/ musique) est un objet/une substance”*

Si, comme le met en évidence l’analyse cognitive, les métaphores “nous permettent de comprendre un domaine d’expérience dans les termes d’un autre” (Lakoff, G et Johnson, M, 1980 : 127), l’ouverture du sonore - par essence invisible, intangible, et de surcroît éphémère - à l’univers de la matière et de l’objet, joue un rôle propre dans la relation aux phénomènes acoustiques. Le discours fait ainsi un large usage des “métaphores ontologiques”, qui, définies comme “manière de percevoir des états, des émotions, des idées etc. comme des entités et des substances” (*op. cit.* : 35-36)³³⁷, présentent, ainsi que l’analysent G. Lakoff et M. Johnson, des avantages cognitifs majeurs dans l’appréhension de *l’insaisissable* :

Comprendre nos expériences en termes d’objets et de substances nous permet de choisir les éléments de cette expérience et de les traiter comme des entités discrètes ou des substances uniformes. Une fois que nous pouvons identifier nos expériences comme des entités ou des substances, nous pouvons y faire référence, les catégoriser, les grouper et les quantifier et, par ce moyen, les prendre pour objets de nos raisonnements. Quand les objets ne sont pas clairement discrets ou limités, nous les catégorisons néanmoins comme tels [...]. Les hommes ont besoin pour appréhender le monde d’imposer aux phénomènes physiques des limites artificielles qui les rendent aussi discrets que nous, c’est-à-dire en font des entités limitées par une surface [...]. L’expérience que nous avons des objets physiques (en particulier de notre propre corps) est à l’origine d’une extraordinaire variété de métaphores ontologiques, c’est-à-dire de manières de percevoir des événements, des émotions, des idées etc. comme des entités et des substances. [...]. Chacun de nous est un contenant possédant une surface-limite et une orientation dedans-dehors. Nous projetons cette orientation dedans-dehors sur d’autres objets physiques qui sont aussi limités par des surfaces, et nous les considérons comme des contenants dotés d’un dedans et d’un dehors. (Lakoff et Johnson, 1980: 35-38).

Ouvrant la saisie de l’intangible aux dimensions de la relation aux entités concrètes du monde, les “métaphores ontologiques” occupent traditionnellement une place importante dans la description du son et de la musique, comme en atteste, en contexte descriptif, le caractère récurrent des syntagmes composés par adjonction de l’adjectif “*sonore*”³³⁸ à un substantif renvoyant au champ de la matière et de l’objet : *objet sonore, image sonore, matière sonore, espace sonore, flux sonore, etc.*

³³⁷ Ce processus passe, nécessairement, par un masquage de certains aspects de l’expérience. Prenant ainsi l’exemple de la métaphore du “travail-ressource” - dont une des caractéristiques est de masquer le fait que le travail peut également être un jeu, une activité gratuite, non productive -, Lakoff et Johnson soulignent l’ancrage culturel essentiel des métaphores conceptuelles : « Les métaphores structurales émergent naturellement dans une culture [...] parce qu’elles mettent en valeur quelque chose qui correspond étroitement à notre expérience collective et parce que ce qu’elles masquent n’y correspond pas. » (Lakoff et Johnson, 1980 : 77).

³³⁸ Ou “*acoustique*”.

“Le phénomène acoustique a les propriétés du visible“

Trouvant une origine dans les correspondances transmodales, la saisie de l'*audible* en termes de phénomène *visible* relève d'une longue tradition, marquée, dans les sociétés occidentales, en même temps que par la dominance du *visuel*, par la valeur du modèle scientifique et par la place de l'approche quantitative dans l'analyse des phénomènes perceptifs. Formant un domaine structuré, elle s'inscrit dans des champs expérientiels multiples, renvoyant, entre autres éléments, aux contextes du *spectre acoustique*³³⁹, de *l'enveloppe sonore*³⁴⁰, ou du *contour mélodique/ intonatif*³⁴¹ - paradigmes trouvant par ailleurs leur cohérence (et parfois leur origine) dans l'usage afférent de techniques d'analyse recourant à la médiatisation visuelle : spectrogramme, courbes des hauteurs, graphes et schémas de nature diverse. Très présent, par ailleurs, dans le domaine de la psychologie de l'écoute, le concept d'"image sonore"³⁴² tient une place importante dans la saisie des expressions subjectives du perçu.

Dépasant le cadre fusionnel originaire des correspondances transmodales, les images visuelles du sonore se chargent ainsi de valeurs propres et jouent un rôle central dans la pensée des phénomènes acoustiques.

“Le phénomène acoustique a les propriétés de l'objet, de la matière“

Perçu, dans une perspective transmodale, comme *petit ou grand*³⁴³, *menu ou gros*, *mince ou épais*, *étroit ou large*, *serré ou ample*, *léger ou lourd*, *rond ou pointu* ("aigu"), *compact ou diffus*, le son est également, le cas échéant, constitué en entité mesurable et évalué sur des échelles diverses (amplitude, hauteur, durée ...).

Utilisée à des fins spécifiques dans des domaines de recherche multiples (acoustique environnementale, bioacoustique, phonétique etc.), l'évaluation quantitative des phénomènes acoustiques passe ainsi par l'usage d'unités propres selon qu'elle s'attache,

³³⁹ "Ensemble des différentes fréquences partielles qui composent un son complexe" (DMM).

³⁴⁰ "Courbe qui décrit l'évolution de l'intensité d'un son dans le temps" (DMM).

³⁴¹ L'analyse du *contour mélodique* s'attache, en musique, à "la forme de la ligne mélodique", à "l'allure générale, la silhouette d'une mélodie", et plus spécifiquement aux phénomènes de continuité mélodique (DMM). L'étude du *contour d'intonation* -ou *contour tonal*- s'intéresse, dans l'analyse linguistique du discours oral, à "l'ensemble des caractéristiques mélodiques qui constituent l'unité de la phrase". (Dubois et al., 2007).

³⁴² Définie comme "sensation imagée que produit un son, une sensation" (DMM),

³⁴³ Utilisant le lexique des dimensions et des mesures, la saisie du sonore en mobilise également les valeurs modales, comme le met en évidence le paradigme de la "*grande musique*", où la *grandeur* renvoie au champ de "l'importance", une "*grande voix*" désignant par ailleurs, dans une perspective métonymique, un chanteur dont les qualités sont universellement reconnues.

entre autres éléments, aux niveaux d'intensité, aux fréquences d'ondes ou à la position fréquentielle des formants³⁴⁴. La "mesure" du sonore assure par ailleurs une fonction essentielle dans le domaine musical, où les *valeurs de durée*, les phénomènes de structuration en *échelles, degrés, intervalles* et le jeu des *rappports harmoniques* jouent un rôle central dans l'organisation du champ d'expression.

Omniprésente, d'autre part, du sonore au musical, la description des rapports acoustiques en termes de relations spatiales se caractérise par la place qu'y tient l'usage de l'échelle de verticalité dans l'évaluation de l'intensité (1) et de la hauteur (2) :

1. *élever/baisser la voix, monter/baisser le niveau sonore, pousser les hauts cris, dire haut et fort, parler à voix basse/à voix haute, agir à grand bruit/à bas bruit*³⁴⁵
2. *montée/descente de la gamme -mouvements/intervalles ascendants/descendants, sauts d'octaves, degrés inférieurs/supérieurs, notes hautes/basses d'un instrument (d'une voix, d'une mélodie), parties hautes/basses d'une pièce musicale*

Tout en faisant largement appel aux phénomènes de verticalité, les processus de structuration musicale passent également par l'usage de l'axe *proximité* → *distance* - mobilisé en particulier dans l'expression des relations entre tonalités ou entre accords (3) -, ainsi que par le champ des "positions" et des "mouvements", traditionnellement associés à la description des rapports mélodiques et harmoniques (4) :

3. *tons voisins, proches/éloignés - proximité/distance harmonique*³⁴⁶
4. *positions/renversements d'un accord - mouvements mélodiques/harmoniques (parallèles, contraires, obliques)- accords de passage - cascades de dominantes - progressions/marches harmoniques*

"Objet/matière sonore"

Très représentée dans le métadiscours acoustique et musical, la saisie du sonore en termes d'objet et de matière va par ailleurs de pair, en diachronie, avec le développement d'un intérêt croissant pour le timbre - et, parallèlement avec une remise en cause du caractère central du paradigme hauteur/durée -, ainsi que l'analyse M. Kaltenecker :

³⁴⁴ Unité de mesure utilisée en phonétique acoustique dans la description du spectre des voyelles et de certaines consonnes, le *formant* se définit comme "zone de fréquence d'un son complexe, renforcée par un résonateur déterminant un timbre spécifique" (Neveu, 2011, DSL). Il se caractérise ce faisant par "sa fréquence centrale, son amplitude et sa largeur de bande." (Siron, 2002, DMM).

³⁴⁵ L'échelle de verticalité est également mobilisée dans la description des phénomènes phonologiques, comme le fait par exemple apparaître le rôle joué, chez R. Jakobson, par la "métaphore du relief" dans la saisie des caractéristiques phonématiques de la syllabe : « Les phonèmes constituant les parties vocalique et consonantique de la syllabe sont dits respectivement *phonèmes de crête* et *phonèmes de creux*. Si la *crête* contient deux phonèmes ou plus, l'un d'eux, dit *phonème de pointe* (ou syllabique), *s'élève au-dessus des autres* grâce au contraste compact/diffus ou voyelle/sonante.» (Jakobson, R, 1963 : 120).

³⁴⁶ Cf. également, dans une perspective tant spatiale que contrastive, l'expression de l'idée de "faire harmonie contre" dans la série : *contralto, contre-ténor, haute contre, basse contre, contrepont*.

Ce n'est que très progressivement que les textes des musiciens, ou les œuvres elles-mêmes, installent la sonorité ou le timbre comme pouvant faire l'objet d'une écoute en soi ; le développement-même de la musique occidentale, étroitement lié à la notation, implique cette sélection qui taille dans le sonore pour privilégier les hauteurs et les durées.

Berlioz, Wagner et Debussy apparaissent comme les artisans principaux de la construction de l'axe du timbre, qui creuse l'espace, alors que la littérature accompagne la fascination croissante pour l'objet sonore, qu'elle avait préparée à l'époque préromantique.

(Kaltenecker, M., *op. cit.* : 377).

Caractérisé par *sa densité, sa masse, son épaisseur, son grain, ou sa forme*, le son est ainsi constitué en *objet* ou en *matière sonore*, et acquiert ce faisant, dans et par le discours, une stabilité, une évidence et une "malléabilité" que son caractère insaisissable et éphémère sont originellement peu enclins à lui accorder. Or, si les saisies ontologiques confèrent aux phénomènes acoustiques une "proximité" spécifique, elles tendent, en contrepartie, à faire passer au second plan une dimension pourtant traditionnellement prégnante dans la saisie de l'événement sonore, celle de son essentielle inscription temporelle. Penser le son en termes d'objet, c'est en effet réifier un phénomène dont la nature est de ne se donner que dans la durée, situation qui passe, d'un point de vue cognitif, par une "immobilisation" du procès acoustique, comme le fait par exemple apparaître la description, par P. Schaeffer, de l'expérience de la "matière sonore" :

Imaginons qu'il soit possible d'arrêter un son pour entendre ce qu'il est, à l'instant donné de notre écoute : ce que nous saisissons alors, c'est ce que nous appelons sa matière, complexe, établie en tessiture et en relations nuancées de la texture sonore.

(Schaeffer, P., *op. cit.* : 400)³⁴⁷

Érigé en "contenu" par immobilisation - mentale - du procès acoustique, le *son-matière* entre ainsi dans le domaine du "saisissable" et s'ouvre en cela, en même temps qu'au champ du déploiement spatial, à des perspectives culturelles et esthétiques multiples.

"Son-matière et espace sonore"

Prenant sens de son ancrage culturel, le concept d'"espace sonore" a partie liée avec les processus d'analogie/catégorisation du perçu. Défini en effet, au dix-huitième siècle,

³⁴⁷ L'intégration des paradigmes de la *matière* et du *procès sonore* au discours musical va ce faisant de pair avec l'émergence de nouvelles catégories descriptives, telles celles de "*l'allure*" (cf. supra), - renvoyant aux phénomènes de production et d'entretien du son -, de "*l'enveloppe sonore*" et du "*profil de masse*", - affinant la saisie du procès acoustique - ou encore de la "*forme du son*", définie par P. Schaeffer comme expression de "l'évolution de la durée" soit de *l'animation* de la matière sonore : « Imaginons qu'il soit possible d'arrêter un son [...] ce que nous saisissons, c'est ce que nous appelons sa matière (cf. supra) [...] Écoutons maintenant l'histoire du son : nous prenons alors conscience de l'évolution de la durée de ce qui avait été fixé pour un instant, d'un trajet qui façonne cette matière. » (Schaeffer, P., *op. cit.* : 400).

essentiellement par son caractère “immatériel“, le son ne peut, comme le met en évidence l’analyse de Hegel, être pensé comme se déployant dans l’espace :

[...] pris comme phénomène sensible, le son, par opposition aux matériaux employés par les arts figuratifs, a un caractère tout à fait abstrait [...] c’est le temps et non l’étendue qui est l’élément dans lequel se meut le son. (Hegel, 1997, [1821] : 321 ; 340)

L’assignation, par Kant, des catégories du temps et de l’espace au cadre de *l’a priori* exclut par ailleurs toute possibilité de qualification spatiale du sonore, *l’étendue* étant envisagée non comme propriété de l’expérience, mais comme condition de sa possibilité.

C’est ainsi du gestaltisme, et de l’intégration de la relation à l’espace au champ de la perception (E. Mach), puis du développement de l’approche phénoménologique de *l’expérience*, qu’émerge l’idée d’une expansion spatiale du sonore, pensée tout d’abord par E. Husserl à partir de la “métaphore du contenant“ :

Ce n’est que par image qu’on parle d’une expansion du son et d’un remplissement de l’espace par le son, c’est en quelque sorte l’image d’un fluide qui sert de guide : l’image est une image visuelle ou tactile, l’image d’une fluidité qui est représentée sur le mode d’un authentique plein spatial, et sert ensuite à la représentation analogique de la propagation des effets de son dans l’espace. (Husserl, 1989/1907 : 93).

Or, si la pensée du déploiement spatial du son passe, chez Husserl, par l’analogie du fluide, l’expérience de la spatialité procède à part entière, chez M. Merleau-Ponty, de la relation à l’événement musical :

[...] Dans la salle de concert, quand je rouvre les yeux, l’espace visible me paraît étroit en regard de cet autre espace où tout à l’heure la musique se déployait, et même si je garde les yeux ouverts pendant que l’on joue le morceau, il me semble que la musique n’est pas vraiment contenue dans cet espace précis et mesquin. Elle insinue à travers l’espace une nouvelle dimension où elle déferle ; comme, chez les hallucinés, l’espace clair des choses perçues se redouble mystérieusement d’un « espace noir » où d’autres présences sont possibles.

(Merleau Ponty, 1945 : 912).

Trouvant un ancrage spécifique dans l’expérience phénoménologique du sonore, la musique contemporaine creuse le lien unissant l’expérience sensible à la perception de l’espace. Allant jusqu’à parler de “cinquième dimension du son“, elle en explore les différentes facettes et en fait ainsi, comme l’analyse M. Solomos, une source propre d’expérimentation et de création :

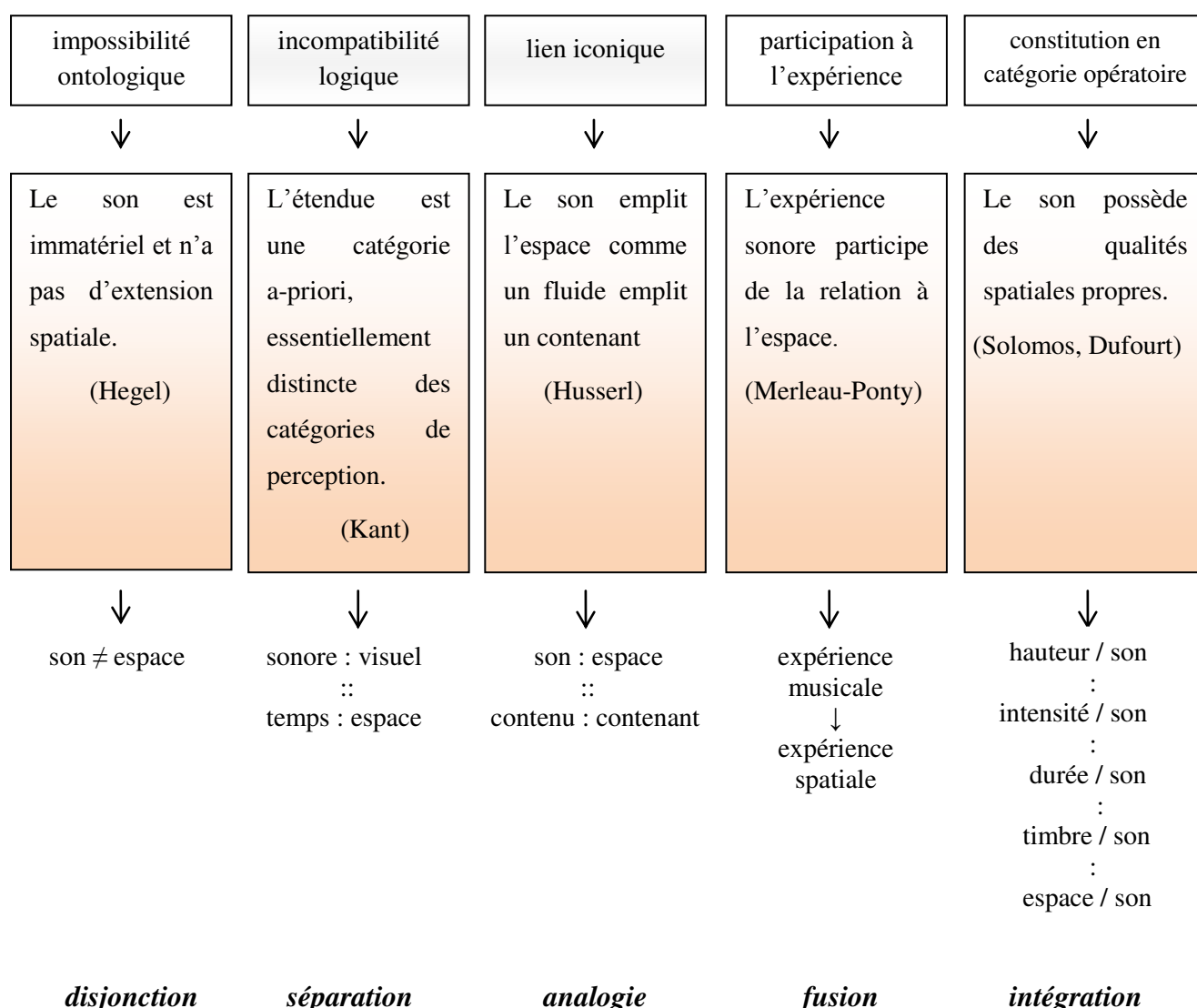
L’idée d’une spatialisation du son s’estompe au profit de l’exploration des liens plus directs entre l’espace et le son - liens qui semblent de plus en plus fondamentaux car, beaucoup plus qu’une simple « dimension », l’espace est peut-être indissociable du son -.

(Solomos, M. in Chauvel et Solomos, 1998 : 212).

Sortant du contexte de l’iconicité et prenant valeur catégorielle, les caractéristiques spatiales des phénomènes acoustiques ne sont alors plus « qu’un des aspects du continuum espace-son ». (Solomos, *op. cit.* : 224).

La relation son/espace s'exprime ainsi en diachronie sur un axe allant d'une séparation stricte des deux domaines (Hegel) à un lien de nature iconique (Husserl), tendant lui-même à sortir du champ de "l'image" pour se constituer en catégorie d'expérience, ainsi que l'analyse H. Dufourt, pour qui l'espace sonore s'inscrit "à la frontière de la métaphore et de la définition opératoire" (Dufourt, H., in Chauvel et Solomos, *op. cit.* : 178)³⁴⁸. La saisie du rapport du son à l'espace mobilise ainsi en diachronie, dans leur richesse et leur diversité, les différentes modalités du lien tissé par l'être humain, dans et par la parole, avec le perçu (figure 8) :

Figure 8. De la disjonction *son/espace* à l'émergence de la *spatialité sonore*



³⁴⁸ Sortant du cadre de l'image contenant/contenu, la relation du son à l'espace tend ainsi aujourd'hui à prendre valeur de catégorie opérationnelle, comme le met par exemple en évidence l'usage de plus en plus banalisé de syntagmes compositionnels renvoyant à des phénomènes "spatio-acoustiques" de nature diverse : *paysage sonore, champ sonore, fond sonore, bruit de fond, superpositions sonores, trajet sonore*, etc.

Faire du bruit/de la musique, c'est interagir avec la matière

Occupant une place stratégique dans la description des phénomènes acoustiques, les métaphores ontologiques jouent un rôle central dans la saisie des activités de production sonore et musicale. Envisagée en termes de transformation de l'objet et de la matière, la relation au sonore s'y exprime ainsi, dans des formes plus ou moins figées, sur le mode de l'interaction avec "les choses du monde".

Omniprésent à cet égard en situation de qualification vocale, le jeu des correspondances transmodales trouve un prolongement dans le procès métaphorique, que la voix soit perçue comme *douce, fluide, souple, rocailleuse, éraillée* ou *cassée*. Issus, par ailleurs, du champ de l'*agir* et de la relation à l'autre, les verbes-supports mobilisés dans la saisie des phénomènes de production vocale renvoient de façon récurrente aux champs de l'effort physique et de l'adresse manuelle (*pousser/lâcher un cri, poser/placer/perdre/retrouver sa voix*) ou de la relation à l'objet (*prendre/donner/garder la parole*).

Faisant par ailleurs largement appel aux liens contextuels, la description du jeu instrumental s'exprime de façon courante en termes de relation à la "matière sonore" (*sons tenus, liés, détachés, lourrés, portés* etc.) tandis que, généralement passées à l'état de figement, les images "interactionnelles" assurent une fonction centrale dans le champ de l'enregistrement et de la diffusion du son (*prise de son, capture sonore, reproduction, rendu sonore*) comme dans celui des techniques audio (*traitement de son, amplification/atténuation du signal, équilibrage de la balance sonore, égalisation des niveaux, filtrage du son*).

Conférant aux situations évoquées une proximité et une accessibilité immédiates, les saisies "ontologiques" sont également très présentes dans la description de l'œuvre et de l'interprétation musicale, qui mobilise, de façon traditionnelle, une série de liens culturels et esthétiques divers, prenant en contexte valeur catégorielle.³⁴⁹

³⁴⁹ L'analyse de T. Störel met à cet égard en évidence le rôle joué, dans l'analyse et la critique musicales en langue allemande, par treize champs métaphoriques renvoyant, par ordre de fréquence :

- à la couleur du son (*Klangfarbe*)
- à l'organisme musical (*Musikorganismus*)
- à la langue musicale (*Musiksprache*)
- à l'espace tonal (*Tonraum*)
- à l'architecture de l'oeuvre (*Werkarchitektur*)
- au flux sonore (*Tonstrom*)
- à la composition/activité artisanale (*Kompositionshandwerk*)
- au chant instrumental (*Instrumentalgesang*)

“La musique est une activité plastique“

Liant, en même temps que les univers de l'*audible* et du *visible*, le champ de l'expérience acoustique à celui de l'action sur la matière, la description de la musique en termes d'expérience plastique (graphique, picturale) joue traditionnellement un rôle central dans la saisie de la structure de l'œuvre et de l'interprétation (*lignes, dessins, motifs, bariolages - transparence, brillance, couleur, forme*). Si l'ornementation s'exprime, par ailleurs, généralement sur le mode de l'art visuel (*artifices, fioritures, style fleuri*), l'exploration du son s'ouvre, dans le champ de la musique contemporaine, au paradigme de la "matière sonore" (*plastique/sculpture sonore, modelé du son*). Unissant, dans la description de phénomènes de nature diverse, les champs de l'*audible*, du *visible* et du *tangible*, la saisie de l'expérience musicale étend ainsi l'art des sons à celui des couleurs, des formes et de la matière.

“Filage“, “tissage“ et “texture“ sonore

Prenant ancrage dans les phénomènes de correspondances transmodales (*sons feutrés, cotonneux, ouatés, filiformes, étoffés*), les relations nouées, dans et par le discours, entre les univers du son et de la matière textile ouvrent un réseau de liens riches et complexes, qui s'étendent sur l'ensemble de l'axe du sonore au musical. Si l'évocation du continuum sonore passe ainsi, de façon privilégiée, par l'image du "filage" (*sons filés, filet de voix*), la description de l'ornementation renvoie de façon récurrente au domaine de l'ouvrage d'art (*broderies, dentelle*). Liées par ailleurs en diachronie au développement de la polyphonie vocale (Störel, T, 1997 : 95), les métaphores de la "musique-tissage" et du "tissu sonore" occupent traditionnellement une place centrale dans la description des structures sous-tendant la superposition des voix - soit dans la saisie du lien unissant, au sein du procès sonore, les phénomènes de nature "horizontale" (mélodie) et "verticale" (harmonie) -, phénomène qui trouve une actualisation dans les paradigmes de la *trame* ou du *canevas sonores*. Très présente par ailleurs dans la description de la musique tonale, la métaphore du "tissu musical" trouve de nouvelles modalités d'expression dans les recherches esthétiques

-
- au tissage de la phrase (*Satzgewebe*)
 - à la transparence du son (*Klangtransparenz*)
 - à la peinture tonale (*Tonmalerei*)
 - à l'énergie musicale (*Musikenergetik*)
 - à la chaleur du son (*Klangwärme*) (Störel, T., 1997 : 65).

de la seconde moitié du XX^e siècle, la “texture sonore“ renvoyant, ainsi que l’analyse H. Dufourt, à la saisie de paradigmes dans lesquels “la forme et le matériau ne font qu’un“ :

La notion de texture désigne cette intrication de la grammaire et du matériau. On entend par texture un complexe homogène, plus ou moins articulé, dans lequel les éléments constitutifs se dissolvent presque complètement. (Dufourt, H., in Chauvel et Solomos, 1998 : 182).

Bouleversant les cadres structurels traditionnels, la “texture“ unifie ainsi la pensée du sonore et renouvelle, comme le souligne P. Lalitte, les modalités d’exploration du sensible :

La texture apporte [...] aux compositeurs une dimension supplémentaire qui, tout en leur offrant la possibilité de sortir d’une pensée musicale trop paramétrique, les engage vers une écriture du virtuel. Ainsi, composer la texture revient à penser en termes de sonorités, d’interactions, de processus, de seuils et de phénomènes émergents. (Lalitte, P., in Bort et Dupont, 2013 : 121).

Plus qu’un simple outil descripteur, la “texture“ - déclinée le cas échéant sous des formes multiples (*tissu, nappe, tapis sonore*) - rend ainsi possible la saisie intégrée d’éléments de nature diverse et contribue, en même temps qu’à la redéfinition du lien du *sonore* au *musical*, à l’affinement des modalités de différenciation du flux acoustique :

Fruit de l’interaction entre de nombreux paramètres, la texture se définit comme un tissu dynamique non réductible à la somme de ses composantes. [...] Analyser la texture revient à s’écarter d’une approche trop paramétrique (hauteurs, durées, intensités, timbres) pour aborder l’œuvre sous l’angle plus global du phénomène sonore. [...] L’analyse de la texture s’apparente [...] à une sorte de rhéologie musicale : l’analyse de l’écoulement et de la déformation de la matière sonore. (Lalitte, P., *op. cit.* : 130).

Qu’elle renvoie à la description (i) de l’émission et du procès sonore (*filage*), (ii) de phénomènes d’ornementation (*broderies*), (iii) de la structure polyphonique (*trame/canevas sonore*), ou encore permette une saisie intégrée de la forme et du matériau dans l’évocation du flux acoustique (*texture*), l’image de la *musique-textile* joue ainsi un rôle propre dans la saisie du *continu* au-delà des ruptures, et, plus généralement, dans la pensée de l’un au-delà du multiple. Elle ouvre ce faisant un réseau de liens riches et complexes qui renouvellent le champ de l’exploration musicale.

“La musique est une construction“

Si les métaphores textiles renvoient à la relation à la “matière sonore“, l’image de “l’architecture musicale“, ancrée en diachronie dans le passage de la monodie à la polyphonie (X^e-XIII^e siècles), joue un rôle propre, ainsi que l’analyse T. Störel, dans la saisie de la structure et de la cohérence interne de l’œuvre :

Derrière les formules célèbres de l’“architecture comme musique gelée“ et de la “musique comme architecture fluante“ se cache un réseau de liens complexes qui ouvre, au Moyen-Âge le champ de la fusion entre l’art de la construction et la polyphonie dans la pratique de la composition. (Störel, T., *op. cit.* : 97)³⁵⁰

Assurant, dans une perspective tant processuelle que structurale, une fonction centrale dans la relation à l’œuvre musicale, la métaphore de l’architecture se décline ainsi sous des formes diverses, qu’elle passe par les paradigmes de la “construction“ et de l’“édifice sonore“, du “soubassement“ et des “piliers harmoniques“, ou encore du “tuilage“ et du “remplissage“. Faisant de l’art d’assembler les sons un processus de construction, la métaphore de “l’architecture sonore“ unit ainsi, en même temps que l’œuvre musicale à l’idée d’édifice, les principes de composition aux lois physiques de l’équilibre et l’univers du *faire* et de *l’entendre* à celui du *bâtir* et de *l’habiter*.

> *Saisie du sonore et abstraction*

“Pureté“ du son

Saisi dans ses liens avec le monde de la matière et de l’objet, le phénomène acoustique est également évoqué par sa “pureté“ - soit dans sa dimension “immatérielle“. Renvoyant tantôt à des phénomènes de nature acoustique (*ondes pures* vs. *apériodiques*, *sons purs* vs. *complexes*³⁵¹), tantôt à des éléments de nature culturelle (*musique pure* vs. *descriptive*), la “pureté“ du son possède un ancrage subjectif propre et participe, ce faisant, du lien profond unissant l’expérience sonore à l’expression de l’idéal.

³⁵⁰ Original : „Hinter den geflügelten Worten von der “Architektur als gefrorener Musik“ und der “Musik als fließender Architektur“ (Wellek, 1963) verbirgt sich ein kompliziertes Beziehungsgefüge, das im Mittelalter die Verschmelzung von Baukunst und Mehrstimmigkeit in der Kompositionspraxis angeregt hat“ (Störel, T., 1997 : 97.)

³⁵¹ Provenant d’un mouvement vibratoire périodique simple, une *onde pure* est une onde sonore sinusoïdale, correspondant ce faisant à une fréquence sonore unique. Un *son pur* se caractérise ainsi par le fait qu’il est dépourvu de composantes inharmoniques (soit de fréquences qui ne seraient pas multiples de la fondamentale), phénomène qui, comme l’analyse J.C. Risset, ne se rencontre que de façon exceptionnelle : «Dans la nature, il y a en fait très peu de sons purs. Les sons réels, lorsqu’ils sont périodiques, sont des combinaisons plus ou moins compliquées de sons partiels sinusoïdaux de fréquences définies. Une ou plusieurs fréquences sont en général prépondérantes et donnent au son une qualité physiologique particulière : le timbre.» (Risset, J.C., “SONS- Production et propagation des sons“, *Encyclopaedia Universalis*, consulté le 27 - 06 -2016).

“La musique est une mathématique“

L’acoustique et la musique entretiennent par ailleurs de façon traditionnelle des relations privilégiées avec l’univers des mathématiques, l’analogie entre le domaine des phénomènes sonores et celui des relations logiques reposant en partie sur le fait que les rapports et les équilibres s’y expriment, dans un cas comme dans l’autre, entre des entités et des grandeurs n’étant essentiellement “saisissables“ que par les lois et les structures qui les régissent - soit par leur lien avec les processus d’abstraction. C’est à ce phénomène que se rattachent ainsi, entre autres éléments, (i) la distinction, par l’analyse acoustique, des champs du structuré et de l’inorganisé (*processus périodiques/apériodiques, sons à hauteur déterminée/indéterminée*), (ii) l’organisation hiérarchique de l’univers tonal (*échelles, degrés, polarités, tensions/résolutions*), (iii) l’évaluation harmonique des rapports et des distances sonores sur l’axe de la justesse (*intervalles justes vs. majeurs, mineurs, augmentés, diminués*) ou de la “perfection“ (*consonances parfaites/imparfaites, accords parfaits*), ou encore (iv) la saisie du procès musical en terme de situation-problème (*réalisation d’une basse, résolution d’une dissonance etc.*)³⁵².

³⁵² Leibniz affirme à ce propos : « La musique est une pratique occulte de l’arithmétique dans laquelle l’esprit ignore qu’il compte. Car, dans les perceptions confuses ou insensibles, l’esprit fait beaucoup de choses qu’il ne peut remarquer par une aperception directe. [...] Donc, même si l’âme n’a pas la sensation qu’elle compte, elle ressent pourtant l’effet de ce calcul insensible, c’est-à-dire l’agrément qui en résulte dans les consonances, le désagrément dans les dissonances. Il naît en effet de l’agrément à partir de nombreuses coïncidences insensibles. » (Leibniz, G.W., Lettre à Christian Goldberg, 17-04-1712, in Leibniz G.W., 1768, *Opera Omnia III* : 437, trad. Bailhache, P.).

Le lien unissant musique et mathématique est également considéré par Rameau comme fondement de l’harmonie: « La musique est une science physico-mathématique; le son en est l’objet physique, et les rapports trouvés entre différents sons en sont l’objet mathématique. Sa fonction est de plaire et d’exciter en nous diverses passions. » (Rameau, J.P., 1737, Ch. 2 : 30).

Si les rapports mathématiques sont envisagés par Leibniz et par Rameau comme source de “l’agrément“ éprouvé à l’écoute de la musique, il se peut, comme le note Xenakis, que ceux-ci procèdent, chez le compositeur, d’un pur idéalisme formel : « [...] on peut admettre la spéculation jusqu’au bout sur certaines idées théoriques, même si les résultats extrêmes ne sont pas immédiatement ou même pas du tout perceptibles. Cela, ça peut exister aussi. [...] Comme quand on décide : je prends la mélodie, je la transpose à trois octaves. [...] Et ça correspond à un principe d’économie - avoir la même chose qui se répète. Et puis ça peut peut-être aussi se justifier en disant que si on a compris dans une région, par analogie, même si on ne l’entend pas tel quel parce que l’écoute diffère dans une autre région, par analogie, c’est la même chose. Parce qu’on reconstitue ce qui était plus fort, ou en premier. Oh, il y a des phénomènes comme ça tout le temps en musique. C’est ça qui est très intéressant, d’ailleurs. » (Xenakis, I., in Delalande, 1997 : 89).

Si les “métaphores ontologiques“ lient ainsi le champ de l’activité acoustique à celui de l’interaction avec la matière, la saisie des relations sonores/musicales en termes de processus mathématiques unit l’expérience du son à celle de l’abstraction et des opérations logiques.

3.3.2.3 “Autonomisation“ du sonore

Passant par les analogies “de source“ d’une part (“*le son de X est un son de Y*“), par les métaphores “ontologiques“ (“*le son a les qualités de la matière et de l’objet*“), et les phénomènes d’“idéalisation“ du sonore (“*le son appartient au champ de “l’immatériel*“) de l’autre, la saisie de l’événement acoustique se réalise également par animation et “autonomisation“ du son. Utilisant en cela, dans ses diverses extensions, le cadre conceptuel de la métaphore “LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS“ (Turner, 1988 : 4, cf. supra), l’énoncé confère au sonore qualité d’être animé. Qu’ils prennent statut d’éléments naturels ou d’êtres vivants, les phénomènes acoustiques se présentent ainsi comme acteurs de leur procès et agents de leurs interactions avec l’environnement.

> “*Le son a les propriétés d’un phénomène naturel*“

“*Le son a les propriétés d’un liquide*“

Saisi en situation comme “cristallin“, “métallique“ ou “rocailleux“ - tous contextes largement ouverts à l’iconicité -, ou décrit, dans ses combinaisons, comme formé d’un assemblage d’entités physiques (“grappes sonores“ (*clusters*), “nuages de sons“), le phénomène acoustique est également évoqué en termes d’élément liquide, situation allant du contexte des métaphores “de source“ (*le bruit de X est un bruit émis par un liquide*) à celui des similarités structurelles (*le bruit de X a les propriétés d’un liquide*). Le discours mobilise à cet égard deux analogies fécondes : celle du “flux“, omniprésente en perspective musicale et langagière aussi bien qu’en contexte technique, et celle des “ondes“, jouant un rôle nodal dans l’analyse physique de la propagation des phénomènes acoustiques (Hofstadter, Sander, 2013 : 258-266).

> *Flux sonore*

Très présente dans la description des modalités processuelles du discours (*débit, flot, torrent de paroles*)³⁵³, l’image du flux est récurrente dans l’analyse de l’œuvre musicale

³⁵³ La métaphore de la “fluidité sonore“ est également utilisée en contexte phonologique, les “liquides“ se différenciant des autres consonnes par les modalités d’écoulement de l’air dans le chenal buccal

et de l'interprétation (Störel, T., 1997 : 70). Elle connaît par ailleurs un usage spécifique dans la saisie des phénomènes d'ornementation, le "coulé" consistant, dans la musique vocale française des dix-septième et dix-huitième siècles, à "relier deux notes séparées d'une tierce généralement ascendante" et, dans le cadre du jeu sur instruments à cordes, "à lier, après l'attaque d'une note à la main droite, deux ou plusieurs notes à la suite avec la main gauche, sans intervention de la main droite" (DMM), situations caractérisées, dans le premier cas comme dans le second, par la façon dont s'y exprime, en continuité, le passage du *même* à l'*autre*.

Assurant de façon intégrée la saisie de phénomènes de "changement dans la continuité", les métaphores de fluidité unissent ainsi, en même temps que l'univers du son à celui de l'élément liquide, l'expérience processuelle du sonore à la relation au mouvement. Trouvant par ailleurs ancrage dans la pensée métaphorique de la durée (écoulement de la journée, flux des événements), le "flux sonore" procède de l'inscription temporelle de l'expérience acoustique.

> *Ondes sonores*

Si l'image du flux, liant le sonore à l'élément liquide, - et tout particulièrement à l'eau, source de vie -, est partie prenante des saisies subjectives et temporelles du perçu, le lien unissant les phénomènes acoustiques au paradigme des ondes aquatiques est, comme l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, le résultat d'un saut analogique porteur d'enjeux essentiels dans le domaine de la recherche scientifique. Si, en effet, c'est bien à partir de la perception du "quelque chose" liant le sonore à la dynamique des mouvements ondulatoires de l'eau que s'est développée, de Chrysippe (240 avant notre ère) à Euler (1707-1783), la compréhension des modalités de propagation des phénomènes acoustiques, "l'analogie de l'onde" a ultérieurement donné lieu à des sauts cognitifs d'importance croissante, sources d'avancées scientifiques majeures dans des domaines multiples (*ondes lumineuses, ondes de température, ondes de spin, ondes gravitationnelles, ondes quantiques*) (Hofstadter, D. , Sander, E, *op. cit.* : 264-265) :

[...] aux environs de l'an 204 avant notre ère, le philosophe grec Chrysippe émit l'hypothèse que le son était une sorte d'onde et, environ deux siècles plus tard, l'architecte romain Vitruve

lors de leur production - et ce faisant, par leur proximité avec les voyelles -. (I. Fónagy, note à cet égard que « le terme se justifie en partie par le caractère continu des sons, par l'absence d'une constriction produisant un bruit de frottement. » (1991, [1983]: 102).

Présentant à la fois des traits vocaliques et consonantiques, les liquides se caractérisent ainsi, sur le plan phono-articulatoire, comme l'analysent J. Dubois et al, par « la combinaison d'une occlusion et d'une ouverture du chenal buccal, de manière simultanée comme les latérales, ou de manière successive comme les vibrantes », et, sur le plan acoustique, par « un degré de sonorité proche de celui des voyelles, leur spectre acoustique présentant les caractéristiques vocaliques, avec une structure de formants assez nette ». (Dubois, J. et al, 2007, DLSL, 2007).

alla bien plus loin encore en comparant explicitement la propagation des ondes sonores depuis une source avec l'expansion circulaire des ondes sur l'eau. Une telle analogie est révélatrice de la manière dont les physiciens ont toujours pensé, qui consiste à se fonder sur un phénomène visible, familier et bien compris, puis à percevoir mentalement son déroulement dans un autre médium, parfois à une échelle spatiale ou temporelle extrêmement différente, si bien que le phénomène n'est pas accessible aux sens [...]. Dans le cas du son, les ondes aquatiques constituent le phénomène familier, dont la longueur d'onde et la fréquence sont facilement visibles, alors que le nouveau médium est bien entendu l'air. Les longueurs d'onde et les fréquences des ondes sonores ne sont pas perceptibles, et ces fréquences sont même en fait très différentes de celles des ondes aquatiques. Étant donné ces différences tellement importantes, Vitruve faisait preuve d'une grande audace en désignant par un même mot deux phénomènes dont l'un était très bien connu et le second à peine. [...] De nombreux siècles furent pourtant encore nécessaires avant que la théorie des ondes sonores puisse être considérée comme relativement aboutie, et cela grâce aux travaux de scientifiques aussi inspirés et perspicaces que Galilée, Marin Mersenne, Robert Boyle, Isaac Newton et Leonhardt Euler. [...] En un sens, le saut mental depuis le concept d'oscillations visibles aquatiques vers celui d'oscillations invisibles de l'air, bien que relativement modeste, fut le plus important de tous les sauts qui jalonnent l'histoire du développement du concept *onde*, car grâce à lui, le concept se trouva entouré d'une aura incitant à la hardiesse. (Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 260-261 ; 262).

> ***“Le son a les qualités d'un être vivant“***

“Le son a les propriétés d'un organisme“

De la recherche scientifique à la création poétique³⁵⁴, le lien unissant le phénomène acoustique à l'élément aquatique contribue à ouvrir le sonore à l'univers du vivant. La métaphore de “la vie du son“ est d'ailleurs elle-même très présente dans le discours, où, dans des formes plus ou moins figées ou sujettes à remotivation en contexte, le phénomène acoustique est décrit comme un être animé doté de l'aptitude à se déplacer dans l'espace et à interagir avec l'autre. Jouant un rôle central dans l'histoire des liens tissés par l'être humain avec le phénomène acoustique³⁵⁵, la saisie du sonore en termes d'élément animé trouve en particulier une expression privilégiée dans la pensée romantique où elle va de pair avec l'émergence de nouvelles formes de conscience acoustique, comme le met en évidence la réflexion engagée par le physicien et philosophe J.W. Ritter :

³⁵⁴ Ominiprésent chez C. F. Ramuz, le lien unissant la relation au sonore à l'expérience de l'eau s'ouvre largement au registre de l'iconicité : «Mais la porte de la maison s'était refermée. Elle, elle est maintenant de l'autre côté de la porte, c'est-à-dire du bon côté. Elle a eu toute la musique pour elle. *Il a suffi de la remonter comme elle aurait fait d'un cours d'eau.* » Ramuz, C.F., RB.14.

³⁵⁵ La saisie du phénomène acoustique fait, en particulier, une large place à l'image du corps, que celle-ci passe, dans des formes érigées en catégories par l'usage, par le paradigme du “corps sonore“ - renvoyant, dans la saisie de la source émettrice, à “tout objet produisant des sons audibles“- ou par celui du “corps du son“ associé, dans la désignation de “la phase qui suit l'attaque“, au contexte de l'enveloppe acoustique (DMM).

Chaque son est une “vie” du corps sonore, et une vie “en” lui, qui dure aussi longtemps que ce son et s’éteint avec lui. Tout un organisme d’oscillations, avec une forme et une figure, voilà ce qu’est chaque son, de même que toute entité organique vivante. Il exprime son existence.

(Ritter, J. W. (1984, [1810]) : 263. cit. in Kaltenecker, M., 2010 : 211-212).

Occupant par ailleurs une place centrale dans le renouvellement du paradigme musical au dix-huitième siècle, la saisie de l’œuvre en termes d’organisme participe du lien - fondateur dans l’esthétique romantique - unissant la création artistique aux phénomènes naturels, situation mise en évidence par M. Kaltenecker :

La description de l’œuvre comme organisme était apparue dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle désignait la création du génie comme opposée au travail mécanique et réglé du talent, qui applique strictement et comme un artisan les règles de l’imitation. Le génie n’imite pas la nature, il imite sa manière de faire, et s’il procède comme elle, c’est parce que c’est d’elle qu’il procède : son originalité vient de ce que la nature le guide et l’inspire, qu’elle parle à travers lui, sans que lui-même en soit toujours conscient. (Kaltenecker, M., 2010 : 226).

Très présente dans le métadiscours musical, l’image de l’“œuvre-organisme” trouve, entre autres contextes, une actualisation dans la pensée du “motif”, ouverte, ainsi que le fait apparaître l’analyse du musicologue allemand B.A. Marx, aux paradigmes de la germination et de la croissance :

Toute création musicale se développe comme les organismes à partir d’une graine, mais qui doit représenter déjà, comme les germes ou les cellules dans le règne végétal et animal, quelque chose de formé, l’union entre deux ou plusieurs éléments (sons, accords, éléments rythmiques), pour pouvoir donner naissance à d’autres organismes. On appelle un tel germe un motif : toute composition repose sur un ou plusieurs de ces motifs.

(Marx, B.A., 1841 : 170, cit. in Kaltenecker, M., *op. cit.* : 235).

En élargissant l’œuvre aux dimensions de la vie, la métaphore de “l’œuvre-organisme” renouvelle ainsi, comme le met en évidence M. Kaltenecker, les fondements mêmes de l’expérience musicale³⁵⁶ :

La notion d’organicité est corollaire de celle d’une unité dont la compréhension peut être retardée, et d’un surcroît d’effort chez l’auditeur qui se soumet à l’œuvre, au lieu que celle-ci le circonviennent. (Kaltenecker, M., *op. cit.* : 229).

Assurant le lien entre la pensée du perçu (présenté comme élément animé) et de la genèse de l’œuvre (envisagée comme procédant des forces créatrices de la nature), les “métaphores organiques” contribuent ainsi, en même temps qu’à ouvrir le phénomène acoustique à la vie, à fonder l’axe du sonore au musical.

³⁵⁶ La métaphore de *l’œuvre-organisme* reste par ailleurs très présente dans le métadiscours musical contemporain, marqué en particulier par le rôle qu’y joue la “cellule” (mélodique, harmonique, rythmique) dans la saisie de la structuration de l’œuvre.

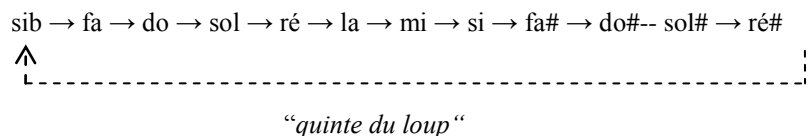
“Le son a les qualités de l’animal“

Décrit en termes de phénomène organique, le son est également évoqué dans ses liens avec l’univers animal, situation assortie de façon récurrente de connotations péjoratives diverses. Si, ouverts aux phénomènes de figement, les “parasites“ ont, à cet égard, pris valeur catégorielle dans la saisie - éminemment animante - de perturbations affectant un signal, la désignation d’une fausse note comme “canard“ - reposant à la fois sur une saisie par “impertinence de source“ (*LE BRUIT DE X EST UN BRUIT DE Y*) et sur un phénomène de glissement sémantique contextuel (désignation du phénomène acoustique par l’émetteur) - ouvre l’écoute “causale“ aux processus zoomorphiques. Débordant par ailleurs largement le champ expérientiel du sonore, l’attribution au phénomène acoustique des caractéristiques du “loup“ s’élargit à des perspectives culturelles diverses, qu’elle renvoie en contexte pythagoricien, à un intervalle harmonique “maudit“ parce que sortant des normes du système (*quinte du loup*)³⁵⁷, ou à un bruit incongru affectant, sur certaines notes, la sonorité d’un instrument à cordes³⁵⁸.

“Le son a les qualités de l’être humain“

Comme le mettent en évidence les saisies zoomorphiques, l’inscription verbale du sonore est largement ouverte à l’expression de la subjectivité³⁵⁹. Envisagé tour à tour, comme *rude* ou *délicat*, *revêche* ou *agréable*, *joyeux* ou *triste*, *chaleureux* ou *froid*, le phénomène acoustique

³⁵⁷ Basée sur les rapports d’octave (2/1), de quinte (3/2) et de quarte (4/3), la gamme pythagoricienne est construite à partir d’une superposition de douze quintes dont la dernière, différant des autres pour pouvoir fermer le cycle, est dite “quinte du loup“ parce qu’elle est “hors normes“ et qu’elle “hurle“ :



³⁵⁸ Si “le loup“ renvoie, en contexte artisanal, à “un objet présentant un défaut“, (TLFi) (“faire un loup“ signifiant à cet égard “rater une pièce“ (DHLF)), “un loup“ est, en lutherie, un phénomène se manifestant par “un son discordant (roulement) apparaissant sur certaines notes lors d’une résonance partant du corps d’un instrument à cordes.“ (DMM). Le terme renvoie par ailleurs également à un son “hors normes“ présent sur les claviers non accordés selon le tempérament égal (DMM) (cf. supra).

³⁵⁹ La saisie du sonore porte ainsi, par exemple, la trace des liens unissant en diachronie, dans des formes généralement figées, les phénomènes acoustiques aux personnages peuplant les univers imaginaires des mythes et des légendes. Si l’évocation d’une voix masculine particulièrement forte par analogie à celle de *Stentor* “personnage de l’Iliade qui passait pour avoir une voix aussi puissante que celles de cinquante hommes réunis“ (DHLF) est devenue rare en discours et si le lien unissant les phénomènes de réfraction acoustique à la légende de la nymphe *Écho* est largement perdu, une voix féminine reconnue pour sa beauté renvoie aujourd’hui encore au monde merveilleux des “sirènes“ et une manifestation dont le niveau sonore est jugé insupportable reste encore couramment désignée en termes de “bruit ou raffut du diable“.

se charge ainsi, dans et par le discours, de qualités émotionnelles propres³⁶⁰. Le son est par ailleurs de façon récurrente investi de valeurs éthiques diverses en perspective musicale, qu'il soit décrit comme *sobre*, *dépouillé*, *expressif*, *généreux*, ou "*sans âme*", toutes qualités qui, pouvant être transférées par glissement contextuel à la voix ou à l'interprétation, témoignent de la valeur de l'investissement affectif du sonore dans l'inscription culturelle et sociale du sensible.

Qu'il soit évoqué par sa "force", présenté comme "incisif", "mordant" ou "perçant", doté de propriétés biologiques ou encore investi de qualités émotionnelles, le son s'érige ainsi en phénomène autonome, agent de son procès et de ses interactions avec l'environnement. Saisi dans le lien qui l'unit aux diverses expressions du vivant, le phénomène acoustique joue ainsi un rôle propre dans l'engagement de la relation à l'autre.

Ouverture du sonore aux enjeux de la relation au monde

Mobilisant tantôt l'axe de la tension vers l'émetteur, tantôt celui des différenciations qualitatives, la saisie du sonore les prolonge sur le mode iconique, le premier par analogie "de source" (*le bruit de X est un bruit de Y*), le second par lien sensoriel (*X (sonore) a les propriétés de Y (non -spécifiquement- sonore)*).

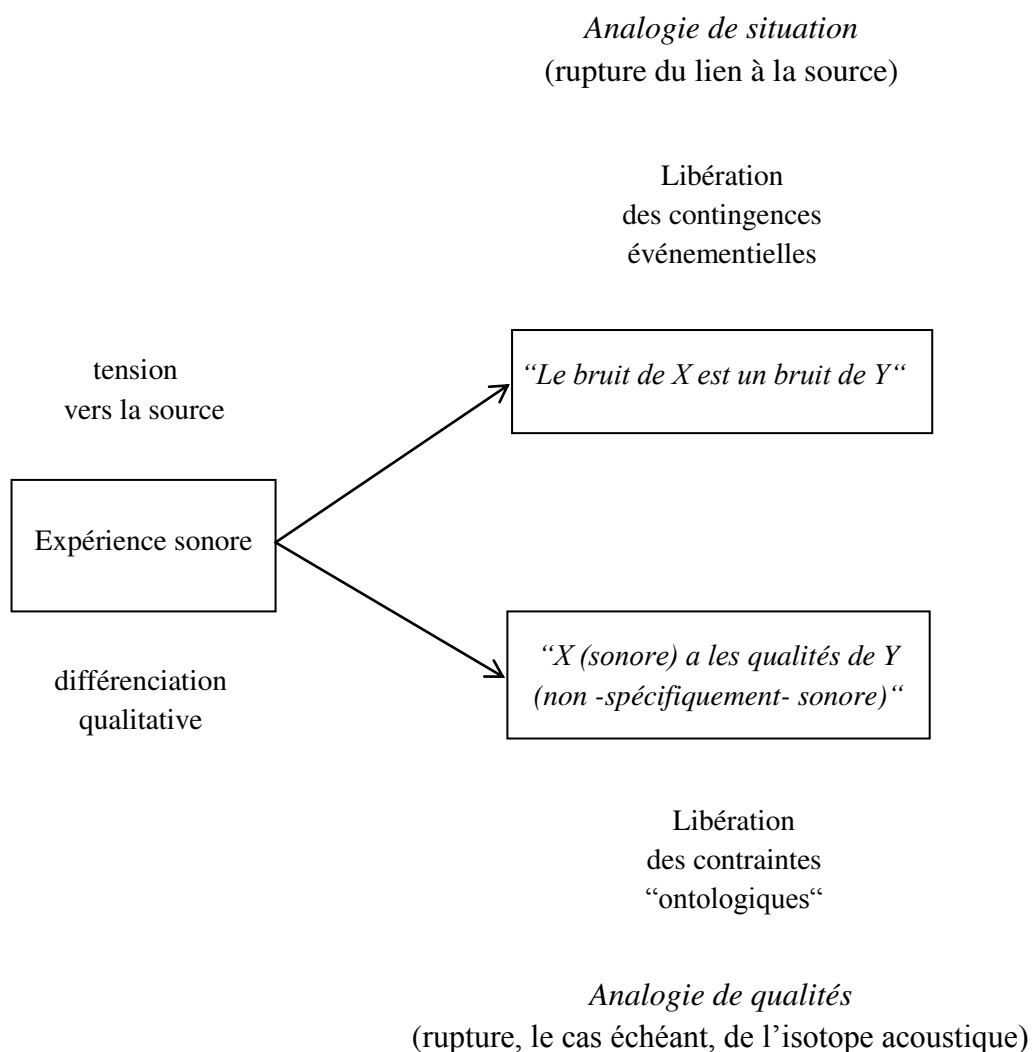
Si toute métaphore passe par une mise en tension du *même* et de l'*autre*, les saisies par analogie "de source" s'ouvrent ainsi au champ de l'impertinence sémantique (*la tempête fait un bruit d'animal*), tandis que les analogies "de qualités" s'élargissent aux phénomènes de rupture d'isotope (*le son s'écoule, se file, se tisse etc.*).

Contribuant au dépassement des contingences événementielles, les métaphores "de source" élargissent ainsi l'expérience sonore aux dimensions de la relation au monde.

Conférant par ailleurs aux phénomènes sonores les propriétés de la matière et de l'objet - ou, le cas échéant, de l'*immatériel* -, les métaphores "de qualités" ouvrent, en même temps que le sonore au *non -spécifiquement- sonore*, le phénomène acoustique aux diverses modalités d'expression de l'étant (Fig. 9).

³⁶⁰ La question de la nature projective (anthropomorphique) ou métaphorique ("autonomisante") des descriptions émotionnelles du phénomène musical est à cet égard objet de débats récurrents. (Cf par exemple, Robinson, J., (2005) et Wolff, F., (2015) : 219-286).

Figure 9. Saisie métaphorique du sonore



Élargissant le champ du sonore tantôt par recul des contingences événementielles, tantôt par libération des contraintes ontologiques inhérentes au perçu, les saisies métaphoriques érigent également, le cas échéant, le son en phénomène autonome, agent de son procès et de ses interactions avec l'environnement. Elles ouvrent ainsi le champ de l'expérience sonore aux enjeux de la relation à l'autre.

Conclusion

> Ouvert au paradigme de la mimesis, le lexique sonore se caractérise par le rôle qu’y joue l’onomatopée, tout phénomène d’“imitation“ vocale prenant dans ce contexte sens de sa réalisation au filtre des distinctions phonologiques de l’idiome - soit du lien tissé, dans et par l’engagement du procès langagier, entre bruits du monde et “bruits de langue“. Reposant sur la duplicité des processus d’“imitation en langue“ du perçu - et se heurtant à la double aporie du “monde parlant“ d’une part et de la “langue-son“ de l’autre -, le phénomène onomatopéique réactive ainsi à sa source le lien unissant, dans et par l’usage du signifiant acoustique, la parole à l’expérience sonore.

Passant, de façon récurrente, par les formes monosyllabiques, l’onomatopée se caractérise également par son ouverture au phénomène de réduplication, moyen original de “signifier la signification“ (Lévi-Strauss, C., 2009 [1964], Jakobson, R., 1980, [1979]). Marquée, par ailleurs, par son resserrement autour des triangles vocalique et consonantique, elle s’ouvre, de façon récurrente, à des formes qui, telles les affriquées (*tchac, tsing, pflac*), les suites fricative/occlusive (*chtac, scrotch, splach*), ou la nasale vélaire [ŋ], (*cling, clang, clong*), sortent du système phonologique de l’idiome, ainsi qu’à des enchaînements phonématiques généralement peu usités en langue française (comme c’est le cas, par exemple, du hiatus - *baoum, boïng-* ou des successions pluriconsonantiques - *psst, pcht, frrt* -), tous éléments qui contribuent à enrichir les ressources du procès mimétique.

Constituées en “images acoustiques“ des bruits du monde, les onomatopées participent tout particulièrement de la mise en scène verbale du procès sonore, les phénomènes de succession phonématique et de structuration syllabique prenant valeur iconique dans la saisie du déroulement des événements afférents (*poc, ploc, pfloc / bam, badam, badaboum*). Associant d’autre part en contexte l’usage de la mimesis aux processus de marquage sémantique de la source (*flic flac, miaou, bla bla, tchac poum* etc.), elles s’ouvrent à part entière aux phénomènes de lexicalisation du sonore.

Si elles reposent par ailleurs, de façon essentielle, sur “l’analogie d’image“, les onomatopées possèdent, de leur ancrage même dans le système phonologique de la langue, des enjeux relationnels propres (Monneret, P., 2014 : 50). Unités de langue à part entière, elles s’élargissent ainsi, en même temps qu’aux phénomènes dérivationnels, aux processus morphosyntaxiques, diffusant ainsi le principe mimétique au sein du lexique (*clap* → *clapoter, clapotant, clapotement, clapotis*).

> Si elle fait appel au procès onomatopéique, la saisie du sonore s'effectue également par marquage sémantico-lexical du champ, qu'elle mobilise des formes à valeur générique (*entendre, écouter, parler, chanter, jouer, se taire / bruit, son, musique, silence / sonore, acoustique*), ou passe par les phénomènes de spécification affixale (*acou-, audi-, audio-, phon-, son- / -acousie, -phonie, -acoustique, -phonique, -sonique*).

Ouverts par ailleurs tant au paradigme originaire de la tension vers la source qu'aux saisies par différenciation qualitative (Guyot, Castellengo et Fabre, 1997 : 41), les phénomènes de lexicalisation du sonore sont partie prenante des processus d'analogie/catégorisation du perçu. Faisant à cet égard une large place à l'inscription en langue du lien processus-produit (*claquement, ronflement, pépiement, grommellement, craquement*), le lexique distingue également les événements sonores par leur inscription contextuelle (*gargouillement, miaulement, bougonnement*). S'étendant par analogie acoustique, les catégories sonores créent ainsi des liens entre les sources émettrices afférentes, comme le mettent par exemple en évidence, en diachronie, les emplois du verbe *siffler*, renvoyant à des manifestations émanant (i) de l'être humain, (ii) de l'animal en colère (XII^e siècle), (iii) de l'air (XIV^e siècle) ou (iv) de l'oiseau (XVI^e siècle). Les *mots du son* se chargent ce faisant de connotations diverses, dont témoignent, entre autres exemples, l'emploi des péjoratifs animaux dans la saisie de manifestations d'origine humaine (*jacasser, hennir, mugir, bêler, braire, hululer* etc.) ou, en perspective romantique, les usages esthétiques des phénomènes d'«animation» de l'univers naturel par le sonore (*voix de la mer, murmure du ruisseau, mugissement de la tempête* etc.). Assurant par ailleurs un rôle nodal dans la spécification de l'humain, la distinction du *verbal* et du *non verbal* est au cœur des processus de catégorisation des événements acoustiques, le paradigme du chant tissant, dans ses extensions métaphoriques, des liens riches et complexes entre les situations ou les émetteurs afférents.

Faisant une large place à la saisie de l'audibilité (*sourd/sonore, net/brouillé, puissant/faible, perceptible/imperceptible*) ainsi qu'à la distinction des caractéristiques acoustiques de l'émission (*rauque, sifflant, guttural, nasal, etc.*), les processus de différenciation qualitative du sonore s'ouvrent aux phénomènes de correspondances transmodales, distingués aujourd'hui, par leur caractère diffus, inconscient et largement partagé, du paradigme de la synesthésie (Deroy, O., Spence, C., 2013). Qu'ils s'étendent aux dimensions du clair ou du sombre, du brillant ou du mat, du fin, de fluët ou de l'épais, du lourd ou du léger, du chaud ou du froid, du granuleux ou du lisse ou encore du linéaire, du rond, de l'aigre, du suave,

de l'acide, du perçant ou du lancinant, les descripteurs acoustiques élargissent ainsi le domaine de l'ouïe aux différentes modalités de l'activité perceptive, le sonore s'avérant, comme le mettent en évidence les travaux de Williams (1978) puis de Werning et al. (2006), cognitivement accessible à l'ensemble des autres champs sensoriels ³⁶¹.

> Portant par ailleurs la trace de liens plus ou moins effacés par l'usage, le lexique sonore intègre des phénomènes "d'incongruité sémantique" de nature diverse.

Ouverte au procès métonymique dans la saisie des qualités de l'activité auditive (*avoir l'oreille fine, avoir de l'oreille*), l'inscription verbale de *l'entendre* s'effectue ainsi de façon récurrente par déplacement du focus sur l'émetteur et le médium (*entendre quelqu'un, quelque chose - entendre une clarinette, une voix, un moteur*), ce en quoi elle procède à part entière de l'écoute causale.

Reposant par ailleurs de façon essentielle sur les liens de similarité, les processus de lexicalisation du sonore mobilisent largement les ressources de l'iconicité. Si l'on considère à ce propos que dans ce domaine comme dans d'autres, ainsi que le souligne M. Murrat, "il n'y a pas de métaphore en langue" (1983:13, *cit. in Bordas, 2003 : 34*), les *mots du son* gardent ainsi l'empreinte d'images de nature diverse qui, plus ou moins sujettes à figement en contexte, restent ouvertes aux processus de remotivation. Ancrées dans les phénomènes de tension vers la source, les "images du sonore" unissent ce faisant, en même temps que les événements acoustiques eux-mêmes, les situations qui leur sont afférentes, le lexique témoignant en cela de l'ouverture de *l'entendre* aux diverses modalités d'expression de la relation au monde (*voix de stentor/ de sirène, sons cristallins/ métalliques, caverneux/ feutrés - parasites, friture*). Passant par ailleurs par les processus de distinction qualitative du perçu (B¹ A LES QUALITÉS DE B²), les saisies iconiques du sonore s'ouvrent aux phénomènes de rupture d'isotope, qu'elles fassent appel aux "métaphores ontologiques" - et, en particulier, à la richesse des phénomènes de composition lexicale effectués par adjonction des adjectifs *sonore* ou *acoustique* à un substantif renvoyant au champ de la matière ou de l'objet (*matière sonore, texture sonore, objet sonore - tissu acoustique, formant acoustique*) -, ou s'étendent à la dimension de l'immatériel (*ondes pures vs. aperiodiques, sons purs vs. complexes, musique pure vs. descriptive*).

³⁶¹ Situation dont est généralement exclue l'olfaction, pourtant largement mobilisée dans les descriptions sonores en contexte littéraire (Proust, M., 1987, [1913] : 205-206).

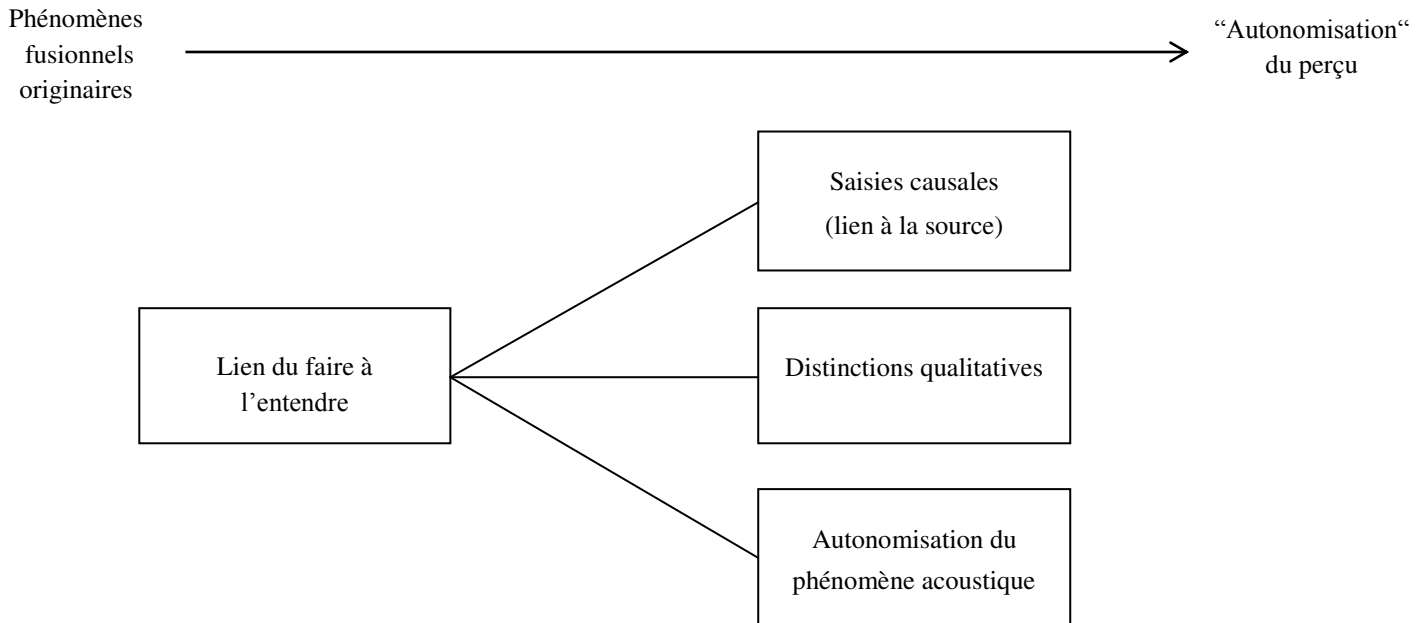
Effectuées tantôt par “impertinence de source“, tantôt par ouverture des saisies qualitatives au jeu du *même* et de l'*autre*, les images du sonore s'ouvrent également aux phénomènes d'autonomisation de l'événement acoustique, le perçu s'élargissant aux dimensions du mouvement (*glissando*) et de l'affect (sons *tristes/ joyeux, froids/ chaleureux, généreux* etc.), et l'expérience acoustique s'exprimant en termes d'interaction avec l'autre (sons *percutants, perçants, lancinants, apaisants, relaxants* etc.).

Qu'ils passent ainsi (i) par le procès onomatopéique - trouvant leur pertinence des similarités créées, dans et par le dire, entre bruits du monde et bruits de langue -, (ii) par le marquage affixal du champ (*acou-, phon-, -acoustique, -phonique, etc.*), (iii) par les phénomènes d'impertinence de source (*jacassement des commères / rire de la hyène*), de rupture d'isotope acoustique (*matière sonore / musique pure*) ou d'autonomisation du perçu (*son lancinant vs. relaxant*), les phénomènes de catégorisation lexicale reposent sur l'analogie. “Saisir“ le son en langue, c'est ainsi choisir un certain mode de relation à l'expérience, un certain type d'actualisation de l'intention signifiante (*mimesis*, spécification par marquage sémantico-lexical, déplacement du focus sur la situation-source, saisie de l'un dans les termes de l'autre), qui participent de la relation nouée, dans et par le dire, avec l'événement sonore.

Mobilisant des ressources multiples, les phénomènes de lexicalisation du sonore ouvrent ainsi un axe qui, s'il prend sens du lien tissé, dans et par le dire, avec l'expérience - et donc des processus d'analogie/catégorisation perceptive -, va du contexte originaire de la *mimesis* à l'engagement du procès iconique, en passant par la richesse et la diversité des phénomènes de marquage morpho-sémantique du champ.

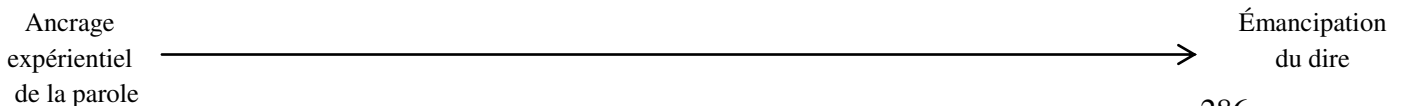
Figure 10. De l’ancrage expérimentiel de la parole à l’émancipation du dire

Catégorisation du sonore



Lexicalisation du sonore

<p>SAISIES “IMITATIVES”</p> <p>Procès onomatopéique : mimétisme acoustique et phono-articulatoire</p>	<p>MARQUAGE SÉMANTIQUE DU CHAMP</p> <ul style="list-style-type: none"> > “Mots du son” <i>entendre, écouter, faire, parler, jouer de bruit, son, musique - sonore, acoustique.</i> > Marquage affixal du champ : <i>acou-, audi-, audio-, phon-, son- / -acousie, -phonie, -acoustique, -phonique, -sonique</i> > Actualisation de cotopies diverses Ex : lien processus → produit <i>Aboiement, clapotement, roulement, etc.</i> > Modifications adjectivales et adverbiales → Qualités acoustiques <i>sons audibles/inaudibles, forts, éclatants, puissants vs. faibles, sourds, feutrés</i> → Correspondances transmodales <i>sons ternes/brillants, transparents/colorés, chauds/froids, lisses/rugueux etc.</i> → Saisies appréciatives <i>sons doux, mélodieux vs. grinçants, criards</i> 	<p>OUVERTURE AUX RESSOURCES DE L’ICONICITÉ</p> <ul style="list-style-type: none"> > Images “de niveau lexical” : → analogies de lien à la source <i>voix de sirène, de stentor</i> → métaphores ontologiques <i>matière/ texture/ objet sonore</i> → métaphores “idéalisantes” <i>sons purs, musique pure</i> → autonomisation du sonore <i>sons percutants, perçants / apaisants, relaxants</i> > Iconicité acoustique Suffixation à valeur iconique : trompette /trombone (Nobile 2014 a : 33) Redoublement : chuchotement Adjonction à valeur augmentative : pétarade
---	---	---



De la mise en lien du *faire* à l'*entendre* à "l'autonomisation" du son d'une part (saisie acoustique), et de la mimesis onomatopéique à l'ouverture du procès iconique de l'autre (inscription lexicale), la saisie du sonore s'exprime ainsi sur un continuum allant des phénomènes fusionnels originaux à l'émancipation de formes d'expérience spécifiques.

Si les "mots du son" participent du lien tissé avec le perçu, les processus d'inscription discursive du sonore portent-ils l'empreinte des diverses modalités d'expression de la relation au sensible ? L'analyse du discours sur le son confirme-t-elle, en cela, la relation unissant, dans et par la saisie de l'événement acoustique, l'expérience sonore à la parole ?

S'attachant tant aux caractéristiques des univers acoustiques afférents qu'aux diverses modalités d'inscription discursive du sonore, l'analyse des textes de C.F Ramuz, N. Bouvier, B. Krause et du commentaire critique de *Disques en lice* pose ainsi la question de l'émergence, dans et par le discours sur le son, du continuum perceptivo-langagier - et, ce faisant, de l'ancrage de la parole dans les processus d'analogie/catégorisation du perçu.

Partie 2

Richesse et diversité

des modalités

d'inscription discursive du sonore

Chapitre 3

Présence de l'expérience acoustique chez C.F. Ramuz, N. Bouvier, B. Krause, et dans l'émission de critique musicale *Disques en lice*

1. C.F. Ramuz : le sonore, expression de la vie

1.1 L'événement acoustique au cœur de la scène narrative

1.1.1 Un paysage sonore rural

Formant un paysage sonore homogène et cohérent, les bruits présents dans les textes de C. F. Ramuz sont d'abord ceux de l'eau, marqués par la présence du Rhône, “*racontant sans fin une vieille histoire jamais finie et peut-être jamais commencée*” (RD. 61), de la rivière qui, “*resserrée entre les berges est comme beaucoup de têtes et d'épaules qui se poussent en avant les unes les autres pour aller plus vite.*” (RD. 63), ou de la pluie “*qui fait fin et doux sur le toit comme beaucoup de pattes d'oiseaux.*” (RD. 39). Ce sont également ceux du vent qui “*claque sous la toiture*” (RB. 51) ou se fait médium lorsque, “*souffle d'air [...] il vous jette à l'oreille l'espèce de chuchotement lointain d'une cascade*” (RD. 5), du feu quand “*la branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil*” (RD 1) ou encore des plantes et buissons “*qui tintent dans le vent doucement, comme des clochettes*”. Les manifestations animales y viennent en bonne place : cris des “*pinsons, mésanges, chardonnerets, fauvettes et merle*” (RB. 24), “*bruit d'ailes*” d'un envol au crépuscule (Le Petit Village), moineaux venus “*piquer du bec dans le chêneau à petits coups secs*” (RB. 3), ou encore présence du troupeau qui fait “*quand il broute, un bruit comme celui des toutes petites vagues qui viennent, les soirs de beau temps, à coups rapides et rapprochés, heurter la rive.*” (RD. 69).

À ces bruits naturels se mêlent ceux de l'environnement humain : bruit des cloches “*balançant dans l'air*” (RB. 27), ou de “*l'heure du clocher dont les ressorts crient*” (Le Petit Village), “*babillage*” de la fontaine (RD. 17), “*tapotement sourd*” de la roue des bateaux à vapeur (RB. 26), “*grand bruit de vent qui se lève*” du train qui passe sur le viaduc (RB. 13), ou vacarme des premières automobiles : “*elles aboyaient, elles toussaient, elles hurlaient longuement comme quand un chien de garde s'ennuie.*” (RB. 20).

Le récit résonne également des événements du quotidien : portes et fenêtres qui s'ouvrent et se ferment (RD 17, 42 ; RB. 11, 32,45), *“pas étouffés sur les galets”* (RB. 32), coups frappés à la porte - *“La petite Marguerite avait heurté ”* (RB. 17) -, ou encore frôlement imperceptible d'un vêtement - *“rien que ce froissement d'étoffe qui fait pourtant que Décosterd se retourne.”* (RB. 31) -. Signes de convivialité, comme ceux de la vaisselle dans la cuisine (RB. 27), du bouchon qui saute (RB. 48) et des verres qui s'entrechoquent - *“On trinquait : “À ta santé ! – À la tienne ! “ Ça faisait un petit bruit, ça faisait comme quand la chèvre en tirant sur une touffe d'herbe fait tinter la sonnette.”* (RB. 40) -, les bruits participent de l'activité humaine, qu'ils soient ceux de la pioche *“frappant une matière dure et sonore”* (RD. 64), des marteaux des garçons *“tapant sur leurs clous en haut des échelles”* (RB. 40), ou encore des ateliers de la ville voisine - *“chaque organe de la machine ayant son bruit particulier et son allure particulière, tandis que de ces éléments sonores superposés et de leur superposition même naissait comme un rythme nouveau, dont la résultante était simple, persistante, les facteurs multiples et contrariés.”*- (RS. 9).

S'il s'ouvre à la richesse et à la diversité des échos de l'activité quotidienne, le paysage sonore fait également place aux manifestations physiologiques et émotionnelles de la vie - *“On tousse, on se mouche, on appelle”* (RD. 42) -, les bruits du sommeil relayant ceux de la veille - *“Il dormait les bras en croix, la bouche entr'ouverte. Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois.”* (RD. 55) -, et le phénomène acoustique se faisant le cas échéant musique *“C'est comme quand on fait boire la goutte aux petits enfants ; le sang lui chante dans les oreilles ;”* (RD. 30).

Omniprésente, la voix s'exprime d'abord par le cri, manifestation essentielle de vie (1), mais également signe de tension et de souffrance (2), tandis que le rire, récurrent dans *Derborence*, apparaît, ainsi que l'analyse N. Sichler, comme *“motif musical de la folie”* (3) (Sichler, N., 1993 : 119)³⁶² :

³⁶² “Dans ses occurrences les plus courantes dans l'œuvre, le rire renvoie traditionnellement, sinon à la folie du personnage concerné, du moins à un isolement affectif par rapport aux autres membres de la communauté sociale. [...] Parmi les signes qui véhiculent les mythes sonores structurels de *Derborence*, [...] le rire est [...] porteur de toutes les résurgences de la folie, degré limite du message humain et de la communication. [...]”
Sichler, N. (1993) :113 ; 118.

1. Alors il est heureux, il ne voit qu'une chose : c'est qu'il est vivant. Il a des yeux qui lui servent à voir, une bouche qui respire, un corps (et il le tâte) pour aller comme il veut, où il veut, tant qu'il veut. *Il voit qu'il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu'il pense à présent se forment à mesure avec bruit sur sa langue ; Il élabore dans sa gorge un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé ; mais il s'entend, il s'entend lui-même ; il se prouve à lui-même qu'il existe, poussant ainsi un premier cri, lequel lui a été renvoyé par l'écho : -Oh ! RD. 35*

2. Une voix d'homme a dit :

-C'est pas vrai !...

Et une voix de femme :

-Ah !...Ah !...Ah !...

Un long cri qui vient par trois fois, toujours plus aigu, puis casse à sa plus fine pointe comme un roseau sous un coup de vent. RD. 22

3. *Il riait.*

-Plus personne ... Plus personne ? Ah ! vous croyez ...

[...]

À ce moment, une pierre, se détachant là-haut de la coulée de boue, est venue s'abattre sur le pierrier *en faisant un bruit comme un rire.*

-Je vois ça, a-t-il dit, tu me comprends, toi.

Alors la grande paroi s'est mise à rire tout entière par suite des échos envoyés de droite et de gauche, qui ne font bientôt plus qu'une seule rumeur ; toute la montagne éclate de rire RD. 29

Émergeant par ailleurs naturellement de l'environnement sonore, la parole s'inscrit au cœur de la narration et est mise en scène dans ses manifestations quotidiennes - appels, salutations, amorces de conversations -, où s'exprime la diversité des langues, des patois et des accents :

4. Il recommence à s'étonner :

"C'est que vous parlez très bien notre langue... Vous avez seulement un peu d'accent..."

Parce qu'elle avait un drôle d'accent avec de singulières brièvetés dans la fin des mots, et un peu rauque. RB. 14

Très présente également, la musique contribue à l'unité et à la vie du paysage sonore, qu'elle surgisse du quotidien - chansons, fanfare de village, airs joués sur l'accordéon ou sur les *orguettes*³⁶³-, ou que, sortant de l'atelier du musicien, elle soit saisie dans ses interactions avec l'environnement proche, comme c'est le cas dans l'évocation du piano des répétitions de "Noces", décrit comme *"concurrent même la scie à ruban du menuisier, les moteurs du garagiste."* (RS. 9). Présentée dans ses liens avec les "bruits du monde", la musique trouve à cet égard ancrage dans "ses propres bruits", ceux des répétitions, des discussions, des recherches sonores, partie prenante de l'œuvre en devenir :

³⁶³ *Orguettes* est le nom donné en Suisse à l'harmonica.

5. *Tout cela qui avait été du bruit* [...]; - qui était maintenant fixé, ne bougeait plus, était devenu une suite de points immobiles sur du papier, était devenu de l'immobilité, était devenu du silence, mais l'un et l'autre riches, et comme tout tendus déjà vers le dehors, de ce qu'ils avaient à restituer. RS. 7.

Rompant par ailleurs l'équilibre et l'unité de l'environnement sonore, les bruits inconnus s'inscrivent au cœur du procès narratif, comme le met par exemple en évidence l'évocation de la catastrophe de *Derborence*, articulée à la description des phénomènes acoustiques afférents (RD. 17, cf. supra)³⁶⁴.

Si la mise en scène de l'inouï joue un rôle propre dans la conduite du récit, le silence, élément à part entière du paysage sonore, y occupe également une place essentielle, qu'il soit celui des larmes (6) et des lieux désertés par la vie (7)³⁶⁵, ou que, dans sa "négativité" même, il se constitue en révélateur de bruit (8) :

6. Ils n'osent plus tellement crier, ils n'osent même plus rien dire, ils ont fait taire leurs larmes qui coulent maintenant sans bruit. RD. 25

7. Tout était en vie, les sonnailles tintaient au cou des bêtes, les hommes s'appelaient entre eux – *silence*. Il regarde : plus d'hommes, plus de bêtes, plus d'herbe, plus de chalets : il voit des pierres et puis des pierres et puis des pierres. RD. 32

8. [...] Et le moindre petit bruit est comme un immense bruit. La goutte tombe en retentissant. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; le frottement du vent remplit à lui seul la capacité de l'espace. Toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent ; on redevient vivant soi-même parce qu'eux-mêmes sont vivants. RD. 1

³⁶⁴ Ce phénomène est mis en évidence par N. Sichler qui souligne à ce propos "la valeur signifiante des effets de bruit et de silence dans *Derborence*" : « les événements du drame sont méthodiquement véhiculés par un appareil sonore et s'échelonnent du silence au bruit ; ces éléments portent en eux un signifié marqué mythologiquement par la poétique propre à Ramuz. [...] le bruit revêt à la fois un aspect tout à fait impersonnel et par là universalise le drame jusqu'à lui conférer un caractère mythique ; en même temps la corrélation totale entre le tissu événementiel et sa transcription phonologique et stylistique pose tangiblement le problème de l'interprétation de ces sonorités ; [...] L'armature du roman ainsi posée se place volontiers dans une perspective sémiologique en ce qu'elle constitue une transcription, au sens musical du terme, des diverses étapes du drame dans un registre digne de l'opéra. » (Sichler, N., 1993 : 107 ; 108 ; 110).

Les enjeux esthétiques de la scène sonore dans *Derborence* sont également mis en évidence par P. Mariétan : « À première lecture, il se peut que rien n'apparaisse du dispositif de représentation sonore mis en place par l'auteur, alors qu'en y regardant de plus près, on y trouvera une grande richesse d'indices sonores participant au déroulement de la dramaturgie, à la qualification des personnages et au descriptif de nombreuses situations. Cette démarche va surprendre d'autant plus qu'elle s'intègre parfaitement aux autres éléments de l'écriture, au point de n'en point paraître comme un fait à part. Elle est issue du silence et génère son propre silence ; au lecteur d'en extraire le sens, en sachant trouver le silence autour de lui et faire silence en lui. » (Mariétan, P., 2006 : 66).

³⁶⁵ cf. également RD. 1, 4, 8, 57, 67, RB. 31

1.1.2 Sobriété des moyens linguistiques mobilisés

(Annexes 3 - 4.1 - 5.1 - 11)

Ouvertes aux axes de *l'animé* et de *l'inanimé*, de *l'humain* et du *non humain*, du *verbal* et du *non verbal*, - mais également du *sonore* et du *non -spécifiquement- sonore* -, les descriptions acoustiques issues des textes de C.F. Ramuz sont en général réalisées avec les mots du quotidien et intègrent peu de termes spécialisés, phénomène souligné par P. Mariétan :

Ce qui est remarquable dans l'écriture de Ramuz, c'est la pertinence avec laquelle les situations sonores sont expliquées à partir d'un vocabulaire usuel ; confirmation est donnée que les mots existent pour représenter notre environnement sonore. (Mariétan, P, 2006 : 81, 82).

Ancrée dans les mots du quotidien, la saisie du sonore s'organise ainsi autour d'un certain nombre de termes récurrents, les unités représentées dix fois et plus constituant 61,9% des occurrences - pour 10,6% des unités lexicales (types) ³⁶⁶. Puisant à cet égard dans les ressources usuelles de la langue, les descriptions acoustiques mobilisent largement les termes du "lexique témoin" qui, constituant près de la moitié (types) des unités utilisées, assurent plus des trois-quarts des occurrences (75, 6%). La représentation des "mots du son" s'accroît par ailleurs avec le taux de fréquence des unités utilisées - passant de 37,4% pour les termes mono-occurents à 87,4% pour ceux présentant dix occurrences et plus -, phénomène témoignant de la place occupée par un petit nombre de termes "de base", généralement à valeur générique, dans la saisie en langue du sonore. Assurant un rôle essentiel dans le discours, les "mots du son" les plus représentés sont ainsi les verbes *entendre* (x 127), *dire* (x144), *parler* (x34), *se taire* (x33), *chanter* (x32), *rire* (x22) ainsi que les substantifs *bruit* (x 89), *voix* (x 59), *musique* (x 57), *silence* (x32), *langue* (x29)³⁶⁷, *coup* (x29) et *note* (x24).

Tout en reposant pour une large part sur l'usage de quelques termes à valeur générique - assurant le marquage sémantique du champ -, la saisie discursive du sonore mobilise nombre d'unités lexicales à ancrage contextuel, les termes mono-occurents - bien que constituant près de la moitié de l'ensemble des descripteurs (47 %) ³⁶⁸ - n'appartenant que pour 37,4 %

³⁶⁶ Ne représentant qu'1,5% (types) des termes mobilisés par les descriptions sonores, les verbes *entendre* (x 127 occ.), *dire* (x144) et les substantifs *bruit* (x 89), *voix* (x 59) et *musique* (x 57) assurent, à cet égard , près de 30% des occurrences.

³⁶⁷ Terme hors lexique témoin

³⁶⁸ Au nombre de 155, ces termes assurent 9,4 % des occurrences dans les descriptions sonores.

d'entre eux au lexique témoin. Le texte intègre ainsi quelques syntagmes renvoyant à des contextes situés, tels celui de *l'heure du clocher*, déjà évoqué, ou des *sonnailles* du troupeau en libre pâture dans la montagne. Il inclut également quelques formes imagées issues de la langue populaire, liant l'expérience sonore aux champs du mouvement, de la relation à la matière, ou de l'activité sociale : *faire marcher son accordéon* (RB. 37), *essayer les basses* (RB. 28), *partir à plein* (RB. 31), *s'amuser* (RB. 31, 37), *faire venir un accord* (RB. 37), ou simplement *faire*, sonore par vicariance :

9. le ténor en russe chante d'autre part avec telle tenue de voix sur telle syllabe : que va *faire* le ténor chantant en français pour ne pas trahir l'intention de la phrase musicale ? RS. 5.

1.1.3 Richesse des saisies verbales et des catégories du *dire*

Mobilisant, comme c'est le cas dans l'ensemble du corpus, très largement les substantifs³⁶⁹, la saisie discursive du sonore se caractérise, chez C.F. Ramuz, par l'ampleur et la diversité du champ des verbes, qui, à la différence des usages des autres textes de l'étude, constituent, avec 37 % des unités lexicales pour 47,1% des occurrences, la catégorie du discours la plus représentée dans l'énoncé³⁷⁰ - catégorie qui se distingue par ailleurs par sa diversification lexicale, puisque près de la moitié des termes mono ou bi-occurrents y sont extérieurs au lexique témoin.

Particulièrement riche dans la distinction des modalités de l'*entendre* (*prêter l'oreille*, *faire/ne pas faire attention à*, *remarquer*, *reconnaître*, *retrouver avec l'oreille*), l'énoncé se caractérise également par la finesse de grain des catégories verbales du dire, que celles-ci renvoient au champ (i) de l'émission vocale : *pousser un son* (RD. 35), *un cri* (RD. 36, 47, 67),

³⁶⁹ La représentation des substantifs dans les lexiques de saisie sonore du corpus est de :

- 33,3% (types) et 39,2% (occurrences) chez C.F. Ramuz
- 39,4 % (types) et 46,5 % (occurrences) chez N. Bouvier
- 40,3 % “ “ et 47,9 % chez B. Krause,
- 48,4 % “ “ et 57 % chez les locuteurs de *Disques en lice*.

³⁷⁰ Les taux de représentation des verbes sont de :

- 29,5 % (types) et 32,5 % (occurrences) chez N. Bouvier
- 26,4 % “ “ et 24,6% “ “ chez B. Krause,
- 12,7 % “ “ et 16,2 % “ “ chez les locuteurs de *Disques en lice*

pousser sa voix dehors (RD. 41), (ii) de l'activité langagière : *exprimer* (RS. 8), *raconter* (RD. 3, RC. 11), (iii) de la situation de communication : *annoncer* (RD. 35), *répondre*, (RD. 67), (iv) du procès énonciatif : *égrener* (RS. 11, RC. 5), *répéter* (RD. 35), *reprendre* (RB. 17), *se taire* (x33), (v) de l'émotion : *supplier* (*Pénates d'Argile*), *se contenir* (RD. 48), ou encore (vi) de la relation à l'écrit : *épeler*, RC. 9, *lire à haute voix*, RS. 5.

Très présentes par ailleurs dans l'énoncé, les catégories nominales du dire intègrent des éléments renvoyant à la diversité des langues et des idiomes : *langue(s)* (RD. 11, 27, RB. 14, 37, 39, RC. 5, 6, 7, 11, RS. 6), ... *d'oc* (RC. 5, 6, 7, 11, RS. 6), *d'oïl* (RC. 11), *patois* (RC. 3, 5) mais aussi aux différentes modalités d'actualisation de la parole : *accents* (RB. 14, RC. 5, 11), *parler* (RC. 11, *Portrait de Jean-Daniel*), aux constituants du discours et de la langue : *phrase* (RB. 29, RS. 5, 11), *mot* (RD. 6, 35, 38, 41, 68 - RB. 7, 14), *syllabe* (RD. 58), *voyelles* (RS. 5), *muettes / non muettes* (RC. 11), ou encore au paradigme du nom, que celui-ci renvoie à la personne ("il dit son nom", RD. 35) ou au lieu (onomastique) ("toute la montagne éclate de rire, lui, il répond à la montagne : -Je vois bien, je n'ai pas besoin de continuer, tu connais ton nom...", RD. 29).

La finesse du regard porté sur la langue trouve, par ailleurs, une expression spécifique dans les commentaires métadiscursifs jalonnant les *Souvenirs sur Strawinsky*, qu'il s'agisse de la reconstitution du chemin allant, dans *Noces*, du hoquet à l'histoire chantée par le vieil ivrogne en passant par la syllabe, le mot, le vers et la phrase (10), de l'évocation des difficultés posées par la place de l'accent lors de la transposition de la poésie russe vers le français (11), ou de l'énonciation, sous forme ludique, de quelque maxime artistique (12) :

10. et il ne manquait même pas à la scène le vieil ivrogne de chez nous, avec sa chanson jamais commencée et jamais finie ; faisant entendre par intervalle un sourd grognement souterrain, une espèce de hoquet, lequel était fait de syllabes qui appartenaient à un mot, ces mots à un vers, ce vers lui-même à une phrase, et à des phrases, par quoi il égrenait interminablement ses opinions à lui et sa petite histoire à lui, seul dans son coin ; RS. 11

11. [...] ensuite venait la question des longueurs (celle des longues et des brèves), la question aussi des voyelles (telle note étant écrite pour un o, telle pour un a, telle pour un i) ; enfin, et par-dessus toutes les autres, la fameuse et insoluble question de l'accent tonique et de sa coïncidence ou de sa non-coïncidence avec l'accent musical. Une trop continuelle coïncidence est ennuyeuse ; elle ne satisfait en nous que l'esprit de mesure ou métrique. Elle eût été tout à fait contradictoire avec la nature intime d'une musique que j'entendais tour à tour m'être

chantée, et tour à tour m’être jouée sur le piano avec accompagnement de timbales ; m’être chantée et jouée à la fois, et qui venait à moi dans sa matière vivante. Se plier à la règle eût été trahir cette matière même ; aller par principe contre la règle eût été faire preuve d’une espèce de logique à l’envers, non moins mensongère, non moins fastidieuse. Qu’on ajoute à tout cela les complications résultant des contradictions particulières qu’il y a entre le russe et le français où l’accent n’est pas dans le mot, mais dans la phrase, et n’y a pas la même intensité ; on se rendra compte qu’au total les difficultés n’étaient pas petites et eussent fourni matière à d’interminables discussions. RS. 5

12. On ne fait de la poésie
 Qu’avec l’anti-poétique ;
On ne fait de la musique
Qu’avec l’anti-musical. RS. 6

1.1.4 Diversité des saisies qualitatives du sonore

1.1.4.1 Distinction par différenciation acoustique

Distingués sur l’axe du *même* et de l’*autre*³⁷¹ les phénomènes acoustiques se définissent tout particulièrement par leurs qualités acoustiques, et en particulier par leur “netteté” (*distinct / marqué*)³⁷² et leur intensité - exprimée tantôt en termes de puissance (*fort/doux*)³⁷³, tantôt en termes de taille et de volume (*gros, grand, immense / petit, grêle, fin*)³⁷⁴.

1.1.4.2 Saisies cinétiques

S’ils se caractérisent par leurs propriétés acoustiques, les événements sonores s’inscrivent également sur des axes qualitatifs de nature diverse. Portant à cet égard l’empreinte des liens originaires unissant l’expérience du son à celle du mouvement (Francès, R., 1984, [1958]), la saisie du sonore s’exprime de façon récurrente sur le mode cinétique. Le phénomène acoustique se présente ainsi comme animé d’une puissance motrice propre, le discours s’ouvrant le cas échéant au champ iconique (*bouger*, RB. 9, *trotter*, RB. 29, *se balancer* RB. 37, *trembloter*, RC. 13, *dégringoler*, RB. 9).

³⁷¹ “Thérèse entend sa mère qui parle *et une autre voix de femme parle bas dans la cuisine* ;“ RD. 23

“D’abord une seule note *toujours la même*, longtemps tenue, puis un silence, *puis cette même petite note qui revenait*. Puis un silence. *Puis une autre note est venue*.“ [...] RB. 28

³⁷² *distinct*, RB. 33, *marqué*, RD. 6, 55, RB. 10, 35

³⁷³ *fort*, RD. 18, 19, 38, 59, RB. 39, 43, *doux*, RD. 3, 6, 39, 46, 68, RS. 8, *Pénates d’argile* : 192, *Poèmes inédits* : 144

³⁷⁴ *grand*, RD. 1, 4, 17, 21, 22, 26, 47, 63, RB. 4, 10, 13, 18, 19, 24, 37, RS. 3, *gros*, RD. 49, RB. 17, *immense*, RD. 1, *petit*, RD. 1, RB. 9, 18, 29, 31, 37, 40, 51, RC. 10, 13, *grêle*, RB. 51, *fin*, RD. 39.

1.1.4.3 Descriptions processuelles

L'événement sonore est également saisi dans son inscription processuelle³⁷⁵, qu'il soit envisagé (i) dans son émergence : *naître* (RB. 81, RS. 2, 9), *commencer* (RD. 6,8, 10, 45, 49, 68, RB. 6, 31, 37, RS. 3, 10), *se former* (RD. 35), *sortir* (RD. 38, RS. 9, *Pénates d'Argile* : 192), *partir* (RB. 31, 37), (ii) dans sa persistance : *durer* (RB. 18), dans ses diverses modalités séquentielles : *hésiter* (RD. 6, *Le petit pays*), *s'interrompre* (RB. 6, 9), *recommencer* (RD. 1, 3, 17, 53, RB. 27), *reprendre* (RD. 29, RB. 17), *repartir* (RB. 29), *revenir* (RB. 28, RD. 58), ou (iii) dans sa chute : *se résoudre* (RS. 10), *se perdre* (RB. 34), *se mourir* (RB. 13), *mourir* (RD. 3, *Poèmes inédits* : 144).

Faisant largement appel aux syntagmes verbaux, la saisie du déroulement sonore passe également par le champ des modifieurs adjectivaux, les sons étant distingués tantôt par leur durée (*court, long, prolongé*), tantôt par leurs qualités processuelles (*continu / ponctué par, traversé par..., entrecoupé de...*), tantôt encore par leur densité et leurs modalités de succession temporelle (*rare, espacés, rapprochés*).

1.1.4.4 Saisies spatiales

Mettant en scène le phénomène acoustique dans son déroulement temporel, l'énoncé s'attache également aux diverses modalités de son expansion spatiale, P. Mariétan notant à cet égard la présence, chez C.F. Ramuz, "*d'une extrême minutie dans la relation sonore*" :

On trouve dans l'écriture de Ramuz les prémisses d'un art de la représentation sonore. [...] Le son de l'espace décrit est effectivement en rapport avec l'espace du son. Ramuz dit les faits sonores tels qu'ils se concrétisent. On peut en vérifier la véracité acoustique [...] Dès le début, la précision acoustique de la situation est remarquable [...] on peut y déceler un ensemble de caractéristiques sonores ne laissant rien au hasard ou dans l'oubli.

(Mariétan, P., *op. cit.* : 65 ; 75 ; 77).

Remarquable par sa précision et sa justesse, la description du déploiement du son dans l'environnement s'effectue cependant, sur le plan lexical, à partir des marqueurs spatiaux les plus élémentaires. Mobilisant, de façon ponctuelle le champ adjectival (*intérieur*, RD. 9, *diffus*, RD. 7, *non situé*, RB. 38), elle se réalise ainsi généralement à partir de syntagmes

³⁷⁵ Dimension liée de façon si étroite à l'expérience acoustique que le son et la musique ont été de façon récurrente utilisés par les philosophes comme illustration de la conscience du temps, comme en témoignent par exemple la place occupée par l'étude des phénomènes de rétention inhérents à l'écoute dans l'analyse de la conscience temporelle chez Husserl (*Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 2007, [1928]) ou la métaphore de la mélodie dans l'analyse de la durée chez Bergson (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1970, [1888]).

verbaux d'usage courant, ceux-ci pouvant, dans la diversité des contextes afférents, renvoyer à l'expression

- de phénomènes de va-et-vient : *aller* (RB. 37), *venir* (RD. 22, RB. 10, 11, 28, 30, 31, 37, 44, RC. 3, 5, 13, 16, 28, 29), *entrer* (RB. 9, 26), *vous arriver* (RB. 50), *parvenir* (RB. 47), *se rapprocher* (RD. 23, 54, RB. 18)
- de mouvements de verticalité : *monter* (RD. 10, 11, 20, RB. 37, Pénates d'Argile : 188), *descendre* (RB. 43), *redescendre* (Pénates d'Argile : 188).
- de dynamiques circulaires : *tourner* (RD. 45, RB. 9,19), *s'enrouler* (RB. 29, Pénates d'Argile : 188)
- de phénomènes de contact et de réfraction : *se heurter à* (RD. 16, 45), *renvoyer, être renvoyé* (RD. 35, 45)

Traitant le bruit en phénomène autonome, le discours s'ouvre ainsi à la dimension de l'iconicité, comme le met par exemple en évidence le rôle joué par la "métaphore du contenant" dans la structuration des relations sonores (*envahir*, RS. 9, *remplir l'espace* RB. 38).

1.1.4.5 Ancrage subjectif du sonore

Profondément ancrée dans le champ de l'émotion, la relation au phénomène acoustique s'exprime de façon essentielle sur le mode de la subjectivité, comme en témoigne la place occupée dans l'énoncé par les paradigmes du *familier* et de l'*étrange* - élément trouvant une expression dans la catégorie du "drôle de" (*bruit*, 13 *musique*, 14, *langue*, 15, *accent*, 16) :

13. Le vent soulevait les petites pierres à notre droite et nous les lançait contre la joue avec d'autres objets *faisant un drôle de bruit comme du papier, ou des branches sèches, une feuille de fer-blanc, on ne savait pas trop*, puis c'est le dessus d'une boîte en carton. RB. 43

14. « Toute cette même après-midi, pendant qu'on jouait aux quilles chez Milliquet, et entre deux roulements de boules, *cette drôle de petite musique* était venue. RB. 28.

15. Il parlait *une drôle de langue*. [...] Et c'est ce qu'il a dit, c'est ainsi qu'il commence *dans sa drôle de langue*, mais on pouvait facilement l'entendre à cause de la musique qui est venue avant et vient pendant et vient après RB. 37

16. *Parce qu'elle avait un drôle d'accent* avec de singulières brièvetés dans la fin des mots, et un peu rauque. RB. 14

Prenant sens de son lien au connu et de son inscription dans l'habitude, l'expérience acoustique est ainsi mise en scène par C.F. Ramuz dans sa relation à la norme, qu'elle renvoie - en particulier en contexte musical - à l'univers du "nuancé" et du "convenable" ou, en contraste, du "singulier" (ex. 16, supra) et du "pittoresque" :

17. On ne cachera pas, en effet, que cette musique devenait chaque jour plus agressive et plus bruyante, moins faite chaque jour pour mériter son nom auprès de braves gens (j'entends les voisins) « bons connaisseurs » assurément, *mais qui ne la concevaient guère que « douce », comme ils disaient, ou « harmonieuse », comme ils disaient encore, ou enfin du moins nuancée, au sens que le mot prend pour les membres (actifs, passifs ou honoraires) de nos chœurs d'hommes dont l'art consiste essentiellement à doser dans de justes proportions (où ceux-ci l'emportent pour des raisons de convenance) les pp. et les ff.* RS. 8

18. Le char de la mariée entrain en scène *et aussitôt éclatait la plus « convenable » des musiques (au vrai sens du mot, mais qui l'était peu au sens détourné) - si bien que les voisins, ignorant tout de ses intentions, eussent pu s'en étonner de bon droit, et s'en étonnaient en effet.* RS. 9

19. Vous n'aimez peut-être plus beaucoup "Noces", Strawinsky : c'est votre droit ; mon droit, à moi, est de continuer à les aimer. Peut-être réprochez-vous quelque peu aujourd'hui ce que cette musique a d'impulsif, de non dominé, en apparence tout au moins, *ou de pittoresque ;* RS. 12

Dans la diversité de ses inscriptions culturelles, le sonore s'ouvre ainsi au jugement appréciatif, le phénomène acoustique étant tantôt ressenti comme *bon* (RB. 9), *beau* (RB. 9, 19, 27), *doux* (RD. 6, RS. 8), tantôt perçu comme *bruyant* (RS. 8), *dur* (RD. 6), *aigre* (Le petit village), tantôt encore présenté comme porteur/vecteur de sentiments et d'affects de nature diverse (*triste*, RD. 6, *agressif*, RS. 8).

Mettant en scène un paysage rural où interagissent les phénomènes acoustiques naturels et les bruits de l'activité humaine - parmi lesquels ceux de la voix et de la parole occupent une place spécifique -, C.F. Ramuz ouvre ainsi le sonore aux enjeux du projet narratif. Mobilisant de façon privilégiée les ressources du langage quotidien, l'énoncé inscrit l'écoute au cœur de l'expérience : décrits avec les mots de tous les jours, les sons participent de la vie. La forte sollicitation du champ verbal dans le discours témoigne à cet égard des liens unissant le sonore aux dimensions du mouvement, mais également du temps, de l'espace, de la relation à l'autre, de l'émotion, et, plus généralement, aux diverses modalités de l'être au monde.

1.2 Saisie en langue du sonore et mise en scène de l'écoute

1.2.1 Inscription discursive de l'*entendre*

Trouvant ancrage dans l'expérience auditive, l'inscription discursive du sonore s'effectue de façon récurrente par mise en scène de l'*entendre*³⁷⁶, soit par ouverture d'une fenêtre d'écoute dans et par laquelle prend sens l'événement acoustique. Omniprésente dans le texte, la saisie du phénomène de "tension vers" inhérent à l'engagement du procès perceptif passe ainsi par l'incitation à l'écoute, élément allant de pair, dans le discours, avec un emploi déictique du verbe *entendre*, lequel, présenté le cas échéant sous une forme interrogative (*tu entends/vous entendez ?*), est généralement suivi d'une mention du bruit signalé (20). La relation au phénomène acoustique trouve ainsi sa pertinence de son inscription dans une situation d'écoute partagée, l'usage rhétorique de l'interro-négation renforçant en contexte la tension engagée par l'*en-tendre* (21) :

20. Un des garçons a dit : "Vous entendez ?" ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon. RB. 41

21. - Comment ? Tu n'as rien entendu, ces nuits passées ? RD. 3

Si la saisie de l'écoute passe par une mise en scène du partage du sensible, la situation d'isolement - expression de l'absence de toute possibilité d'ouverture d'un phénomène de *tension vers* -, y marque les limites de l'*entendre*. Disparaissant du champ expérientiel en l'absence d'événement acoustique (*perdre l'habitude d'entendre*), la "tension vers" le bruit ne se réactive ainsi que par réouverture du lien à l'autre - phénomène qui s'exprime également comme projection du soi vers l'extérieur (*hors de lui* vs. *en lui*) -, soit par le retour à la vie :

22. C'est comme quand on fait boire la goutte aux petits enfants ; le sang lui chante dans les oreilles ; il ne sait plus si c'est en lui que ça bourdonne ou hors de lui, ayant perdu l'habitude d'entendre, perdu l'habitude de voir, perdu la bonne habitude des couleurs, perdu le goût, perdu l'odorat, perdu la faculté de connaître les formes et d'évaluer les distances. RD. 30.

³⁷⁶ Distinguant, dans son analyse *des quatre écoutes* (cf. supra), *entendre d'ouïr* (expression d'une présence à l'événement sonore en deçà de toute mise en éveil de la conscience), mais aussi d'*écouter* (marque de la visée d'un phénomène spécifique à travers l'événement sonore), et de *comprendre* (supposant la recherche d'un sens), P. Schaeffer rappelle l'étymologie du latin *in-tendere* → "tendre vers" et "remotive" le verbe français en le définissant par la présence d'une intention : entendre c'est "avoir une intention. Ce que j'entends, ce qui m'est manifeste, est fonction de cette intention." (Schaeffer, P., *op. cit.* : 104).

1.2.2 Omniprésence des saisies impersonnelles

S'il s'ouvre au marquage de la subjectivité, le discours fait également une large place aux saisies impersonnelles. Sortant du cadre de l'interaction située, l'*entendre* s'élargit ainsi à la dimension de "toute écoute possible" :

23. *On entend la voix de Nendaz* :
-Bonne nuit, Antoine. RD. 54

La sortie du cadre de l'interaction directe donne ainsi au perçu une portée universelle, le double effacement de l'auditeur et de l'agent tendant à ériger le sonore en élément autonome, que la mention du bruit s'effectue à partir d'une complétive, sur le mode impersonnel (*on entend qu'on ...*, 24), d'une forme infinitive (*on entend (X) faire ...*, 25), ou d'un déverbal (*on entend le bruit de ...*, 26). Associant saisie impersonnelle de l'*entendre* et du *faire*, l'énoncé confère ainsi au phénomène acoustique statut d'événement :

24. *On entend qu'on monte l'escalier d'un pas inégal.* RD. 39
25. *À ce moment, on a entendu s'ouvrir une porte ;* RB. 44
26. *On a entendu le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit...* RD. 40

L'usage des formes impersonnelles actualise ainsi la valeur inchoative de l'*entendre*, mise en évidence par J.J. Franckell et D. Lebaud :

À travers les caractéristiques du fonctionnement du verbe *entendre* s'organise un enchaînement de propriétés à la confluence du modal et de l'aspectuel. Le fait pour le sujet d'être localisateur d'un événement perceptif dont la détermination qualitative échappe à toute agentivité permet une valeur inchoative³⁷⁷ : il y a alors simple prédication d'existence d'un événement perceptif.
(Franckell, J.J, et Lebaud, D., 1990 : 55-56).

1.2.3 De l'*entendre* à l'*entendu* : mise en scène du lien à l'événement sonore

Annexe 13

Approches causales et qualitatives

Inscrivant l'événement sonore dans le mouvement même de l'écoute - soit dans la visée ouverte par l'*entendre* -, le discours passe généralement par une mention de la situation émettrice (27), complétée le cas échéant par une qualification du phénomène acoustique (28) :

³⁷⁷ *Inchoatif* étant pris au sens de « passage de l'absence (non localisation) à l'ancrage d'un procès dans le temps, c'est-à-dire de l'inexistence à l'existence » (1990 : 19), processus marqué par le rôle qu'y joue la mise en scène de l'auditeur, puisque, comme l'analysent les auteurs, « [...] le sujet du verbe *entendre* [...] devient le site localisateur d'un événement perceptif sur lequel se construit du perceptible. » (*op.cit.* : 19).

27. On entendait un bruit de vaisselle dans la cuisine où Decosterd était en train de mettre le ménage en ordre ; RB. 26

28. On entend le bruit de la petite pluie qui fait fin et doux sur le toit comme beaucoup de pattes d'oiseaux. RD. 39.

Le texte mobilise ce faisant deux axes de structuration essentiels dans la saisie du sonore, celui de la tension vers la source d'une part et de la différenciation qualitative de l'autre (cf. supra, Guyot, Castellengo et Fabre, 1997 : 41). Ce phénomène trouve, en particulier, une actualisation dans les usages de la forme à valeur événementielle *entendre que* ..., renvoyant tantôt à l'action émettrice afférente (mode causal, 29), tantôt encore au processus sonore lui-même (mode descriptif, 30)³⁷⁸ :

29. On entend *qu'une main cherche le loquet et a de la peine à le trouver*. RD. 54

30. [...] ils entendent *que la musique change*. RB. 36

> Saisies modales de l'entendre

Portant l'empreinte de l'ancrage subjectif de l'écoute, la saisie de l'*entendre* passe, de façon récurrente, par les phénomènes de modalisation, qu'elle s'élargisse aux dimensions de la probabilité (31), de la possibilité (32) ou de l'emphase (33) :

31. Decosterd était avec le bossu [...] quand *il lui avait semblé entendre*, lui-aussi, qu'on marchait sous les arbres. RB. 33

32. [...] puis *on a pu entendre* la voix de Rouge [...] RB. 15

33. [...] *il faut entendre* le détaillé des notes hautes : le chardonneret ne fait pas mieux. RB.5

L'*entendre* intègre également, de façon récurrente, une perspective évaluative, comme c'est le cas dans l'exemple 34, issu de *La beauté sur la terre*, où la description de l'admiration suscitée par le jeu de l'accordéoniste passe par l'usage de la forme *entendre combien* :

34. On entendait *combien le mouvement des mains était amoureux dans ses prudences*. RB. 28.

> Saisie de l'inouï

Très présente par ailleurs dans le récit, l'évocation de bruits non identifiés repose, de façon essentielle, sur l'analogie - utilisée en cela dans sa fonction heuristique, soit dans son aptitude à saisir l'inconnu dans le lien qui l'unit au familier. Ouverte au procès narratif, cette situation trouve une expression chez C.F. Ramuz, dans l'usage de la forme

³⁷⁸ P. Schaeffer associe ces deux modalités aux contextes d'*ouïr-entendre* et d'*écouter-entendre*, qu'il différencie par la nature de la sélection opérée par l'oreille, sélection s'attachant à l'événement dans sa globalité dans le premier cas et dans sa pertinence sonore dans le second. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 107-110).

entendre comme quand..., comme c'est le cas dans l'exemple 32, où le lien tissé avec le phénomène acoustique (*derrière lesquels on entendait en effet...*) - confirmant l'événement signalé en amont conjointement (i) par la parole (*C'est qu'ils sont toute une bande en bas qui vous attendent*) et (ii) par le geste (*elle montrait les contrevents...*) -, contribue à la mise en scène de la relation nouée entre les personnages, les deux occurrences du pronom indéfini *on* renvoyant, en même temps qu'aux protagonistes de l'action (*les jeunes filles* en haut, et *toute la bande* en bas) aux deux pôles de l'expérience sonore : celui de l'écoute et de la production (*entendre* vs. *frapper*) :

35. -“ C'est qu'ils sont toute une bande en bas qui vous attendent ... “
Elle montrait les contrevents derrière lesquels *on* entendait, en effet, comme quand *on* frappe des cailloux l'un contre l'autre. RB. 17

Qu'elle renvoie à la situation d'écoute elle-même ou s'attache plus spécifiquement au phénomène acoustique, la mise en scène discursive de l'*entendre* témoigne ainsi de la richesse et de la diversité des ressources de la langue dans la différenciation du lien tissé avec le perçu.

1.2.4 Projection de la relation à l'*entendre* sur l'axe linéaire du discours

> *Lien du faire à l'entendre*

Adoptant une dynamique “topicalisante“ (*topic* → *focus*), la saisie discursive de l'écoute s'effectue généralement de l'*entendre* à l'*entendu* - soit du verbe “entendre“ à son argument -, que celui-ci prenne la forme d'un syntagme nominal (36) - développé, dans la diversité des situations afférentes, par une relative (37) ou une infinitive (38) - ou d'une complétive (*entendre que*) (39) :

36. On entendait *un bruit de vaisselle dans la cuisine* [...] RB. 27
37. On a entendu *le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit...* RD. 40
38. [...] ils avaient entendu de nouveau *les grenouilles sauter à l'eau*, c'était tout. RB. 36
39. Elle entend *qu'on parle dans la rue*. RD. 17

Le texte présente cependant nombre de situations dans lesquelles la mention du bruit précède celle de l'écoute, situations allant de pair dans l'énoncé avec une focalisation sur l'activité auditive elle-même, comme c'est le cas, par exemple, dans la saisie de l'échec du lien du *faire* à l'*entendre* :

40. Elle saute d'un bloc sur le bloc voisin, d'un quartier de roche sur un autre quartier de roche ; *il n'entend pas*, il fait lui-même trop de bruit. RD. 65.

41. Le piano roulait (avec accompagnement de cymbales dès qu'une des mains de l'exécutant se trouvait libre) : les femmes levaient la tête, puis se regardaient l'une l'autre et sans doute qu'elles disaient quelque chose, *mais pas moyen d'entendre* : le piano faisait trop de bruit. RS.9

Ce phénomène est présent de façon récurrente en contexte de discours rapporté : si, introduite par *entendre*, la saisie discursive du propos se réalise par une forme allant d'une occurrence du verbe lui-même à la citation lorsque la transmission est effective - le focus portant sur la parole citée - (42), celle d'une absence de réception du propos par le destinataire va, à l'inverse, de la citation à l'occurrence - négative - du verbe *entendre*, renvoyant en cela à un déplacement du focus sur l'écoute (ou plutôt, en l'occurrence, sur l'absence d'écoute) (43) :

42. *On entend la voix de Nendaz* :

-Bonne nuit, Antoine. RD. 54

43. "Maurice, où vas-tu, hé ! Maurice ..."

Il n'entend pas. RB. 52 (→ cf. RD 60, RD. 65)

Cette situation s'explique logiquement par le fait que, si les mentions de l'auditeur et de l'émetteur précèdent normalement la citation du propos, la présence d'une occurrence négative de *l'entendre* nécessite, pour être cohérente sur le plan référentiel, une mention préalable de *l'objet à entendre* (*Il n'entend pas* : "Maurice [...] " serait ici impossible). La postposition de l'occurrence négative d'*entendre* à l'énoncé cité prend par ailleurs valeur iconique dans la saisie de l'échec de l'interaction. Marqué en effet par la place qu'y tient le mouvement allant du *dire* au *non entendu* d'une part, et par la valeur séparatrice de la ponctuation dans l'inscription verbale de la rupture entre le "dit" et le "non perçu", le procès syntaxique fait image dans la saisie de l'absence d'aboutissement de la communication, le détachement syntaxique de la séquence verbale "*il n'entend pas*" renvoyant, sur le mode iconique, à l'isolement du personnage au sein de la situation.

Contribuant de façon récurrente, dans le récit, à la saisie d'un échec du lien production/écoute, la postposition de *l'entendre* à la mention de l'événement sonore prend également valeur iconique dans l'inscription verbale de phénomènes présentés comme antérieurs au moment de l'énonciation mais dont le discours souligne les effets ultérieurs, que l'énoncé renvoie à la "tension vers" un bruit situé dans le passé immédiat (44), se prolongeant dans le présent (46) ou accédant à la conscience (47) :

44. L'accordéon s'est tu, *on n'entend plus l'accordéon* ; RB. 49.

45. Il continuait à faire de l'orage. Le bruit, qui avait commencé dans son rêve, glisse tout doucement à la réalité. Elle ouvre les yeux, *elle l'entend toujours*. RD. 16

46. Elle l'appelle, il n'entend pas.

Et, de nouveau :

-Antoine !

Il a entendu, cette fois ; il se retourne. RD. 65.

Ce contexte est ainsi plus généralement celui de toute saisie aspectuelle ou modale de l'écoute venant en quelque sorte affiner ou modifier une description sonore préalable, description effectuée le plus souvent au sein d'un énoncé adoptant la forme d'un discours indirect libre, incluant déjà la perspective de l'auditeur :

47. [...] c'est ainsi qu'il commence dans sa drôle de langue, *mais on pouvait facilement l'entendre* à cause de la musique qui est venue avant et vient pendant et vient après [...] RB. 37

48. Alors il y eut des voix dans le lointain ; *on les entendait très distinctement*, parce que le village était devenu tout à fait silencieux. RD. 54

Jouant un rôle central dans la saisie du lien écoute/production, l'inscription sur l'axe linéaire du discours du lien de *l'entendre* à *l'entendu* différencie ainsi les situations faisant porter le focus sur le bruit (*entendre* → *bruit*) de celles où l'énoncé s'attache plus spécifiquement à la situation d'écoute (*bruit* → *entendre*).

Ne renvoyant pas, comme c'est le cas dans l'exemple célèbre des propos de J. César : *veni, vidi, vici*, à la projection d'une séquence temporelle sur la chaîne parlée, mais bien à un phénomène de nature topicale, la différenciation sur l'axe du discours des modalités d'expression du lien du *faire* à *l'entendre* met ainsi en évidence la façon dont le dire est partie prenante des phénomènes de visée perceptive.

1.2.5 Être entendu (-e)/ s'entendre/ se faire entendre : saisie passive du bruit

Parallèle à l'usage des formes actives - en particulier de type impersonnel (*on entend, on entendait*), l'emploi passif du verbe *entendre*³⁷⁹ se charge d'une puissance expressive propre dans la saisie de l'événement acoustique et prend chez C.F. Ramuz, comme l'analyse D.L. Parris, valeur stylistique dans la mise en scène discursive du perçu :

Ce qui étonne chez Ramuz, c'est la fréquence relativement élevée du passif. [...] Par l'emploi du passif, Ramuz se libère de l'obligation de spécifier l'agent des actions qu'il

³⁷⁹ Généralement peu courant dans le discours quotidien - sinon en contexte informationnel (saisies du type : *le bruit de l'explosion a été entendu à plus de cinq kilomètres*) -, l'usage passif d'*entendre* est très fréquent chez C.F. Ramuz et renvoie à plus de la moitié des occurrences du verbe dans le corpus.

décrit. [...] Le passif, qui oblige l'écrivain à placer l'objet logique en tête de phrase, a également pour effet de mettre en relief certains mots et ce sont les éléments de l'univers concret sur lesquels Ramuz attire ainsi l'attention du lecteur [...].

Le personnage ramuzien n'est pas un érudit [...]. Il cerne sa pensée plus qu'il ne l'exprime, tournant maladroitement autour de l'idée dont il cherche à se délester [...]. Souvent Ramuz a recours au passif pour traduire cette lourdeur de la démarche et cette maladresse de l'esprit qu'il recherche [...]. Il existe un passif biblique qu'on retrouve souvent chez lui, et surtout, bien sûr, dans les romans ayant une dimension surnaturelle [...]. Ailleurs, on a l'impression d'apercevoir derrière le passif les agissements d'une fatalité quelconque, d'une intelligence qui décide du sort des personnages. (Parris, D.L., 1983 : 144-145).

> Être entendu

Associé à un processus d'effacement de l'auditeur - ce dernier pouvant être simplement mentionné par évocation du périmètre d'écoute afférent (49) -, le passif *être entendu* constitue ainsi le phénomène sonore en fait. Il procède en cela d'une situation où le focus ne porte ni sur l'émetteur ni sur le récepteur, mais bien sur l'événement acoustique lui-même, soit sur l'ensemble de la chaîne *action sonore* → *écoute*. Ce qui est saisi dans le texte, c'est ainsi avant tout la survenue d'un phénomène dont le propre est d'avoir été entendu :

49. [...] ça fait du bruit, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit *et il avait été entendu de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long*. RD. 26

50. ... mais alors une voix de femme *a été entendue*. RD. 43

51. Mais voilà qu'à ce moment la cloche de la chapelle sonne [...]. Une toute petite cloche, avec une voix claire comme une voix d'enfant ; elle vient, *elle a été entendue*, elle s'élève, elle élargit de plus en plus son vol. RD. 44

Prenant fonction de sujet syntaxique, le syntagme sonore - renvoyant tantôt à l'événement acoustique (*un grand bruit*, RD. 26), tantôt à sa source (*une voix de femme*, RD. 43, *une toute petite cloche*, RD. 44) - acquiert dans ce contexte un statut d'agent, qui tend à être transféré par iconicité au bruit lui-même. L'énoncé fait ainsi naître, par analogie, l'image d'un phénomène sonore doté d'une autonomie propre, acteur de son déploiement spatio-temporel et de ses effets sur l'auditeur.

> S'entendre

Ce phénomène est également au cœur des saisies effectuées à partir du passif pronominal (*s'entendre*), dont la réflexivité intensifie le processus de focalisation sur l'écoute :

52. Mais à présent tout pouvait se voir, tout se voyait de mieux en mieux ; à présent *tout pouvait s'entendre*. RD. 57

53. Et un instrument comme celui-là, *ça s'entend à un bon kilomètre*. RB. 5

54. Or, voilà que le bruit de l'eau *ne s'entendait plus* ; RD. 20

55. [...] maintenant la cloche du feu s'est tue, le vent s'est tu également, le tonnerre au lointain *ne s'entend plus qu'à peine* RB. 52

La locution verbale *se faire entendre* assure à cet égard un renforcement de la dimension agentive du bruit dans l'énoncé³⁸⁰, les emplois aspectuels (*venir de/ finir par/ continuer à/ recommencer à/ cesser de se faire entendre*) contribuant à l'inscription processuelle du perçu :

56. Une nouvelle espèce de bruit *venait de se faire entendre*. RD. 3

57. Elle sonne les heures avec tant de lenteur *qu'elle finit toujours par se faire entendre*. RB. 40

58. On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse *continuait à se faire entendre* [...] RB. 6

59. [...] tout est devenu parfaitement paisible non seulement dans le ciel, mais sur la terre, et autour d'elle dans le village, où il y a seulement le babillage d'une fontaine *qui a recommencé à se faire entendre* RD. 17

60. Car quelque chose y manque, quelque chose qui y était n'y est plus : c'est le bruit du torrent *qui a cessé de se faire entendre* [...] RD. 13.

Récurrent chez C.F. Ramuz, l'usage du passif *être entendu* et des formes pronominales *s'entendre* et *se faire entendre* confère ainsi au bruit valeur d'événement, l'effacement de l'auditeur allant de pair avec la constitution du phénomène acoustique en élément autonome, acteur de son procès et de ses interactions avec l'autre. Expression du rôle du sonore dans l'ouverture du récit à "la vie", ce phénomène met en évidence le caractère essentiel du lien unissant, chez C.F. Ramuz, l'expérience du bruit à celle de l'Altérité.

1.2.6 Enjeux aspectuels de la saisie du lien de l'*entendre* à l'*entendu* :

Ouverte à la subjectivité, la saisie du lien de l'*entendre* à l'*entendu* se charge en situation, comme le mettent en évidence les usages du passif pronominal, de valeurs aspectuelles diverses. Récurrente dans l'énoncé, la mise en scène de l'incitation à l'écoute contribue ainsi à l'engagement d'un processus de "tension vers" l'événement sonore (cf. supra), que celui-ci soit envisagé comme simultané à l'énonciation (61) ou que, présenté comme phénomène "tout juste passé", il soit saisi dans le mouvement même de son émergence à la conscience (62) :

³⁸⁰ Elle se différencie en cela de la forme factitive *faire entendre*, où l'agent renvoie à la source sonore : « Il y avait aussi les grands bateaux à vapeur tout blancs avec leurs drapeaux rouges, ou verts et blancs, ou tricolores, et leur grosse roue qui battait, *faisant entendre son tapotement sourd bien avant qu'on ne les vît paraître* ; » RB. 26.

61. *Vous entendez ?* RB. 41

62. *Vous avez entendu ?* RB. 39

En mettant en scène le son “tout juste passé“, l'énoncé renvoie à un phénomène inhérent au fonctionnement même de la perception auditive : celui du rôle des processus de rétroaction dans la saisie cognitive de l'événement acoustique. Effectuée à partir d'une situation d'écoute présentée comme co-occurrence à l'énonciation, la saisie par visée rétroactive d'un son passé contribue ainsi à l'inscription temporelle de l'événement acoustique dans le discours, le verbe *entendre* pouvant renvoyer à une action sonore envisagée comme révolue (élément réalisé, par exemple, par l'opposition présent/passé composé : *ils entendent* → c'est qu'[...] *on leur a répondu*) (63), ou l'expérience sonore être ancrée dans une situation d'écoute antérieure (phénomène pris en charge par l'opposition imparfait/plus que parfait : *les petites notes claires le perçaient* → *on les avait entendues naître ...*) (64) :

63. Ils poussent entre leurs mains le cri de la montagne ; ils entendent leur cri qui leur revient et c'est que de là-haut on leur a répondu. RD. 67

64. Mais voilà qu'à ce même instant la musique de l'accordéon s'est fait entendre. Le grand bruit avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires le perçaient de partout. *On les avait entendues naître dans le lointain, elles se rapprochaient rapidement.* RB. 18

Inscrivant la conscience sonore dans le mouvement par lequel, tout en se constituant en expérience de rétention, elle ne cesse, en assurant le glissement du présent dans le passé, de modifier et de renouveler le perçu, C.F. Ramuz met en scène un phénomène présenté de façon récurrente par les philosophes - ainsi qu'en témoigne l'analyse de Husserl - comme exemplaire dans la pensée de la conscience temporelle :

Nous parlons de perception à l'égard de la durée du son qui s'étend jusqu'au présent actuel et disons que le son, le son qui dure, est perçu, et qu'à chaque instant de l'extension de la durée du son n'est à proprement parler perçu que le point de la durée caractérisé comme présent. [...]

Le point source, avec lequel commence la “production“ de l'objet qui dure, est une impression originale. Cette conscience est saisie dans un changement continu : sans cesse le présent de son “en chair et en os“ se change en un passé ; sans cesse un présent de son temps nouveau relaie celui qui est passé dans la modification. Mais quand le présent de son, l'impression originale, passe dans la rétention, cette rétention est alors elle-même à son tour un présent, quelque chose d'actuellement là. Pendant qu'elle est elle-même actuelle (mais non son actuel), elle est rétention *du* son passé. Un rayon de la visée peut se diriger sur le présent (sur la rétention), mais il peut aussi se diriger sur l'objet de la conscience rétentionnelle (sur le son passé). Mais chaque présent actuel de la conscience est soumis à la loi de la modification. Il se change de rétention en rétention, et ceci continûment [...]

Le présent de son se change en passé de son, la conscience impressionnelle passe, en coulant continûment, en conscience rétentionnelle toujours nouvelle [...]

Ceci ne conduit pas à un simple processus régressif infini, car chaque rétention est en elle-même une modification continue, qui porte en elle pour ainsi dire, dans la forme d'une suite de dégradés, l'héritage du passé. Non pas de telle sorte que simplement chaque rétention antérieure soit remplacée par une nouvelle dans le sens de la longueur du flux, fût-ce continuellement. Chaque rétention ultérieure est bien plutôt, non pas simplement modification continue, issue de l'impression originaire, mais modification continue du même point initial.

(Husserl, E. (1928) : 39-40 ; 43-44).

Mis en scène dans le mouvement même par lequel il passe d'un phénomène confus, perçu au filtre d'un rêve, à un événement décrit dans la richesse et la diversité des liens que tisse avec lui le personnage principal, Thérèse, le bruit produit par l'éboulement de *Derborence* s'ouvre ainsi, dans et par le récit, à la conscience processuelle du sonore :

65. Il continuait à faire de l'orage. Le bruit, qui avait commencé dans son rêve, glisse tout doucement à la réalité. Elle ouvre les yeux, *elle l'entend toujours*. C'est un roulement de tonnerre. Il se prolonge et gronde au-dessus des montagnes, du côté du nord ; ensuite, *elle l'entend qui vient*, avec des cahots, comme un char lourdement chargé de billes de sapin qui s'entre-choquent ; il passe au-dessus d'elle ; enfin, il va se heurter, de l'autre côté de la vallée, à la chaîne du sud qui le renvoie.

Il revient en arrière, se heurtant à lui-même. RD. 16

Passant d'une situation inscrite dans le moment même de l'énonciation (*il continuait à faire de l'orage*) à une saisie rétrospective de l'origine du bruit (... *qui avait commencé dans son rêve*) évoluant vers un retour progressif au présent (*glisse tout doucement à la réalité*) - phénomène réalisé sur le plan verbal par la succession *imparfait/plus que parfait/présent* -, la description se caractérise également par le caractère incertain de la source attribuée à l'événement sonore -, source par ailleurs remise en question par la suite du récit - ([...] *ce qu'elle voit aussi, c'est qu'il n'y a point d'éclairs, malgré que le tonnerre dure, faisant au-dessus du toit comme des remous coupés de craquement*, RD. 16) sans que les hypothèses ultérieures permettent de la fixer de façon plus précise. Inscrite dans la durée (*elle l'entend toujours/ il continuait à ... / il se prolonge*), l'écoute prend sens de sa propre continuité (marquée dans le discours par l'unité et la cohérence référentielle de la saisie du bruit, organisée autour de l'interprétation en termes d'orage) et de l'évolution constante d'un phénomène qui, liant l'événement à la relation que noue avec lui le personnage, s'ouvre à la triple dimension du passage : passage du rêve à la réalité, de l'image de l'orage à celle d'un char lourdement chargé de billes de sapin qui s'entre-choquent, mais également d'un point de l'espace à l'autre, dans un mouvement aboutissant au *heur* du bruit avec lui-même.

Dans le mouvement qui, allant de présent en présent sans cesse vers l'avant, ancre également continuellement chaque phase de l'événement dans le *tout juste passé* - remettant, ce faisant, sans cesse en question la relation que noue avec lui le personnage -, se joue ainsi l'inscription discursive d'un bruit qui, assurant l'ouverture du roman, sert de point d'articulation à l'ensemble de la narration.

Le phénomène de saisie rétroactive du bruit par la conscience est par ailleurs central dans la perception de la cessation du phénomène sonore - c'est-à-dire de l'entrée dans le silence qui suit l'événement acoustique -, situation passant de façon essentielle par l'expérience de rétention, dont Husserl analyse les enjeux :

Dans le cas de la perception d'un objet temporel, [...] la rétention a son terme à tout moment dans une appréhension-de-maintenant, dans une perception au sens d'une position-comme-maintenant. Pendant qu'un mouvement est perçu, une saisie-comme-maintenant a lieu instant par instant, et il s'y constitue la phase maintenant actuelle du mouvement lui-même. Mais cette appréhension-de-maintenant est comme le noyau vis-à-vis d'une queue de comète de rétentions ; elle est reliée aux instants antérieurs du mouvement. Mais si aucune perception n'a plus lieu, si nous ne voyons plus de mouvement, ou bien - quand il s'agit d'une mélodie - si la mélodie est jouée et que le silence s'instaure, aucune nouvelle phase de la perception ne s'accroche à la dernière, mais une simple phase de souvenir récent, et à ce dernier à nouveau un souvenir semblable, etc. Ainsi a lieu continûment un repoussement dans le passé, la même complexion continue subit sans cesse une modification, jusqu'à l'évanouissement ; avec la modification va en effet main dans la main un affaiblissement, qui mène finalement à l'imperceptibilité. (Husserl, E., *op. cit.* : 45-46).

Chargée d'une puissance expressive propre, la saisie parallèle de l'arrêt du bruit et de la cessation de l'écoute (*ne plus (rien) entendre/ne plus s'entendre*) renvoie également, chez C.F. Ramuz, à la mise en scène de la prolongation de l'événement acoustique *juste passé* dans le présent. Perçu au filtre d'une écoute qui renvoie à la fois à la cessation du phénomène sonore et à sa prolongation dans la conscience, le silence qui suit le bruit confère à ce dernier une présence spécifique.

En opposant sur le plan temporel et aspectuel les verbes renvoyant à la production sonore et à l'écoute, le discours distingue ainsi (i) une situation dans laquelle la saisie de l'arrêt du bruit sur le mode de *l'accompli* va de pair avec une mise en scène de la cessation de l'écoute dans une perspective *inaccomplie* (la tension vers le phénomène acoustique se poursuivant alors

même qu'il n'y a plus rien à entendre) - contexte qui a pour effet de prolonger, dans sa négation même, le phénomène sonore juste passé (*l'accordéon s'est tu* → *on n'entend plus l'accordéon*, 66) -, (ii) d'une situation focalisée sur le surgissement du silence associée à une saisie de la cessation de *l'entendre* - effectuée au passé composé (*le bruit des voix [...] vient par terre* → *on n'a plus rien entendu*, 67), les ressources linguistiques offertes par le jeu des temps verbaux se combinant avec les différentes modalités de structuration linéaire du discours dans la saisie conjointe de l'arrêt de l'événement sonore et de l'émergence d'une conscience rémanente du perçu :

66. *L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon* ; RB. 49

67. *le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre* comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans. *On n'a plus entendu* aucun bruit derrière le corridor [...] RB. 6.

Récurrente dans la saisie de l'extinction du bruit - et de la cessation de *l'entendre* afférent -, la locution verbale *ne plus rien entendre* contribue dans ce contexte à part entière à la mise en scène du lien unissant, dans l'expérience de la rémanence, le silence au "juste entendu" :

68. Il a été d'abord du côté du village, il revient, il passe devant la fenêtre ; il a dû ensuite s'éloigner du côté du champ des roseaux *parce qu'elle n'entend plus rien*. RB. 32.

69. Ici on était dans le vent, dans les éclairs, dans le tonnerre, et le tonnerre grondait continuellement. C'est tout au plus si, par moment, et à de longs intervalles, une note ou deux ou encore un accord vous arrivent, *puis on n'entend plus rien*. RB. 50.

Caractérisée de même, au niveau syntaxique, par la présence d'une antéposition de la mention du bruit à celle de l'écoute, la locution verbale à valeur terminative *cesser de se faire entendre* prend une valeur inchoative dans la saisie de l'entrée dans le silence. Ce phénomène est par ailleurs renforcé par les processus d'iconicité sonore et séquentielle afférents, comme c'est le cas dans l'exemple 70, où l'analogie - tant acoustique que phono-articulatoire - entre (i) la succession des chuintantes [s] et [f] ([sɛsɛdəsɔfɛr]) et l'évocation de la rémanence du phénomène sonore d'une part, et (ii) entre le glissement vers les phonèmes d'arrière dans la suite *nasale* → *dentale* → *gutturale* ([fɛrãtãdʀ]) et la mise en scène de l'étranglement du phénomène sonore évoqué de l'autre, participe à part entière de la saisie du tarissement progressif de la rivière et de la cessation du bruit, l'entrée dans le silence trouvant une équivalence dans la clôture de l'énoncé par le phonème [ʀ] , articulé au-niveau de la gorge, lieu où se noue et se dénoue l'émission vocale :

70. Car quelque chose y manque, quelque chose qui y était n'y est plus : c'est le bruit du torrent *qui a cessé de se faire entendre*, bien qu'on fût à l'époque de l'année où il est le plus riche en eau. RD. 13.

Largement ouverte aux phénomènes aspectuels, la saisie du sonore prend également sens de l'inscription temporelle du lien écoute/production, l'énoncé mobilisant à cet égard toute la richesse et la finesse des ressources offertes, dans la langue française, par le système des temps verbaux.

Si le rapport *passé simple/imparfait* → *passé composé/présent* (*il y eut des voix ... on les entendait* → *les voix se sont rapprochées ... on entend*) marque ainsi, dans l'exemple 71, la présence d'un mouvement de focalisation sur le moment de l'énonciation, il renvoie également, sur le plan perceptif, à la saisie d'un rapprochement de la source sonore et de l'auditeur-énonciateur, phénomène auquel n'est pas sans contribuer le passage d'une formulation à connotation littéraire (*il y eut des voix*) à un registre plus proche de la langue parlée (*les voix se sont rapprochées*).

Si, d'autre part, le passage, dans l'exemple 72, du passé composé au présent (*Antoine a dit ... on a entendu* → *Il recommence ... on entend*) renvoie également à un phénomène de focalisation sur la situation d'énonciation, le lien créé par le parallélisme structurel (*a dit* → *a entendu* : *recommence* → *entend*) entre les paroles de l'Autre et l'émotion émanant du silence des interlocuteurs - silence marqué dans le texte par le passage au premier plan des cris des oiseaux -, prend valeur iconique dans la saisie de la tension dramatique de l'instant.

Le mouvement allant par ailleurs, dans l'exemple 73, du présent au passé composé - soit de l'inaccompli à l'accompli - (*on entend le bruit qu'il fait* → *on a entendu le bruit qu'il a fait*) va par ailleurs de pair avec celui allant, dans la saisie de l'écoute, d'une approche participante - présentée comme co-occurrence à l'énonciation - à une perspective événementielle - inscrivant le phénomène acoustique dans un passé révolu. Le passage de l'*entendre* à l'*avoir entendu* assure ainsi, en même temps que l'inscription temporelle du perçu, l'ouverture au sein même du récit d'une mémoire de l'événement qui est partie prenante du procès narratif (cf. supra, Pasquali, A., in Pierre, J.L., 1983 : 159-160) :

71. Alors *il y eut des voix* dans le lointain ; *on les entendait* très distinctement, parce que le village était devenu tout à fait silencieux. C'est des hommes, plusieurs hommes, beaucoup d'hommes.

Les voix se sont rapprochées, on entend :
-À présent, on te laisse aller. RD. 54

72. *Alors Antoine a dit :*

-Et il y en a combien qui sont revenus ?

On a entendu les cris des oiseaux dans les arbres.

Il recommence :

-Séraphin.

On entend de nouveau les cris des oiseaux dans les arbres. RD. 52

73. *On entend le bruit qu'il fait* avec son bâton sur les pierres ; *on a entendu le bruit qu'il a fait* avec sa mauvaise jambe qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus. RD. 18

Mettant en scène l'expérience sonore dans sa polarité réceptive, Ramuz creuse ainsi, jusqu'à en renouveler les formes, les ressources linguistiques offertes par les différents emplois du verbe *entendre*. Le discours fait dans ce contexte apparaître, dans leur richesse et leur diversité, les analogies sous-tendant la structuration du monde sonore, et plus largement, la saisie du phénomène acoustique.

Entendre, c'est ainsi " avoir une intention " et "tendre l'oreille" vers l'événement sonore, phénomène qui apparaît tout particulièrement dans le contexte déictique de l'incitation à l'écoute : *vous entendez ?*

Entendre, c'est par là même ouvrir une relation à l'autre, relation éminemment subjective, inscrite le cas échéant dans le registre de la modalité (*pouvoir, vouloir, devoir, falloir entendre*) et ouverte de façon essentielle à la dimension de la participation, que celle-ci s'exprime sur le mode de l'émotion ou de l'évaluation (*entendre combien ...*). C'est également mettre en lien, par analogie, le connu et l'inconnu, le présent et l'absent, le réel et l'imaginaire, et construire des réseaux de relations complexes qui contribuent à donner sens à l'expérience acoustique (*entendre comme / entendre comme quand ...*).

S'il est, de façon privilégiée, objet d'approches expérientielles, le phénomène acoustique peut également être présenté dans une perspective événementielle, sa mise en scène sur un mode agentif dans les formes passives *être entendu, s'entendre, se faire entendre* tendant à lui conférer statut d'élément autonome, acteur de son propre surgissement, de son déploiement spatio-temporel et de ses interactions avec l'autre.

Prenant, de son ancrage dans l'expérience, valeur iconique, la projection sur l'axe linéaire du discours du lien tissé avec le phénomène sonore contribue à la mise en scène du mouvement allant tantôt de l'*entendre* à l'*entendu*, tantôt de l'événement acoustique aux diverses modalités de l'*entendre*.

Liant par ailleurs le procès de l'écoute à celui de l'événement sonore, la saisie de l'*entendre* se charge de valeurs aspectuelles riches et complexes, que l'énoncé adopte le point de vue de la production (*commencer à /continuer à /cesser de se faire entendre*) ou de l'écoute (*entendre /continuer à entendre /ne plus entendre*). Mettant en scène les phénomènes de rétention inhérents à l'activité auditive, l'évocation du bruit "juste passé" joue à cet égard un rôle propre dans la saisie de l'*entendre* et la mise en scène discursive de l'événement acoustique en devenir.

Largement ouvert à la dimension aspectuelle, la saisie verbale du lien de l'*entendre* à l'*entendu* prend également sens de son inscription temporelle, la multiplication des perspectives sur la situation sonore en faisant un élément essentiel dans la construction de la trame narrative et la réalisation de la cohérence interne de l'univers de l'œuvre.

Caractérisé par la grande sobriété des moyens mis en jeu dans la mise en scène discursive du sonore, le texte de Ramuz fait ainsi apparaître la façon dont le travail de la langue rend possible, à partir d'un matériau lexical minimal - soit ici du seul verbe *entendre* -, la saisie, toujours renouvelée, de l'infinie diversité des modalités des liens tissés avec le sensible.

1.3 Enjeux de la saisie du bruit des pas

1.3.1 Une catégorie acoustique à part entière

Renvoyant au « *mouvement que fait l'homme ou l'animal en portant un pied devant l'autre pour se déplacer* » (Petit Larousse, 2009), le substantif *pas* ne possède, en français, pas de sémantisme acoustique propre, sinon dans les contextes où il est employé avec un générique sonore³⁸¹.

Sa présence, dans les textes de C.F. Ramuz, est cependant généralement porteuse d'enjeux acoustiques de nature diverse, phénomène qui l'inscrit à part entière dans le paysage sonore de l'œuvre. La fréquence des situations qui, sans mentionner expressément "les pas", mettent en scène les déplacements dans leurs manifestations acoustiques, semble par ailleurs conférer à la catégorie du "bruit produit par la marche" une place privilégiée dans l'univers sonore du récit³⁸².

³⁸¹ Le dictionnaire Robert signale à cet propos deux emplois spécifiques dans lesquels le substantif *pas* renvoie à un signifié de nature acoustique : 1. Spécialement. Le bruit des pas. *Écouter, entendre des pas*. 2. Entendre, reconnaître le pas de quelqu'un : *le bruit de ses pas*, (Le Robert, 1971).

³⁸² Si elle ne possède pas d'étiquette lexicale en français, la catégorie du *bruit des pas* est par contre lexicalisée dans d'autres langues, en particulier en allemand où H. Dupuy-Engelhardt note la présence, « de plusieurs

Mettant généralement en scène l'acteur - le marcheur - (74), la saisie acoustique des pas s'effectue également par déplacement du focus sur le médium de la marche (jambes, pieds, souliers, canne etc.) (75), ou encore par "autonomisation" du bruit inhérent au déplacement (76) :

74. [...] il a entendu qu'on s'approchait. RB. 33

75. *Mes souliers sonnent aux cailloux* (Poèmes inédits : 138)

76. On a entendu *le bruit de la canne* qui s'est éloigné dans la nuit. RD. 40

Que l'énoncé passe par la mention des pas ou du médium, la dimension acoustique de l'événement fait objet de degrés d'explicitation divers, la description allant de l'absence totale de terme sonore ("il revient en traînant les pieds", RD. 21), laissant ouverte la possibilité d'une interprétation strictement motrice - le contexte invitant cependant dans ce cas à une perspective cinético-acoustique³⁸³, à une focalisation sur les propriétés du bruit des pas, effectuée tant par marquage sémantique du champ (génériques : *entendre, le bruit de*) que par distinction qualitative du perçu (*entendre un pas x*).

Oscillant entre l'une ou l'autre de ces approches, le discours traite généralement les qualités sonores des pas de façon intégrée, c'est-à-dire dans les liens qui les unissent aux propriétés cinétiques, physiques, spatiales ou/et processuelles de l'événement :

77. on entend qu'on monte l'escalier d'un pas inégal. RD. 39

78. elle entend qu'on marche à pas étouffés sur les galets. RB. 32

79. il a entendu qu'on s'approchait. Cette fois, les pas étaient plus distincts et remontaient la ruelle que lui-même était en train de descendre. RB. 33

De nature essentiellement plurimodale, la description des pas prend ainsi en charge aussi bien les événements du récit dans leurs incidences acoustiques ("On a entendu le bruit qu'il a fait avec sa mauvaise jambe *qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus.*" RD. 18) que les phénomènes sonores dans leurs implications narratives ("*Cette fois, les pas étaient plus distincts et remontaient la ruelle que lui-même était en train de descendre. Le bruit des pas s'est tu ensuite ; il a compris qu'on l'attendait.*" RB. 33).

lexèmes qui permettent d'exprimer à la fois le déplacement et l'audibilité », citant par exemple : *schlurfen* → traîner les pieds avec bruit. , *trappeln* → trotter, piétiner, trépigner, *tappen* → avancer à tâtons. (Dupuy-Engelhardt, H., 2000 : 76).

³⁸³ En raison en particulier du lien qui l'unit, dans l'énoncé, à d'autres événements sonores (« *On entend qu'on tire le verrou rouillé qui jette un grand cri comme quand on saigne le cochon, et on lui plante le couteau dans la grosse veine du cou. Quelqu'un tousse. [...] - c'est le vieux Jean Carrupt qui tousse. [...] Jean Carrupt a été boire à la fontaine ; il revient en traînant les pieds.* ») (RD. 15).

1.3.2 Richesse et diversité des axes de catégorisation

1.3.2.1 Valeur du paradigme originaire de la tension vers la source

Jouant un rôle central dans la saisie discursive de l'événement, la mise en scène de l'acteur - agent des pas - s'effectue tantôt sur le mode impersonnel, tantôt par identification du (ou des) marcheur(s), le bruit lui-même se constituant en indice dans le repérage de l'émetteur.

Présentant *l'agent des pas* sur le mode impersonnel (soit, dans le discours, par recours au pronom indéfini *on* ou au démonstratif *ça*), la description en fait un élément participant de *l'événement pas*, élément sur lequel l'oreille cherche à prendre des repères :

80. On entend qu'*on* monte l'escalier d'un pas inégal. RD. 39

81. Et *ça* faisait un pas et puis un pas [...] RB. 23

S'attachant à l'identification de l'agent du pas, le discours utilise un des axes les plus usuels dans la saisie du sonore, à savoir la catégorisation par la source, ouverte elle-même aux processus de distinction qualitative :

82. C'est au moment où elles revenaient à leurs corbeilles qui étaient presque pleines ; Marie avait dit : “ Vous avez entendu ? “

Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu ; c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant.

“ Vous avez entendu ? “

On dit que ces bois sont pleins de brigands. [...] RB. 39

1.3.2.2 Des saisies indexicales à l'ouverture des processus d'analogie/catégorisation acoustique (*une espèce de*)

> *Identification de la source*

Très représentée dans les romans de C.F. Ramuz, la saisie indexicale du bruit des déplacements passe généralement par une catégorie pouvant être définie comme celle des « *pas entendus sans -ou avant- que le marcheur ne soit identifié par l'auditeur* », catégorie non lexicalisée³⁸⁴ qui, allant de pair avec l'ouverture de démarches inductives, prend un intérêt spécifique au sein du procès narratif :

83. Le bruit des pas s'est tu ensuite ; il a compris qu'on l'attendait. RB. 33

(→ cf. RD. 39, RB. 21, 23, 33, 39, 52)

En mettant en scène les processus d'induction inhérents au phénomène de tension vers la source, l'énoncé s'ouvre également aux processus de distinction qualitative, l'utilisation

³⁸⁴ Cf. Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 207.

du syntagme “*une espèce de ...*” prenant, en deçà de toute lexicalisation des propriétés acoustiques du perçu, valeur catégorielle première³⁸⁵ dans la différenciation des phénomènes évoqués, comme le met par exemple en évidence, dans *La beauté sur la terre*, la façon dont l’écoute d’un bruit de pas perçu en pleine nuit amène le personnage à dénombrer les marcheurs à l’oreille³⁸⁶ :

84. Et ça faisait un pas et puis un pas, une espèce de pas et une autre espèce de pas, d’où j’avais conclu qu’ils étaient deux RB. 23

1.3.2.3 Des distinctions qualitatives aux saisies iconiques

Différenciés par leurs qualités sonores, les bruits de pas sont objets de descriptions acoustiques propres, mobilisant plus particulièrement le champ des modificateurs adjectivaux. Dégagé de l’urgence inhérente à l’identification de l’événement, le discours s’attache aux propriétés du phénomène sonore, la description pouvant atteindre un grain de précision acoustique extrêmement fin, comme en témoigne, dans l’exemple 85, issu de *Derborence*, la façon dont l’énoncé, distinguant le bruit des pas en fonction de la nature du terrain, fait du contact percussif des pieds avec le chemin un phénomène authentiquement musical, le sol prenant statut de résonateur :

85. on entendait le bruit de leurs pas, tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué. RD. 15

Utilisant, dans la différenciation des paradigmes du “sourd” et du “grinçant”, les ressources sémantico-lexicales des modificateurs adjectivaux, la saisie du bruit des pas se charge également de valeurs acoustiques et rythmiques propres, l’énoncé passant tant par la projection sur l’axe du discours du rythme binaire de la marche (*tantôt/tantôt*) que par la mise en perspective de la voyelle [u] ([sur] → [bu]) et de la double consonne initiale vélaire/gutturale

³⁸⁵ La “vérité psychologique” de la démarche prêtée par Ramuz à ses personnages n’est à cet égard pas sans évoquer, dans le champ de recherches ouvert par la psychologie cognitive de l’audition, la place occupée aujourd’hui par la question de la division du continuum sensoriel (l’analyse, dont l’un des objectifs est de faire apparaître “les représentations auditives employées par les auditeurs pour comparer des sons”, passant généralement par la constitution d’échelles de gradualité, destinées à mettre en évidence les modalités propres à l’oreille dans la perception de différences au sein d’un continuum sonore). (Bigand, E., Mc Adams, S., 1994 : 172-174).

³⁸⁶ Récurrent chez Ramuz dans la saisie différentielle des phénomènes acoustiques, l’usage du syntagme “une espèce de” s’ouvre également aux phénomènes de modalisation autonymique, dans la mesure où il marque l’instauration, par l’énonciateur, d’une distance avec la catégorie utilisée dans la description des phénomènes acoustiques : *une espèce de hoquet* RS. 11, *une espèce de toux*, RD. 38, *une espèce de soupir* RB. 16, *une espèce de long soupir continu*, RD. 20, *l’espèce de chuchotement lointain d’une cascade*, RD. 5, *une certaine espèce de musique* RS. 14, *toute espèce de jolis airs à la mode*, RS. 3, *toute espèce de bruit*, RD. 42, *toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent* RD. 1.

[gR] ([grɛ̃sã] → [grospiɛRplɔt]) dans le marquage distinctif des qualités des sons produits par les pieds au contact du sol.

Les phénomènes d'iconicité acoustique assurent également une fonction spécifique dans la description des manifestations d'origine animale, comme c'est le cas dans l'exemple 86, où (i) les frottements inhérents à la production de la gutturale [R] : ([fɛR], [grɛ̃s]) et au passage de l'air dans la réalisation des voyelles nasales [ɛ̃] et [ã] : ([blã], [grɛ̃s]) d'une part, et (ii) la clôture de la séquence descriptive par la dentale sourde [t] - dont les propriétés phono-articulatoires combinent l'idée de bornage et de contact au marquage des qualités acoustiques de brièveté et d'acuité - de l'autre, prennent valeur phonosémantique dans la saisie du bruit sec et mat produit par le sautellement des moineaux sur le chéneau :

86. [lɔfɛRblãgrɛ̃ssulɔɛRplɔt] ("le fer-blanc grince sous leurs pattes") RB. 3

Inscrite, par ailleurs, au cœur du projet esthétique de C.F. Ramuz, l'attention aux qualités rythmiques du texte joue un rôle propre dans la saisie du bruit des pas, les formes heptasyllabiques prenant valeur iconique dans la "signification en langue" de la marche (87, 88)³⁸⁷ :

87. Mes souliers sonnent aux cailloux (Poèmes inédits : 138)

88. Des sabots claquent aux pavés (Premier matin, Le Petit Village)

1.3.2.4 Le bruit des pas, sujet d'analogie dans la description d'événements sonores de nature diverse

Élément à part entière du paysage sonore, le bruit des pas peut également prendre fonction de comparant - soit de "sujet d'analogie" - dans la description de phénomènes acoustiques de nature diverse. Le discours s'ouvre alors, en même temps qu'aux processus de différenciation du perçu, aux enjeux expérientiels - cinétiques, spatio-temporels, émotionnels ou relationnels - de l'événement afférent³⁸⁸, comme le mettent par exemple en évidence, dans *La Beauté sur la Terre*, la description des notes de l'accordéon en termes

³⁸⁷ La tonalité orale du texte amène ici à envisager ces séquences non comme octosyllabes mais bien comme heptasyllabes : [lɔ/fɛR/blã/grɛ̃s/su/lɔɛR/plɔt], [me/sul/je/sɔn/to/kɔ/ju], [de/sɔ/bɔ/klɔk/to/pɔ/vɛ].

³⁸⁸ Ce phénomène est aujourd'hui largement mis en évidence par les recherches en psychologie cognitive, qui font apparaître, en particulier dans le cadre des travaux liés au développement de la théorie du *blending* (Fauconnier et Turner, 1999), toute la richesse des relations s'établissant entre les espaces mentaux afférents dans le processus métaphorique.

de pas de souris (89), ou encore, dans les premières pages de *Derborence*, l'incarnation du sentiment de menace suscitée par les bruits précurseurs de la catastrophe dans l'image du déplacement d'un voleur sur le toit (90) :

89. Une seule petite note longuement tenue, et puis deux ou trois autres qui trottent au-dessus *comme à un plafond un pas de souris* RB. 29

90. Quelque chose craque dans la toiture ; c'est que les dalles d'ardoise, étant exposées pendant le jour à la chaleur du soleil, sont fortement dilatées par elle, puis, le soir venu, et le froid, se rétractent, faisant des mouvements soudains et espacés, *comme si on marchait sur le toit. Un pas qu'on pose précautionneusement là-haut, puis on s'arrête : comme quand le voleur, prudent, avant de se hasarder davantage, s'assure qu'il n'a pas été entendu.* RD.2

(→ RB. 29, 37)

1.3.3 Modalités d'inscription discursive

Annexe 12

1.3.3.1 Saisie sur l'axe écoute/production : *entendre vs. faire du bruit*

Inscrite sur l'axe écoute/production, la saisie du bruit des pas s'effectue généralement par mise en scène du lien unissant le *faire* à l'*entendre*.

> *Saisie du bruit des pas par la polarité de l'écoute : entendre des pas*

Présenté à partir de la polarité de l'écoute, le pas prend valeur événementielle et renvoie, sur le mode indexical, à l'action inhérente au bruit perçu :

91. Elle entend *qu'on marche à pas étouffés sur les galets.* RB. 32

92. On ne l'a pas entendue *venir ...* RB. 31

Adoptant, le cas échéant, une perspective modale (*sembler entendre*, 93), la saisie du bruit des pas s'effectue également de façon récurrente par mise en scène de l'écoute partagée, l'expérience auditive passant ce faisant par l'engagement de la relation à l'autre (94) :

93. [...] c'est là *qu'il lui semble entendre des pas et qu'on les suivait.* RB. 33

94. " *Vous avez entendu ?*" On dit que ces bois sont pleins de brigands. RB. 39.

Si, *entendu*, le pas prend valeur de phénomène sonore, ce dernier prend sens de son inscription événementielle et de sa participation à la trame narrative. L'écoute des pas s'ouvre à cet égard à la richesse et la complexité de l'expérience puisque *entendre des pas* est à la fois entendre *un bruit de pas* et entendre *les pas de quelqu'un*, ces deux perspectives étant le plus souvent indissociables l'une de l'autre dans l'énoncé. Ouverte tant à la relation au sensible qu'à l'ancrage événementiel du perçu, la saisie du bruit des pas témoigne ainsi du lien essentiel unissant les approches causale et qualitative de l'événement acoustique.

> **Mise en scène de l'action sonore : faire du bruit → le bruit de ...**

Réalisée, le cas échéant, par la polarité du *faire*, la saisie de l'action sonore inhérente au déplacement (*faire du bruit*) s'accompagne généralement d'une mention de l'agent - acteur à la fois des pas et du bruit afférent :

95. *Elle fait du bruit sur les marches* RD. 59

Objet de distinctions qualitatives diverses - effectuées tant au niveau verbal (*sonner, claquer, cogner, se taire*) qu'adjectival (*distinct, inégal, grinçant, étouffé, sourd*) -, le bruit des pas est également évoqué sur le mode iconique - soit dans le lien qui l'unit à d'autres phénomènes acoustiques (*un bruit de ... , un bruit comme ...*). La saisie du sonore se réalise en cela par analogie acoustique, analogie homogène, ainsi que la définit P. Monneret, puisque cible et source sont ici toutes deux de nature auditive :

L'analogie est dite homogène si la similarité s'effectue entre deux entités de même nature ontologique. (Monneret, P., 2014 : 69).

Ouverte au paradigme de la tension vers la source, la saisie iconique du bruit des pas trouve ancrage dans les modalités premières de la relation au phénomène acoustique, que l'énoncé passe par le lien à l'émetteur (*faire un bruit de ...*, 96, *faire un bruit comme*, 97), ou que l'image affecte l'action sonore dans son ensemble (*faire un bruit comme quand ...* 98) :

96. Plus rien là-haut que le vieux Plan avec son troupeau de moutons et le troupeau errait entre les ravins comme l'ombre d'un nuage. [...] *il fait un bruit de pluie avec ses pattes*. RD. 28

97. Seul, quelquefois, un troupeau de moutons se montre dans ces solitudes [...] *Il fait un bruit comme celui d'une grosse averse quand il se déplace. Il fait, quand il broute, un bruit comme celui des toutes petites vagues qui viennent, les soirs de beau temps, à coups rapides et rapprochés, heurter la rive*. RD. 69.

98. C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, *faisant un bruit comme quand un chien croque un os, que le silence était un peu dérangé*. RD. 57

Jamais gratuite, cette "alchimie sonore" ouvre ainsi un réseau de liens complexes qui, unissant en même temps que les phénomènes acoustiques entre eux, les situations contextuelles afférentes, confèrent à l'image sa richesse sémantique propre.

Si la mention de l'averse et des vagues réactive en cela, dans les exemples 96 et 97, le lien originaire unissant l'expression de la vie à l'élément aquatique, l'évocation, dans l'exemple 98, d'un "chien croquant un os" dans la saisie des souliers "mordant la roche" ouvre, dans et par l'image de la dévoration, la scène évoquée à l'idée de désolation, de solitude et de mort.

> *Saisie par la double polarité de l'entendre et du faire : entendre le bruit que fait X*

Passant tantôt par la polarité de la production, tantôt par celle de la réception, la saisie du bruit des pas adopte le cas échéant la double perspective de l'action sonore et de l'écoute, l'énoncé contribuant ainsi à la construction du lien unissant le *faire* à l'*entendre* :

99. *On entend le bruit qu'il fait avec son bâton sur les pierres ; RD. 18*

La multiplication des perspectives sur le bruit des pas s'inscrit, ce faisant, au cœur du projet de C.F. Ramuz d'ouvrir l'univers de l'œuvre à la richesse et à la diversité des modalités de l'expérience humaine, et, plus largement, aux dimensions de la vie (cf. supra, Froidevaux, G., 1982 : 129).

1.3.3.2 De l'effacement de l'agent à l'autonomisation du pas

> *Constitution du bruit des pas en événement*

S'il utilise de façon récurrente le mode expérientiel - c'est-à-dire la perspective du *faire* ou/et de l'*entendre* -, l'énoncé adopte également, en contexte, une approche événementielle. Marquant le passage du paradigme de l'action (marche) à celui du phénomène acoustique afférent (bruit), le glissement du syntagme "faire du bruit" à la locution "le bruit de ..." va ainsi de pair, dans l'énoncé, avec la présence d'un renversement de focus, s'exprimant au niveau séquentiel par une inversion de l'ordre des termes renvoyant à la production sonore et à l'émetteur (*X fait du bruit* → *le bruit de X*). Ce processus, qui s'accompagne le cas échéant de glissements contextuels (*le bruit de X* → *le bruit des pas*), va de pair avec un phénomène d'effacement de l'agent et tend à conférer à l'événement acoustique une autonomie propre - situation passant de façon récurrente par un placement du syntagme sonore en position de sujet syntaxique, comme c'est le cas dans l'exemple 100 :

100. *On a entendu le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit... RD. 40*

S'élargissant à la perspective de la relation à l'autre - le phénomène sonore prenant statut d'être animé (voire, dans une perspective proche de la prosopopée, d'être parlant) -, la relation au bruit des pas s'ouvre à part entière au procès narratif :

101. *Le bruit des pas s'est tu ensuite ; il a compris qu'on l'attendait. RB. 33*

> *Constitution du pas en élément autonome*

La saisie du bruit inhérent à la marche peut également s'accompagner de glissements contextuels du paradigme du bruit à celui de l'action afférente (*le bruit du pas → le pas*).

Présenté, par double effacement de l'agent et de l'événement acoustique afférent, comme acteur de son propre surgissement, de son déploiement spatio-temporel et de ses interactions avec l'autre, le pas se constitue ainsi en phénomène autonome :

102. *Cette fois, les pas étaient plus distincts et remontaient la ruelle que lui-même était en train de descendre.* RB. 33

103. *Le pas s'approche. Le pas monte l'escalier où il bute à chaque marche. Il s'arrête devant la porte un moment.* RD. 54

104. *Et les pas s'éloignent, s'éloignent toujours plus.* RB. 53

Le phénomène d'effacement de l'acteur dans la saisie des pas s'ouvre ainsi au paradigme de "l'action sans agent", décrit par D.L. Parris comme contribuant, chez C.F. Ramuz, à "obscurcir le rapport de cause à effet" au sein du texte (*op. cit.* : 142, 146), situation concourant à construire, dans et par l'énoncé, un univers où toute chose, surgissant de soi-même par nécessité interne, se charge d'une immédiateté et d'une évidence propres.

Porteur d'enjeux événementiels de nature diverse, le bruit des pas s'érige ainsi, chez C.F. Ramuz, en catégorie acoustique à part entière, et participe, en même temps que du procès narratif, du paysage sonore de l'œuvre.

Ancrée dans le contexte originare de la tension vers la source, la description des pas s'ouvre aux processus de saisie indexicale, tout en mobilisant, dans leur richesse et leur diversité, les phénomènes de distinction qualitative du sonore. Le récit se caractérise à cet égard par la place qu'y tient la catégorie des "pas entendus sans - ou avant - que le marcheur ne soit identifié par l'auditeur" et, ce faisant, par la façon dont y sont mises en scène les démarches inductives inhérentes à l'identification de l'émetteur, la relation au bruit des pas ayant, en cela, partie liée avec le procès narratif. Distingué sur l'axe du *même* et de l'*autre*, (*une espèce de pas... / une autre espèce de pas*, RB. 23), le bruit de pas s'inscrit également sur des axes catégoriels de nature diverse, les processus de marquage sémantique du sonore s'ouvrant au procès iconique (*un bruit de ... , un bruit comme ... , un bruit comme quand ...*).

Si elle se réalise de façon récurrente sur le mode expérientiel - soit par mise en scène du lien unissant le *faire* à l'*entendre* -, la saisie du bruit des pas passe également par les processus d'“autonomisation“ du phénomène acoustique, ce dernier se constituant en acteur de son procès et de ses interactions avec l'autre (le pas [...] *s'approche, s'éloigne, remonte la ruelle, s'arrête devant la porte, etc.*).

Effectuée par ailleurs, le cas échéant, par double effacement de l'agent et de l'événement acoustique, la saisie du bruit des pas se charge d'une puissance expressive propre et contribue à la construction d'un univers où toute chose, surgissant d'elle-même par nécessité interne, est partie prenante de l'évidence et de la cohérence du monde.

1.4 Bruits/sons de parole chez C.F. Ramuz

Omniprésents dans le roman, les bruits de voix y constituent une catégorie sonore particulièrement riche, qui, des manifestations originaires de l'expression vocale aux diverses manifestations de l'activité langagière, s'ouvre à part entière à l'univers acoustique de l'œuvre.

1.4.1 Présence sonore de la parole

1.4.1.1 De l'expression vocale à l'ouverture du dire

Assurant un rôle nodal dans l'univers ramuzien, la voix est décrite dans son émergence, c'est-à-dire dans le mouvement par lequel, projetée vers l'extérieur, elle participe, en même temps que de l'expression de l'énergie vitale, de l'ouverture d'une tension vers l'Autre. C'est ainsi par l'expérience du cri qu'Antoine, dans *Derborence*, retrouvant, en même temps que l'air libre et la faculté de se mouvoir, l'usage de ses capacités vocales, renoue le lien à la vie et exprime sa présence au monde :

105. Alors il est heureux, il ne voit qu'une chose : c'est qu'il est vivant. Il a des yeux qui lui servent à voir, une bouche qui respire, un corps (et il le tâte) pour aller comme il veut, où il veut, tant qu'il veut.

Il voit qu'il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu'il pense à présent se forment à mesure avec bruit sur sa langue ; une voix qui va plus vite que lui et qui court en avant de lui pour l'annoncer comme ferait un chien.

Il élabore dans sa gorge un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé ; mais il s'entend, il s'entend lui-même ; il se prouve à lui-même qu'il existe, poussant ainsi un premier cri, lequel lui a été renvoyé par l'écho :

-Oh ! RD. 35

Remotivant, par modification adverbiale, l'usage lexicalisé du verbe support *pousser*³⁸⁹ dans la saisie de l'émission sonore³⁹⁰ (*pousser dehors*), Ramuz fait ainsi de la voix une modalité d'expression propre, caractérisée par la priméité du rapport qu'elle instaure, en deçà même de toute manifestation verbale, avec le monde.

1.4.1.2 Nommer, c'est faire exister

1.4.1.2.1 "C'est moi, Antoine Pont" : le nom, trace sonore de l'identité

Présentée dans ses manifestations infra-verbales (*cri*, RD. 22, 23, 36, 67, *son ... encore rauque et informulé*, RD. 35, *sourd grognement souterrain*, RS. 11), mais également dans le contexte émotionnel du rire, la voix trouve une expression spécifique dans le nom - prénom, patronyme - signe d'appartenance de l'être humain à la communauté. C'est ainsi en prononçant son nom qu'Antoine, rescapé de la catastrophe de Derborence, exprime sa présence et reprend contact avec le monde :

106. - C'est toi ?
- Oui, c'est moi, Antoine Pont.
Il dit son nom, il le répète [...] RD. 35

Qu'il renvoie à cet égard à des patronymes locaux (*Nendaz, Carrupt* - "ils sont presque tous Carrupt à Aïre", RD. 17), s'ouvre aux processus de qualification (*la petite Marie, le vieux Plan*), ou prenne valeur iconique (*Séraphin, Rouge*), le nom s'inscrit au cœur de l'univers sonore de l'œuvre et contribue à la présence des personnages dans le récit. S'il incarne par ailleurs, dans sa matérialité acoustique même, le lien unissant l'homme à la communauté sociale, son absorption dans le silence représente, dans l'appel sans réponse de l'ami disparu, le premier signe de l'absence irrémédiable de l'autre :

107. Il appelle : -Séraphin !
Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol. RD. 58.

1.4.1.2.2 Le toponyme, marque acoustique du lien de l'homme à l'environnement

Attaché au destin de l'être humain, le nom représente également, chez C.F. Ramuz, le lien unissant, dans et par le dire, l'homme à son environnement. L'onomastique joue ainsi un rôle majeur dans le roman, que le toponyme porte la trace de la relation nouée avec le paysage sonore ("La Bourdonnette") ou s'ouvre à des perspectives diverses, signant par exemple,

³⁸⁹ Cf *pousser un cri, pousser la chansonnette* etc.

³⁹⁰ Ce phénomène est également présent dans la saisie de l'appel : « Il met ses mains en porte-voix devant sa bouche, *poussant dehors* de toutes ses forces les trois syllabes qui font trois notes qui se suivent, et semblent d'abord s'être perdues, parce que tout un grand moment on n'entend plus rien; » RD. 58.

au-delà des différences nationales, l'appartenance des villageois à une même communauté culturelle - comme l'exprime, dans l'énumération des villages suisses et français bordant le Rhône, la valeur conférée aux communes "à noms de Saints", unissant par delà les frontières, dans un même besoin de donner une identité et une protection spirituelle à leur espace de vie, les habitants des deux rives du fleuve :

108. [...] la Savoie là-bas, leurs treilles, leurs carrières, leurs forêts de châtaigniers, leurs villages à noms de Saints : *Saint-Gingolph*, Meillerie, Évian, *Saint-Paul*, Thonon, Nernier, Yvoire ; mais à présent faisons le tour, et c'est nos villages à nous, avec des noms de Saints aussi : Nyon, Rolle, *Saint-Prex*, Morges, *Saint-Sulpice*, Lausanne, Cully (ma ville), (et ici je me tiens au centre pour mieux voir), *Saint Saphorin*, Vevey, Clarens, Villeneuve. RC. 4.³⁹¹

Portant par ailleurs l'empreinte du lieu et des événements qui l'ont marqué, le toponyme unit l'histoire de l'homme à celle de l'environnement, comme c'est le cas dans *Derborence*, où le paysage prend sens du lien tissé par le promeneur, dans et par le profil acoustique du nom, avec l'espace évoqué :

109. *Derborence*, le mot chante doux ; il vous chante doux et un peu triste dans la tête. Il commence assez dur et marqué, puis hésite et retombe, pendant qu'on se le chante encore, *Derborence*, et finit à vide, comme s'il voulait signifier par là la ruine, l'isolement, l'oubli. RD.6

110. *Derborence*, le mot chante triste et doux dans la tête pendant qu'on se penche sur le vide, où il n'y a plus rien, et on voit qu'il n'y a plus rien. RD. 68

Inscrite au cœur de la narration, l'analogie entre le procès du nom et l'histoire du lieu se charge ainsi d'enjeux phonosémantiques propres, le caractère (i) de l'attaque - "assez dur et marqué"-, (ii) du procès sonore - "il hésite et retombe"- et (iii) de la chute - "et finit à vide"-, renvoyant aux événements passés, gravés dans le paysage traversé :

³⁹¹ Citant *Moravagine* de Blaise Cendrars, J.F Augoyard et H. Torgue soulignent la façon dont l'énumération de toponymes de provenance diverse s'ouvre, dans et par le lien tissé par l'oreille avec le nom, à l'espace de l'imaginaire, créant ce faisant un effet qu'ils relient au phénomène "d'anamnèse"*: « [...] les langues constituent un champ sonore très particulier dans le cadre de cet effet [...] Ainsi, lorsque Blaise Cendrars dans *Moravagine*, égrène les noms des villes parcourues, leur seule sonorité suffit au déclenchement du voyage et du rêve : "de San Francisco à Sidney par Honolulu et Suwa, Auckland et la Nouvelle Guinée, ou de Rotterdam, Anvers, Hambourg, Dunkerque, Bordeaux, Marseille, Lisbonne, Gênes à Québec, Halifax, New York, Boston, Philadelphie, Veracruz, Caracas, Rio, Santos, La Plata [...]" (Cendrars, B. (1965, [1926]), *Moravagine*, Paris, Livre de Poche : 139, in Augoyard, J.F et Torgue, H. (1995), *À l'écoute de l'environnement*, Répertoire des effets sonores, Parenthèses: 26).

*Défini comme "effet de réminiscence", le phénomène d'anamnèse renvoie à une situation dans laquelle « un signal ou un contexte sonore provoque chez un auditeur le retour à la conscience d'une situation ou d'une atmosphère passées. » Il se présente également comme "effet de sens", se caractérisant par « le déclenchement, le plus souvent involontaire, de la mémoire par l'écoute et le pouvoir d'évocation des sons. » (Augoyard, Torque, *op. cit.* : 21).

111. Ah ! Derborence, tu étais belle, en ce temps-là, belle et plaisante et accueillante, te tenant prête dès le commencement de juin pour les hommes qui allaient venir. Ils n’attendaient que ce signe de toi. Un après-midi, le bruit diffus et monotone du torrent dans sa gorge laissait entendre, en s’entr’ouvrant, le tintement d’une sonnaile ; il était percé et fendu. On voyait paraître une première bête, puis dix, puis quinze, puis jusqu’à cent. Le petit berger des chèvres soufflait dans sa corne. [...]

Et tout à coup, le sol vous manque sous les pieds. Tout à coup, la ligne du pâturage, qui s’affaisse dans son milieu, se met à tracer dans rien du tout sa courbe creuse. Et on voit qu’on est arrivé parce qu’un immense trou s’ouvre brusquement devant vous [...]

[...] pendant qu’on se penche sur le vide où il n’y a plus rien, et on voit qu’il n’y a plus rien.

(Ramuz, C.F., 2013 [1934] : 28 ; 31 ; 183)

En ancrant le profil du nom aux lignes du paysage, l’énoncé crée ainsi une équivalence entre la relation nouée, dans et par le toponyme, avec l’environnement³⁹² et les émotions liées à la mémoire des événements, émotions réactualisées au fil de la progression du marcheur par la découverte du lieu, le récit passant du souvenir de l’appel de la montagne à la confrontation au vide laissé par l’éboulement.

Présenté comme phénomène “autonome“, acteur de son procès (“le mot chante doux“) et de ses effets sur l’Autre (“il vous chante doux et un peu triste dans la tête“), le nom se charge ainsi de l’histoire des événements, l’évocation de l’arrivée sur le lieu de l’éboulement allant de pair avec un transfert d’agentivité du “chant“ au promeneur (“il vous chante doux et un peu triste dans la tête“ → “pendant *qu’on* se le chante encore“), le passage du *chant du mot* au *mot chanté* assurant le glissement de l’espace-nom dans le souvenir.

Passant par les phénomènes énonciatifs et aspectuels (*le mot chante* → *il vous chante* → *on se le chante* → *il continue à vous chanter*), la mise en scène de la relation au toponyme joue ainsi un rôle propre dans l’inscription discursive du lien tissé avec l’espace. Bornant en amont et en aval le roman (cf. supra, RD. 6, RD. 36), elle contribue à lui conférer son unité, l’inversion des adjectifs dans le marquage de la relation, éminemment subjective,

³⁹² La relation au profil acoustique du toponyme repose en cela sur la présence d’une sensibilité (i) au bornage consonantique de la syllabe d’attaque par la dentale sonore et le couple *vibrante/plosive* ([d ... rb]), (ii) à la valeur transitoire de la vibrante, assurant le passage de la seconde à la troisième voyelle ([orā]) et (iii) à la durée indéfinie de la sifflante finale ([s]), sensibilité contribuant à la distinction (i) d’une attaque de caractère “dur et marqué“, (ii) d’un phénomène qui “hésite et retombe“ et (iii) d’un procès qui “finit à vide“.

nouée avec le lieu (“*doux et un peu triste*“ / “*triste et doux*“)³⁹³ assurant, en symétrie, la clôture du récit sur lui-même.

Ouverte au procès iconique, l’onomastique inscrit ainsi dans la langue la relation de l’homme à l’environnement. Mettant en scène le lien tissé, dans et par la matérialité acoustique du nom, avec l’Autre, le récit témoigne en cela du rôle de la parole dans l’ancrage sensible de la relation au monde.

1.4.1.3 Modalités d’inscription discursive de l’oral

1.4.1.3.1 Saisie par les polarités du dire et de l’entendre

Occupant une place stratégique dans l’œuvre de C.F. Ramuz, l’inscription discursive de la parole s’effectue de façon récurrente par mise en scène du *dire*³⁹⁴ et de l’*entendre*, soit par renvoi aux deux polarités de l’expérience sonore, celles de la production et de l’écoute :

112. *et Nendaz a dit :*

-C’est bien ce que je pensais. RD. 20

113. *On entend la voix de Nendaz :*

-Bonne nuit, Antoine. RD. 54

> *Présentation de la parole au filtre de l’écoute*

Reposant largement, comme dans le cadre général de la saisie du sonore, sur la mise en scène de l’*entendre*, l’inscription discursive de la parole passe par l’ouverture d’une fenêtre d’écoute qui confère sa pertinence à la situation afférente. Saisie au filtre de l’oreille des personnages, la *parole prononcée* s’ouvre ainsi à la *parole entendue*, l’auditeur pouvant s’actualiser dans le discours en tant que tel (114) ou l’énoncé élargir, dans les formes impersonnelles, la perception des propos à la dimension de toute écoute possible (115) :

³⁹³ « Derborence, le mot chante doux ; il vous chante doux et un peu triste dans la tête. Il commence assez dur et marqué, puis hésite et retombe, pendant qu’on se le chante encore, Derborence, et finit à vide, comme s’il voulait signifier par là la ruine, l’isolement, l’oubli. » RD. 6

« Derborence, le mot chante triste et doux dans la tête pendant qu’on se penche sur le vide, où il n’y a plus rien, et on voit qu’il n’y a plus rien. » RD. 68

³⁹⁴ En contexte de monologue intérieur, *dire* est relayé par *se dire* ou *penser* :

Elle se disait : « C’est un voisin » RD. 37

Rouge pensait : “Qu’est-ce qu’ils ont ? » RB. 24

114. c'est comme j'arrivais dans la cuisine que *j'entends derrière la porte* : "C'est vous monsieur Rouge ?" RB. 23.

115. ... *on entend une voix de femme qui dit* : -Eh ! sait-on ? RD. 17

La relation à la matérialité acoustique de la voix s'inscrit ainsi au cœur du récit, que l'énoncé renvoie à l'expérience - éminemment clivante - de "l'écoute de soi comme un autre" (116), s'attache, dans une perspective modale, au lien tissé avec l'émetteur (117), ou encore mette en scène, par la perspective d'un personnage tiers, la complexité des phénomènes émotionnels inhérents à l'interaction du *faire* et de l'*entendre* (118) :

116. Puis il se réentend qui disait : "C'est comme les voiles, représentez-vous qu'elle se moque des nôtres parce qu'elles sont en toile. [...]" RB. 29.

117. et il lui a semblé qu'on disait : « *Est-ce toi, Thérèse ?* » RD. 38

118. il n'a pas pu ne pas l'entendre. RB. 53

> *Ancrage narratif du dire*

Si elle est, de façon récurrente, présentée au filtre d'une écoute, la parole est également mise en scène par la polarité du *dire*. Saisissant, en contexte, l'activité langagière dans son inscription idiomatique (*parler une langue*, RD. 11, RB. 14, 37, 39, RC. 6), le discours s'attache aux diverses modalités d'ancrage expérientiel de la parole, l'énoncé passant tantôt par la différenciation des expressions de l'échange verbal (*parler, discuter, causer*), tantôt par la mise en scène des agents de l'interaction (*appeler*, RD. 53, *parler à*, RD. 18, *dire à*, RD. 48, *s'appeler* (réciproque), RB. 39, *se parler*, RC. 19), tantôt encore par l'actualisation, dans la diversité des possibilités offertes par les modes de valence des *verbes du dire*, du contenu des propos échangés :

119. - Les vieux chez nous *en parlaient* de leur temps. RD. 4

120. sans doute *qu'elles disaient quelque chose* [...] R.S. 9

121. On dit *que ces bois sont pleins de brigands*. RB. 39

Effectuée le cas échéant sous forme syntaxiquement intégrée (*parler de ..., dire que ...*), la saisie des propos se réalise également "par mention" (sur le mode du discours direct). Utilisant largement les ressources des *verbes du dire*³⁹⁵, l'énoncé met ce faisant en scène la parole dans le lien qui l'unit à l'action afférente. Partie prenante du procès narratif, l'introduction de la citation par un verbe de mouvement intègre ainsi de façon directe le propos au récit :

³⁹⁵ "Dire" étant à cet égard le verbe le plus représenté dans le corpus (x 144 occurrences).

122. *Il se retourne* : “Comment ? ... c’est vous, mademoiselle...” RB. 24

123. *Ils montent leurs escaliers* : “Salut, ça va-t-il ?” RC. 6

124. [...] *alors voilà Marie qui se tourne vers nous* : “Vous ne savez pas qui c’est ? [...]” RB. 39

125. *Il avait rebaisé le bras* : -Les vieux chez nous en parlaient de leur temps. RD. 4

Tout en réalisant l’inscription événementielle du dire, le verbe introducteur assure également l’actualisation de phénomènes de nature paraverbale - et, tout particulièrement, du procès mimo-gestuel accompagnant le propos :

126. *Il hoche la tête* : « Ça y est, je comprends, c’est la montagne qui est tombée. » RD. 34.

Si elle émerge généralement de l’action, la parole surgit également du rire (127), de l’étonnement (128), et des diverses expressions de l’émotion (129) :

127. [...] *alors ils ont ri* : “C’est le bossu ...” RB. 41

128. *Il recommence à s’étonner* : “C’est que vous parlez très bien notre langue...” RB. 14.

129. C’était à cause de la musique de la Fleur-de-Lys qui descendait jusqu’à nous poussée par un peu d’air le long de la Bourdonnette ; *elle impatientait Rouge* : - “Est-ce qu’ils ne vont pas se taire ?” RB. 43

Saisissant le dire dans son émergence, le discours met ainsi en scène la parole dans la richesse et la diversité des situations dont elle participe, phénomène dont R. Nita analyse les enjeux³⁹⁶ :

[...] la représentation de l’occurrence de parole dans le récit dans sa dimension non déclarative fait l’effet d’une reconstitution indexiale. [...] L’usage des verbes introducteurs non déclaratifs et intransitifs, donc sémantiquement et syntaxiquement saturés, devient représentatif du rôle actif que jouent les deux-points dans le fonctionnement d’un énoncé rapportant. [...] Tout verbe peut devenir un verbe introducteur même si son sémantisme est rattaché simplement à un trait non verbal de l’énonciateur rapporté. Le contact explicite avec le DD fait que ce sémantisme devient partie intégrante de la parole, qui se charge ainsi de contenus supplémentaires et se représente dans sa dimension non verbale. (Nita, R., 2009 : 1; 4; 5).

Liée de façon essentielle, chez C.F. Ramuz, au mouvement et à l’émotion, la parole peut ainsi également surgir abruptement de la narration, l’absence de verbe introducteur inscrivant le propos au cœur même de l’action :

130. *et tout à coup Marie* : “Regardez !” RB. 39

> *Relation du dire à l’entendre*

Mettant, par ailleurs, en scène le lien du *dire* à l’*entendre*, le discours s’attache tantôt à l’ouverture du processus de “tension vers” - soit à la perspective de l’auditeur :

³⁹⁶ Réalisée à partir d’un corpus de comptes rendus de procès de tribunaux correctionnels issus de la rubrique “Carnets de Justice” du journal *Libération*, l’analyse de R. Nita met en évidence le rôle essentiel des verbes introducteurs en situation d’“énoncé rapportant” (relation d’une interaction orale). (Nita, R., 2009).

qu'est-ce qu'on entend ? 131-, tantôt à la projection de la voix vers l'autre - perspective de l'émetteur : *vous m'entendez ?* 132 :

131. -*Qu'est-ce qu'on entend ?* - Oh ! c'est rien, *a dit Philomène.* RD. 23

132. Hé ! *dit-il*, quoi ? Êtes-vous tous loin à présent !... Hé ! dites donc, c'est moi... *Vous m'entendez ?* Antoine Pont ! Hohé ! Antoine... Rien. RD. 37

La saisie du lien du *dire* à l'*entendre* s'ouvre ce faisant aux phénomènes de topicalisation, qu'elle s'effectue par projection sur l'axe du discours de la tension allant de l'écoute à la situation d'émission (133), ou de la production à la réception (134) :

133. *on entend une voix de femme qui dit* : -Eh ! sait-on ? RD. 17

134. *Elle dit* : "Nendaz ! Nendaz !" *Il n'entend pas tout de suite* à cause du bruit et parce qu'il lui tourne le dos RD. 60

Saisie tantôt dans le mouvement de "tension vers" inhérent à la situation de réception, tantôt dans l'ouverture de la relation nouée, dans et par le *dire*, avec l'autre, la parole s'ancre au cœur de l'expérience et s'exprime avant tout comme lien, tout propos émis prenant sens dans une écoute et toute écoute dans le mouvement d'énonciation afférent. La saisie du *dire* s'ouvre ainsi, en même temps qu'à l'univers fictionnel du récit, à la dimension de "la vie", inscrite au cœur du projet de C.F. Ramuz.

1.4.1.3.2 Tension vers la situation-source et distinction qualitative du dire

> Saisie de la source et actualisation du lien émetteur-récepteur

Ancrée dans le paradigme originaire de la tension vers la source, la saisie de l'*entendre* s'accompagne de façon récurrente de la mention du locuteur, que celui-ci soit désigné en tant que tel (135) ou évoqué par sa voix (136) :

135. Thérèse entend *sa mère qui parle* RD. 23

136. On entend *la voix de Nendaz* : -Bonne nuit, Antoine. RD. 54

Intégré en contexte à un collectif (137), l'émetteur peut également être mis en scène sur le mode impersonnel, l'énoncé portant le focus sur le lien tissé par l'auditeur avec le propos émis (138) :

137. *Ils ne disaient rien* ; quelques-uns redescendaient l'escalier sans faire de bruit. *Mais d'autres, au contraire, étant incapables de se contenir* :

-Pont !...

Lui alors levait la tête ; il tournait vers eux des yeux vagues, comme blessés par le jour.

-Pont ! c'est toi. Pas vrai... D'où viens-tu ? RD. 48

138. et il lui a semblé *qu'on disait* : " Est-ce toi, Thérèse ?" RD. 38

Récurrentes dans le récit, les saisies collectives et impersonnelles se caractérisent ainsi par le fait que le(s) locuteur(s) s'efface(nt) au sein du procès narratif, la mention de l'émetteur s'absorbant le cas échéant dans celle du médium vocal :

139. Mais, à ce moment, une table tombe ; *une voix* :
"Arrêtez-le ! arrêtez-le ! ... Il devient fou ..." RB. 19

Les saisies anonymes (*une (des) voix, quelqu'un, on*) s'ouvrent à cet égard à la dimension de l'émotion, comme c'est le cas dans l'exemple 140, où la mise en scène de la voix engage un processus de focalisation sur le locuteur :

140. ... mais alors *une voix de femme* a été entendue. *La voix* disait : - Où est-il ?
La voix a repris : - Qui est-ce qui a tiré ?... Oh ! disait *la voix*, vous lui avez fait peur... Oh ! à présent il ne reviendra plus...
C'était *Thérèse*. RD. 43.

Liant le processus de focalisation perceptive à l'avancée du procès narratif, l'identification progressive du personnage met ici en jeu un double mouvement de *zoom* : (i) passage d'une évocation anonyme de l'événement - présenté dans sa dimension vocale et ses caractéristiques féminines (*une voix de femme*) - à une saisie des propos effectuée à partir d'un double renvoi anaphorique au médium (*la voix*), aboutissant à une désignation du personnage par son nom (*C'était Thérèse*) d'une part, et (ii) glissement d'une perspective réceptive - conférant, par l'usage du passif "être entendu" au phénomène acoustique statut de fait (*une voix de femme a été entendue*) - , à une saisie active, effectuée par "autonomisation" du processus vocal (*la voix disait*), se résolvant dans le dévoilement de l'identité du personnage (*C'était Thérèse*).

Récurrent dans *Derborence*, le lien unissant la mention du médium vocal à celle de la personne se retrouve par ailleurs, en miroir, dans la description du retour d'Antoine au village, l'énoncé construisant, à l'inverse, un mouvement allant de la perspective du personnage à celle de sa voix :

141. On voit que c'est un homme ou une espèce d'homme qui a une barbe et point d'yeux. Il a bien une bouche, *mais est-ce qu'il y a une voix dans sa bouche ?* RD. 44

Qu'elle renvoie aux propos auxquels elle sert de support ou à l'organe phonateur lui-même, la voix est ainsi chez C.F. Ramuz au locuteur ce que l'humanité est à la personne, elle se constitue en modalité unique d'expression de l'être au monde et de présence à l'autre.

Mise en scène tantôt selon la perspective de l'*entendre*, tantôt selon celle du *dire*, la parole est ainsi objet de saisies attributives diverses, que l'émetteur soit désigné comme tel dans le discours, ou s'efface, ne serait-ce que provisoirement, derrière sa voix ou son propos, les saisies impersonnelles tendant à conférer au processus verbal statut d'événement.

> *Distinction qualitative du dire*

Distinguée par ses modalités d'actualisation (*appeler, annoncer, raconter, discuter...*), la parole est également objet de catégorisations contextuelles diverses, comme en témoignent, par exemple, dans *Derborence* et *Chant de notre Rhône*, les paradigmes de la *conversation* et de la *causerie* :

142. S'étant habitués maintenant à peu près au manque d'air, bien que toussant encore par moment, ils se tenaient là, *ayant commencé une conversation à voix basse* ; RD. 10

143. Et cette langue chante encore, *dans cette causerie qu'on fait par-dessus l'eau*, la chère langue à nous, la langue des pays du Rhône, qui chantera encore quand le Savoyard sera venu, et on lui dira : « Asseyez-vous ! » RC. 7

- *De l'entendre au comprendre*

S'attachant, le cas échéant, à la netteté et à l'intelligibilité des propos perçus (144), le discours différencie également les modalités de la relation nouée avec le médium linguistique, celui-ci étant évoqué tantôt dans la spécificité de ses expressions individuelles (145), tantôt dans son altérité - obstacle à toute possibilité de dialogue - (146), tantôt encore dans sa diversité même, actualisée, en contexte, par la superposition de conversations parallèles (147) :

144. Thérèse entend sa mère qui parle et une autre voix de femme parle bas dans la cuisine ; *on ne comprend pas ce que les femmes disent*. RD. 23

145. *Il parlait une drôle de langue*. RB. 37.

146. Ceux du Sanetsch étaient également accourus, c'est-à-dire ceux qui sont du côté du nord-ouest, à l'autre bout de la grande paroi ; [...] *Eux, ils se parlaient dans leur langue, qui est une langue qu'on ne comprend pas, parce que c'est du gravier allemand* ;

147. *Ils disaient quelque chose chacun dans sa langue*. RD. 27

- *Caractérisation de la voix*

S'il assure le marquage de l'ancrage idiomatique du dire, le discours distingue également les propriétés de la voix, que celle-ci soit saisie comme masculine ou féminine (*Une voix d'homme, une voix de femme. Et c'était elle et c'était lui* ; RD. 67), soit évoquée dans ses variations dynamiques (*chuchoter*, RC.9, *crier*, RD. 41, *parler fort*, RD. 59, RB. 39 / *bas*, RB. 17, RD. 23 / *à voix basse*, RD. 10 / *à haute voix*, RB. 4 / *avoir une grande voix* RD. 4), dans son procès et ses modulations (*changer de voix*, RB. 39), dans ses qualités acoustiques

(avoir une voix rauque, RD. 35, 38, 41) ou dans ses enjeux émotionnels (*ils se parleraient doux*, RD. 46).

- Saisies processuelles

La parole est également saisie dans la diversité de ses modalités processuelles, qu'elle soit présentée dans son émergence (148), dans sa dynamique interactionnelle (149, 150), dans ses interruptions et ses reprises (151), dans ses répétitions (152) ou dans son achèvement (153) :

148. [...] et c'est ainsi que, ridiculement écouté par ces cinq ou six belles personnes, *je commençais tant bien que mal un entretien dont pas un mot (d'un des interlocuteurs du moins) n'était perdu*. RS. 3

149. *Moi, je dis : "Qui est-ce ?" on ne répond pas tout de suite*. RB. 23

150. -*Moi, a commencé le bras cassé*, c'est une poutre que j'ai reçue sur l'épaule ... Ils m'ont raccommoqué le bras avec des planchettes...

Mais lui, *sans s'être interrompu* : - C'est que la montagne est tombée, la montagne m'est tombée dessus, alors je suis resté par terre sans bouger, parce que je ne savais pas si seulement je pouvais bouger et puis ça m'ennuyait de bouger. RD. 49

151. La petite Marguerite était d'abord restée debout sur le pas de la porte dans sa robe noire à pois blancs ; *tout à coup* : " Oh ! Mademoiselle... " *Elle reprend* : - " C'est qu'ils sont toute une bande en bas qui vous attendent ... " RB. 17

152. - C'est toi ? - Oui, c'est moi, Antoine Pont. *Il dit son nom, il le répète* [...] RD. 35

153. [...] j'ai pensé : « Il te faut économiser l'air » ; *c'est ce qui m'a fait taire*. RD. 50.

- Participation à la construction de la scène spatiale

Structurant la scène sonore en plans qui tantôt se succèdent, tantôt se superposent les uns aux autres, la parole est également décrite dans son déploiement spatial (*venir*, RD. 38, *se rapprocher*, RD. 54, *se perdre dans*, RB. 34). La saisie des bruits de voix joue ainsi un rôle nodal dans la conduite du récit, comme c'est le cas dans l'exemple 20, issu de *Derborence*, où la saisie de conversations s'entrecroisant dans une rue du village participe, en même temps que de la structuration spatiale de la scène, de la construction même de la trame narrative :

154. "... Mais enfin je suis à portée, Bolomey aussi ... Et vous, de votre côté ... Et puis il y a le bossu ... on tâchera bien, monsieur Maurice. "

Le reste des paroles que les deux hommes se sont dites se perd dans le pied de ce mur en briques de béton, sans fenêtres, au-dessus duquel il n'y a que le gros papier d'emballage brun noir du ciel, et tout froissé ;

tandis que, là-bas, dans la salle à boire, on a entendu la voix de Milliquet, à quoi des rires ont répondu, et de nouveau on entend la voix de Milliquet, mais on a ri plus fort encore ; RB. 34

1.4.1.3.3 Autonomisation du dire

Ouverte aux phénomènes d'identification de l'émetteur d'une part et aux processus de distinction qualitative de l'autre, la saisie discursive de la parole peut également adopter une perspective autonomisante. Le dire se présente ce faisant comme agent de son surgissement et de ses effets sur l'autre, le locuteur s'effaçant en contexte derrière sa voix (155), le propos prenant, dans les formes impersonnelles, caractère d'auto-évidence (156) (l'énoncé s'ouvrant, en situation, à l'univers de la légende, 157), et la relation au son vocal contribuant, le cas échéant, à la construction spatio-temporelle du récit (158) :

155. À ce moment, on a entendu s'ouvrir une porte ; *une voix dans l'escalier* : “Voyons, vieil imbécile, est-ce que tu vas te faire rouler encore une fois ?

156. *On disait* : - C'est pas un orage. RD. 17

157. -Tu sais pourtant bien *ce qu'on raconte*. Eh bien, qu'Il habite là-haut, sur le glacier, avec sa femme et ses enfants. RD. 3

158. Ils poussent entre leurs mains le cri de la montagne ; *ils entendent leur cri qui leur revient et c'est que de là-haut on leur a répondu*. RD. 67

Conférant à la parole valeur d'événement, l'usage du passif se charge à cet égard d'une puissance expressive propre, que *l'entendre* s'ouvre aux dimensions de toute écoute possible (159), ou que l'effacement de l'émetteur prenne, comme l'analyse David. I. Parris, valeur “biblique” dans la mise en scène du dire (160) :

159. mais alors *une voix de femme a été entendue*. RD. 43

160. *Il a été dit à Thérèse* : « Va plus près. » RD. 65

Inscrite au cœur du projet esthétique de C.F. Ramuz, la saisie d'une parole présentée comme surgissant du monde consacre ainsi l'incarnation du dire dans les manifestations mêmes de la vie, le discours s'ouvrant, en contexte, au phénomène de prosopopée :

161. et le premier printemps leur dit : « *Plante les échalias* », l'été leur dit : « *Effeuille* », et puis leur dit : « *Sulfate* », l'automne : « *Récolte et pression* » ; et l'hiver : « *Maintenant va refaire tes murs* ». Et toute la saison leur dit : « *Travaille.* » RC. 12

1.4.2 Enjeux sémiotiques

Dans la diversité de ses actualisations, la saisie en langue de la parole repose sur la possibilité pour l'énoncé de représenter l'oral. Elle mobilise, ce faisant des ressources sémiotiques

propres, s'ouvrant, en même temps qu'aux phénomènes de circulation du discours et aux différentes modalités de marquage sémantique du dire, aux enjeux iconiques de "l'effet d'oralité" (Mahrer, R., 2017 : 213-289).³⁹⁷

1.4.2.1 Discours rapporté et mise en scène de l'oral dans l'écrit

Lieu de saisie et de passation de l'écoute, la parole, phénomène éminemment bruyant, constitue dans l'univers de C.F. Ramuz un événement acoustique spécifique. Sa saisie sous forme de discours rapporté contribue en cela à part entière à la construction de l'univers sonore du récit, que l'énoncé passe par l'usage du discours direct, - créant alors un effet "d'irruption" de la langue parlée dans l'écrit -, ou emprunte les différentes modalités de "représentation d'un discours autre"³⁹⁸, ouvrant ainsi le procès énonciatif à la dimension de l'iconicité.

1.4.2.1.1 Discours direct et "irruption" de la parole dans l'énoncé

Marquant, par détachement syntaxique, l'ouverture au sein du texte d'une perspective énonciative autre, le discours direct représente un phénomène linguistique tout à fait particulier, le rapport du propos rapporté à la narration étant envisagé par M. Bakhtine comme analogue à celui qu'entretiennent les répliques au sein d'un dialogue - soit à la présence d'une "alternance des sujets parlants" :

L'énoncé d'autrui et le mot d'autrui, consciemment perçus et distingués dans leur altérité, qui sont introduits dans notre énoncé, y font pénétrer quelque chose que l'on pourrait qualifier d'irrationnel du point de vue de la langue dans son système, et en particulier du point de vue de la syntaxe. L'interrelation dans laquelle se trouvent, d'une part, le discours d'autrui ainsi inséré, et d'autre part, le reste du discours -personnel- n'a pas son analogie dans les rapports qui existent au niveau de la syntaxe, à l'intérieur des limites d'un ensemble syntaxique simple ou complexe, et n'a pas son analogie, non plus, dans le rapport à l'objet du sens, qui existe entre les ensembles syntaxiques distincts non reliés grammaticalement, à l'intérieur des limites d'un seul énoncé. En revanche, ces rapports ont leur analogie (sans être, bien entendu identiques) dans les rapports qui existent entre les répliques du dialogue. L'intonation qui démarque le discours d'autrui (signalé par les guillemets du discours écrit) est un phénomène de type particulier

³⁹⁷ Comme l'analyse R. Mahrer, "l'effet d'oralité" repose sur l'interprétation d'un discours comme relevant de la langue parlée, soit sur la présence d'un "imaginaire de l'oralité" défini comme « prototype à deux faces, contextuelle et textuelle, qui sert de filtre à la reconnaissance des actes énonciatifs oraux aussi bien sous l'angle de leur factualité, comme acte en contexte, que de leurs programmations grammaticale et textuelle. » Le sentiment d'avoir affaire à une représentation de l'oral passe ainsi par la double dimension de la relation au texte et au contexte : « La solidarité qui lie les deux dimensions de l'acte énonciatif comme acte et énoncé, comme contextualité et textualité, conduit l'interprète à rechercher "la textualité orale" là où il reconnaît une scène de parole, et à rechercher une scène de parole là où il reconnaît une manière parlée d'écrire. [...] Il y a, autrement dit, présomption de "style oral" quand il y a scène de parole et présomption de scène de parole quand il y a "style oral" ». (Mahrer, R., 2017, 259-260).

³⁹⁸ Cf. Authier-Revuz, J., *La représentation du discours autre : principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, à paraître.

- c'est un peu comme la transposition, à l'intérieur d'un énoncé, de *l'alternance des sujets parlants*. Les frontières que cette alternance édifie y sont atténuées et spécifiques : l'expression du locuteur s'infiltré à travers ces frontières et se diffuse sur le discours d'autrui qui pourra être transmis dans une tonalité ironique, sympathique, admirative (cette expression est transmise par une intonation expressive - dans le discours écrit, nous la devinons et la percevons grâce au contexte qui encadre le discours d'autrui, ou grâce à la situation trans-verbale, et qui suggère l'expression appropriée). Le discours d'autrui, de cette façon, possède une expression double : la sienne propre, c'est-à-dire celle d'autrui, et celle de l'énoncé qui l'abrite.

(Bakhtine, M. (1984, [1953]) : 300-301).

La relation instaurée, dans le discours direct, entre l'énoncé et la parole d'autrui prend ce faisant une valeur sémiotique propre en contexte fictionnel, toute parole "rapportée" se présentant comme renvoyant, virtuellement, à une parole prononcée.

> *Discours direct et mimesis*

Source, au fil de l'histoire, de débats récurrents, la question du statut énonciatif de la parole citée donne lieu à des interprétations diverses. Perçue comme intégrant, au sein même du dire, la perspective d'un locuteur distinct de l'énonciateur, l'insertion dans le discours de la parole d'autrui relève ainsi, pour Platon, de l'ordre de l'*imitation (mimesis)* - et est en cela distinguée de la *narration (diégésis)* -, position développée et argumentée dans *La République* :

Socrate - Il y a donc narration à la fois quand (le poète) énonce chacun des discours prononcés, et quand il énonce ce qui se trouve entre les discours ?

Adimante - Forcément

S. - Mais dans le cas où il énonce quelque discours comme s'il était quelqu'un d'autre, ne dirons-nous pas qu'alors il rend le plus possible sa propre façon de dire semblable à celle de chaque personnage dont il a annoncé qu'il va le faire parler ?

A. - Si, nous le dirons. Que dire d'autre ?

S. - Or, se rendre semblable à quelqu'un d'autre, soit par la voix, soit par l'allure, c'est imiter celui à qui on se rend semblable ?

A. - Sans doute.

S. - Donc dans un cas de ce genre, apparemment, lui et les autres poètes effectuent leur narration par l'imitation.

A. - Oui, exactement.

S. - [...] je crois que je vais pouvoir te montrer ce que je ne parvenais pas à te montrer auparavant ; à savoir que dans la composition poétique comme dans la composition d'histoires il est une manière de faire qui procède entièrement par imitation ; c'est comme tu le dis, le cas de la tragédie et de la comédie ; une autre qui procède par la relation qu'en fait le poète lui-même - c'est ce qu'on trouverait surtout dans les dithyrambes ; une autre enfin qui procède par l'une et par l'autre, dans la poésie épique et en bien d'autres endroits encore [...].

(Platon, *La République*, livre III, 393 b, c.; 394 b, c : 157-160).

Envisageant dans sa dimension fusionnelle le lien de l'énonciateur à l'auteur des propos rapportés, l'analyse de Platon témoigne ainsi d'un tel degré de conscience du pouvoir mimétique de la saisie de "la parole de l'autre" que l'usage de la citation y est perçu comme un problème de nature éthique. Incité à imiter tant ce qui provient de "l'homme de bien" que ce qui émane "d'un être d'une valeur inférieure à la sienne", l'orateur doit ainsi se défier du passage par la parole de l'autre, le risque étant à cet égard, en même temps que de régresser en deçà de l'humain, de faire entrer dans le discours tout les bruits du monde³⁹⁹ :

"Voyons alors : le hennissement des chevaux, le mugissement des taureaux, le bruissement des fleuves, le ressac de la mer, les coups de tonnerre, et tous les bruits de ce genre, les imiteront-ils ? " *op. cit.* : III, 396 b : 163⁴⁰⁰.

³⁹⁹ La frontière séparant l'homme, être parlant, de l'animal et de l'inanimé, est à cet égard intimement liée à celle tracée, dans et par le dire, entre la parole et le bruit.

⁴⁰⁰ Si l'imitation du discours d'autrui fait courir à la parole le risque d'une fusion avec les bruits du monde, les artifices vocaux déployés par l'orateur présentent un danger de même ordre, les "deux espèces de diction" distinguées par Socrate renvoyant de façon directe aux deux types de contenu décrits en amont (*diégésis* vs. *mimesis*) : « -S. : [...] si je comprends ce que tu dis, il existe une espèce de diction et de narration, qu'adopterait dans ses récits, celui qui est réellement un homme de bien, chaque fois qu'il devrait parler, ; et une autre espèce en revanche, dissemblable de la première, à laquelle s'attacherait constamment, en s'y conformant dans ses récits, celui qui, par sa nature et par son éducation, serait le contraire du précédent. [...] plus l'orateur sera médiocre, plus il voudra imiter toutes choses, et croira que rien n'est en dessous de sa dignité, si bien qu'il entreprendra d'imiter toutes choses de façon sérieuse, même devant un nombreux public, et en particulier ce dont nous parlions à l'instant, *coups de tonnerre, bruit du vent, orages, bruits d'essieux et de poulies, sons de trompette, de flûtes, de flûtes de Pan et de tous les instruments, et encore cris de chiens, de moutons, et d'oiseaux** ; ainsi, sa diction tout entière se fera par imitation, à grand renfort de voix et de gestes, ou en ne comportant que peu de narration ? A. - Oui, dit-il, il en sera nécessairement ainsi. S.- Voilà, alors, dis-je, les deux espèces de diction dont je voulais parler. [...] Eh bien de ces deux là, la première ne comporte que des petites variations, et si l'on imprime à la diction l'harmonie et le rythme adaptés, il en résulte que celui qui parle correctement parle à peu près en conservant la même harmonie, selon une harmonie unique - puisque les variations sont faibles - et même sur un rythme à peu près constant. [...] la seconde espèce de diction ne requiert-elle pas le contraire, à savoir toutes les harmonies et tous les rythmes possibles, pour arriver à dire les choses là encore de façon appropriée, puisqu'elle présente des formes diverses dans ses variations ? - Si, c'est bien cela. - En ce cas, tous les poètes, et en général tous ceux qui parlent, ne doivent-ils pas avoir recours soit au premier type de diction, soit au second, soit à un type mixte mêlant l'un et l'autre ? - Si, nécessairement, dit-il. - Alors, que ferons-nous ? dis-je. Accueillerons-nous dans la cité tous les types, ou bien l'un de ceux qui sont sans mélange, ou celui qui est mélangé ? - Si c'est ma voix qui est décisive, dit-il, celui qui, sans mélange, imite ce qui est décent. - Et pourtant, Adimante, le type mixte est agréable aussi ; et celui qui est de beaucoup le plus agréable aux enfants, aux maîtres des enfants, et à la plus grande partie de la foule, est le type opposé à celui que tu choisis. - Oui, c'est en effet le plus agréable. - Mais peut-être, dis-je, déclarerais-tu qu'il ne s'harmonise pas avec notre régime politique, parce qu'il n'y a pas chez nous d'homme double, ni multiple, dès lors que chacun n'y accomplit qu'une seule tâche ? [...] » (Platon, *op.cit.* III 396 b, c, 397 a, b, c, d, e : 164-165).

* Mis en perspective avec le *verbal*, le *non verbal* s'étend ainsi, chez Platon, des manifestations de l'inanimé (*coups de tonnerre, bruit du vent, orages*) aux productions animales (*cris de chiens, de moutons, et d'oiseaux*), tout en incluant les diverses manifestations non langagières de l'activité humaine - des phénomènes d'origine technique (*bruits d'essieux et de poulies*) à la musique instrumentale (*sons de trompette, de flûtes, de flûtes de Pan et de tous les instruments*).

C'est donc une conscience aiguë de ce qui se joue dans l'imitation, exprimée par la crainte d'une double fusion (i) de l'orateur avec l'émetteur des propos rapportés et (ii) du discours avec ce qu'il imite, - le danger moral se doublant, pour le narrateur, du risque suprême constitué par un retour de la parole à l'état originel de bruit - qui conduit, comme on le sait, Socrate à rejeter le poète hors de la Cité :

Alors, semble-t-il, un individu que son savoir-faire rendrait capable de se prêter à tout, et d'imiter toutes choses, s'il arrivait dans notre cité, voulant faire étalage de lui-même et de ses poèmes, nous nous prosternerions devant lui comme devant un être sacré, étonnant et délicieux, mais nous dirions qu'il n'existe pas de tel homme dans notre cité, et qu'il n'est pas permis qu'il en existe un ; [...] *op. cit.* 398 : 166

> *Présence de la mimesis chez C.F. Ramuz : de la représentation du sonore à celle du dire*

Or, si Platon voit dans l'imitation verbale un danger majeur pour l'orateur - et pour la parole elle-même -, Ramuz fait de la saisie du lien unissant le dire au référent un élément stylistique à part entière, comme le met par exemple en évidence, dans *Derborence*, la valeur de l'onomatopée *cloc* dans l'évocation du bruit de l'eau :

162. [...] parce que je n'avais rien à boire... [...] et je me disais : « Avec leurs fontaines, leurs belles fontaines ! les sources de dessus la terre, rien qu'une toute petite perle d'eau de temps en temps qui suinte au bout d'un brin de mousse !...

Cloc.

Qu'est-ce qu'on entend ?

Ils sont chez Rebord, la salle à boire est pleine ; lui lève le doigt : « *Cloc...* »

Il s'est levé de dessus sa paillasse, il s'avance en tendant les mains. Et tout à coup, il lève la tête ; l'eau lui ruisselle sur la face, il n'a eu qu'à ouvrir la bouche.

-C'était l'écoulement du glacier qui avait d'abord été retenu au passage, et qui s'infiltrait de nouveau entre les pierres, ayant dérivé jusqu'à moi un de ses filets ;

Comme une pendule qui bat, lentement d'abord, puis plus vite, toujours plus vite : « *Cloc...cloc...cloc...* » RD. 51

Assurant le lien au son de la goutte d'eau salvatrice dans le récit d'Antoine, mais également à la parole même du personnage, perçue au filtre de l'oreille des auditeurs - double perspective dont procède l'usage de l'impersonnel dans la question "Qu'est-ce qu'on entend ?"-, l'onomatopée se constitue à la fois en "imitation" des bruits du monde et en "bruit de langue" spécifique. Renvoyant à l'infini l'un à l'autre bruits du monde et bruits de langue, le discours retourne ainsi aux sources mêmes du processus sémiotique, l'usage de l'onomatopée s'inscrivant en cela au cœur du projet de Ramuz de faire entrer "la vie" - soit ici la relation au sonore, ouverte, en même temps qu'à l'expérience acoustique, à l'émergence du *dire* - au sein de l'œuvre.

Si, porteuse d'enjeux ontologiques complexes, la question du lien unissant, en même temps que l'énoncé "abritant" au discours d'autrui, les bruits de parole aux bruits du monde, ne s'exprime aujourd'hui plus en termes éthiques - le marquage des propos d'autrui étant pensé en termes de "reformulation autonymique" (Authier-Revuz, J)⁴⁰¹, soit de modalité particulière de signification du dire par le dire -, les phénomènes inhérents à la représentation de la parole en discours continuent à interroger et ouvrent des champs de recherche riches et divers, situation témoignant de la complexité d'un phénomène qui, comme le met en évidence l'analyse de M. Bakhtine, reste en partie énigmatique.

Envisagée dans une perspective littéraire - et plus particulièrement dans le contexte générique du roman -, la saisie en langue de la parole d'autrui ouvre à cet égard, comme l'analyse L. Rosier, un "effet de littéralité dans la fiction" (2008 : 138) et prend valeur stylistique. Phénomène d'écriture à part entière, le discours direct se constitue ainsi en modalité spécifique de saisie discursive du dire et s'inscrit en tant que tel, comme le souligne J. Rey-Debove, dans la genèse même de l'œuvre :

L'adaptation très souvent ne met pas en jeu deux systèmes sinon dans la tête de l'adaptateur [...] l'écrivain conçoit directement ce qui doit représenter l'oral dans son livre.

(Rey-Debove, 1998 : 16).

La présence de la langue parlée dans le roman est en cela partie prenante du projet esthétique de C.F. Ramuz, la parole étant saisie à la fois dans le mouvement de son émergence et dans la diversité de ses expressions quotidiennes. Contribuant à l'ancrage de l'œuvre dans "la vie", le lien unissant la parole "rapportée" à une parole "prononcée" dont elle se présente comme la transcription s'ouvre ainsi à la dimension de l'imaginaire sonore, toute mise en scène discursive de l'oral prenant valeur iconique dans la saisie du "bruit" de l'activité langagière.

> *L'interjection, forme minimale de discours rapporté*

Récurrente dans le récit, l'interjection, expression verbale première d'une présence émotionnelle au monde, se constitue ce faisant, ainsi que l'analyse G. Kleiber, en forme minimale de discours rapporté :

[...] au niveau 1 de production du "cri", nous sommes déjà au niveau du langage, autrement dit, nous avons déjà affaire à un signe linguistique [...] Avec *Paul fait/dit* : "Aïe ! Hélas !" nous sommes en présence d'un discours rapporté, d'un discours direct en l'occurrence.

(Kleiber, G., 2006 : 16).

⁴⁰¹ Authier-Revuz, J., *La représentation du discours autre. Langue et discours*, Berlin, De Gruyter, à paraître.

Assurant le marquage de l'émotion et de l'affect, les interjections renvoient, ainsi que l'analyse G. Kleiber, aux trois modalités de relation du signe à son objet⁴⁰² :

(i) - elles sont des icônes dans la mesure où elles participent du surgissement de l'émotion, leur détachement syntaxique au sein de l'énoncé prenant valeur iconique dans l'inscription verbale de l'affect :

le caractère de mot isolé, autonome, marque iconiquement la survenue ou l'irruption de l'émotion [...] L'interjection marque [...] iconiquement une indication en quelque sorte aspectuelle. (Kleiber, G., *op. cit.* : 22)

(ii) - elles sont des indices dans la mesure où elles renvoient à l'émotion du locuteur :

Les interjections émotives [...] sont des indices ou index en ce qu'au moment de leur émission, elles sont reliées de manière indexicale ou causale à l'émotion éprouvée par le sujet qui les prononce. [...] la production d'une interjection émotive "indique" que celui qui émet l'interjection éprouve l'émotion en question. (Kleiber, G., *op.cit.* : 18)⁴⁰³

(iii) - elles sont des symboles dans le sens où, éléments linguistiques à part entière, elles sont de nature conventionnelle :

Le caractère linguistique de l'interjection au niveau 1 se prouve [...] par son association conventionnelle à telle ou telle émotion ou tel ou tel sentiment. *Aïe !* et *Hélas !*, on le sait, ne peuvent servir d'expression à n'importe quelle émotion. On ne saurait les employer pour exprimer de la joie ou du dégoût, par exemple. [...] L'élément symbolique des interjections émotives sert [...] à marquer conventionnellement, c'est-à-dire par une association conventionnelle arbitraire, le type d'émotion éprouvé. (Kleiber, G., *op. cit.* : 17 ; 21)

Ouverte tant au procès émotionnel qu'au surgissement du dire, l'interjection représente ainsi un "bruit de parole" spécifique. Si elle ne procède en effet pas, comme l'analyse G. Kleiber, d'un phénomène d'imitation acoustique⁴⁰⁴, c'est bien des manifestations physiques

⁴⁰² Soit, dans la perspective de la seconde trichotomie peircienne, à l'icône, à l'indice et au symbole.

⁴⁰³ S. Bajrić souligne à ce propos la difficulté présentée par l'étude de l'interjection en perspective didactique : « Aucun cours de langue ne propose de contenus spécialement conçus pour étudier les interjections et leurs différents emplois. La raison en est simple. Pour dire *Mon Dieu !* ou *Oh !*, il faut être réellement surpris ; pour dire *Zut !* ou *Flûte !*, il faut être énervé ou contrarié ; pour dire *Bravo !* ou *Ouais !*, il faut éprouver le besoin de féliciter, etc. La subjectivité du langage, définie comme le mécanisme qui déclenche l'emploi des interjections, exige que les différentes formes s'inscrivent dans une situation de communication réelle ou du moins improvisée. Or un cours de langue ne peut proposer que des activités et des exercices quelque peu artificiels, afin de remédier au manque de contexte situationnel. » (Bajrić, S., 2013 : 221).

⁴⁰⁴ Ainsi que le montre l'analyse de G. Kleiber, l'interjection émotive, à la différence de l'onomatopée, ne possède pas d'iconicité acoustique propre, dans la mesure où, tout en renvoyant à la polarité active du continuum *écoute* → *production*, elle n'est pas imitation d'un bruit, mais surgissement de l'émission vocale inhérente à l'expression de l'émotion : « [...] comment l'interjection émotive donne-t-elle ou conduit-elle à indiquer telle ou telle émotion ? Une première réponse, négative, établit que, contrairement à l'onomatopée, ce n'est absolument pas par mimétisme sonore, par imitation d'un cri ou d'un bruit. Il ne peut y avoir une relation d'iconicité sonore

- et spécifiquement vocales - du phénomène émotionnel sous-jacent (dont elle est à la fois partie prenante et expression) que se fonde son caractère indexical :

[...] qu'est-ce qui fait que *Aïe !* ou *Hélas !* apparaissent comme étant provoqués ou "arrachés" par une situation de douleur ou de regret ? [...] Ce n'est assurément pas la dimension lexicale des interjections qui assure ce lien indexical, dans la mesure où on ne voit pas en quoi le matériau lexical de *Aïe !* et *Hélas !* serait indexicalement relié à l'émotion de douleur et de regret. [...] Les responsables en sont l'intonation et l'intensité avec lesquelles se trouve prononcée l'interjection, autrement dit, le mode exclamatif qui s'associe à toutes les interjections émotives, que marque grossièrement à l'écrit le point d'exclamation et qui est à l'origine de l'expressivité reconnue fort justement aux interjections. Cet élément suprasegmental est à la fois comportemental - il manifeste directement le type d'émotion éprouvé et son intensité - et verbal, puisqu'il accompagne nécessairement toute production verbale. C'est lui qui assure, par une double contiguïté, la courroie indiciaire entre l'émotion non verbale éprouvée et l'interjection verbale prononcée : il est contigu à l'interjection verbale, puisqu'il lui est concomitant, et il est contigu à l'émotion non verbale, dans la mesure où il constitue une "partie" de cette émotion, à savoir une de ses manifestations physiques (vocale).

(Kleiber, G. *op.cit.* : 20).

Ancrée de façon essentielle dans l'infra-verbal, l'interjection tend ainsi à se constituer en expression "naturelle" du dire, situation qui lui confère un intérêt particulier dans l'analyse - tant ontogénétique que phylogénétique - du langage, comme le met en évidence l'étude conduite, dans *Les Cahiers de Linguistique Analogique*, par J.M. Fournier et V. Raby :

[...] le thème de la naturalité du signe interjectif conduit à l'analyse de deux phénomènes bien distincts :

- celui qui, pour chaque individu, conduirait du sentiment ou de l'affection, à l'expression. Le signe interjectif correspond à l'étape toujours possible, toujours disponible, du son inarticulé, confus, qui précède celle de la représentation par des moyens proprement linguistiques de l'état de l'âme.

- celui de la genèse du langage à partir d'une origine supposée naturelle dont les signes interjectifs seraient les témoins. [...] (Fournier, J.M et Raby, V. 2003 : 201).

Envisagée, sous des formes diverses au fil de l'histoire, comme expression originaire de la parole, l'interjection a, dans l'analyse de la langue, partie liée avec *la nature* et *l'origine*. Si elle est définie, chez Scaliger (1540), comme "première réponse vocale, naturelle à ce titre, à une émotion" (*op.cit.* : 181), elle est, pour Régner-Desmarais, "peut-être la première voix articulée dont les hommes se soient servis" (1705, *cit. in op. cit.* : 188) tandis qu'elle est présentée par Condillac comme expression "d'une suite de la conformation des organes"

entre l'interjection émotive et l'émotion marquée tout simplement parce que [...] le locuteur prononce bien l'interjection et celle-ci n'imité donc pas un cri. » (Kleiber, G., 2006. : 17).

(1775 : 356, *cit. in op. cit.* : 195), la description prenant, chez De Brosses, la forme d'une métaphore musicale qui, mettant en scène le jeu de "l'intonation des divers sentiments de l'âme" sur "les cordes de la parole", s'appuie sur l'idée de l'existence "d'une relation vraiment physique et de conformité entre certains sentiments de l'âme et certaines parties de l'instrument vocal". (De Brosses, 1753, *cit. Beauzée*, 1767, I : 607, *cit. in op. cit.* : 194).

Scellant par ailleurs, dans les usages esthétiques du dire, le lien unissant la voix à l'émotion, l'interjection occupe une place spécifique dans l'œuvre littéraire où, se présentant comme "citation", elle crée au sein de l'énoncé des *effets d'oralité* propres (cf. supra, Mahrer, R, 2017 : 259), renvoyant ce faisant, en même temps qu'à la forme actualisée afférente, au surgissement de l'affect. Omniprésente chez C.F. Ramuz, elle s'inscrit ainsi au cœur de la trame narrative dont elle contribue à la puissance expressive, qu'elle renvoie au contexte de l'acquiescement ou de la négation (*oui ! RD3, 4, 49, bien sûr ! RD. 40, non ! RB. 39*), du renchérissement (*pardi ! RD. 49*), de l'injonction (*plus fort ! RB. 42*), des rituels sociaux (*salut ! RC. 6, santé ! RD. 50, à la tienne ! RB. 40*), ou encore de manifestations de dépit (*tant pis ! RB. 37*), d'angoisse (*malheur ! RD. 66*) ou de joie (*tant mieux ! RB. 15*).

Intégrée par ailleurs, le plus souvent en position initiale, à une séquence de discours rapporté, elle confère à l'énoncé une coloration modale et se charge de valeurs émotionnelles diverses - liées par iconicité à autant de profils intonatifs -, comme en témoignent, mises en évidence par l'analyse de N. Sichler, (1993 : 123-124)⁴⁰⁵, la richesse et la finesse des nuances des "Oh !" présents dans *Derborence*:

163. *Oh !* disait-elle, la tête entre ses mains, secouant lentement la tête, j'ai pourtant bien vu...
RD. 39

164. *Oh !* disait la voix, vous lui avez fait peur... *Oh !* à présent il ne reviendra plus...
C'était Thérèse. RD. 43

165. *Oh !* ils allaient se dire des choses, tant de choses ; RD. 46

⁴⁰⁵ Prenant comme exemple le dialogue de Thérèse et de Philomène, confrontées aux signes incertains du retour d'Antoine au village, après la catastrophe (*op.cit.*: 112-115), N.Sichler met en évidence la valeur de l'interjection "oh !" dans la saisie de l'expression subjective et de l'émotion partagée : « La répétition de *oh* sept fois ponctue de manière inattendue l'émotion de Thérèse. [...] *oh* est ici chargé de tout l'indicible bouleversement des pensées de Thérèse : interrogation, espoir, sentiment exacerbé de l'in vraisemblance de l'événement dont elle vient d'être le témoin. Philomène sert de miroir pour exprimer un réalisme terrestre qui n'admet pas la résurrection pour les humains. Mais prise par l'ampleur de l'émotion et du trouble de Thérèse, elle devient elle-même porteuse de cette même émotion et c'est dans sa bouche que Ramuz place le dernier *oh* du chapitre : "*Oh !* bien sûr, a dit Philomène. Comme ça, on sera tranquilles" ... » Cette interjection est nettement le signe d'une émotion partagée par Thérèse et Philomène, partage confirmé par le pluriel de *tranquilles*. » (Sichler, N., 1993 : 124).

Tout en s'intégrant, par ailleurs, à la trame discursive, l'interjection possède valeur d'énoncé en elle-même⁴⁰⁶, comme le fait apparaître, dans l'exemple 166, l'ouverture du "Ah!", prononcé par Antoine, à l'expression de l'incompréhension et de la perte du lien social :

166. On entend qu'une main cherche le loquet et a de la peine à le trouver.

Et elle, elle s'était levée, de sorte qu'il l'a eue devant lui tout de suite, la première chose, comme elle le voulait ; mais il a dit :

-Ah! RD. 54

Phénomène sémantique à part entière, l'interjection s'ouvre, le cas échéant, au procès métaphorique. C'est le cas, par exemple, dans *Derborence*, où le triple cri de douleur émis, à l'annonce de la catastrophe, par une voix de femme présentée comme anonyme, prend sens, en même temps que du lien unissant le phénomène acoustique ("toujours plus aigu") à un mouvement ascensionnel aboutissant à une rupture, de l'incarnation du procès sonore dans l'image "d'un roseau sous un coup de vent", l'énoncé mettant en scène, dans sa tension expressive même, l'altérité essentielle de l'événement vocal :

167. Et une voix de femme :

-Ah !...Ah !...Ah !...

Un long cri qui vient par trois fois, toujours plus aigu, puis casse à sa plus fine pointe comme un roseau sous un coup de vent. RD. 22.

Ouverte au procès iconique, l'interjection prend également en contexte fonction de comparant et crée ce faisant des réseaux de liens riches et complexes entre bruits du monde et bruits de langue. Prenant, dans *La beauté sur la terre*, valeur d'image dans la description du bruit des vagues perçu depuis la terrasse du café, l'interjection *han* lie ainsi, dans et par l'évocation du soupir, le mouvement sonore de l'eau à l'expression des gestes du bûcheron et du boulanger, l'énoncé unissant en cela l'univers du lac à celui de l'activité humaine :

168. On a été comme dans une chambre sous les lampes, ne sachant plus ce qui se passait au-dehors, sauf quand une petite vague venait avec une espèce de soupir : han ! comme quand on fend un tronc ou comme quand l'ouvrier boulanger fait son pain ; comme quand on abat la hache sur le coin de fer, ou on lève des deux bras au-dessus de sa tête la boule de pâte... RB. 16

⁴⁰⁶ S. Bajrić rappelle, dans ce contexte, l'analyse de L. Tesnière : « Pour Lucien Tesnière, les interjections ne sont pas des espèces de mots, mais bien des espèces de phrases. Il part du principe que : "Certaines interjections arrivent même à exprimer des états d'âme et d'esprit si nuancés et si complexes, qu'elles en disent à elles-seules plus qu'une phrase entière, et qu'il faut de longues périphrases pour en analyser et en définir le contenu sémantique. " » (L. Tesnière (1982 [1959]) : 94, *cit.* in Bajrić, S, *op. cit.* : 220).

S'élargissant, sur le mode iconique, à la richesse et à la diversité des profils intonatifs afférents, l'interjection occupe ainsi une place centrale dans l'univers sonore du roman, où elle assure, en même temps que l'inscription émotionnelle du dire, l'ancrage de la parole dans "la vie".

- *L'appel, "bruit de parole" spécifique*

Omniprésentes dans le texte, les interjections d'appel s'inscrivent au cœur de la scène sonore, la saisie du procès intonatif passant, à l'écrit, par l'usage des formes exclamatives et interrogatives⁴⁰⁷ : *Hohé ! RD. 67, Hé ! y a-t-il quelqu'un ? RB. 8, Hé ! Monsieur..., Hé ! mein Herr ... Hé ! Sir... RB. 39*). La mise en scène de la projection sonore du nom dans l'espace prend ainsi valeur iconique dans la saisie du procès intonatif : *-Pont !... RD. 48, Vous m'entendez ? Antoine Pont ! Hohé ! Antoine...RD. 36, -Séraphin ! RD. 58, Nendaz ! Nendaz ! RD. 60, -Antoine ! RD. 65, Maurice, où vas-tu, hé ! Maurice ! RB. 52*.

L'adresse de l'homme à la montagne se charge à cet égard d'une puissance expressive propre dans la saisie du lien ouvert, dans et par l'appel, avec les puissances infernales de la nature :

169. Lui, se tenait planté en terre tout à côté comme un vieux mélèze touché par l'hiver. Planté là tout debout, immobile dans sa huppelande, hochant en haut de sa huppelande sa barbe blanche sous son vieux chapeau aux bords effrangés :

- *D... D... I...*

Il riait. - Plus personne ... Plus personne ? Ah ! vous croyez ...

Il disait : -Les géomètres sont repartis, ils ont bien fait... Mais ce n'est pas une raison parce qu'ils sont partis...

Il reprenait :

-*D... I... DIA... B...*

À ce moment, une pierre, se détachant là-haut de la coulée de boue, est venue s'abattre sur le pierrier en faisant un bruit comme un rire. [...]

-Toi, tu sais ce qui se passe, tu es au courant... Moi, je sais ; et toi, tu sais, a-t-il dit à la montagne. Toi, tu fais en te laissant faire. Mais, celui qui te pousse, tu le connais bien, hein ?

D... I... A... B... Et tu les entends comme moi, la nuit, les pauvres, ceux qu'il retient là prisonniers. RD. 29

⁴⁰⁷ Les marqueurs graphiques de l'exclamation et de l'interrogation sont à cet égard envisagés ici dans leur dimension "intonographique" - soit dans leur aptitude à renvoyer à un pattern intonatif spécifique. (Mahrer, R., 2017 : 327).

Si la répétition, par trois fois, de l'attaque du nom (*D... D... I... / D... I... DIA... B... / D... I... A... B...*) est partie prenante de la tentative d'ouverture, dans et par le dire, de la relation à l'autre - la montagne s'érigeant à part entière en personnage -, l'usage des "capitales tons de voix", analysées par L. Rosier comme "effet d'écrit mimétique" (2008 : 82)⁴⁰⁸, prend valeur iconique dans la saisie de la puissance du son, amplifiée par la configuration du site. Mettant par ailleurs en perspective (i) l'usage phonographique des points de suspension (*D ... I ...*) et des formes liées (*DIA*) dans le marquage de l'allongement ou de l'enchaînement des sons émis et (ii) la répétition (*D ... D*) ou la succession (*D ... I ... A ... B*) des alphagrammes dans l'évocation des effets d'écho ou de prolongation des résonances, la séquence verbale trouve ainsi en elle-même une pertinence dans la représentation de la propagation de l'événement sonore dans l'espace.

En faisant "comme si l'écrit pouvait *montrer l'oral*" (Mahrer, R., 2017 : 200)⁴⁰⁹, C.F. Ramuz crée ainsi un effet d'irruption de la voix dans l'énoncé, la description du procès acoustique - amplification, allongement, écho - contribuant à la saisie de la dérision de l'humain face au caractère insondable des forces minérales.

⁴⁰⁸ Inscrit dans le cadre plus général des "rapports démultipliés entre l'oral et le scriptural", l'usage des *capitales ton de voix* constitue une expression spécifique de représentation iconique de phénomènes qui, tels l'intensité, ne sont habituellement pas saisis par l'écrit parce qu'ils n'ont pas de valeur distinctive en langue. Il participe ainsi, comme l'analyse L. Rosier, de l'extension des usages de la ponctuation à la représentation du procès et de la matérialité acoustiques du discours parlé : « On sait que la ponctuation ne se limite pas à traduire l'intonation et les pauses. Elle joue un rôle décisif dans la structuration textuelle et dans les mécanismes de lecture. Mais certains de ses usages manifestent clairement un rapport à la "voix" dans sa matérialité, comme la résolution écrite d'un rapport à l'oralité. » (Rosier, L., 2008 : 81). Parmi les multiples manifestations de ce phénomène dans le texte, l'auteur cite : « une extension des marqueurs graphiques au-delà du convenu DD, généralement considérés comme des marqueurs de l'énonciation (*guillemets, parenthèse, tirets, points de suspension*) mais aussi comme marqueurs de segmentation entre le discours citant et le discours cité (*virgule*), ou encore comme des marqueurs d'insistance (*les grasses, les italiques*) [...], un surmarquage du DD [...], l'exploitation stylistique de certains traits typographiques au sein du discours cité comme *les capitales tons de voix* [...]. » (Rosier, L., 2008 : 81-82).

⁴⁰⁹ Comme l'analyse R. Mahrer, l'effet produit relève à part entière du "comme si" : « On imagine mal comment un signe écrit pourrait à la fois présenter la forme de son expression orale et celle de son expression écrite [...]. On trouve pourtant de telles situations en littérature. [...] Si de tels énoncés sont acceptables, c'est que le phonogramme est spontanément accepté en tant que *présence* de l'oral dans l'écrit (plutôt que *représentation*). Cette fausse *présence* - il faut le souligner - exerce un effet retour sur l'énoncé écrit entier qui, en ce qu'il peut montrer une expression orale, passe pour être lui-même cette substance. Dans les *faits*, l'écrit montre de l'écrit mais il produit *l'effet* d'un discours oral montrant de l'oral. » (Mahrer, R., 2017 : 201).

1.4.2.1.2 Richesse et diversité des modalités de circulation du discours

> Actualisation de la parole dans le dire

Saisie à partir de la perspective de l'autre, la parole d'autrui s'actualise au sein du discours des personnages, qu'elle se présente comme transmise par un tiers (170), soit objet de reformulation indirecte (171), passe par le contexte de "l'assertion seconde" (172) ou des modalisations autonymiques d'emprunt (173), ou encore soit attribuée de façon rétroactive à son auteur par l'énonciateur (174) :

170. « Je viens de sa part... » [...] « [...] Elle vous fait demander si vous pouvez venir. »

(*La beauté sur la terre* : 170)

171. « [...] elle dit qu'il y a beaucoup de vos compatriotes qui travaillent au chemin de fer dans la montagne et ils jouent du même instrument que vous... » (*La beauté sur la terre* : 171)

172. « Et là-bas, à ce qu'elle dit, ils jouent plutôt de la guitare, leur instrument est plutôt la guitare » : (*La beauté sur la terre* : 170)

173. On ne cachera pas, en effet, que cette musique devenait chaque jour plus agressive et plus bruyante, moins faite chaque jour pour mériter son nom auprès de braves gens (j'entends les voisins) « bons connaisseurs » assurément, *mais qui ne la concevaient guère que « douce », comme ils disaient, ou « harmonieuse », comme ils disaient encore* [...]. RS. 8

174. Sans la musique, je vous affirme, moi, qu'elle n'aurait pas bougé; *d'ailleurs c'est elle qui me l'a dit*. RB. 5

Multipliant les perspectives au sein du texte, les phénomènes de reformulation des propos d'autrui s'ouvrent ainsi à l'imaginaire de l'oralité - qui est également imaginaire de vocalité -, toute parole "rapportée" se présentant comme renvoi à une parole prononcée.

> Valeur mimétique du discours indirect libre

Faisant une large place au discours rapporté, l'énoncé s'ouvre aux diverses modalités de mise en scène de la parole d'autrui. Passant d'une perspective à une autre ou introduisant en simultanéité une multiplicité de points de vue sur le même événement, le texte mobilise ainsi de façon récurrente les ressources du discours indirect libre, ressources dont D. Maingueneau souligne la spécificité :

Le DIL représente un défi pour l'analyse grammaticale. On y trouve en effet des éléments que l'on considère généralement comme disjoints, l'absence de subordination, caractéristique du DD, et la perte d'autonomie des déictiques du discours cité, caractéristique du DI [...] Même si, dans une première approche, il peut s'avérer utile de caractériser négativement le DIL, il faut avant tout y voir un mode d'énonciation original, qui s'appuie crucialement sur la polyphonie.

(Maingueneau, D., 1993 : 191).

Mettant en évidence la complexité d'un phénomène qui semble se jouer des frontières habituellement tracées par la langue entre narration et propos rapportés, les analyses tendent à ancrer les processus en jeu dans une oralité première qui en fonderait l'authenticité. L'idée d'une origine parlée du DIL - origine dont la langue garderait l'empreinte - apparaît ainsi dans les années trente sous la plume d'A. Thibaudet :

Le style indirect libre [...] a certainement son origine dans la langue parlée. Avant de devenir une forme grammaticale, il est *une intonation*. (Thibaudet, A., 1922 : 280).

La thèse de l'existence, en diachronie, d'un phénomène d'intégration par l'écrit littéraire des *genres premiers* constitués par les interactions orales occupe par ailleurs une place essentielle dans la réflexion ouverte par M. Bakhtine :

Au cours du processus de leur formation, les genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané. (Bakhtine, M., 1984 [1979] : 267).

Elle apparaît également chez I. Fónagy, qui utilise à ce propos la métaphore du palimpseste, suggérant ce faisant l'idée de l'existence de couches diachroniques au sein du récit :

[...] Les paroles rapportées apparaissent comme une sorte de seconde voix ou comme une ligne non entièrement effacée dans un palimpseste [...] ⁴¹⁰ (Fónagy, 1986 : 281).

Si elle s'ouvre, chez I. Fónagy, à l'image des couches superposées d'un parchemin, l'analyse du DIL passe aussi de façon récurrente par l'analogie vocale. Trouvant une expression dans la théorie de la "polyphonie" développée par M. Bakhtine, la "voix énonciative" s'ouvre ainsi en contexte à la perspective de la "voix" du locuteur (a), la présence, chez D. Maingueneau, d'un marquage autonymique du terme par l'usage des guillemets signalant, en même temps qu'une mise à distance de l'image, le glissement du métadiscours vers d'autres enjeux interprétatifs (b)⁴¹¹ :

a. [...] Cette modalité décalée fait entendre *la voix d'un autre*, de façon plus (DIL Mimétique) ou moins *discordante* (DIL narratif) avec le contexte narratif. (Rosier, L., 2008 : 90).

b. Dans le prolongement des travaux de M. Bakhtine, on admet communément que ce type de citation laisse entendre deux « voix » inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du

⁴¹⁰ Original "the evoked words appear as *a kind of second voice* or as an incompletely erased line in a palimpsest." (Fónagy, 1986, *op. cit.* : 281).

⁴¹¹ La distance exprimée par D. Maingueneau vis-à-vis d'une saisie du DIL en termes de rapport de *voix* renvoie dans ce contexte à une prise en compte des théories "non communicationnelles" de l'écrit, soit à l'affirmation d'une irréductibilité de l'écrit à la situation d'interaction inhérente à l'oral, thèse représentée en particulier par le point de vue de la linguiste américaine A. Banfield, qui fait du "style indirect libre" non pas un mode de discours rapporté mais une modalité propre de représentation de la parole dans le texte. (1995, *cit. in* Maingueneau, D., *op. cit.* : 194).

personnage [...]. Si l'on adopte les termes d'O. Ducrot⁴¹² [...] ce ne sont pas deux véritables locuteurs qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux « voix » auxquelles on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté.

(Maingueneau, D., *op. cit.* : 192).

Qu'il soit envisagé comme mise en scène d'une intonation - celle de la langue orale, chère à Ramuz -, comme focalisation sur les diverses "voix" énonciatives du texte - soit sur les "points de vue" des différents personnages -, ou comme expression de la richesse et de la complexité des liens tissés, dans et par le dire, avec la parole, le DIL possède ainsi une valeur stylistique propre et contribue au surgissement d'effets d'oralité de nature diverse au sein du texte. Permettant une mise en retrait passagère de la parole du locuteur dans une situation de discours direct, il rend ainsi possible l'expression de commentaires subjectifs par mise en scène d'une "voix intérieure" qui, complétant l'énoncé, apporte un point de vue complémentaire sur l'objet du discours. Interrompant, dans l'exemple 175, issu de *La beauté sur la terre*, le dialogue entre Rouge et Juliette, l'insertion d'une séquence en DIL - complétant la forme adressée : "*Vous avez seulement un peu d'accent*" par un commentaire intérieur : "*Parce qu'elle avait un drôle d'accent [...]*" -, ouvre ainsi une perspective modale qui enrichit l'information apportée par l'énoncé sur le phénomène évoqué :

175 "C'est que vous parlez très bien notre langue... Vous avez seulement un peu d'accent..."
Parce qu'elle avait un drôle d'accent avec de singulières brièvetés dans la fin des mots, et un peu rauque.

" Il me vient de ma mère.

-Quelle langue est-ce qu'elle parlait ?

-L'espagnol..." RB. 14

Le passage, au sein d'une séquence de DIL narratif, à un mode *mimétique*⁴¹³ peut, par ailleurs, engager un phénomène de focalisation sur le personnage et participer en cela de la mise en scène de l'événement afférent (cf. Philippe, G., 2016) :

176. Seulement, cette même nuit, elle a été réveillée par le bruit de la porte de la maison qui s'est ouverte ; elle entend qu'on marche à pas étouffés sur les galets. [...] C'était Rouge ; [...] *Sûrement qu'il avait dû entendre du bruit ; B 32*

⁴¹² Ducrot, O. (1984), *Le Dire et le Dit*, Éditions de Minuit, cit. in Maingueneau, D., *op. cit.* : 192.

⁴¹³ Termes empruntés à L. Rosier, *le DIL narratif* "représentant le degré zéro de l'effet de contraste" et le *DIL mimétique* étant envisagé comme forme plus "discordante", dans laquelle "l'interprétation plaide pour une mise en scène des voix des personnages pour autant que la narration et le discours soient distingués (par les temps verbaux, par le registre, par le lexique...)" (Rosier, L., 2008 : 90-92).

La mise en scène de la parole joue par ailleurs un rôle stratégique dans la scène - déjà évoquée - présentant, dans *La beauté sur la terre*, un télescopage de conversations dans une rue de village (RB. 34) - le passage en continuité de propos rapportés sur le mode direct à un discours narratif rendant possible l'émergence conjointe d'une pluralité de perspectives énonciatives - et de plans sonores - dans le récit. L'interruption d'une saisie, sur le mode direct, de bribes d'une conversation entre Decosterd et Maurice (a), justifiée dans le récit par l'éloignement des voix qui rend impossible la poursuite de la transmission des propos (b), va ainsi de pair avec une focalisation du récit sur une seconde discussion, émanant de la salle à boire et marquée par l'alternance des propos de Milliquet et des rires de l'assemblée (c), l'irruption d'un commentaire subjectif tendant à faire basculer l'énonciation du côté du personnage auditeur - dont ne se dissocie toutefois pas le narrateur - (d), lequel reprend par ailleurs la conduite du récit et assure la clôture de la séquence (e) :

177 a. "... Mais enfin je suis à portée, Bolomey aussi ... Et vous, de votre côté ... Et puis il y a le bossu ... on tâchera bien, monsieur Maurice."

b. Le reste des paroles que les deux hommes ont dites se perd dans le pied de ce mur en briques de béton, sans fenêtres, au-dessus duquel il n'y a que le gros papier d'emballage brun noir du ciel, et tout froissé ;

c. tandis que, là-bas, dans la salle à boire, on a entendu la voix de Milliquet, à quoi des rires ont répondu, et de nouveau on entend la voix de Milliquet, mais on a ri plus fort encore ;

d. n'empêche qu'on entrerait dans une vie difficile, une vie agitée;

e. de sorte que Décosterd n'a guère dormi, cette nuit-là, après qu'il fut rentré dans la petite chambre qu'il louait au village ; RB. 34

C'est ainsi de la multiplicité des perspectives ouvertes, tant par la saisie du lien du *dire* à l'*entendre* que par la distinction des points de vue énonciatifs, que prend sens la scène, le DIL contribuant à part entière, en même temps qu'à la diversification des sources, à la construction de l'unité et de la cohérence de la trame narrative.

> *Multiplicité des perspectives sur le dire et l'entendre*

Mettant en continuité narration, DD et DIL, l'énoncé s'ouvre ainsi aux diverses modalités de "circulation du discours", celles-ci s'étendant, comme l'analyse R. Mahrer, à des processus qui "ne relèvent pas strictement du discours rapporté mais d'une orbite de phénomènes d'hétérogénéité discursive dans laquelle le discours rapporté gravite" :

[...] aux paroles venant d'autrui, la circulation du discours adjoint d'autres hétérogénéités, relevant de discours autres dont l'altérité ne se définit pas relativement au sujet d'énonciation.

[...] Il y a circulation du discours lorsqu'une unité du discours est associée à une situation d'origine qui n'est pas celle où l'unité est effectivement actualisée.

(Mahrer, R., in López-Muñoz, J.M., Marnette, S. et Rosier, L, 2006 : 104)⁴¹⁴.

S'élargissant aux diverses situations d'actualisation du dire, l'énoncé intègre ainsi en particulier, dans leur ouverture même au registre de l'oral populaire, les modes de parler des personnages. Omniprésent à cet égard dans le texte, le glissement du récit au discours direct libre - ce dernier combinant absence de détachement des propos mentionnés⁴¹⁵ et autonomie des déictiques - participe ainsi à part entière de la fluidité du passage entre narration et parole rapportée⁴¹⁶.

Multipliant, dans l'exemple 178, issu de *La beauté sur la terre*, les modes de focalisation sur la scène évoquée, la description du jeu de l'accordéoniste passe ainsi (i) de propos présentés sur le mode impersonnel - l'énoncé associant les lecteurs-spectateurs au narrateur ("on voit le bossu qui va s'asseoir [...]") -, à des commentaires en première personne ("comme je vous dis"), (ii) du point de vue - éminemment subjectif - du personnage-locuteur, ouvert aux marques de l'oral populaire ("Il n'y a pas à dire : il avait du brillant", "n'empêche qu'il avait une force à faire danser le monde" [...]), à celui, non moins subjectif, de l'énonciateur - co-acteur du discours en train de se faire et témoin du point de vue du personnage sur lui-même - ("Décosterd était connaisseur"), ou encore (iii) de l'évocation de la scène ("il a fait courir ses doigts à vide sur les touches") à l'adresse, sur le mode de la seconde personne (*vous* "emphatique") à un auditoire fictif ("Et lui, eh bien ! Regardez seulement [...]"). Diversifiant les points de vue portés, en même temps que sur l'événement, sur le discours lui-même, le texte se présente, ce faisant, à la fois comme narration et comme métadiscours sur l'énoncé. La parole, saisie dans sa valeur "bruitale" originale (Fónagy, 1986 : 287)⁴¹⁷, est ainsi partie prenante d'un récit qui se donne comme en train de se faire :

⁴¹⁴ En s'étendant aux diverses modalités de représentation de l'oralité, l'étude de la circulation du discours s'ouvre ainsi à la dimension de l'analyse stylistique : « En passant des énoncés (c'est-à-dire des unités d'échange réelles et complètes [...]) à des unités de rang inférieur qui partagent néanmoins la propriété de mobiliser des paramètres contextuels, on introduit dans le cadre de la réflexion sur la circulation du discours tout un spectre de phénomènes, dont certains ordinairement jugés d'ordre stylistique. » (Mahrer, R., in López-Muñoz, J.M., Marnette, S. et Rosier, L, 2006 : 104).

⁴¹⁵ À la différence du DD, séparé du corps du texte par les marques typographiques de citation.

⁴¹⁶ LE DDL est ainsi défini par L. Rosier comme « libre syntaxiquement (absence de verbes introducteurs stricto sensu) et graphiquement (pas de deux points ni de guillemets). » (Rosier, L., 2008 : 88).

⁴¹⁷ « The Latin proverb *verba volant, scripta manent* also implies that the words, once uttered, escape our grasp. The stylized reproduction of *such noises* regularly allude to an underlying speech act. » (Fónagy, I., 1986 : 287).

178. On voit le bossu qui va s'asseoir du côté du carré clair que la lumière de la lampe faisait dans l'ouverture de la porte parmi les pierres. Il est mi-ombre, mi-lumière. [...] Et il ne commence pas tout de suite, car on le voit d'abord qui lève la tête comme quand on réfléchit ; après quoi, un moment, il a fait courir ses doigts à vide sur les touches ...

Il n'y a pas à dire : il avait du brillant. (Décosterd était connaisseur.) Ces notes hautes, ces notes basses, la mélodie, l'accord, tout ça a sauté dehors d'un seul coup comme quand on fait partir un canon. Et puis il avait de la mesure, chose qui ne se rencontre pas tous les jours. Et lui, eh bien ! Regardez seulement : des bras de rien, des mains comme un squelette, un corps ... un corps autant n'en pas parler ; n'empêche qu'il avait une force à faire danser le monde. Il vous attirait les vagues depuis l'autre bout du lac, comme je vous dis, et encore qu'elles ne venaient pas quand elles voulaient, ni comme elles voulaient, mais seulement quand et comme il voulait. Il a commencé par un petit bout d'introduction à trois temps et une espèce d'air de danse ; mais Rouge lui avait dit : "Tâchez de lui jouer un air qu'elle connaisse, un air de par là-bas, un air de son pays" ; alors le voilà qui joue une chanson. Et ensuite ... RB. 31

> *Rôle pivot du pronom "on"*

Assurant un rôle stratégique dans la mise en scène de la parole - et tout particulièrement dans la saisie du lien du *dire* à l'*entendre* -, l'usage du pronom impersonnel *on* rend possible le passage en continuité d'une perspective énonciative à une autre, propriété évoquée par I. Fónagy en termes de *semantic variability*⁴¹⁸, D. Maingueneau mettant à ce propos en évidence la façon dont « le texte littéraire [...] exploite la *plasticité* du "on" à des fins propres » :

On s'interprète, selon les contextes, comme "je", "tu", "nous", "eux", "elles", "les hommes en général", et sa valeur référentielle peut changer à l'intérieur d'un énoncé [...] Si *on* peut s'interpréter comme référent à l'énonciateur, au co-énonciateur, au couple énonciateur + co-énonciateur, à la non-personne, c'est qu'il présente la particularité de référer à une subjectivité, mais sans prendre en compte la distinction entre énonciateur, co-énonciateur et non-personne, en brouillant en quelque sorte les frontières entre ces positions [...] Le brouillage des frontières dans le système des personnes qu'introduit "on" permet d'échapper à l'alternative extérieur/intérieur : "on" réfère en effet à la fois à l'énonciateur, au lecteur, à tout le monde, sans qu'aucun de ces pôles ne soit séparable des autres.

(Maingueneau, D. (2013 [2010]) : 68-69).

Tout en rendant possible le passage en continuité d'une perspective énonciative à une autre (179), - et en s'ouvrant, le cas échéant, au glissement d'un point de vue "situé" à un contexte général (180) -, le pronom "on", dont la fonction chez Ramuz peut par analogie évoquer celle d'un accord modulant en harmonie tonale, permet dans la saisie du sonore une mise en scène de l'événement acoustique par la double polarité de l'émission et de la réception.

"Le proverbe latin *verba volant, scripta manent* implique également que les mots, une fois prononcés, échappent à notre prise. La reproduction stylisée de *tels bruits* renvoie habituellement à une situation de langue parlée sous-jacente".

⁴¹⁸ Original "Due to its *semantic variability*, "on" plays an important part in pseudo-hidden quotation" Fónagy (1991, [1983]) : 290

Porteur d'enjeux sémantico-syntaxiques propres, il participe ainsi tant d'approches démultipliées de l'expérience acoustique (181) que de phénomènes de déplacement focal sur le *faire* et l'*entendre* au sein de l'énoncé (182) :

179. et de nouveau *on* entend la voix de Milliquet, mais *on* a ri plus fort encore ; RB. 34

180. -tandis qu'*on* entend les quilles, en dégringolant les unes sur les autres, faire un bruit par moment comme quand *on* éclate de rire [...] RB. 25

181. *on* entendait qu'*on* appelait Milliquet RB. 17

182. Toute cette même après-midi, pendant qu'on jouait aux quilles chez Milliquet, et entre deux roulements de boules, cette drôle de petite musique était venue. Toute l'après-midi, de derrière les remises. *On n'y faisait pas attention* parce que ceux qui jouaient aux quilles étaient trop occupés à inscrire leurs points sur la planche noire. [...]

Le soir était venu ; *maintenant on essayait les basses. On les essayait par des accords. Le soufflet s'étire et le torrent de l'air ronfle par les issues. Un premier accord, un second. Il y fallait beaucoup de soins. On entendait combien le mouvement des mains était amoureux dans ses prudences.* : 132-133.

> Valeur transitoire du monologue intérieur

Multipliant les perspectives sur le discours, l'énoncé fait également une large place au monologue intérieur, qui assure l'ancrage subjectif de l'énoncé. Le récit présente ainsi le dire dans le mouvement même de son émergence, comme c'est le cas dans l'exemple 183, où les "pensées" exprimées par le personnage jouent un rôle propre dans l'inscription énonciative de la scène :

183. [...] c'était vers le levant, c'était au-dessus de la falaise, parce que les oiseaux ne voulaient toujours pas se taire : les pinsons, les mésanges, les chardonnerets, les fauvettes, le merle, et ils se taisaient moins que jamais, ce matin-là, bien que la saison fût déjà avancée.

Rouge pensait : "Qu'est-ce qu'ils ont ?" Il était ennuyé.

Nous autres, ils ne nous gênent pas, parce qu'on est levé en même temps qu'eux et bien souvent avant eux dans le métier, *mais il se disait* : "Elle va être réveillée."

Il aurait voulu les faire taire. RB. 24

Passant en continuité d'un DIL descriptif (*c'était vers le levant ...*) à un monologue intérieur (*Rouge pensait* : "..."), puis de celui-ci à une séquence de DDL (*nous autres, ils ne nous gênent pas ...*), suivie d'un second commentaire émanant du personnage (*mais il se disait* : « elle va être réveillée »), relayé lui-même par un DIL (*Il aurait voulu les faire taire*), le texte démultiplie les points de vue sur la scène. Se constituant en espace transitionnel, le monologue intérieur contribue à cet égard, en même temps qu'à assurer le lien entre narration et discours rapporté, à unir les bruits du monde, mis en scène au filtre de l'écoute, et ceux, virtuels, de la parole émergente.

Diversifiant les perspectives sur le *dire*, l'énoncé s'ouvre ainsi à la mimesis, créant en cela, comme le souligne R. Mahrer, des "effets de présence" au sein de l'énoncé ⁴¹⁹ :

Ramuz ne manque pas de montrer presque matériellement lorsqu'il peut le faire : c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de parole. (Cette situation) produit l'effet de l'irruption d'une parole qui fait mine d'avoir pris de court le narrateur qui, du coup, ne peut la prendre en charge qu'une fois cette énonciation terminée. [...] Les différents procédés de présentification [...] s'envisagent d'abord, dans l'optique discursive et fonctionnaliste, comme des discours rapportés, ou plutôt circulant d'une situation vers une autre. Cette circulation est rendue sensible par une certaine hétérogénéité du fonctionnement pragmatique d'une forme discursive dans le cadre contextuel où elle est actualisée ; ce phénomène conduit à considérer ces formes de discours transposé comme des embrayeurs des situations de communication auxquelles elles sont empruntées.

(Mahrer, R., *op. cit.* : 110-111)

Assurant le lien de l'œuvre à "la vie", l'ancrage de la narration dans la circulation du *dire* prend ainsi valeur esthétique :

L'écrit oralisé, outre ses effets de familiarité, s'associe de manière privilégiée à des circonstances d'énonciation où, pour montrer un monde qui est sous nos yeux, les gestes se joignent à la parole - et l'on voit effectivement. Ce n'est pas sans rapport avec cela que Ramuz appelle l'objet de sa recherche poétique une "langue-geste". (Mahrer ; R., *op. cit.* : 112).

S'il ouvre, ce faisant, la parole aux dimensions du geste, l'énoncé confère également à la relation au sonore une puissance expressive spécifique, le récit unissant, en même temps que l'expérience acoustique à la relation à l'autre, la saisie de l'*entendre* à celle du *dire*. La *langue-geste* se constitue ainsi également en *langue-voix*, expression du lien tissé, dans et par l'expérience sonore, entre l'œuvre et le monde.

1.4.2.2 Marquage sémantique du dire

Largement ouverte au procès mimétique - et aux effets "d'irruption" de l'oral dans l'écrit -, la saisie discursive de la parole fait également appel aux diverses modalités de marquage sémantique du dire. Mobilisant, dans leur richesse et leur diversité, les descripteurs de l'oral, l'énoncé repose ainsi, comme l'analyse R. Mahrer, sur la saisie en langue de "la scène de parole" :

⁴¹⁹ L'usage de l'écrit oralisé est par ailleurs à part entière partie prenante de ce phénomène, comme le souligne R. Mahrer : « Quand un auteur parvient à styliser l'oral, la correspondance relative de cette stylisation avec l'image que se fait le lecteur d'une certaine oralité conduit ce lecteur à associer cette forme au contexte d'énonciation où cette oralité a lieu de manière exemplaire. » (Mahrer, R., 2005 : 110).

En tant que représentation d'une énonciation (ou d'un signe) sur le plan de son contenu, la reformulation n'est pas à même, à elle seule, de contribuer à la représentation de l'oral. [...] Si les opérations de catégorisation [...] conduisent à reconnaître un acte énonciatif comme oral, c'est en vertu de la ressemblance de l'acte représenté avec le prototype de l'énonciation orale sous ses aspects contextuels : son entour, la conjonction d'actions où il s'intègre, ses interactants, le type d'interaction permis, sa substance audible. [...] C'est donc par la construction d'une scène de parole [...] que la catégorisation métalangagière contribue à la représentation écrite des énonciations orales. (Mahrer, R., 2017 : 220 ; 245).

L'inscription verbale de la parole passe à cet égard par la différenciation des modalités d'élocution des personnages, l'énoncé prenant le cas échéant la forme du portrait vocal :

184. Son parler est lent et chantant (Portrait de Jean-Daniel)

185. il y avait aussi, à l'intérieur de la maison, cette autre voix, toujours la même, et monotone, sans accent, continuelle, intarissable, comme quand on a tourné un robinet [...] RB. 22

Saisie au filtre de l'écoute, la parole est objet de distinctions qualitatives multiples, que le texte s'attache, entre autres éléments, (i) à l'émergence du dire du non verbal (186), (ii) aux caractéristiques de l'émission et de la réception (187, 188), (iii) à l'inscription idiomatique du discours (189, 190), (iv) à l'intensité des voix (191, 192) ou encore (v) à l'ancrage émotionnel des phénomènes prosodiques (193) :

186. *Une espèce de toux, d'où enfin quelque chose comme des mots était sorti ; et il lui a semblé qu'on disait : " Est-ce toi, Thérèse ?"* RD. 38

187. Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne du bruit que fait sa voix, *tellement elle est rauque, difficile à pousser dehors ;* RD. 41

188. Alors il y eut des voix dans le lointain ; *on les entendait très distinctement, parce que le village était devenu tout à fait silencieux.* RD. 54

189. *c'est ainsi qu'il commence dans sa drôle de langue, mais on pouvait facilement l'entendre à cause de la musique qui est venue avant et vient pendant et vient après [...]* RB. 37

190. [...] des regrets bruyants, *qu'elle exprimait en russe et ensuite en français (qu'elle essayait du moins d'exprimer en français, interminablement).* RS. 8

191. On jouait aux quilles, on tapait avec un verre ou une chopine sur les tables, *des conversations à haute voix étaient engagées* RB. 4

192. S'étant habitués maintenant à peu près au manque d'air, bien que toussant encore par moment, ils se tenaient là, *ayant commencé une conversation à voix basse ;* RD. 10

193. *Il parlait de plus en plus abondamment, de plus en plus vite et en grand désordre, vous posant des questions sans attendre la réponse.* RD. 56.

Présentant la parole dans la diversité de ses modalités d'actualisation, le discours s'ouvre par ailleurs largement au procès iconique, comme c'est le cas dans les exemples 194 et 195, où l'analogie entre bruits/sons d'origine humaine et animale assure l'ancrage du dire dans l'expression originare de la vie, ou encore dans les exemples 196 et 197, où l'expression vocale, saisie par "métaphore ontologique" - soit en termes de relation à la matière -, prend sens de son incarnation dans la réalité physique du monde :

194. *Le village faisait un bruit comme une ruche dérangée.* RD. 48.

195. Il voit qu'il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu'il pense à présent se forment à mesure avec bruit sur sa langue ; *une voix qui va plus vite que lui et qui court en avant de lui pour l'annoncer comme ferait un chien.* RD. 35

196. Il appelle :

-Séraphin !

Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol. RD. 58

197. Un long cri qui vient par trois fois, toujours plus aigu, puis casse à sa plus fine pointe comme un roseau sous un coup de vent. RD. 22

1.4.2.3 Ouverture à "l'imaginaire de l'oral"

1.4.2.3.1 Imprégnation de l'écrit par les formes de la langue parlée

Assurant l'ancrage de l'écrit dans "la vie", la saisie en langue de la parole passe également chez C.F. Ramuz par la présence, dans l'énoncé, de formes issues de l'oral populaire, situation porteuse d'enjeux stylistiques propres, ainsi que le souligne J. Meizoz :

Les formes de la narration ramuzienne renvoient abondamment au registre oral-populaire (perçu ici comme dialectal), plus qu'à celui de l'écrit littéraire. Qu'on songe aux mille figures renvoyant à l'oral d'un conteur ou d'un récitant reprenant sans cesse ses formules : les audaces morphosyntaxiques, reprises et rappels, le débit, les rythmes, les inflexions, la préférence donnée à la juxtaposition sur la subordination, les inversions syntaxiques, les comparatifs (*comme quand*), l'usage libre des conjonctions etc. ... (Meizoz, J., 1998 : 164).

Inscrites au cœur d'un projet d'écriture, ces figures créent des effets de "parlure" spécifiques, phénomène reposant, comme l'analyse R. Mahrer, sur l'activation de "l'imaginaire de l'oral" :

Si une marque linguistique écrite est considérée comme orale, il faut nécessairement y voir le travail d'un imaginaire de l'oral [...] qui conduit à la reconnaître comme telle. [...] cet imaginaire est au cœur de la modalité discursive de la représentation de l'oral. (Mahrer, R., 2017 : 80).

Omniprésentes dans le texte, les “figures de l’oralité” se constituent ainsi en images des formes parlées auxquelles elles renvoient⁴²⁰, qu’elles relèvent :

- de marques phatiques diverses (embrayeurs de conversation, signaux d’approbation, relances) : *écoute ...* RB. 31, *rappelez-vous ...* RB. 5, *ah ! vous croyez ...* RD. 29, *je vois ça, je vois bien* RD. 29, *pensez-vous ?* RD. 56, *sait-on jamais ?* RD. 17
- d’éléments de structuration de l’interaction : *eh bien* RD. 3, *alors* RD. 49
- d’inserts déictiques : *on y est* RB. 36, *ça se voit il me semble* RB. 2, *et lui, eh bien ! regardez seulement ...* RB. 31
- de renforcements d’énonciation, s’accompagnant, le cas échéant, de prise à témoin : *il faut dire* RB. 5, *je vous l’affirme*, RB. 5, *comme je vous dis*, RB. 31
- de datifs éthiques, marques de prise à partie de l’interlocuteur : « tandis qu’on entend les quilles, en dégringolant les unes sur les autres, faire un bruit par moment comme quand on éclate de rire *et ça vous fait mal dans le cœur.* » RB. 25
- de questions : *qu’est-ce qu’il y a ?* RD. 23, *ça va ?* RD. 18, *ça y est ?*, RD. 54, *et les bouteilles ?* RB. 31
- d’injonctions : *voyons !* RD. 1, *arrêtez-le, arrêtez-le !* RB. 19, *Plus fort Monsieur Urbain !* RB. 43
- de formes emphatiques : *il n’y a pas à dire* RB. 31, *regardez seulement !* RB. 31, *il faut entendre ...* RB. 5, *y’en a pas deux dans l’pays* RB. 5, *c’est un progrès tout de même !* RB. 13
- ou de commentaires subjectifs divers : *ah ! ça t’amuse ?* RD. 35, *est-ce qu’ils ne vont pas se taire ?* RB. 43.

Le texte intègre par ailleurs nombre d’énoncés connotant l’oral populaire et renvoyant à des profils intonatifs typiques :

vous aurez bien une pelle et une pioche à me prêter ... RD. 58,
l’orage ne sera pas pour nous RB. 43,
tâchez de lui jouer un air qu’elle connaisse RB. 31,
est-ce que tu vas te faire rouler encore une fois ? RB. 45.

Ouvert aux formes idiomatiques de l’oral, le discours se caractérise également par la place qu’y tiennent les modalités de structuration syntaxique propres à la langue parlée :

⁴²⁰ Comme en témoigne l’analyse platonicienne, la *mimesis* ouvre ainsi un axe allant, en continuité, de l’imitation de la parole d’autrui à celle des bruits du monde (soit du phénomène de citation au procès onomatopéique). (cf. supra : Platon, *République*, III, 397 : 164).

- amorce des propos par des particules énonciatives à valeur temporelle, causale ou argumentatives⁴²¹ :
 - et ça faisait un pas et puis un pas, une espèce de pas et une autre espèce de pas* RB. 23
 - ainsi, on ira par le monde* RB. 37,
 - alors, vous bâtissez ?* RB. 21,
 - d'ailleurs si tu veux descendre samedi...* RD. 1
 - mais le bruit ?* RD. 17,
 - n'empêche qu'il avait une force à faire danser le monde.* RB. 31
- embrayage du discours par des locutions à valeur rhétorique :
 - voilà que, depuis le temps que, peut-être bien que, sûrement que, c'est comme ça que, et encore que.*
- usage de la dislocation, détachement du thème en début d'énoncé :
 - Et un instrument comme celui-là, ça s'entend à un bon kilomètre.* RB. 5
 - C'est comme les voiles, représentez-vous qu'elle se moque des nôtres parce qu'elles sont en toile.* RB. 29
- emploi de formes clivées, phénomènes de mise en relief :
 - “ C'est qu'ils sont toute une bande en bas qui vous attendent “* R B 17
- redoublement des formes pronominales
(pronom tonique/pronom atone : *moi je, toi tu, nous on*) :
 - moi je dis : “qui est-ce ?“* RB. 23
 - toi, tu sais ce qui se passe* RD. 29
 - nous, n'est-ce pas ? sur le col on n'est pas beaucoup au-dessus de l'endroit où l'éboulement s'est détaché* RB. 8
- ellipses, ruptures syntaxiques :
 - Moi, disait-il, c'est pas le bruit, il était trop gros pour l'oreille.* RD. 49
- et, de façon générale, présence récurrente de formes paratactiques, de marques d'hésitation, de formulations inachevées, de reprises d'énonciation, tous éléments participant de la mise en scène d'une parole qui, saisie dans le moment même de son émergence, se présente comme “en train de se faire“ :
 - Eh bien, là-haut... Tu n'as qu'à te souvenir comment la montagne s'appelle... Oui, l'arête où est le glacier ... Les Diablerets...* RD. 3
 - “C'est le bossu ...C'est Rouge qui le fait venir pour la distraire ... Mais, disaient-ils, elle aura mieux chez nous ... “* RB. 41.

⁴²¹ B. A. Boutin définit les *particules énonciatives* comme « des éléments issus de différentes classes de mots, essentiellement des interjections [...] des connecteurs [...] des adverbes modalisateurs [...], dont les principales fonctions [...] ne sont pas syntaxiques, mais sont celles, d'une part, d'expression des attitudes du locuteur par rapport à la situation (en l'occurrence, le DR), et, d'autre part, de gestion de l'interaction. » (Boutin, B.A., 2009).

1.4.2.3.2. Enjeux des phénomènes d'oralisation de la voix narrative

> Genèse de la narration oralisée chez C.F. Ramuz

Partie prenante du projet ramuzien de faire entrer “la vie” dans le roman, l'intégration à la narration de formes issues de la langue parlée s'inscrit plus largement dans le contexte politique et culturel des années vingt, marqué par l'essor de la représentation des classes populaires dans l'œuvre littéraire et l'ouverture du discours à des registres linguistiques tenus généralement jusque là éloignés de la sphère culturelle.

De nature éminemment stylistique, le processus d'oralisation de la voix narrative ne se limite à cet égard pas chez C.F. Ramuz à l'intégration de citations populaires à un discours “littéraire”, mais s'étend, comme le souligne J. Meizoz, à la trame même du texte :

Cette révolution stylistique [...] consiste à contaminer la voix narrative (écrite, scolaire et littéraire) au moyen de traits oraux et populaires jusque là confinés aux dialogues. S'incrument alors dans cette voix du “récitant” des marques sociolectales, idiolectales condamnées par le “bien écrire” académique. Cette irruption tend à abolir le cloisonnement des registres et à faire circuler la voix dite vulgaire dans le discours distingué de la communication littéraire. Ainsi disparaissent les guillemets : avec eux s'évanouissent la distance et la subordination d'une voix à l'autre. (Meizoz, J., *op. cit.* : 169).

En donnant droit de cité à l'oral populaire dans l'écrit - ce en quoi il s'expose à la virulence de la critique⁴²²-, C.F. Ramuz s'inscrit ainsi en précurseur d'un mouvement qui,

⁴²² La querelle suscitée par les écrits de Ramuz dans le milieu littéraire va jusqu'à donner lieu à la parution d'un numéro spécifique des *Cahiers de la Quinzaine* (« Pour ou contre Ramuz, un cahier de témoignages », 1926, 1^{er} cahier de la 17^{ème} série des *Cahiers de la Quinzaine*, Paris, Éditions du siècle). Initié par Henry Poulaille, le débat oppose F. Chavannes, C.A. Cingria, H. Rohrer, F. Delhorbe, H. Pourrat, J. Maritain, défenseurs de l'écrivain vaudois, à A. Thérive, A. Rousseaux, A. Bailly, E. Jaloux, qui stigmatisent sa démarche, l'accusant de “mal parler exprès” et traitant son écriture de “charabia”, critiques dont D. Jakubec analyse les enjeux : « Pour eux, la langue est une et fixée dans les limites étroites de l'usage, la séparation des voix, le respect des registres et des niveaux de langue, ils refusent les expériences liées à l'oralité, craignant une “babélisation” active au sein même de la langue. » (Jakubec, D., Introduction, Œuvres complètes I, Gallimard : XVI).

Dans la lettre qu'il adresse, en 1928, à son éditeur Bernard Grasset, C.F. Ramuz se défend de ces critiques et justifie sa démarche : « Je suis [...], sans doute, de tous vos auteurs, celui qu'on accuse le plus souvent de “mal écrire” [...]. Et ce ne serait rien encore si seulement “j'écrivais mal”, mais on m'accuse encore de mal écrire “exprès”, ce qui aggrave encore mon cas, d'où des conséquences matérielles assez désagréables pour vous, pour moi des conséquences, disons spirituelles, qui ne sont pas moins désagréables, puisque, à tout prendre, je serais ainsi “dans le faux”. Ai-je besoin de vous dire que cette accusation est de beaucoup pour moi la plus grave de toutes, la seule, à vrai dire, qui me touche ? Elle va très exactement en sens inverse de toutes mes tendances, de toutes mes recherches ; elle me touche au point central, - ayant toujours tâché au contraire d'être véridique et ne m'étant mis à “mal écrire” que précisément par souci d'être plus vrai ou, si on veut, plus authentique, d'être aussi vrai, aussi authentique que possible. » (Ramuz, C.F., 1928 : 131-132).

La démarche de Ramuz a, par ailleurs, le soutien de Claudel : « J'ai été un des premiers, je crois, à rendre justice à Ramuz, et à saluer en lui un des meilleurs ouvriers de notre langue, où il a apporté tant de nouveauté, vocabulaire, syntaxe, tant d'invention dans les tours, les dessins, et l'emploi de *tous* les temps au lieu de l'éternel imparfait [...] » (Claudel, P., cit. in Jakubec, Introduction, Œuvres complètes, I, Gallimard : XVI).

dans des contextes divers, gagnera en ampleur au vingtième siècle⁴²³. Sa démarche relève par ailleurs également d'un projet personnel : celui de renouer, dans et par l'ouverture de l'œuvre littéraire à la langue parlée par les vigneron et les artisans de son entourage proche, avec ses origines. Si l'écriture d'un "français de plein air"⁴²⁴ représente pour C.F. Ramuz un choix esthétique, justifié par un attachement profond à la dimension de l'oralité, elle est ainsi également, comme il s'en explique lui-même, l'expression du lien qui l'unit, dans et par le travail de la langue, à ses ascendants et ses proches⁴²⁵ :

Car autour de moi en même temps que je voyais qu'on écrivait mal (mal à mon sens ; voyez que la question s'est complètement retournée), j'entendais qu'on parlait bien, c'est-à-dire qu'on parlait tout court, c'est-à-dire qu'on parlait une langue qu'on ne pouvait pas ne pas parler. J'ai joué sur cette carte. J'ai écrit un français parlé. [...]

Quoi que je puisse faire, je vois que je ne pourrais pas imposer silence à mes personnages, car c'est eux qui parlent en moi. [...] Ils parlent en moi depuis si longtemps [...] - par énormément de vigneron, ayant chacun son petit morceau de vigne, par énormément de paysans, ayant eux-aussi leurs champs et leurs prés, par quelques menuisiers et autres artisans de village, de sorte que je n'ai plus qu'à les laisser dire dans leurs champs à eux, dans leurs vignes à eux, ou à leur établi, n'ayant point de champ à moi, ni de vigne, ni d'établi. [...] J'écris donc ou tâche d'écrire comme mes personnages parlent, ils ne sont pas seulement mes modèles, ils sont mes maîtres ; (Ramuz, C.F., 1928, "Lettre à un éditeur", Œuvres complètes, XVI, Genève, Slatkine : 117 -121).

Réactivant la polémique de la *mimesis*, Ramuz renverse ainsi la problématique de Platon en cherchant non pas à préserver le discours de la "contamination" inhérente à l'effet mimétique du *parler comme*, mais à transférer à la narration les caractéristiques du "dialogue", c'est-à-dire à donner à la langue orale droit de cité dans l'écrit :

D'une part l'auteur sait ou a appris et d'autre part l'auteur entend : il est double et c'est de quoi d'ailleurs il est généralement loué parce qu'il a précisément respecté les règles, les fameuses règles dans toute la partie de son texte qui, en quelque manière, lui appartenait, se contentant d'y insérer un dialogue plus ou moins copié sur la réalité et dont il n'est pas responsable. *Mais si l'auteur, c'est ce que je me disais, partait du dialogue, si c'était le dialogue qui, au contraire, donnait le ton : s'il réussissait à transposer dans le récit les caractéristiques du dialogue [...]*

(Ramuz, C.F. Journal, XVII 360-1, cit. in Meizoz. J, *op. cit.* : 182).

⁴²³ Ainsi, comme le note J. Meizoz : « Sans cesse, le travail formel de Ramuz renvoie à l'esthétisation du populaire [...]. Le premier, il risque les feux de la critique : sa démarche a anticipé celle de Céline, Giono et Queneau, suscitant de nombreuses attaques dont la presse se fait l'écho ». (Meizoz, J., 1998 : 170).

⁴²⁴ Lettre à B. Grasset, 1928 : 133.

⁴²⁵ Phénomène envisagé par J. Meizoz en termes de "conflit de solidarité". (*op. cit.* : 170).

La langue prend ainsi, chez C.F. Ramuz, valeur de lien intergénérationnel : « J'ai écrit (j'ai essayé d'écrire) une langue parlée : la langue parlée par ceux dont je suis né. J'ai essayé de me servir d'une langue-geste qui continuât d'être celle dont on se servait autour de moi, non de la langue-signe qui était dans les livres. » (Lettre à Bernard Grasset, *op. cit.* : 140).

Ce projet d'information de la narration par le "dialogue"⁴²⁶ - dont la description passe, sur le plan métadiscursif, par une métaphore acoustique (*entendre, donner le ton*) -, s'exprime ainsi, en même temps que par une rupture des frontières entre narration et discours rapporté, par l'omniprésence, dans le texte, de formes issues de l'oral, phénomène qui, érigé en processus stylistique, ouvre un lien entre langue parlée et *langue littéraire* - soit, en termes ramuziens, entre la vie et l'art.

> *Statut paradoxal de "l'oral écrit"*

Si le texte de Ramuz se donne comme actualisation d'un français parlé, il possède cependant, ainsi que le souligne A. Pasquali, tous les caractères de l'écrit :

L'oralité ramuzienne est toutefois encore donnée à lire par le biais de l'écrit (ce sont tout de même des livres que nous tenons dans les mains, comme le Lecteur de *l'Histoire du Soldat* lit un texte, performant sur scène l'énonciation récitative). Le texte est ici à nouveau le support d'une mémoire fidèle, cherchant à faire oublier ou à dissimuler le fait qu'il est écrit dans une langue-geste, qui est action, et où le dire est un faire, et fait partie de l'action dramatique.

(Pasquali, A., 1996 : 142).

Le paradoxe de "l'oralité ramuzienne" amène, à cet égard, à poser la question du rapport de l'écrit aux formes parlées dont il se présente comme le relais, l'analyse amenant aujourd'hui à penser que les processus en jeu ne s'expriment pas en termes de transposition (cf. supra), mais seraient plutôt, comme le souligne J. Rey-Debove, de l'ordre de la "connotation" :

On pourrait dire que le transcrit (et l'oralisé) qui conservent les traces du système dont ils dérivent signifient ce système, comme connotation qui s'ajoute au sens dénotatif. Le dialogue écrit connote l'oral ; (Rey-Debove, J., 1998 : 16).

Porteuse d'enjeux sémiotiques propres, la "saisie" de l'oral dans l'écrit s'avère de fait, en tant que telle, extrêmement limitée, non seulement parce qu'elle ne retient des *bruits de parole* - hors contexte de marquage phonographique⁴²⁷ - que leurs caractères linguistiquement pertinents, mais parce que la séquence graphique se révèle, ainsi que l'analyse C. Blanche Benveniste, inadaptée à toute tentative de saisie fidèle des modalités prosodiques du dire :

L'écriture n'est pas ce simple instrument de transposition de l'oral qu'une approche naïve voudrait y voir... Il est difficile de noter au moyen de l'écriture certaines caractéristiques de la matière phonique elle-même : qualités et modulations des voix, différences dans les inflexions et accentuations, phénomènes de débit, de mélodie et d'intensité ... Les habitudes typographiques de l'écriture en prose ne sont pas très propices à la représentation réaliste des prises de parole... les bribes, hésitations et corrections ainsi que les chevauchements de parole

⁴²⁶ dont la description passe, sur le plan métadiscursif, par une métaphore acoustique (*entendre, donner le ton*), soit par une analogie entre le travail d'écriture et la relation au sonore.

⁴²⁷ Cf. Mahrer, R., 2017, Ch.3, "La phonographie en langue et en discours." : 129 -212.

... sont mal représentés dans une disposition linéaire. D'autre part les usages typographiques ne sont pas faits pour rendre commodément le détail des pauses et des interruptions. L'usage continu des signes de ponctuation n'est pas en rapport direct avec les phénomènes de la langue parlée qu'il est censé représenter. Par exemple, les points - démarcatifs les plus forts - notent plus une limite syntaxique de fin de phrase qu'une pause réelle. [...] Les signes "expressifs" comme le point d'interrogation ou d'exclamation ne suffisent pas à noter tous les phénomènes de force illocutoire : ironie, hésitation, demande indirecte etc.

(Blanche Benveniste, C., 2010 : 34-35).

La situation de parole rapportée se caractérise par ailleurs, à l'oral, par une absence de délimitation stricte des prises en mention sur le plan prosodique, et donc par le caractère relatif, d'un point de vue énonciatif, de la démarcation entre narration et citation, l'écrit s'avérant, dans ce contexte également, être aussi peu indexical qu'il est éminemment structurant⁴²⁸ :

Le terme de paroles rapportées est trompeur. Il s'agit souvent de souvenirs, de pensées ou de raisonnements racontés sur le mode des paroles rapportées. [...]

Il est souvent difficile de délimiter l'étendue des paroles rapportées et surtout de savoir où elles se terminent. L'intonation y aide beaucoup moins qu'on ne pourrait le penser [...] La ponctuation donne aux paroles rapportées une netteté de délimitation qu'elles n'ont peut-être pas dans la production orale. (Blanche-Benveniste, C., *op.cit.* : 120 ; 122).

Si la délimitation de propos rapportés au sein d'un discours oral s'avère bien différente d'un simple phénomène de transcription, l'écoute même de la parole se révèle être de façon essentielle plus structurante et interprétative que "fidèle" à la trame acoustique réelle du dire :

Les bases matérielles sur lesquelles se fondent la prosodie, les tons mélodiques, la durée et l'intensité, sont objectivement mesurables. Mais on sait que la perception auditive ne coïncide pas directement avec ces caractéristiques objectives. Là où nous croyons nettement entendre une pause, il arrive souvent que les appareils de mesure montrent qu'il n'en est rien. L'effet de pause de la perception correspond à une frontière abstraite, séparant deux morceaux d'énoncé, que nous imaginons faite d'un silence, alors qu'elle est matériellement composée d'un ensemble de paramètres comprenant des mélodies, des allongements ou des textes.

(Blanche-Benveniste, C., *op.cit.* : 84)⁴²⁹

⁴²⁸ Phénomène également souligné par I. Fónagy : "Subjects confronted with the laryngographic ("filtered") version of a narration containing reported speech acts are frequently hesitant when distinguishing quotation from descriptive narration." (Fónagy, I., 1986 : 258).

"Les sujets confrontés à la version "laryngographique" ("filtrée") d'une narration contenant des paroles citées sont fréquemment hésitants dans la distinction entre citation et narration descriptive."

⁴²⁹ L'usage des points de suspension dans la transcription de l'émission Disques en lice réalisée pour la présente étude relève à part entière de ce contexte.

Qu'il passe, dans l'univers ramuzien, (i) par le brouillage des frontières entre narration et reformulation du dire, (ii) par l'ouverture d'espaces "d'entre-deux" qui, comme dans le contexte du monologue intérieur, créent des passerelles entre perception, pensée et parole, ou (iii) par le marquage syntaxique des hésitations, des ruptures, des reprises d'énonciation, caractéristiques d'un discours en train de se faire, le renvoi du texte à la langue parlée repose ainsi de façon essentielle sur l'imaginaire de l'oral⁴³⁰. S'il y a d'ailleurs, chez C.F. Ramuz, ouverture de l'œuvre à des registres de langue habituellement extérieurs à l'univers littéraire, il n'y a pas de subversion des usages, puisque la démarche engagée ne remet en cause ni le procès d'écriture, ni le code graphique lui-même, l'utilisation de la ponctuation restant, comme le souligne D.L. Parris, généralement le seul domaine dans lequel le texte s'éloigne des pratiques traditionnelles :

Souvent les phrases ne s'écartent de la grammaire traditionnelle que par la ponctuation. L'intérêt de ce phénomène n'est pas d'ordre typographique. Chez Ramuz, la ponctuation reproduit les hésitations de la langue parlée. On ne parle pas comme un livre et les livres de Ramuz essaient d'en tenir compte. (Parris, D.L., 1983 : 140).

Faisant une large place aux formes issues de la langue populaire, l'écrit se présente ainsi chez C.F. Ramuz comme mise en scène - éminemment littéraire - de la parole, parole dont la matérialité acoustique assure l'ancrage du discours dans les formes originaires de l'être au monde.

> De l'oral populaire à l'écrit littéraire : puissance créatrice de l'analogie

Enjeux discursifs de l'analogie "parole → vie"

Inscrite au cœur du projet esthétique de C.F. Ramuz, l'ouverture de l'écrit aux marques de l'oral repose sur une analogie, analogie entre l'intégration à l'énoncé des formes de la langue parlée et l'ancrage de l'œuvre dans la vie. La présence de "l'oral dans l'écrit" n'est en cela pas sans avoir d'effet, en retour, sur l'image même de la parole dans le texte. L'intégration à l'énoncé de formes issues de la langue parlée va ainsi de façon récurrente de pair avec la présence d'un phénomène rétroactif d'imprégnation de l'oral par l'écrit :

⁴³⁰ Si, comme l'analyse R. Mahrer, l'écrit ne peut, par "reformulation autonymique", représenter la matérialité acoustique du dire, il a ainsi la possibilité de signifier l'oral : « Ce n'est [...] pas par autonymie qu'un signe écrit peut représenter un signe oral [...]. Si les mots écrits ne peuvent présenter des mots oraux, ni dans leur substance ni dans leur forme, il y a néanmoins quelque chose de l'oral qu'ils peuvent montrer : leurs configurations syntaxiques et textuelles. [...] Dès lors, il est possible de représenter à l'écrit la « grammaire préférentielle » de l'oral ou du moins quelque chose passant pour telle aux yeux de l'interprète. Cette représentation "discursive" ou "stylistique" - celle d'un écrit qui aurait la grammaire préférentielle de l'oral - combine l'autonymie et la catégorisation d'une manière de dire comme orale. » (Mahrer, R., 2017 : 221).

- qu'une question adopte ponctuellement une forme "littéraire", conférant au propos mentionné (soit, dans l'exemple 198, au discours intérieur) une puissance expressive propre :

198. et il lui a semblé qu'on disait ; "*Est-ce toi, Thérèse ?*" RD. 38

- que la parole s'ouvre, de façon passagère, à des modalités de structuration syntaxique généralement attachées à l'écrit :

1990. - *C'était l'écoulement du glacier qui avait d'abord été retenu au passage, et qui s'infiltrait de nouveau entre les pierres, ayant dérivé jusqu'à moi un de ses filets* ; RB. 51.

- que la structure répétitive de l'énoncé prenne, dans le DIL, valeur iconique dans la saisie du procès narratif :

200. *On avait frappé aux carreaux, il ne s'est pas interrompu. On frappe trois coups aux carreaux, il lève simplement la tête, il ne paraît pas étonné...* RB. 9.

- ou encore que la reprise du thème, dans le DD, impulse au texte un rythme propre :

201. "*Il n'y avait point de place pour vous, là-bas ...* »

[...]

"Point de place pour moi non plus ..."

[...]

"Point de place, non, point de place ... Point de place pour vous, point de place pour moi." RB. 37.

Éminemment expressif, ce phénomène trouve sa source dans la puissance créatrice de l'analogie, sur laquelle reposent à la fois l'ouverture de l'imaginaire de l'oral (toute forme parlée se donnant comme renvoi à la situation afférente) et les enjeux iconiques de l'écrit (toute marque d'oralité au sein du texte tendant à se charger de connotations littéraires). Atteignant la tension entre écrit et oral, l'énoncé modifie ainsi le rapport des forces en présence, contribuant en cela à la fois à ancrer l'œuvre dans l'expression quotidienne du dire et à ouvrir la langue parlée aux dimensions de l'univers littéraire.

1.4.3 Relations bruits de parole/ bruits du monde

1.4.3.1 Participation du *dire* à la scène sonore

1.4.3.1.1 Contribution de la parole à la structuration de l'espace acoustique

Partie intégrante du paysage sonore, la parole entre en interaction avec les événements acoustiques du récit. La trame complexe des phénomènes sonores s'organise ainsi en plans divers, donnant ce faisant lieu à des effets spécifiques, qui participent de la structuration du perçu.

> *Effet de masque*

Très présent à cet égard dans la description des phénomènes de superposition sonore, *l'effet de masque*⁴³¹ est partie prenante de la relation nouée, dans et par l'écoute, entre *bruits de parole* et *bruits du monde*, que la voix se présente comme *masquée* (202), ou *masquante* (203) :

202. les femmes levaient la tête, puis se regardaient l'une l'autre et sans doute qu'elles disaient quelque chose, *mais pas moyen d'entendre* : le piano faisait trop de bruit. RS. 9.

203. Elle monte l'escalier de bois qui est très raide. Elle fait du bruit sur les marches, *mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire*. Elle sait bien ce qu'elle fait, car ce n'est pas l'habitude chez nous que les femmes entrent dans les cafés. Elle n'est pas entrée. [...].

Elle dit : « Nendaz ! Nendaz ! » *Il n'entend pas tout de suite à cause du bruit et parce qu'il lui tourne le dos* : il se retourne tout à coup [...]. RD. 59-60

> *Émergences*

L'inscription discursive de la parole passe également par la mise en scène d'effets *d'émergence* pouvant s'accompagner de mouvements de focalisation sur l'événement acoustique, comme c'est le cas dans l'exemple 204, issu de *Derborence*, où l'évocation d'un bruit de conversations présenté comme surgissant du silence dans le lointain et se rapprochant progressivement de l'auditeur va de pair avec la mise en scène d'un phénomène de distinction progressive des voix et des propos échangés par les locuteurs :

204. Alors il y eut des voix dans le lointain ; on les entendait très distinctement, parce que le village était devenu tout à fait silencieux. C'est des hommes, plusieurs hommes, beaucoup d'hommes.

Les voix se sont rapprochées, on entend :

-À présent, on te laisse aller.

On entend la voix de Nendaz :

-Bonne nuit, Antoine.

On entend une troisième voix :

-À bientôt, hein ? RD. 54

> *Effacement*

Émergeant du silence - et s'ouvrant aux processus de réfraction et d'écho (cf. supra, RD. 58) -, les bruits de parole s'effacent également en contexte plus ou moins progressivement de la scène sonore. C'est le cas, par exemple, dans l'évocation de la "traînée de silence" accompagnant, dans *La beauté sur la terre*, le passage de Juliette de la maison de son oncle

⁴³¹ Cf. supra, Augoyard, J.F et Torgue, H, 1995 : 78 -85.

à la terrasse du café, le retrait successif des divers événements sonores faisant apparaître, de façon rétroactive, les différentes strates de la trame acoustique ambiante - les paroles des joueurs de boule, dernier signe perceptible de vie sociale dans l'espace collectif, étant interrompues dans leur émergence même, et finalement relayées, à la fin de la scène, par le propos du narrateur :

205. [...] le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans.

On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s'est tu à son tour.

Il n'y a donc plus eu, un instant, que le roulement de la boule sur la planche bien arrosée, comme quand un orage commence ; puis vint encore l'éclatement des quilles ; puis : "Quatre ?... -Non, cinq ...-Ah ! oui, cinq ... Je n'avais pas..."

Puis, là-bas également, tout s'était interrompu.

C'était pendant qu'elle s'avavançait jusque sous les platanes. RB. 6.

Présentée dans son ancrage acoustique et mise en scène dans ses interactions avec les bruits/sons du monde, la parole participe ainsi, chez C.F. Ramuz, de l'unité profonde de la scène narrative.

1.4.3.1.2 Inscription temporelle des bruits de parole

Contribuant à la construction de la scène spatiale, la saisie discursive de la parole a également maille à partir avec l'inscription temporelle du récit. Accompagnant le cas échéant un geste sonore (206), voire un rituel social (207), le dire surgit également de l'écoute, le propos trouvant ancrage dans le lien tissé avec l'entendu (208, 209) :

206. Il donne un coup de poing sur la table :

- Mais il y en a un qui n'est pas mort Ah ! dit-il, j'avais oublié... Lui, il est vivant, je vous dis ... RD. 53

207. On trinquait : "À ta santé ! – À la tienne ! " Ça faisait un petit bruit, ça faisait comme quand la chèvre en tirant sur une touffe d'herbe fait tinter la sonnette. RB. 40

208. Une seule petite note longuement tenue, et puis deux ou trois autres qui trottent au-dessus comme à un plafond un pas de souris :

"Mais si vous voulez bien venir ... Parce qu'elle ... parce que je vous invite et c'est moi qui vous invite bien sûr. On boira un verre ensemble ... Ça lui ferait plaisir..." RB. 29

209. Le feu claque encore :

- D'ailleurs si tu veux descendre samedi... Et tu pourras rester deux ou trois jours au village et passer le dimanche avec elle... : 17-18.

Émergeant le cas échéant du non verbal, la parole s'inscrit au cœur de la narration, qu'elle se mêle aux bruits de l'environnement (210), se juxtapose ou se superpose au procès musical (211), s'étende à la relation à l'inanimé (212), ou encore se constitue elle-même en sujet d'analogie - le récit s'élargissant ce faisant à la perspective d'un "monde parlant" (213) :

210. ils se tenaient là, ayant commencé une conversation à voix basse ; et ça grondait sourdement sous eux pendant ce temps ; RD. 10

211. Ici, il n'y a que les choses bonnes à voir, bonnes à entendre ; on ne les dérange pas, on n'est pas dérangé par elles. Et c'est ce qu'il a dit, c'est ainsi qu'il commence dans sa drôle de langue, mais on pouvait facilement l'entendre à cause de la musique qui est venue avant et vient pendant et vient après [...]

il dit : "Là-bas, on dérangeait ... "

La musique s'est amusée par une petite gamme qui part, montant vers la forêt où elle trompe un oiseau qu'elle réveille de se taire.

"Il n'y avait point de place pour vous, là-bas ... "

C'est ce qu'il dit : il a fait venir un grand accord pour mieux affirmer et marquer la chose :

"Point de place pour moi non plus ... "

Et le même accord est venu. [...] RB. 37

212. Il reprenait : -D... I... DIA... B...

À ce moment, une pierre, se détachant là-haut de la coulée de boue, est venue s'abattre sur le pierrier en faisant un bruit comme un rire.

-Je vois ça, a-t-il dit, tu me comprends, toi.

Alors la grande paroi s'est mise à rire tout entière par suite des échos envoyés de droite et de gauche, qui ne font bientôt plus qu'une seule rumeur ; toute la montagne éclate de rire, lui, il répond à la montagne :

-Je vois bien, je n'ai pas besoin de continuer, tu connais ton nom... RD. 29

213. puis le bruit du fer frappant une matière dure et sonore est venu jusqu'à elle, *lui disant* : *"C'est ici."*

Il lève sa pioche et l'abat ; *il vous parle à distance.*

Elle s'arrête ; elle n'a qu'à écouter d'où vient le son, elle repart. RD. 64

Jouant, par ailleurs, un rôle propre dans la saisie processuelle du sonore, la cessation de l'activité langagière ouvre de nouvelles modalités de présence au monde, que l'arrêt du dire, rendant possible l'éveil de l'*entendre*, révèle un événement masqué au préalable par la parole (214), que le silence des hommes réponde, par mimétisme, à celui de l'environnement - présenté lui-même en contexte sur le mode du *tacet* (215) -, que l'effacement progressif des voix, puis des différentes strates de la scène acoustique, aille de pair avec la montée de la tension dramatique au sein du récit (216), ou encore que les mots cèdent la place à l'émotion (217) :

214. Un des garçons a dit : "Vous entendez ? " *ils se sont tus tous ensemble.* On a entendu l'accordéon. RB. 41

215. *La grande voix de l'eau s'est tue* qu'ils essayaient instinctivement de retrouver avec l'oreille là où elle aurait dû être et dans les airs où elle n'était plus, s'étonnant de ce nouveau silence en même temps qu'ils y obéissaient. *Car ils s'étaient tus l'un après l'autre*, après quoi ceux du Sanetsch, comme ceux d'Anzeindaz, s'en étaient retournés chez eux. RD. 27

216. *Et alors, sur la terrasse, les voix se taisent l'une après l'autre ; tout s'était tu, le vent s'est tu, même les vagues qui se taisent ;* il n'y a plus eu que le bel air de danse qui s'est mis à tourner tout seul. Il s'est tu même un instant, alors on n'a plus respiré ; puis de nouveau, ces grands accords ont éclaté l'un par-dessus l'autre ... Mais, à ce moment, une table tombe ; une voix : « Arrêtez-le ! arrêtez-le ! ... Il devient fou ... » *Et tout à coup l'accordéon, lui-aussi, s'était tu.* RB. 19

217. *Ils n'osent plus tellement crier, ils n'osent même plus rien dire, ils ont fait taire leurs larmes qui coulent maintenant sans bruit.* RD. 25

Prenant sens du lien qui l'unit au non verbal, la parole s'ouvre ainsi aux enjeux processuels du sonore et assure une fonction spécifique dans la structuration temporelle du récit.

1.4.3.1.3 Multiplication des perspectives sur le dire et l'entendre

Mettant en scène le dire dans ses interactions avec les bruits du monde, l'énoncé multiplie les perspectives sur le sonore et ouvre en cela l'univers fictionnel à la dimension de "la vie".

La description, dans *La beauté sur la terre*, de la fuite de Juliette hors de la maison de son oncle (ex. 218) présente ainsi, en même temps qu'une multiplicité de bruits - intérieurs et extérieurs, verbaux et non verbaux -, une pluralité de points de focalisation sur le sonore. Glissant des bruits de la maison à ceux de la rue (a, b), puis de ceux-ci à une conversation émergeant de la salle à boire - où se discute et se décide l'avenir de la jeune fille (c) -, situation présentée elle-même dans ses interactions avec l'accordéon (traité lui-même à part entière en personnage) (d), l'énoncé noue ainsi les fils de l'intrigue à l'actualisation de la scène sonore :

218. a. Elle avait été jusqu'à la porte. Elle écoute, l'oreille collée contre le mince panneau de sapin. On n'entendait pas d'autre bruit dans la maison qu'un sourd bourdonnement- venant du rez-de-chaussée, comme quand une mouche est prise derrière un rideau... [...]

b. Elle se glisse sur le palier [...] Elle peut gagner facilement la porte donnant sur la ruelle, c'est-à-dire du côté d'où les petites notes venaient. Et en effet, les revoilà plus fortes, plus marquées, dans la nuit fraîche, et plus nombreuses : tout un air de danse qui bouge autour d'elle, et même est entré dans le corridor au moment où elle ouvre la porte de la maison...

c. « Laisse-lui la liberté, disait-on dans la salle à boire. Qu'est-ce que tu veux la faire travailler ? Elle n'est pas faite pour ça. Laisse-lui la liberté, sans quoi tu risques de l'éteindre... »

d. Pendant que l'accordéon vient rôder un moment autour des deux hommes, et il tourne un moment sous les abat-jour de tôle émaillée [...] RB. 9.

Traitée en élément dramatique, la relation entre bruits de parole et phénomènes sonores d'origine environnementale s'inscrit ainsi au cœur du procès narratif, comme c'est le cas dans les premières pages de *Derborence*, où l'interaction, par trois fois, des paroles du personnage avec une série de bruits non identifiés, fait naître un sentiment de menace et d'angoisse :

219. *Quelque chose craquait par moment dans la toiture.*

On a entendu Séraphin qui continuait :

-Tu reviendras quand tu voudras ; moi je me tirerai toujours d'affaire. D'ailleurs, a-t-il dit, si tu reviens, tu ne seras pas seul ici. [...]

Quelque chose craque encore dans la toiture [...]

-Alors, c'est entendu pour samedi...Ça ne va plus faire que trois jours...

Quelque chose craque dans la toiture ; [...] Ça craquait, ça ne craquait plus ; et eux, sous la toiture de nouveau silencieuse, ils se voyaient, puis ils ne se voyaient plus. C'est la flamme qui monte, c'est la flamme qui retombe. : RD. 2.

Présentée dans son lien aux bruits du monde, la parole contribue ainsi, en même temps qu'à la richesse et à la cohérence de l'univers sonore de l'œuvre, à la construction même de la trame narrative.

1.4.3.2 Mise en scène du sonore dans le dire

1.4.3.2.1 La parole, espace de saisie des bruits du monde

Si elle prend elle-même valeur d'événement acoustique, la parole est également espace de saisie du sonore. Présentés au filtre du dire, les événements acoustiques s'inscrivent ainsi au cœur de la narration :

220. Alors, disait Rouge, moi, ce soir-là (il faudrait plutôt dire cette nuit-là, car il devait être minuit passé), j'étais couché depuis longtemps, *quand j'entends dehors un bruit de pas*. [...] c'est comme j'arrivais dans la cuisine *que j'entends derrière la porte* : - *C'est vous monsieur Rouge ?* RB. 23

1.4.3.2.2 Puissance expressive de l'écoute partagée

Élargissant le champ de l'expérience sonore à la dimension de la relation à l'autre, la mise en scène de l'écoute partagée confère à cet égard au phénomène acoustique une évidence propre, le bruit évoqué trouvant sa pertinence du lien tissé par le personnage avec "l'oreille de l'autre". C'est ainsi par présentation d'un partage empathique de l'écoute qu'est évoqué, dans *Derborence*, le phénomène d'assèchement de la rivière :

221. Maurice Nendaz brusquement s'était arrêté ; *il écoute ; il dit à Justin* :

-*Tu entends ?*

Il s'est penché sur le vide ; Justin qui l'a rejoint se penche de même que lui ; *et ce qu'on entendait, c'est qu'on n'entendait rien, c'est-à-dire plus rien.*

La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. Ou était du moins en train de se taire [...] RD. 19.

Passant de Nendaz à Justin, la “tension vers“ le phénomène sonore prend ainsi sens de l’ouverture du lien à l’Autre - lien qui tend à conférer à l’événement acoustique évoqué (soit, ici, au silence inhabituel de la rivière) statut de fait, comme le met en évidence le glissement de la deuxième personne « tu entends ? » à une forme impersonnelle : « et ce qu’on entendait [...] ». La saisie de l’événement (tarissement de la rivière) passe ainsi par celle des personnages “s’entendant ne rien entendre“ (« et ce qu’on entendait, c’est qu’on n’entendait rien, c’est-à-dire plus rien. »), soit par la mise en scène d’une “ écoute de l’écoute“⁴³². Faisant reposer la saisie discursive de l’expérience sonore sur une mise en scène de l’écoute partagée, Ramuz semble ainsi apporter une réponse positive à la question posée, en contexte musical, par Peter Szendy :

[...] peut-on faire écouter une écoute ? (Szendy, P., 2001 : 22).

La saisie de l’“*écoute écoutée*“ contribue ainsi tout particulièrement, chez C.F. Ramuz, à la puissance expressive du lien tissé, dans et par le dire, avec le phénomène acoustique, l’énoncé ouvrant l’événement sonore, en même temps qu’à la perspective de “l’oreille de l’autre“, à la dimension du tiers, soit de toute écoute possible.

Constituée en événement acoustique, la parole est ainsi saisie chez C.F. Ramuz dans ses interactions avec les bruits du monde. Elle participe à cet égard à part entière de la scène sonore du récit, dont la structuration en plans s’organise autour d’effets acoustiques de nature diverse : masque, émergences, écho, effacement. Ouvert à l’univers acoustique de l’œuvre, le *dire* prend ainsi sens des liens qui l’unissent au non verbal, qu’il soit présenté dans son émergence ou dans la richesse et la diversité de ses inscriptions processuelles, le “tacet“ se chargeant ce faisant d’enjeux expressifs propres (*se taire ... pour mieux entendre, pour s’accorder au silence ambiant, pour laisser place à l’émotion* etc.).

Ancré aux sources mêmes de la relation au sonore, l’*entendre* passe par l’expérience de l’écoute partagée. Ramuz adopte en cela une perspective éminemment dialogiste, toute écoute n’existant et ne prenant sens que du lien qui l’unit à une autre écoute. Renvoyant à l’infini

⁴³² La mise en scène de l’écoute partagée s’ouvre également aux phénomènes d’appréciation subjective : « Vous ne trouvez pas que c’est une belle sonnerie ? » RB. 27.

l'expérience de l'un à l'expérience de l'autre, le récit repousse ainsi toujours plus les frontières séparant la fiction de "la vie", effet qui participe à part entière du projet de Ramuz d'ouvrir l'œuvre aux dimensions de l'être au monde.

Engageant la chaîne des liens du *même* à *l'autre*, la mise en scène de l'écoute repose à cet égard sur le principe même de l'analogie projective, tel que le décrit P. Monneret :

Ana (S1, S2)

Ana ([S1, S'1], [S2, S'2]) → S1 : S'1 :: S2 : S'2

(Monneret, P., 2012 a, Principes de linguistique analogique : 13).

La saisie du sonore n'a ainsi pas pour objet de "représenter" les phénomènes acoustiques, mais d'engager, dans et par la mise en scène du dire, une dynamique garante de l'authenticité des phénomènes présentés⁴³³.

Inscrite au cœur de la scène sonore, la parole est également l'espace où se disent les bruits du monde. Mis en mots par les personnages, les phénomènes acoustiques renvoient ainsi aux situations afférentes, tout bruit "dit" se donnant comme lien à un bruit perçu. Garant de la "véracité" des événements évoqués, le discours contribue ce faisant à l'ancrage expérientiel de l'écoute.

Ouvert aux enjeux de la parole, le sonore s'inscrit ainsi au cœur de la scène narrative. Présentant le bruit au filtre des propos des personnages, Ramuz retourne alors aux sources mêmes du dire, soit au point originaire où s'unissent et se séparent, dans l'ouverture du procès signifiant, bruits du monde et bruits de langue. Saisissant la parole dans le mouvement même de son émergence, l'énoncé se charge ainsi d'une puissance expressive propre, la mise en scène du "discours sur le son" étant partie prenante du projet de retour à l'authenticité des modalités premières de l'être au monde. Dans le cycle infini des renvois de l'écoute au dire et du dire à l'écoute, se rejoue ainsi, dans et par l'énoncé, l'engagement même du procès sémiotique.

⁴³³ Saisies au filtre de la parole des personnages, les descriptions sonores s'ouvrent ainsi à la dimension du dialogisme.

Conclusion

Ancré dans le quotidien d'un monde rural, l'univers sonore de C.F. Ramuz s'ouvre aux diverses manifestations acoustiques de la vie, le lien unissant les bruits de l'environnement naturel aux diverses expressions de l'activité humaine contribuant à assurer l'unité et la cohérence de la scène narrative. Événements acoustiques à part entière, les bruits de parole jouent à cet égard un rôle nodal, puisque, engagés dans le jeu des interactions avec les bruits du monde, ils assurent également, dans la saisie en langue du sonore, le lien du sentir au dire.

Mise en scène de l'expérience acoustique

Inscrite aux sources mêmes de l'être au monde, la relation au sonore est saisie dans ses enjeux expérientiels originaires, que le discours s'attache à la relation du faire à l'entendre, aux processus d'identification de la source, à la différenciation qualitative des événements acoustiques ou aux phénomènes "d'autonomisation" du perçu (Turner, 1988 : 4, Bally, 1972 [1920] : 265 ; Chion, 2002 [1998] : 7).

Garante de la "véracité" des phénomènes évoqués, la saisie de l'écoute passe par la mise en scène des processus de "tension vers" inhérents à l'*entendre*. Généralement précédée d'un *tacet* - marque de l'engagement du procès attentionnel -, et suivie d'une description du phénomène acoustique⁴³⁴, la saisie du sonore passe également de façon récurrente par une multiplication des perspectives sur le bruit, le perçu prenant sens, - comme c'est le cas dans la description de l'éboulement de *Derborence* -, de la diversité des témoignages sur l'entendu. Présentée dans sa fonction adaptative première - inhérente au rôle originnaire de l'oreille, organe d'alerte -, l'écoute s'ouvre aux phénomènes d'identification de la source ("Qu'est-ce que c'est ?"), le bruit s'inscrivant ce faisant au cœur du procès narratif, comme le met par exemple en évidence la valeur de la relation à l'inouï dans la conduite du récit (RD.17). Si elle fait une large place à l'écoute, la saisie de l'expérience sonore passe également par la mise en scène du *faire*, présenté dans la multiplicité de ses manifestations - des bruits de pas aux diverses expressions du quotidien et de la parole à l'activité musicale -. C'est alors autour du lien unissant émission et réception que s'articule l'inscription discursive de l'événement acoustique⁴³⁵.

Reposant largement sur la relation du *faire* à l'*entendre*, la saisie du sonore passe également de façon essentielle par les phénomènes de distinction qualitative du perçu. Qu'ils soient

⁴³⁴ « Un des garçons a dit : "Vous entendez ?" Ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon. » RB. 41.

⁴³⁵ « puis le bruit du fer frappant une matière dure et sonore *est venu jusqu'à elle, lui disant : "C'est ici."* Il lève sa pioche et l'abat ; il vous parle à distance. Elle s'arrête ; *elle n'a qu'à écouter d'où vient le son*, elle repart. » RD. 64.

(i) présentés dans leur ancrage cinétique et émotionnel originaires, (ii) différenciés sur l'axe de la netteté - l'énoncé étant marqué par la place qu'y tiennent les catégories du "distinct" et du "marqué" -, (iii) évoqués dans leur puissance acoustique - l'échelle des dynamiques allant du *petit (fin, grêle)* au *trop gros pour l'oreille* (RD. 49) -, ou encore (iv) présentés dans leurs caractéristiques spatio-temporelles - ouvertes elles-mêmes à la diversité des expressions des "effets sonores" inhérents à la structuration du perçu -, les événements acoustiques s'inscrivent ainsi au cœur de la trame narrative. De nature essentiellement graduelle, les phénomènes de différenciation du sensible participent à cet égard de la construction même du récit, l'énoncé allant des modalités premières de distinction sur l'axe du *même* et de l'*autre*⁴³⁶ à des processus de qualification d'une précision et d'une finesse extrêmes, qui contribuent à la richesse de l'univers sonore de l'œuvre (RD. 15).

Si elle fait une large place aux saisies causales et qualitatives, la mise en scène discursive du sonore s'ouvre également aux phénomènes d'autonomisation de l'événement acoustique. Passant tantôt par les formes passives et pronominales - qui confèrent au phénomène acoustique statut d'agent - (*être entendu, se faire entendre, s'entendre*), tantôt par les images processuelles et spatiales (*naître, commencer, hésiter, s'interrompre, recommencer à, repartir, mourir, se mourir - venir, s'approcher, s'élever, revenir en arrière, se heurter à, tourner, se perdre dans ...*), tantôt encore par le mode "météorologique" ("Tu te souviens du bruit qu'il a fait cette nuit ?" RD.22), l'énoncé constitue le phénomène acoustique en élément autonome, acteur de son propre surgissement, de son déploiement spatio-temporel et de ses relations à l'autre ("Ça l'a suivi jusque dans la ruelle" ; RB. 30). Doté d'un statut énonciatif propre, le sonore s'ouvre ainsi aux enjeux de la scène narrative.

Inscription discursive du sonore

Qu'elle s'effectue par mise en scène (i) de la relation du *faire* à l'*entendre*, (ii) des mouvements de tension vers la source, (iii) des processus de distinction qualitative ou (iv) des phénomènes d'autonomisation de l'événement acoustique, la saisie du sonore mobilise des ressources linguistiques propres qui procèdent du lien tissé, dans et par le dire, avec l'événement acoustique.

Ouverte aux processus mimétiques, la saisie des phénomènes acoustiques passe par l'onomatopée qui, assurant le renvoi du dire aux bruits du monde⁴³⁷, prend également

⁴³⁶ « Et ça faisait un pas et puis un pas, *une espèce de pas et une autre espèce de pas* RB. 23

⁴³⁷ *Cloc*. Qu'est-ce qu'on entend ? (RD. 51)

dans l'énoncé, valeur de "bruit de langue"⁴³⁸. Le texte se caractérise par ailleurs par la place qu'y tiennent les bruits de parole (cris, appels, salutations, bribes de conversation), dont la présence assure l'ouverture de l'œuvre à "la vie". Passant tant par les diverses modalités de circulation du discours que par les phénomènes d'oralisation de la trame narrative, le texte n'a ainsi chez C.F. Ramuz rien à craindre de la *mimesis*, la multiplication des perspectives énonciatives contribuant, en même temps qu'à l'ancrage de l'œuvre littéraire dans les usages quotidiens de la parole, à l'engagement, dans et par l'écriture, de nouvelles modalités d'exploration du dire.

Tout en faisant appel aux phénomènes mimétiques, la saisie du sonore repose de façon essentielle sur les diverses modalités de marquage morphosémantique du champ. Caractérisé tant par la précision et la finesse de ses descriptions acoustiques que par la grande sobriété des moyens lexicaux mobilisés, le discours utilise ainsi largement les ressources quotidiennes des "mots du son" dont il creuse et renouvelle le cas échéant les usages, comme en témoignent par exemple la richesse des emplois du verbe *entendre* (*pouvoir, vouloir, devoir, falloir entendre / entendre combien ... / entendre comme, comme quand ..., comme si ...*) ou, dans la saisie de la production sonore, les multiples extensions des catégories du *faire* (*faire son bruit, faire comme quand ..., comme si ...*).

Si elle mobilise par ailleurs nombre d'images "de niveau lexical", s'appuyant en cela sur des liens iconiques plus ou moins effacés par l'usage (*doux/perçant, grave/aigu, monter/descendre* etc.), la saisie du sonore s'ouvre également à l'inédit, qu'elle passe par les processus de défigement et de remotivation ("pousser un son dehors", RD. 35, "percer les murs et l'épaisseur du verre", monter et descendre la gamme "comme le jet d'eau qui s'élève et il retombe en même temps.", RD. 23), ou fasse appel à la richesse et à la diversité des expressions du *même* : (*faire un bruit comme .../un bruit comme quand ...*).

Créant, d'autre part, des équivalences entre les qualités acoustiques, rythmiques ou séquentielles de la chaîne verbale et les propriétés des événements sonores afférents, la mise en scène discursive de l'écoute fait une large place aux phénomènes d'iconicité interne. Qu'elle passe par le jeu des allitérations, des récurrences métriques, des ruptures ou des enchaînements syntaxiques, ou encore par la projection sur l'axe linéaire du discours des phénomènes de topicalité inhérents à la relation de l'*entendre* à l'*entendu* - le texte prouvant à cet égard qu'il n'est pas indifférent que l'énoncé aille de la saisie de l'écoute

⁴³⁸ Ils sont chez Rebord, la salle à boire est pleine ; lui lève le doigt : « *Cloc...* » (RD. 51).

à celle du perçu ou de la présentation du bruit à l'actualisation de l'*entendre*⁴³⁹-, la saisie de la relation nouée, dans et par le dire, avec l'événement acoustique, s'ouvre ainsi à la richesse des analogies unissant, en deçà et au-delà des usages conventionnels de la langue, l'expérience du son à la parole.

Enjeux esthétiques

Passant de façon essentielle par la mise en scène de l'écoute, la saisie du sonore participe du projet de Ramuz d'ancrer la démarche esthétique aux modalités premières de présence au monde :

Il a fallu que tout un long et lent travail intérieur se fit d'abord, à notre insu. Il a fallu d'abord qu'on descendît en soi jusqu'à l'élémentaire, aux commencements ou aux recommencements de tout. Il a fallu qu'on laissât tomber de soi tout ce qui était règle, tout ce qui était enseignement, tout ce qui était "traditions", tout ce qui était théorie : il n'y a plus eu que l'être de chair, un être qui ne savait plus rien, qui ne comprenait plus rien à rien, mais ses sens lui restaient, avec des yeux pour voir, des oreilles pour entendre. Et, finalement, il s'est trouvé riche de son appauvrissement même, parce que, tout au fond de lui, il y avait toujours la terre, et que, de descente en descente, il avait fini par y toucher ... (Ramuz, C.F., 1978, [1924] : 38-39).

Ouverte aux diverses modalités de la relation du *faire* à l'*entendre*, mais également aux processus d'autonomisation du perçu, la saisie discursive de l'expérience acoustique est ainsi garante, comme le souligne P. Mariétan, du lien unissant l'œuvre à la vie et de la "véracité" des phénomènes présentés:

Ainsi est assuré [...] que ce qui est dit est sonore, a du corps, appartient au monde sensible.

(Mariétan, P, 2006 : 75).

Occupant une large place dans le texte, les descriptions sonores se caractérisent ainsi par leur richesse et leur précision, phénomène qui ne tient pas tant à un souci d'objectivité - Ramuz se défiant des esthétiques réalistes - qu'à une volonté de recherche du "vrai"⁴⁴⁰, qui passe par un retour aux sources mêmes du sentir :

⁴³⁹ On entend la voix de Nendaz : -Bonne nuit, Antoine. RD. 54
"Maurice, où vas-tu, hé ! Maurice ..." Il n'entend pas. RB. 52

⁴⁴⁰ La démarche de Ramuz se rapproche à cet égard de la quête phénoménologique, ainsi que le souligne S. Petermann : « "Aux choses mêmes". Ramuz aurait pu faire sienne cette maxime de Husserl, tant ses romans paraissent obéir au postulat de la phénoménologie. À tout le moins, ils s'en tiennent prioritairement aux données de la perception comme source première de la connaissance, et ce en les rattachant à une subjectivité et donc à un point de vue déterminé. [...] Cette démarche, Ramuz l'a adoptée très tôt, notamment par rejet de l'analyse psychologique ou des développements explicatifs. [...] Dans *La beauté sur la terre*, cette volonté se traduit par l'utilisation récurrente des verbes de sensation ("voir" et "entendre") associés au pronom "on" qui rendent compte de l'expérience vécue et perçue par les témoins de l'histoire, forcément limitée par leur point de vue.

L'amour du vrai n'est pas l'amour de l'exact ... On peut être vrai à différentes hauteurs, dans des tons différents. (Ramuz, C.F., Journal, 20 mars 1908)

Garants de la "véracité" des phénomènes évoqués, les événements acoustiques sont par ailleurs porteurs/vecteurs d'une puissance expressive propre, leur inscription au cœur de la scène narrative étant partie prenante de la quête esthétique, liée elle-même de façon essentielle à la transmission de l'émotion :

Considérons bien que l'art, né de l'émotion, doit aboutir à l'émotion ; que son moyen d'action est l'émotion communiquée. Il fait circuler un objet, c'est vrai, mais l'objet n'est qu'un contenant. Nous y ferons tenir, nous y affirmerons l'unité de l'homme. On la veut simple, c'est-à-dire de l'ordre de l'universel. [...] Mais pour que cette matière-là, cette matière universelle [...] soit effectivement opérante, il faut qu'elle ait été sentie dans l'extrêmement particulier de ce qui tombe sous nos sens, parce que là seulement immédiatement compréhensible, immédiatement vécue en profondeur et embrassée.

(Ramuz, C.F., 1978 [1924] : 58).

Assurant l'ancrage de l'œuvre dans le "particulier", la saisie du sonore contribue également à la réalisation, dans et par l'œuvre littéraire, de l'unité de toutes choses au-delà du divers. Qu'elle passe par le lien de l'animé à l'inanimé, du verbal au non verbal, ou du sonore au musical, la mise en scène discursive des événements acoustiques s'élargit ainsi à la construction de la cohérence profonde du monde. Ouvert, par ailleurs, à l'iconicité, le discours crée des réseaux de liens denses et complexes qui procèdent de la richesse de l'univers de l'œuvre, la présence récurrente des formes en *comme quand* ... jouant un rôle propre dans l'ouverture du "particulier" au "général"⁴⁴¹.

De l'écoute des bruits du monde à la saisie en langue du sonore

Participant de l'univers sonore du récit, la parole se constitue également en espace de saisie des bruits du monde. Présentés au filtre des propos des personnages, les événements sonores s'ouvrent ainsi aux phénomènes d'écoute partagée, qui élargissent l'expérience acoustique aux dimensions du tiers, c'est-à-dire de toute écoute possible. Si toute parole entendue se donne, en cela, comme renvoi à une parole prononcée, toute saisie en langue du sonore s'ouvre aux enjeux de l'écoute, phénomène dont résulte un effet de présence spécifique, tant des bruits de parole que des bruits "dits par la parole".

L'information donnée au lecteur dépend donc de la situation dans laquelle se trouve le témoin. » (Pétermann, S., Œuvres complètes XXVI, Genève, Slatkine : 195).

⁴⁴¹ « L'eau resserrée entre les berges est comme beaucoup de têtes et d'épaules qui se poussent en avant les unes les autres pour aller plus vite. Avec de grands cris, des rires, des voix qui s'appellent ; *comme quand les enfants sortent de l'école et la porte est trop étroite pour les laisser passer tous à la fois.* » RD. 63

En mettant en scène le “discours sur le son“, le texte retourne ainsi aux sources mêmes du dire, soit au point originaire où s’unissent et se séparent, dans et par la saisie en langue du sonore, bruits du monde et bruits de langue. Présentant la parole dans le mouvement même de son émergence, l’énoncé rejoue ce faisant l’engagement du procès sémiotique.

Renvoyant à l’infini, en même temps que l’écoute à une autre écoute, l’*entendre* au *dire* et le *dire* à l’*entendre*, C.F Ramuz ouvre ainsi une poétique du discours sur le son, le récit disant et redisant sans cesse, et de façon toujours nouvelle, qu’ancrée dans le monde, la langue ouvre un monde.

2. N. Bouvier : le son au cœur du voyage

Pourquoi ajouter des mots qui ont traîné partout à des choses fraîches qui s'en passaient si bien ?

N. Bouvier, *L'Usage du monde* : 364.

2.1 Présence discursive du sonore

2.1.1 De la “carte postale pour tout le monde” au récit de voyage

Témoignage d'un périple conduisant l'auteur, au début des années cinquante, de Belgrade aux portes de l'Inde, via la Turquie, l'Iran, le Pakistan et l'Afghanistan, *l'Usage du Monde*⁴⁴² adopte la forme du récit de voyage, genre canonique dont les modalités et les enjeux n'ont cessé d'évoluer depuis le dix-neuvième siècle, l'énoncé s'ouvrant toujours davantage, ainsi que l'analyse A. Pasquali, à la dimension de la subjectivité et de la remise en jeu du Soi dans la découverte de l'Autre :

Une lecture historique des récits de voyage mettrait en évidence la progressive transformation des formes et des contenus d'un genre qui, au tournant du XIX^e siècle, tend vers une plus forte “autobiographisation” ; du récit d'un auteur, investi d'une légitimité académique ou politique, on glisse vers le récit d'une individualité qui cherche dans le voyage même sa propre légitimité. [...] Plus tard, au tournant du XX^e siècle, une conscience occidentale à l'optimisme épuisé prend acte de la domestication de la planète, qui n'est plus à découvrir et à explorer mais à partager. [...] Ce qui se met en place chez Bouvier est une véritable éducation, avec sortie de soi et abandon au monde qui en saurait davantage sur la personne que le voyageur lui-même.

(Pasquali, A., 1996 : 68-69).

Né du désir de l'auteur de correspondre avec ses proches - et plus particulièrement avec son père -, le projet d'écriture de N. Bouvier prend sens du besoin de partager l'expérience et s'exprime tout d'abord comme souhait de rédiger “une carte postale pour tout le monde” :

J'ai fait beaucoup de voyages qui n'ont laissé ni un adjectif ni un substantif et qui n'en laisseront sans doute jamais. On peut se trouver dans l'état d'un correspondant qui envoie des lettres et qui souhaite en recevoir, et c'est un des vieux ressorts de la littérature. Dans mon cas cela a joué un rôle considérable parce que mon père était très frustré de ne pas avoir voyagé autant qu'il l'aurait souhaité. Donc j'avais envie de lui raconter des trucs ; j'ai commencé par lui écrire d'immenses lettres et j'avais envie de raconter des trucs à d'autres gens, à des amis. Comme cela m'embêtait de faire quinze fois le même récit, je me suis dit autant l'écrire, cela fait une sorte de carte postale pour tout le monde. (Bouvier, N., 1995 : 19).

⁴⁴² Le titre même du récit pourrait trouver ancrage, comme le souligne A. Pasquali, chez Pascal, (“Prière pour demander à Dieu *le bon usage* des maladies“, posthume, 1666), *l'usage du monde* renvoyant, par ailleurs sur le mode ironique, chez l'écrivain genevois R.Töppfer (1799-1841), au contexte des “bonnes manières“. (Pasquali, A. 1996 : 77-78).

Portant l’empreinte de son ancrage épistolaire originaire, le texte de N. Bouvier allie un souci de spontanéité et d’authenticité à la présence d’une démarche d’écriture exigeante, et se charge ainsi, comme le souligne A. Pasquali, d’enjeux littéraires propres :

L’Usage du monde reste proche des récits de voyage classiques dans la mesure où il mêle différentes modalités textuelles fragmentaires, liées à l’expérience personnelle du voyage (journal, chose vue, portrait, poème, etc.). [...] En amont de l’écrivain, la figure du voyageur-épistolier rattache Bouvier à une longue tradition, depuis que la Lettre de voyage s’est trouvée au cœur des préoccupations des courants humanistes utilitaristes issus de la Renaissance. Consciemment ou non, l’histoire de la Lettre de voyage, les variations de ses formes, de ses contenus et de ses enjeux travaillent l’expérience et l’écriture de Bouvier [...] Avec Bouvier, l’appareil énonciatif de la Lettre de voyage est effacé ; mais le voyageur s’interdisant de faire usage du “manuel de conversation”, l’écrivain intègre à ses récits certaines modalités discursives et certains enjeux éthiques de la “conversation par écrit”.

(Pasquali, A., 1996 : 68-69 ; 71 ; 31 ; 92 ; 99).

Prenant valeur de témoignage, le récit, rédigé à partir de notes prises au cours du voyage, prend sens du lien tissé à distance par la mémoire avec l’expérience. Il fait à cet égard une place spécifique aux “souvenirs sonores”, et tout particulièrement aux rencontres musicales faites le long du parcours, l’un des objectifs du voyage étant de collecter des traces des pratiques traditionnelles des différents pays traversés⁴⁴³. S’il fait, en cela, la part belle au chant et à la musique, le texte se caractérise plus largement par son ouverture à l’expérience sonore, saisie comme modalité essentielle de présence au monde et mise en scène dans la richesse et la diversité des liens qui l’unissent aux diverses expressions de la vie. Partie prenante tant de l’ouverture de l’ici à l’ailleurs que de la spécificité de chaque situation, les événements sonores s’inscrivent ainsi au cœur du récit, l’auteur exprimant le cas échéant le souhait de “bruiter” la scène évoquée :

Route de Sungurlu. Parfois, on distingue la tache beige plus pâle d’un troupeau contre le flanc d’une colline, ou la fumée d’un vol d’étourneaux entre la route et le ciel vert. *Le plus souvent, on ne voit rien... mais on entend - il faudrait pouvoir « bruiteur » l’Anatolie - B. 23*

⁴⁴³ En collectant, en amateur, les musiques et les chants découverts au fil du voyage, N. Bouvier accomplit un travail de pionnier auquel rend hommage, une soixantaine d’années plus tard, l’historien de l’art A. Galand dans un ouvrage intitulé “*Field Recording, l’usage sonore du monde en 100 albums*“: « Lors de son départ en 1953, Nicolas Bouvier emporte [...] avec lui un prototype de Nagra, un des premiers magnétophones portables, fabriqué et prêté par son inventeur lui-même, Stefan Kudelski. Avec cet objet, il enregistre les musiques qu’il croise en chemin, au bord de la route et dans de petits villages perdus dans la montagne : orchestres tziganes, clarinettes persanes ... Bouvier figure ainsi parmi les premiers collecteurs non professionnels de musiques, guidés uniquement par leur intuition et leur envie de découvrir d’autres sons et mélodies.» (Galand, A., 2012 :10).

2.1.2 Richesse du champ référentiel

Bruits de la nature

Marqué par le rôle qu'y jouent, du sonore au musical, les événements acoustiques, le récit s'attache tout particulièrement aux bruits de la nature, que ceux-ci participent de la trame narrative - et de l'inscription temporelle du voyage (1) - contribuent à la structuration spatiale de la scène - et à l'ancrage sensible de la situation évoquée (2) - ou s'ouvrent à la relation tissée, dans et par l'écoute, avec le monde (3) :

1. et plus rien, sinon la vitesse fantastique des nuages, ne rappelle *la bourrasque d'automne qui pendant toute la matinée nous a ronflé aux oreilles*. B. 22.
2. Nous descendions. *Un torrent bruissait sous nous*, dont les eaux glacées allaient rejoindre l'Oxus, puis finir dans la mer d'Aral, en pleine Asie centrale. B. 77
3. À cette saison, dans ce coin de pays, on est réveillé chaque matin *par une averse distraite qui frappe l'auvent de la tchâikhane et sonne sur les samovars*. B. 81.

Manifestations d'origine animale

Très présentes dans le récit, les manifestations d'origine animale sont partie intégrante du paysage sonore, où elles renvoient tant à l'univers du bétail et des troupeaux (chameaux, chevaux, bêtes de somme, ovins etc.) qu'à celui de la faune sauvage, largement ouvert aux productions acoustiques des insectes et des oiseaux. Omniprésent, le bourdonnement des mouches et des abeilles entretient ainsi le lien - éminemment subjectif - tissé par les voyageurs avec l'environnement (4, 5), cependant que les bruits provenant d'animaux invisibles révèlent la présence secrète de la vie et animent les espaces traversés (6), structurant en contexte le déroulement des journées (7) :

4. Étendu sur le dos *dans l'herbe qui bourdonne d'abeilles*, on regarde le ciel [...] B. 22.
5. Si l'enfer c'est l'anti-monde *dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches*, ils ont raison. B. 60.
6. La ville ne poussait pas un soupir. *Seulement ici et là, le frémissement du djou ou le ricanement d'une corneille réveillée par nos phares*. B. 70
7. Réveil au soleil levant. *L'appel enroué des perdrix et des huppés*. Nous étions arrêtés. B. 78

Constitués en événements à part entière (8, 9), les bruits animaux se superposent à ceux de l'environnement et se mêlent aux manifestations acoustiques de l'activité humaine, créant en cela des trames sonores plus ou moins cacophoniques (10, 11) :

8. *Grand ramage des corneilles au faite des branches neuves*. B. 43

9. Vers midi, à la bifurcation de Pul-i-Khumri, j'ai quitté le camion qui continuait vers le nord. La bourgade était pleine de jolis chevaux paille, les harnais luisants de couenne. *On n'entendait que piaffer et hennir.* B. 79

10. Dans les premiers lacets du col, on rattrapa les agresseurs de la veille. Les bêtes de somme couvraient la route à perte de vue ; les troupeaux coupaient droit dans la pente. *Cloches, abois, bêlements, voix gutturales résonnaient dans le demi-jour.* B. 52.

11. Au bout d'une semaine, il y avait une ville à chaque tête du pont, des tentes, *des milliers de bêtes qui bêlaient, meuglaient, blatéraient*, des fumées, de la volaille, des baraques de feuillage et de planches abritant plusieurs tchâikhanes, des familles qui louaient leur place sous la bâche des camions vides, de furieuses parties de jacquet, quelques derviches qui exorcisaient les malades, sans compter les mendiants et les putains qui s'étaient précipités pour profiter de l'aubaine. *Un chahut magnifique ... [...] La vie quoi !* B. 42.

Faisant une place spécifique à la présence sonore du bétail, le récit s'ouvre aussi au monde des oiseaux (pigeons, corneilles, perdrix, grives, huppés, canards) et s'attache tout particulièrement à la saisie des bruits de vol qui, s'ils ont parfois le caractère contingent et fortuit des phénomènes météorologiques (12), s'inscrivent également dans l'univers onirique du voyage (13) :

12. une longue coulée de terre noire, plantée de châtaigniers, de noyers et de vignes *d'où les étourneaux, les grives saoules montaient par nuées avec un bruit de grêle.* B. 72.

13. Le ciel est noir et chaud. *Des vols de canards venus de la Caspienne y passent avec un bruit de rames.* B. 48.

Bruits de véhicules

Le paysage sonore de *l'Usage du monde* se caractérise par ailleurs par l'omniprésence d'un bruit inhérent au voyage lui-même : celui de la voiture et de la route. Constitué en toile de fond (14) et s'élargissant le cas échéant aux dimensions du chant (15), le bruit du moteur se charge ainsi d'enjeux subjectifs propres (16) tandis que le klaxon, non moins familier, prend valeur de lien social (17) :

14. *On entendait à travers le bruit du moteur les clochettes d'invisibles chameaux* B. 51.

15. d'aussi haut que les étoiles, *le chant intermittent d'un moteur en première descendait vers nous.* B. 75.

16. [...] *malgré le bruit rassurant du moteur.* B. 23

17. Une petite voiture encadrée par deux coureurs qui la manoeuvrent de l'extérieur, ça retient quand même l'attention. Les camions qui venaient d'Erzerum la connaissaient déjà par les récits de ceux qui nous avaient dépassés la veille. D'aussi loin qu'ils l'apercevaient, *ils saluaient au klaxon.* B. 28.

Si le bruit du moteur est partie prenante de l'expérience du voyage, c'est par ailleurs en termes acoustiques que se présentent dans le récit les contextes de la panne - réelle ou supposée - (18) et de l'accident (19) :

18. *Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. [...] Thierry arrêta la voiture en blêmissant; j'avais eu la même crainte que lui : nous avons dû perdre de l'huile et les pignons du différentiel se « mangeaient » en chauffant.* B. 25

19. *C'est dans la première rampe de la descente qu'on entendit péter les freins du camion. Nous roulions déjà trop fort pour sauter et, sur notre perchoir, le vent de la vitesse nous coupait la figure. Quelques jurons s'élevèrent de la cabine, suivis aussitôt du hurlement du pignon de troisième qui lâchait, puis du claquement sec du frein à main qui en faisait autant. Le mécanicien bloqua le klaxon et bondit à la fenêtre en gueulant pour dégager la piste.* B. 53

Bruits sociaux

Se mêlant aux événements du parcours et aux phénomènes environnementaux, les bruits sociaux ouvrent un espace sonore spécifique, organisé et structuré selon des axes divers : axes du connu et de l'inconnu, du public et de l'intime, du langagier et de l'infra-verbal, mais également du puissant et du faible, du continu et du discontinu, de l'agréable et de l'indésirable. Renvoyant tantôt à la campagne environnante (20), tantôt à l'univers du fleuve et du port (21), tantôt au marquage sonore du temps et aux rythmes quotidiens de la rue (22, 23), les bruits de l'extérieur sont aussi ceux de l'activité humaine et procèdent de l'expression même de la vie (24 -27) :

20. Constantinople. *Par vent d'ouest, on entendait péter les fusils des chasseurs.* B. 21.

21. La chambre était encore grise, *on entendait mugir les bateaux du Bosphore.* B. 20.

22. Belgrade. *Minuit sonnait quand j'arrêtai la voiture devant le café Majestic.* B. 1.

23. Prilep. Macédoine. *Les deux hôtels rivaux se font face dans le fracas des haut-parleurs du Jadran qui diffusent trois fois par jour L'Hymne des Partisans et les nouvelles, sans réveiller les paysans endormis dans leur charrette.* B. 14.

24. L'été, Belgrade est une ville matinale ; *à six heures l'arroseuse municipale balaie le crottin des charrettes maraîchères et les volets de bois claquent devant les boutiques;* B. 4

25. Tabriz. *La suave odeur du pétrole et le tintement des pelles à neige enveloppaient les journées.* B. 35.

26. Bazar de Kaboul. *Les poids de pierre tintent sur le plateau des balances.* B. 71.

Inscrits au cœur de la relation au monde, les phénomènes acoustiques assurent, par ailleurs, le lien entre l'extérieur et l'intérieur, qu'ils filtrent d'espaces publics ou privés de nature diverse, laissant deviner la présence de la vie (27, 28) ou marquent le passage entre les mondes du dedans et du dehors (29) :

27. Bogoiévo. Pas de lumière, sauf à l'auberge *d'où parvenaient les bruits feutrés d'une dernière partie de billard*. B. 7.

28. Belgrade. En silence, on coltina le bagage dans un escalier obscur. [...] *Un ronflement puissant s'échappait des portes entrouvertes et résonnait sur le palier*. B. 2.

29. Quetta. Saki-bar. Nous montions nous coucher *lorsque deux coups timides retentirent au vantail*. B. 69.

Tout en faisant une large place à la saisie d'ambiances domestiques de nature diverse, mêlant en contexte le *sonore* au *non - spécifiquement - sonore* (30), le récit s'ouvre également à des univers acoustiques spécifiques, tel celui - disparu en Occident - des bruits de lessive, renvoyant tantôt au monde clos du hammam (31), tantôt à la vie des bords de rivière (32) :

30. *Au-milieu des voix étrangères, des bâillements, des beignets à la viande, une léthargie confuse s'emparait de nous*. B. 38.

31. Tabriz. Pour un toman, on avait droit à une cellule munie de deux robinets, d'un baquet, et d'un bat-flanc de pierre polie sur lequel je commençais à faire ma lessive *en écoutant les sifflements, les soupirs d'aise et les bruits de brosse qui montaient des cellules voisines*. B. 36.

32. Belgrade. En bonne compagnie nous frottions nos chemises, accroupis dans l'eau terreuse, et *tout le long de la berge, face à la ville endormie, ce n'étaient qu'essorages, bruits de brosses et chansons soupirées pendant que de grandes banquises de mousse descendaient au fil de l'eau vers la Bulgarie*. B. 3.

Bruits de voix

- Saisie sur l'axe *non verbal* → *verbal*

Le récit s'attache par ailleurs tout particulièrement aux bruits de voix, présentés dans leur matérialité acoustique, en deçà de toute distinction des propos échangés (33) - les conversations se mêlant, le cas échéant, à des manifestations expressives et émotionnelles de nature diverse (rires, grommellements, jurons, interactions homme/animal, cris d'enfants, 34-38) -, et évoqués dans la diversité de leurs interactions avec l'environnement sonore (39) :

33. Après le désert, *ces rumeurs sociables* me donnaient le tournis. B. 62

34. *Il se mit donc à rire plus fort que nous, habilement d'abord, par gammes bien dosées, puis pour de bon*. B. 46

35. *Un grommellement suivi d'un silence épais accueillit nos salutations*. B. 50

36. *Quelques jurons s'élevèrent de la cabine, suivis aussitôt du hurlement du pignon de troisième qui lâchait, puis du claquement sec du frein à main qui en faisait autant. Le mécanicien bloqua le klaxon et bondit à la fenêtre en gueulant pour dégager la piste*. B. 53

37. Derrière ses bêtes, le convoyeur turkmène, complètement hors d'assiette et les rênes hautes, faisait pirouetter son cheval *qu'il excitait par une sorte de pépiement*. B. 73

38. *J'entendais des cris d'enfants, très haut sur la vieille route des nomades*. B. 82

39. À travers les branches de l'avenue Hedayat, j'observe les boutiquiers qui s'installent pour la nuit sur le trottoir. [...] Ils apportent [...] des théières d'émail bleu, des jeux de jacquet, des narghilés, *et entament sans se voir des conversations par-dessus la rue.* B. 48

Si les bruits de voix assurent une fonction propre dans *l'Usage du monde*, la parole est également saisie dans son contenu, que les propos soient rapportés sur le mode direct (40) ou que l'énoncé s'ouvre aux phénomènes de circulation du discours (cf. supra Mahrer, R., 2006 :104) - l'usage du DDL contribuant ce faisant à la présence sonore du dire dans le texte (41)⁴⁴⁴ :

40. il nous désigna des sièges et, *d'une voix radoucie dont les basses étaient soigneusement lubrifiées* : « *Alors, de quoi s'agit-il ?* » B. 45

41. Pendant que le métal incandescent refroidit, les chauffeurs bavardent assis sur leurs talons. Le narghilé passe de main en main, les messages, les informations résonnent dans l'air frisquet... *l'autobus de Kunduz est tombé dans la rivière ... tout plein de perdrix rouges dans le col du Lataban ... en creusant un puits, ils ont trouvé un trésor à Ghardez.* [...] B. 71

- *Présence de la diversité des langues-cultures*

Inscrite par ailleurs au cœur de l'expérience du voyage, la rencontre de la langue de l'autre joue un rôle nodal dans le récit et se charge d'enjeux acoustiques propres. Donnant lieu, en contexte, à des citations ponctuelles (42, 43) elle est également objet de commentaires et de descriptions diverses où s'exprime toute la richesse des liens noués, dans et par l'écoute, avec la matérialité sonore du dire (44, 45, 46) :

42. Quand ils aperçurent la pharmacie, les Qasqâi s'approchèrent en murmurant « *davak* » (médecine) et il fallut panser un panaris, une entorse, et quelques ulcères qu'ils avaient enduits de bouse ou d'huile de vidange. B. 50

43. Anar. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée « *Qi yé ?...* » B. 59.

44. *C'est toujours déconcertant, ces voix d'enfants dans une langue étrangère. On a l'impression, -pas si fausse peut-être- qu'ils l'inventent à mesure.* B. 31

45. Zahidan. Dans une lumière très douce, le bistroquet et sa famille -une grosse mère à chignon blanc et deux fillettes- dînaient sous le noyer de la cour en épluchant des pistaches. *Ils parlaient grec ; les « phi », les « psi », les « thêta » bourdonnaient autour de la table, s'enroulaient dans l'air tiède, coupés d' « omégas » plus vantards qui allaient résonner contre le fût bleu ciel qui contient l'eau potable.* B. 61.

46. Mianeh. Iran. Mianeh est [...] à la frontière de deux langues : *en deçà, l'azéri où l'on compte ainsi jusqu'à cinq : bir, iki, ütch, dört, bêch ; au-delà, le persan : yek, do, sé, tchâr, penj. Il n'y a qu'à comparer ces séries pour comprendre avec quel plaisir l'oreille passe de la première à la seconde. L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans. Tandis que le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été.*

B. 44.

⁴⁴⁴ Cf. également B.20, B.49, B.51, B.53, B.63, B.73, B.81.

Poésie, chant, musique

Accordant une place privilégiée aux bruits sociaux et à la parole, le récit s'ouvre tout particulièrement à l'univers de la poésie, du chant et de la musique.

Qu'elle soit perçue dans la rue, où la disent les mendiants de Tabriz (47), ou glanée dans le secret de l'échoppe d'un commerçant (48), la poésie, saisie comme pratique vivante, est objet d'étonnements et d'émotions sans cesse renouvelés et est présentée dans la diversité de ses inscriptions contextuelles :

47. Le peuple d'Iran est le plus poète du monde, et les mendiants de Tabriz savent par centaines ces vers de Hafiz ou de Nizhami qui parlent d'amour, de vin mystique, du soleil de mai dans les saules. Selon l'humeur, ils les scandaient, les hurlaient ou les fredonnaient ; quand le froid pinçait trop fort, ils les murmuraient. Un récitant relayait l'autre ; ainsi jusqu'au lever du jour.

B. 34.

48. Un matin, avenue Lalezar, en passant devant la porte ouverte d'une parfumerie, j'entendis une voix sourde, voilée comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut :

... Tu t'en vas sans moi, ma vie
Tu roules,
Et moi j'attends encore de faire un pas
Tu portes ailleurs la bataille...⁴⁴⁵

J'entrai sur la ponte des pieds. Affaissé contre un bureau-cylindre dans la lumière dorée des flacons de Chanel, un gros homme parfaitement immobile, une revue ouverte devant lui, lisait à haute voix ce poème ; se le répétait plutôt comme pour s'aider à accepter des choses qu'il ne savait que trop. [...] Il était seul dans la boutique et trop absorbé pour s'aviser de ma présence. Je me gardai bien de l'interrompre ; jamais la poésie n'est mieux dite que de cette façon-là. B. 47

Omniprésent par ailleurs dans le récit, le chant est saisi tant dans ses expressions quotidiennes (49) que dans ses enjeux esthétiques (chansons tziganes, 50, légendes et mélodies pastorales kurdes, 51, ballades arméniennes, plaintes azéris, 52). Ouvert à la double perspective de la production et de l'écoute, l'énoncé s'attache à cet égard, en même temps qu'aux qualités de la voix et de l'interprétation, à l'intensité dramatique et à la puissance émotionnelle de l'instant :

49. Chanson envolée du fond d'un bistrot ... *sbogom Mila dodje vrémé* (adieu ma chère, le temps s'enfuit...). B. 5.

50. Nous écoutions. Pendant que Janos disparaissait avec ses volailles plumées et que les Tziganes scandaient sa fuite avec une turbulence de gosses, un vieux monde sortait de l'ombre. Nocturne et rustique. Rouge et bleu. Plein d'animaux succulents et sagaces. Monde de luzerne, de neige et de cabanes disjointes où le rabbin en caftan, le Tzigane en loques, et le pope à barbe fourchue se soufflaient leurs histoires autour du samovar. B. 8

⁴⁴⁵ Henri Michaux : « La Nuit remue »

51. Un conteur Kurde du Bazar venait aussi partager nos repas. Il connaissait quantité de légendes et de mélopées pastorales que nous enregistrions. Il chantait comme un forcené, avec une sorte de gaieté opiniâtre qui ameutait tout l'étage. B. 40

52. Parfois, quand nous insistions, une de ces solides bourgeoises en robe noire se campait au-milieu de la pièce, les yeux pudiquement baissés, et chantait d'une voix sanglante les ballades arméniennes de Sayat Nova, ou une de ces plaintes azéri à vous soulever de terre et, comme si les carreaux avaient volé en éclats, tout ce que Tabriz exprime de puissant, d'éperdu, d'irremplaçable, envahissait soudain la chambre. B. 38.

S'il fait une large place aux pratiques vocales, *l'Usage du monde* s'ouvre également à la musique instrumentale, généralement liée à l'expérience de la rencontre et du partage ⁴⁴⁶. Qu'il s'attache en cela à la description d'éléments relevant du tempo et de l'expression (53), de la technique et du rythme (54), du procès sonore (55), du jeu instrumental (56) ou de la structure mélodique (57), le texte révèle à la fois la finesse de l'écoute et l'intensité de l'engagement de l'auteur dans la situation évoquée :

53. Langueur toute provisoire. *L'instant d'après, les deux plus acharnés [...] menaient un train d'enfer.* B. 8.

54. Kosta tournait lentement autour de la table, ses doigts carrés volaient sur les touches. *La tête penchée, il écoutait son clavier comme on écoute une source. Lorsqu'il cessait de marcher, seul le pied gauche marquait la mesure, le visage placide semblait à peine concerné par le rythme. C'est cette retenue qui fait les vrais danseurs.* B. 11

55. *La musique équivoque, allusive, tremblante couvrait à peine le halètement du soufflet;* B.69

56. *l'archet emmenait les cordes sur deux bons centimètres [...]* B. 11.

57. *Le vieux modulait de plus en plus vite [...].* B. 17.

Tout en passant par des descriptions contextuelles, la saisie de l'événement musical se caractérise ainsi avant tout par le rôle qu'y jouent les dimensions de l'expression et de l'émotion, présentées tant dans la perspective de la production (58, 59) que de l'écoute (60, 61), le récit témoignant, le cas échéant, des réticences suscitées par les pratiques esthétiques du sonore (62) :

58. Un monde dont ils changeaient l'éclairage avec désinvolture, passant sans crier gare d'une gaieté de truands à des coups d'archets déchirants. Peu importait l'histoire ; il leur plaisait d'un coup d'être tristes et n'importe quel thème aurait fait l'affaire. Le temps de quelques cigarettes, ils allaient faire gémir leurs cordes pour le simple plaisir de se mettre l'âme à l'envers. B. 8.

⁴⁴⁶ Si les liens amicaux sont essentiels dans le partage de situations musicales informelles (B. 10), l'enregistrement d'un groupe de musiciens tziganes dans le cadre d'une rencontre impromptue suppose l'établissement préalable de relations de confiance (B. 8), la présence, sur le trajet des voyageurs, de musiciens ambulants (B. 69) ou d'instrumentistes virtuoses invités à se produire en public (B. 17) représentant par ailleurs une situation plus proche du concert.

59. Le docteur faisait rendre gorge au violon ; l'archet emmenait les cordes sur deux bons centimètres pendant qu'il soupirait, transpirait, se gonflait de musique comme un champignon sous l'averse. B. 11.

60. Le vieux modulait de plus en plus vite. Nous étions transportés. Lorsqu'il attaqua la danse finale, un caquetage impérieux sorti du fond des âges, la salle était noire de monde et tous les derrières, tous les orteils du café étaient en mouvement. B. 17.

61. [...] comme si les carreaux avaient volé en éclats, tout ce que Tabriz exprime de puissant, d'éperdu, d'irremplaçable, envahissait soudain la chambre. B. 38.

62. À la radio résonne cette belle musique persane de tar, ancienne, semblable à celle d'un Segovia détaché de tout, semblable aussi à un peu de verre brisé qui dégringole avec indolence. Mais notre hôte vient éteindre le poste car, dit-il, cette musique empêche de penser à Dieu. B.49

Éclairant par ailleurs, dans une perspective tant musicologique que subjective, les situations présentées, le texte intègre de façon récurrente des commentaires métadiscursifs, l'énoncé apportant au passage des précisions concernant un instrument, une technique (63), l'inscription sociale d'une pratique (64), ou encore les caractéristiques d'un répertoire (65) :

63. C'était un musicien *koutchi*⁴⁴⁷, son minuscule harmonium sous le bras. [...] Il s'accroupit au centre de la cour pour actionner son instrument. La main gauche manoeuvrait un soufflet placé sur le côté pendant que la droite, une large patte noire de soleil, se promenait sur un mignon clavier de deux octaves. B. 69

64. D'ordinaire, les Tziganes jouent le folklore de la province dans laquelle ils se trouvent ; czardas en Hongrie, oros en Macédoine, kolo en Serbie. [...] Il va sans dire qu'il existe aussi un répertoire proprement tzigane sur lequel ils sont très discrets et qu'on n'entend que rarement. Mais, ce soir-là, dans leur repaire et sur leurs instruments bricolés, c'était justement leur musique qu'ils jouaient. B. 8

65. il y a quatre folklores différents dans la ville, tous déchirants, et personne ne s'y prive de musique, mais rien n'égale en lyrisme et en cruauté ces vieilles complaintes transcaucasiennes. B. 33

Silence

Largement ouvert aux manifestations du sonore, le récit fait également une place essentielle au silence, que celui-ci soit évoqué dans son aptitude à révéler l'"infime" (66), dans ses actualisations cinético-acoustiques (67) ou encore dans son intensité expressive propre (68) :

66. *La ville ne poussait pas un soupir. Seulement ici et là, le frémissement du djou ou le ricanement d'une corneille réveillée par nos phares.* B. 70.

67. *Les bancs d'espadons aux reflets turquoise passaient silencieusement les Détroits en route vers le sud.* B. 21.

68. *c'est une enceinte carrée, aveugle, dont le sommet crénelé s'élève à trente mètres au-dessus du désert de sel. Silence absolu et soleil vertical.* B. 55

⁴⁴⁷ Nom afghan de tribus de souche tzigane restées dans leur aire originelle. : 315.

2.1.3 Diversification du champ lexical

Annexes 3, 4.2, 5.2, 15.

Appartenant pour un peu plus de moitié d'entre eux au lexique témoin (51,6% types / 65,9% occurrences)⁴⁴⁸, les descripteurs sonores s'en éloignent, chez N. Bouvier comme dans les autres textes du corpus, dans le champ adjectival (27,2% t. / 31,3% occ.). Comme dans l'ensemble du corpus également, c'est parmi les unités comportant le plus fort taux d'occurrences que la représentation du lexique témoin est la plus importante (celle-ci passant de 46%, en ce qui concerne les termes mono-occurents, à 100% pour les unités attestées huit fois et plus). Les unités les plus représentées sont dans ce contexte le verbe *entendre* (x28) et les substantifs *voix* (x25) et *musique* (x18), suivis de *bruit* (x14), *chanson* (x12) et *silence* (x11), phénomène confirmant le rôle des termes à valeur générique dans la saisie du sonore.

Prenant ancrage dans les "mots du son", le lexique sonore de *l'Usage du monde* se caractérise également par sa richesse et sa diversité. On y note ainsi, en même temps qu'une faible représentation des unités à fort taux d'occurrences (2,4% t. et 21,5% occ. en ce qui concerne les unités attestées dix fois et plus), une forte présence de termes mono et bi-occurents (86,5% t. / 54,7% occ.). S'il utilise ainsi les marqueurs "de base" du champ, N. Bouvier étend les ressources du lexique sonore dans des directions diverses, l'auteur témoignant lui-même de l'importance prise pour lui par le choix des mots dans le travail d'écriture :

Je me suis mis à l'établi -j'avais tout à apprendre- et j'ai bientôt compris que le langage dont je disposais alors ne ferait pas l'affaire : il était top maigre, nerveux, moral, rhétorique, linéaire. Il me fallait des mots rêches comme un tissu villageois, bourrés de sang comme les voix des monastères bulgares, lourds dans la paume de la main comme les galets noirs de Péloponnèse, légers comme cendre la plus fine pour les spéculations enchanteresses du soufisme iranien.

C'est dans le quadrilatère magique gardé par les figures tutélaires du Rabin, du Tzigane, du Pope et du Derviche que j'ai trouvé les voix bourdonnantes, le capiteux, les couleurs sourdes dont j'avais besoin pour ma petite icône. (Bouvier, N., 1987 : 115).

Finesse du grain de saisie de la parole et des descripteurs processuels du sonore

Caractérisées par leur richesse lexicale intrinsèque, les descriptions sonores de *l'Usage du monde* intègrent nombre de termes renvoyant - hors lexique témoin - aux diverses expressions de la parole (*salutations, jurons, récit, commentaires, message, informations,*

⁴⁴⁸ Les descripteurs sonores appartenant au lexique témoin sont majoritairement des substantifs (64,4% t. / 75,9% occ.) et des verbes (56,6% t. / 71,9% occ.).

nouvelles, journal parlé, histoires, légendes, sourates / renseigner, s'expliquer, parlementer, épeler, lire à haute voix etc.). Le texte mobilise par ailleurs largement le champ des descripteurs musicaux, qu'il s'attache à l'identification des instruments rencontrés au fil du voyage (*dahour*, *tar*, *zourna*⁴⁴⁹, *bag-pipes*, *cornemuse*), à la spécification des formes - tant vocales qu'instrumentales - du répertoire (*légendes et mélodies pastorales, plaintes transcaucasiennes, mélodies macédoniennes, czardas, kolo, oros*), ou encore à des éléments analytiques de nature diverse, permettant de préciser les phénomènes évoqués (intervalles, structure, style).

L'énoncé accorde par ailleurs une place privilégiée à la saisie processuelle du sonore, que celle-ci adopte, dans des formes iconiques plus ou moins sujettes à figement en contexte, une perspective dynamique (*augmenter/ décroître*) ou mélodique (*partir de, descendre/ remonter*), ou encore fasse appel aux images spatio-temporelles (*s'échapper de, approcher, s'élargir, s'élever, s'envoler, monter, s'enrouler, parvenir, revenir - s'arrêter, cesser, s'éteindre*).

Richesse du champ adjectival

Marqué - en particulier dans le champ vocal - par la finesse de ses descriptions sonores, l'énoncé se caractérise par sa richesse en adjectifs, N. Bouvier invoquant à cet égard l'influence de la littérature orientale :

Mes études de lettres m'avaient aussi donné le goût des mots, du langage, et la découverte de la littérature orientale, le goût de l'adjectif. Moi je dois à ces conteurs orientaux, je pense à Panaït Istrati, à Charles-Albert Cingria, à Nerval qui est un vrai conteur oriental, à Kipling, le goût des adjectifs et il m'en faut tout plein ; si une voix me plaît, il m'en faut trois, avec un seul vous ne dites rien. (Bouvier, N., 1995, "Un voyageur étonnant" : 19).

Les soixante-cinq adjectifs - et divers modificateurs du nom⁴⁵⁰ mobilisés par la qualification du sonore dans *l'Usage du monde* incluent ce faisant, à côté de quelques descripteurs spatio-temporels (*proche/lointain, continu, intermittent, interminable*), nombre de termes relevant du champ des correspondances transmodales (*Annexe 16*). Ouverte à l'ensemble du champ sensoriel⁴⁵¹, mais également aux processus cinétiques et émotionnels, la saisie

⁴⁴⁹ *Dahour* : timbale perse - *tar* : sorte de guitare iranienne - *zourna* : clarinette orientale

⁴⁵⁰ Hors lexique témoin.

⁴⁵¹ Le champ sensoriel étant entendu comme ouvert, au-delà des domaines de l'ouïe, de la vue, de l'olfaction, du goût et du toucher, à l'ensemble des modalités de la relation au sensible. (cf. supra, Hofstadter D., Sander, E., *op. cit.* : 78).

qualitative du sonore s'élargit ainsi, dans des formes qui, plus ou moins figées en contexte, restent ouvertes aux processus de remotivation, aux dimensions de la taille et de l'épaisseur (*grand, épais, mince*), du poids (*lourd/ léger*), de la lumière et de la netteté (*voilé*), des qualités tactiles (*rêche*), des propriétés thermiques (*chaud*), de la douleur (*lancinant*), du mouvement (*tremblant*), de l'émotion et de l'affect (*mélancolique, triste, éperdu, d'une gaieté canaille, irrésistible*), ou encore de la dureté et de la rudesse (*âpre*), de la force (*puissant*) et de l'intensité expressive (*pur, parfait, absolu*). Les descriptions sonores s'étendent par ailleurs aux phénomènes de congruence, comme le met par exemple en évidence la valeur des catégories du *lourd, grave, bas* et *lent* (1), du *léger(s), clair(s) et irrité(s)* (2), ou du *sourd(e) et voilé(e)* (3) dans la qualification des phénomènes acoustiques :

69. Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son *lourd* qui voyage, plus *grave* qu'une sirène de remorqueur, comme un *lent* battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux -si *bas* qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit. B. 30

70. [...] une grêle de *légers chocs clairs et irrités* qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. B. 25

71. Un matin, avenue Lalezar, en passant devant la porte ouverte d'une parfumerie, j'entendis une voix *sourde, voilée comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut* [...] B. 47

Largement ouverte aux phénomènes de correspondances transmodales, la saisie qualitative du sonore s'effectue également de façon récurrente par glissement contextuel. Le phénomène acoustique se charge ainsi, dans des formes plus ou moins consacrées par l'usage, des propriétés de l'environnement ou du matériau afférent (*feutre* → *bruits "feutrés"*, ex. 72), l'énoncé passant le cas échéant par le phénomène d'hypallage (*entendre le pas mou des chameaux dans la boue*, ex.73) :

72. Pas de lumière, sauf à l'auberge d'où parvenaient *les bruits feutrés* d'une dernière partie de billard. B. 7.

73. Par la fenêtre ouverte, on entendait *le pas mou des chameaux dans la boue* [...] B. 41

Ancrés dans le paradigme originaire de la tension vers la source, les phénomènes de glissement contextuel assurent des mouvements de focalisation expérientielle de nature diverse et sont en cela porteurs d'enjeux expressifs propres. Il n'est ainsi pas indifférent dans le récit que la voix, le geste musical, la parole, les chants ou la langue se chargent des caractéristiques physiologiques de l'émission sonore (74, 75), des qualités et des affects des locuteurs (76, 77, 78, 79) et des émotions inhérentes au contenu exprimé (80, 81), ou encore que le silence porte l'empreinte des acteurs et des lieux afférents (82) :

74. Serrés dans une cabine au plancher souillé de bétel, nous entendîmes *une voix nasale articuler* à huit cents kilomètres de là un prix qui mettait fin à nos vacances. B.63

75. *Des conversations enroutées* s'établissent autour des bols de thé vert. B.80.

76. Ici, quand un visage ne sourit pas, c'est qu'il somnole ou qu'il grince. Les instants qui ne sont pas déjà donnés à la fatigue ou aux soucis, on les bourre de satisfaction comme un pétard qui doit s'entendre loin. On ne néglige rien de ce qui doit aider à vivre ; d'où l'intensité de la musique qui est une des plus puissantes du pays : *ces voix tendues, inquiètes* [...] B. 15

77. Après le désert, *ces rumeurs sociables* me donnaient le tournis. B.62.

78. *Des chansons [...] excitées, vociférantes* qui racontent en langue romani les avatars de la vie quotidienne : larcins, petites aubaines, lune d'hiver et ventre creux ... B.8

79. [...] le persan : *chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude* B.44.

80. Un monde dont ils changeaient l'éclairage avec désinvolture, passant sans crier gare d'une gaieté de truands à *des coups d'archets déchirants*. [...] B.8

81. [...] *rien n'égale en lyrisme et en cruauté ces vieilles plaintes transcaucasiennes*. B.33

82. Minuit sonnait quand j'arrêtai la voiture devant le café Majestic. *Un silence aimable régnait sur la rue encore chaude*. . B.1 ⁴⁵².

Saisies subjectives et ouverture du procès métaphorique

Partie prenante, par ailleurs, de l'ancrage de l'expérience auditive dans les modalités émotionnelles originaires de présence au monde, la saisie du sonore se caractérise par son essentielle dimension subjective, comme le fait apparaître, dans l'énoncé, la présence récurrente des marqueurs appréciatifs (*beau, prestigieux, prodigieux, inégalable / maudit, lamentable*), renforcés le cas échéant par les formes idiomatiques "à + infinitif" (*à donner la chair de poule*, B. 23, *à vous soulever de terre*, B. 38)⁴⁵³ :

83. Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, *triste à donner la chair de poule*, B. 23

84. Parfois, quand nous insistions, une de ces solides bourgeoises en robe noire se campait au-milieu de la pièce, les yeux pudiquement baissés, et chantait d'une voix sanglante les ballades arméniennes de Sayat Nova, ou *une de ces plaintes azéri à vous soulever de terre*.

B. 38

Investissant le son de qualités esthétiques ou éthiques de nature diverse, l'énoncé tend également à le constituer en phénomène autonome et le présente comme interagissant de façon directe avec l'auditeur, situation dont témoigne la valeur - plus ou moins figée en contexte - des participes présents à caractère causatif (*rassurant, déchirant*) dans la mise en scène discursive du lien tissé avec l'événement acoustique :

⁴⁵² S'ils procèdent d'un phénomène de glissement sémantique, les paradigmes du "silence aimable" (B. 1) et des "rues muettes" (B. 70) trouvent un prolongement métaphorique dans les processus de personnification du lieu : "La ville ne poussait pas un soupir." (B. 70).

⁴⁵³ Expression, comme l'analysent Riegel, Pellat et Rioul, d'une "conséquence imagée" (*op. cit.* : 621), les formes de type "à + infinitif" prennent ici une valeur iconique propre dans la saisie de l'intensité de l'émotion.

85 [...] passant sans crier gare d'une gaieté de truands à *des coups d'archets déchirants*. B. 8

86. [...] *malgré le bruit rassurant du moteur*. B. 23

S'élargissant d'autre part, dans la diversité des contextes afférents, (i) à l'interaction avec l'objet (87, 88, 89), (ii) à la relation aux phénomènes météorologiques (90, 91) ou (iii) à l'expression de la vie (92), la saisie du sonore s'ouvre, en même temps qu'aux métaphores ontologiques, aux dimensions de l'être au monde :

87. il nous désigna des sièges et, d'une voix radoucie *dont les basses étaient soigneusement lubrifiées* : « Alors, de quoi s'agit-il ? » B. 45

88. La musique équivoque, allusive, tremblante couvrait à peine le halètement du soufflet ; phrases en suspens, *lambeaux de mélodie cousus à rien* ou -lorsque les gros doigts accrochaient deux notes pour une- suivis en seconde comme par une ombre fidèle. B. 69

89. Par la fenêtre ouverte, on entendait le pas mou des chameaux dans la boue, et le convoyeur qui chantait, *tordant sa voix comme une éponge* B. 41

90. ces voix tendues, inquiètes, *soudain ensoleillées* et l'espèce d'urgence impérieuse qui précipite les musiciens vers leurs instruments. B. 15

91. L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; *aucun soleil là-dedans*. B. 44

92. On se dit qu'à l'époque où tout n'était que broussailles, les moines des couvents byzantins devaient chanter leurs cantiques et leurs neumes avec ces mêmes voix rêches, perçantes, *bourrées de sang*. B. 17

2.2 Analogie/catégorisation et saisie du “son de l'ailleurs”

2.2.1 Ambiances sonores et inventaires “à la Prévert”

Porteur d'enjeux émotionnels riches et complexes, le sonore participe de l'expérience de la découverte et de la conscience de l'unicité de l'instant. S'élargissant à la perspective de l'interaction avec l'autre, la relation aux phénomènes acoustiques se présente ainsi dans la spécificité de ses inscriptions contextuelles, qu'elle renvoie à l'atmosphère de moments de convivialité partagée (93, 94), assure le marquage des rythmes journaliers (95), ou encore s'intègre à l'expérience de la route, le bruit du moteur contribuant, en même temps qu'à la sensation du bon déroulement de toutes choses, à l'ouverture même d'une présence au monde (96) :

93. Quetta. Pakistan. On entendait des rires, des claquements de briquets, la récitation continue des sourates, le « plop » affolant des bouteilles d'eau gazeuse B. 62

94. Tabriz. Au-milieu des voix étrangères, des bâillements, des beignets à la viande, une léthargie confuse s'emparait de nous. B. 38

95. Tabriz. Le ciel était bas. À midi déjà on allumait les lampes. La suave odeur du pétrole et le tintement des pelles à neige enveloppaient les journées. B. 35

96. La fin du jour est silencieuse. On a parlé son saoul en déjeunant. Porté par le chant du moteur et le défilement du paysage, le flux du voyage vous traverse, et vous éclaire la tête.

B. 13.

Renvoyant à la diversité des événements sonores jalonnant le parcours, le bruit est également partie prenante de situations plus ou moins hétéroclites qui, présentées dans le texte sous forme d'«inventaires à la Prévert», tendent à objectiver le phénomène acoustique et à lui donner un caractère d'évidence :

97. Abaghou. Iran. [...] il y avait un mouton écorché suspendu à une voûte, des cris d'enfants, des ruelles bordées de plusieurs étages de maisons, une grande pièce d'eau turquoise entourée de noyers, de maïs, de petits champs qui montaient en gradins jusqu'au niveau des murailles. Bref, toute une ville à vivre sur ce filet d'eau. B. 55

Si, juxtaposant le sonore et le *non -spécifiquement- sonore*, l'énoncé tend à faire du bruit un élément parmi d'autres au sein du divers, il confère également aux événements acoustiques une fonction structurelle propre. Prenant valeur de phénomène englobant, le son assure ainsi, dans l'exemple 98, le marquage de la spécificité de la situation évoquée, tandis que, jouant un rôle central dans l'exemple 99, la description acoustique procède de la construction de la scène spatiale, le mouvement amenant l'attention à descendre, dans et par la relation au sonore, des alentours de la cité (braiement des ânes) aux abords des chemins (chant des coqs) puis à s'élever vers la pointe des minarets (cris des pigeons) en direction des crêtes et du soleil, allant de pair avec la mise en scène d'un phénomène d'animation progressive de la ville, laquelle, prenant vie du lien qu'elle tisse avec l'auditeur, s'érige peu à peu en personnage avec lequel entre en dialogue le voyageur :

98. Gümüsane. Ici, c'était la montagne et l'hiver. De solides maisons de pierre avec des toits très inclinés pour supporter la neige, des mules dont les naseaux fumaient, des complets de laine brune, des bonnets de fourrure, *et le pépiement des perdrix engourdies dans leur cage au-dessus d'épicereries éclairées au pétrole, pleines d'objets lourds, colorés et brillants.* B. 27

99. Prilep [...] *On entendait les ânes braire autour de la ville, le chant des coqs au bord des chemins, puis les pigeons à la pointe des minarets, et le soleil touchait les premières crêtes.* On surprenait alors la ville naviguant dans les brumes d'une aube de septembre avec une candeur adorable, une sorte de courage neuf. Bien volontiers je la tenais quitte de ses puces, de son apathie, de sa duplicité et de ses peurs rentrées pour lui souhaiter un meilleur avenir. B. 16

2.2.2 “Bruit de l’invisible“ et présence secrète du monde

Engageant le lien à l’autre, la saisie du sonore passe de façon essentielle par l’analogie, la confrontation au “son de l’ailleurs“ étant source continuelle de reconfiguration et de création catégorielles.

Inscrit au cœur du voyage, le bruit possède à cet égard l’intérêt de repousser les frontières de l’expérience au-delà de l’univers du visible, qu’il révèle la vie secrète des espaces traversés (100), signale la présence de l’autre au cœur de la nuit (101), ou encore assure le lien à l’extérieur en situation de captivité (102) :

100. Route de Chiraz. On entendait à travers le bruit du moteur les clochettes d’invisibles chameaux. B. 51

101. Afghanistan. Kafir Khale. On rentrait à la nuit noire avec des chevaux harassés. Aux alentours de la fouille, les paysans passaient la veillée dans leurs champs, un mousquet entre les genoux, pour éloigner les sangliers qui ravageaient les cultures. Malgré la pipe et la théière, ils trouvaient le temps long. De temps à autre on entendait un brin de soliloque ou un interminable soupir monter d’un carré de concombres. B. 80

102. Prison de Mahabad. Fin d’après-midi. Pluie. Nous nous morfondions. *Par la fenêtre ouverte, on entendait le pas mou des chameaux dans la boue, et le convoyeur qui chantait, tordant sa voix comme une éponge : une phrase, une pause, une grande gueulée sauvage ...*

B. 41

Assurant le lien à l’invisible, le bruit participe de la relation à l’espace, comme le met en évidence la description faite par N. Bouvier du site du Khyber Pass, dans laquelle la perception de “cris d’enfants très haut sur la vieille route des nomades“ et d’échos provoqués par “de légers éboulis sous les sabots de chèvres invisibles“ amène l’attention à se diriger vers les sommets - le caractère cristallin des sons répondant à la transparence de l’air - tandis que, de la portée de la voix et de l’écoute des résonances de la passe, émerge la conscience de la distance :

103. Au sommet, à vingt kilomètres de mon banc, des plateaux maigres et doux écumaient de soleil. L’air était d’une transparence extraordinaire. *La voix portait. J’entendais des cris d’enfants, très haut sur la vieille route des nomades, et de légers éboulis sous le sabot de chèvres invisibles, qui résonnaient dans toute la passe en échos cristallins.* B. 82

S’il témoigne de la présence de la vie et recule les limites du perçu, le “bruit de l’invisible“ est également marqué par son caractère énigmatique. Questionnant l’auditeur, il ouvre ainsi l’écoute à la richesse des analogies conférant leur pertinence aux situations sonores :

104. Un matin, avenue Lalezar, en passant devant la porte ouverte d'une parfumerie, *j'entendis une voix sourde, voilée comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut* [...] B. 47

Attisant les phénomènes de tension vers la source, la relation au “bruit d'origine inconnue” joue ainsi dans l'*Usage du monde*, comme chez C.F. Ramuz, un rôle nodal dans la saisie de l'expérience acoustique. Mise en scène sur le mode de l'énigme, l'évocation, dans l'exemple 105, d'un bruit associé au souvenir de la traversée de la plaine d'Anatolie, passe ainsi tout d'abord par un processus de focalisation sur l'écoute, l'*entendre* se présentant dans sa valeur originiaire de “*tendre vers*” (“on ne voit rien ... mais *on entend*”), puis par une ouverture de la quête de la source (“*on entend un lent gémissement inexplicable* [...] *On écarquille les yeux, on se pince, mais rien !*”). Ouverte ce faisant, en même temps qu'au paradigme de “l'écoute causale”, aux enjeux de l'approche qualifiante, la saisie de l'“inouï” s'attache aux propriétés du phénomène acoustique⁴⁵⁴, décrit - en termes musicaux - dans ses caractéristiques fréquentielles, mélodiques et processuelles, mais également dans sa dimension subjective, l'énoncé unissant, dans l'expression de la tristesse, de la souffrance et de la mort, l'inscription émotionnelle du sonore (“triste à donner la chair de poule”, “lancinant”, “intolérablement”) à un phénomène “d'autonomisation” du phénomène acoustique (“gémissement”, “âme en peine”), lequel va de pair avec une projection de l'affect sur l'espace (“bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir”), la résolution de l'énigme laissant par ailleurs entier le mystère du pouvoir du sensible :

105. Route de Sungurlu. Le plus souvent, on ne voit rien... mais on entend -il faudrait pouvoir « bruiteur » l'Anatolie- on entend un lent gémissement inexplicable, qui part d'une note suraiguë, descend d'une quarte, remonte avec beaucoup de mal, et insiste. Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. On écarquille les yeux, on se pince, mais rien ! Puis on aperçoit un point noir, et cette espèce de musique augmente intolérablement. Bien plus tard, on rattrape une paire de bœufs, et leur conducteur qui dort la casquette sur le nez, perché sur une lourde charrette à roues pleines dont les essieux forcent et grincent à chaque tour. Et on le dépasse, sachant qu'au train où on chemine, sa maudite chanson d'âme en peine va vous poursuivre jusqu'au fond de la nuit. B. 23

⁴⁵⁴ Phénomène dont les enjeux sont analysés par P. Schaeffer (1966 : 366, cf. supra).

2.2.3 “Insolite -et naturel- de la rencontre musicale Orient/Occident“

Objet d'étonnements et de commentaires récurrents, la rencontre musicale Orient/Occident se charge de valeurs culturelles, esthétiques et éthiques complexes⁴⁵⁵ et se constitue en catégorie expérientielle propre, l'insolite des situations évoquées se résorbant dans le “naturel“ de l'instant.

Si la diffusion du Quatuor de Ravel sur les ondes de la radio marxiste dans les rues de Prilep (Macédoine) a ainsi tout d'un événement incongru⁴⁵⁶, c'est le lien qui l'unit - sur le mode cinétique (“s'envolent en tremblant“) - à l'atmosphère d'une fin de journée chaude et harassante qui confère à ce moment musical inattendu sa pertinence et sa spécificité :

106. Prilep. À l'heure où le soleil abandonne la rue bouillante et où la ville vous regarde de ses yeux meurtris, *les frémissements du quatuor de Ravel s'envolent en tremblant au-dessus des charrettes et des toits*, et nous savourons ce quart d'heure d'émission « talon-rouge » aimablement offert par un marxiste bon-teint. B. 18.

Si surprenante soit par ailleurs la diffusion de gravures classiques d'avant-guerre sur un gramophone au creux de l'après-midi dans l'arrière-cour d'un bar pakistanais, ce n'est ni son caractère d'“événement rare“ ni le fait qu'elle accompagne la rédaction de fiches de pari mutuel qui en font une situation insolite, mais bien la présence de ratés techniques qui, ouvrant dans l'énoncé la métaphore de l'oracle, confèrent à l'instant son unicité :

107. Quetta. Saki-bar. Aux heures creuses, en rédigeant ses fiches de pari mutuel, Terence branchait le haut-parleur de la cour pour se passer ses *arie* favoris. C'étaient d'admirables gravures d'avant-guerre, bien travaillées par le sable et le soleil, qui réservaient quelques surprises. *Les violons, les bois, une prestigieuse voix de femme s'élevaient à travers une sorte de mitraille, puis brusquement, l'aiguille dérapait vers le centre avec un bruit terrible et la phrase tranchée net, énigmatique comme ces bribes d'oracles qu'on retourne en tout sens, s'envolait au-dessus du Saki.* B. 67

Faisant une place spécifique à la mise en scène de “l'insolite dans l'insolite“ - qui ancre, en retour, le phénomène évoqué dans le “naturel“ de l'instant -, l'évocation de la rencontre

⁴⁵⁵ Mise en scène tantôt sur le mode de l'adaptation (ex.1), tantôt sur celui de la “contamination“ (ex. 2), la rencontre musicale Occident/Orient est occasion de remarques récurrentes, qui participent à part entière du lien tissé avec “l'ailleurs“ :

1. « Nous n'étions pas étendus sur nos lits, que les bag-pipes des casernes éclataient sur cette douce poussière en accents stridents et rédempteurs. Comme si Jéricho était à reprendre. *Ces fanfares si septentrionales et victoriennes sonnaient pourtant très bien ici.* B. 65 »

2., « Quetta. Pakistan. Sans compter *l'usage atroce de la tierce majeure -preuve du peu de cas que les Anglicans font de la beauté- qui, sortie de l'harmonium de la chapelle militaire, avait ici contaminé jusqu'aux musiciens ambulants ;* » B. 64

⁴⁵⁶ Cette diffusion est en fait un hommage adressé à Nicolas Bouvier et à son ami Thierry Vernet par le responsable des émissions radiophoniques, qui a fait la connaissance des voyageurs au cours d'une rencontre musicale : « Depuis ce jour, l'opérateur de Radio-Prilep qui compose les programmes à sa guise nous envoie, pour nous obliger, un peu de musique française sur les haut-parleurs de la place. » B. 18

Orient-Occident s'effectue également par "analogie culturelle", comme c'est le cas dans la description de la musique iranienne de tar - l'image "d'un Segovia détaché de tout" faisant apparaître, par restriction du champ iconique, le point autour duquel s'articule la différence, soit celui du détachement, dans et par lequel prend sens l'écoute :

108. Ispahan. À la radio résonne cette belle musique persane de tar, ancienne, *semblable à celle d'un Segovia détaché de tout*, semblable aussi à un peu de verre brisé qui dégringole avec indolence. B. 49

Qu'elle mette en scène "l'insolite au sein de l'insolite" (soit le naturel de la situation), ou la différence dans la semblance, la saisie de la rencontre Orient/Occident s'attache ainsi à la spécificité de chaque situation⁴⁵⁷, l'énoncé reposant sur la richesse et la complexité des réseaux de liens conférant - au-delà des barrières esthétiques et culturelles - son sens à l'expérience.

2.2.4 "Bruit - recul des limites spatio-temporelles"

2.2.4.1 Récurrence du "bruit ascensionnel"

Contribuant tant à l'extension du champ expérientiel au-delà des limites du visible qu'au dépassement des frontières culturelles, le sonore est, de façon récurrente, mis en scène comme phénomène autonome, acteur de son procès et de ses interactions avec l'autre. Présenté comme se jouant des barrières séparant l'espace privé de la rue (cf. supra), il est également évoqué comme échappant à l'action de la pesanteur, le "bruit ascensionnel" s'érigeant en catégorie propre dans la saisie de la relation nouée, dans et par le sonore, avec l'autre. S'exprimant tantôt en termes d'ascension (109 - 112) tantôt sur le mode de l'envol (113 ; 114), la saisie du sonore s'ouvre ainsi aux diverses modalités de la relation à l'espace, que l'événement acoustique se présente comme émanant de la rue (113), des souks (109), des cellules du hammam (110), du jardin (111), de la cabine du camion (112) ou du gramophone (114) :

109. Nous buvions des thés sur la rue en écoutant une clarinette *qui montait des souks*. B. 43

⁴⁵⁷ Tout en rendant possible, en même temps que la confrontation à *l'insolite dans l'insolite*, la saisie de chaque situation dans ce qu'elle a d'unique, l'analogie ouvre également, le cas échéant, l'expérience acoustique aux dimensions de l'universel, comme le met par exemple en évidence le commentaire accompagnant la perception de cris d'enfants dans une école d'Anatolie : « Pourtant c'était probablement les mêmes cris suraigus qui font retentir tous les préaux du monde [...] des « rends-moi ma paume » et, quand on s'empoigne, des « pas par les habits... » B. 31.

110. [...] en écoutant les sifflements, les soupirs d'aise et les bruits de brosse *qui montaient des cellules voisines*. B. 36.

111. De temps à autre on entendait un brin de soliloque ou un interminable soupir *monter d'un carré de concombres*. B. 80

112. Quelques jurons *s'élevèrent de la cabine* [...] B.53

113. [...] les frémississements du quatuor de Ravel *s'envolent en tremblant au-dessus des charrettes et des toits* [...] B.18

114. [...] et la phrase tranchée net, énigmatique comme ces bribes d'oracles qu'on retourne en tout sens, *s'envolait au-dessus du Saki*. B. 68

Échappant aux contraintes de l'“ici-bas“, le bruit s'ouvre ainsi aux phénomènes ascensionnels, comme le fait apparaître le lien - éminemment iconique - unissant, dans l'évocation de la transmission des nouvelles du jour, la diffusion de l'événement sonore à la montée de la fumée :

115. Bazar de Kaboul. [...] et d'heure en heure *le journal parlé du Royaume monte avec la fumée entre les masses sombres des camions*. B. 71

Si le “bruit ascensionnel“ s'érige, dans le récit, en catégorie, le phénomène acoustique est également saisi dans une trajectoire descendante. Unissant, dans et par la vibration afférente, “l'espace d'en haut“ aux phénomènes terrestres - et, le cas échéant, l'univers des étoiles à celui du voyageur (116) -, le “bruit descendant“ contribue ainsi, en même temps qu'à l'unité et à la cohérence de toutes choses, à l'affirmation même de l'existence du monde (117) :

116. [...] *d'aussi haut que les étoiles, le chant intermittent d'un moteur en première descendait vers nous*. B. 75

117. Une lourde cloche suspendue à une potence indique le sommet du col. On la sonne encore quand la neige est tombée, pour les voyageurs qui ont perdu la route. Comme je m'en approchais, un aigle qui était perché dessus s'envola en frappant le bronze de ses ailes *et une vibration éperdue, interminable, descendit en s'élargissant sur ce troupeau de montagnes dont la plupart n'ont pas même de nom*. B. 29

Si la saisie ascensionnelle du phénomène acoustique lie l'expérience du son à celle du recul des limites, le “bruit descendant“ est ainsi partie prenante de la conscience de l'étant et de la présence du monde.

2.2.4.2 “Bruit-retour aux origines de l'expérience humaine“

Unissant le terrestre au céleste, le bruit se joue également des limites temporelles. Récurrente dans l'*Usage du monde*, la catégorie du “bruit-retour aux origines“ trouve à cet égard un ancrage expérientiel dans le phénomène de réminiscence, comme l'illustre par exemple

l'évocation, par N. Bouvier, de la "récupération" de la voix paternelle au hasard d'une rencontre, sur la route de Chiraz :

118. [...] C'était si saisissant que je retrouvai aussitôt le timbre de sa voix, oublié depuis longtemps. (En une année j'en avais entendu tant d'autres.) Je l'entendis donc, et même mot pour mot, la dernière phrase qu'il m'avait adressée : une mise en garde embarrassée à propos de certaines femmes qui, que ... dans les ports ... Bien peu de circonstance ici. J'étais pourtant content d'avoir récupéré cette voix : ces bagages-là ne prennent pas de place. B. 51

S'élargissant, au-delà du cadre de la réminiscence, à l'idée d'un retour aux origines de l'humanité, le phénomène de remontée du cours du temps par l'expérience sonore assure une fonction spécifique dans l'*Usage du monde*. Présenté dans son ancrage subjectif (*on se dit que ..., ils ont dû ..., comme si ... il y aurait ...*), le lien unissant la relation au phénomène acoustique à une situation présentée comme originaire s'articule en cela à une similarité, toute continuité ressentie passant par la relation au "même" (même médium, même situation, mêmes enjeux etc.). Si les comparaisons s'effectuent ce faisant généralement, dans le discours, par mise en perspective du présent et de l'imparfait ("une gigantesque timbale *qu'on frappe par le côté*. Cette même timbale *que les Parthes employaient pour ouvrir le combat*", B. 30), le renvoi anaphorique à une instance unique consacre la fusion de l'actuel et du révolu et va de pair avec l'usage d'un présent duratif, renvoyant à un continuum ancré aux origines mêmes de l'humanité ("Il y aurait donc quatre mille ans *que leurs essieux tourmentent le silence anatolien*." B. 24). Expression du lien unissant le sonore aux formes premières de l'expérience, le "son-retour aux origines" ancre ainsi la relation à l'événement acoustique aux sources mêmes de la culture humaine :

119. Quetta. Nous n'étions pas étendus sur nos lits, que les bag-pipes des casernes éclataient sur cette douce poussière en accents stridents et rédempteurs. *Comme si Jéricho était à reprendre*. B. 65

120. Macédoine. Prilep. D'ordinaire, les mélodies macédoniennes ont quelque chose de savant et d'orné qui rappelle la musique d'église. Même dans les plus vigoureuses, il flotte un peu de mélancolie chrétienne. *On se dit qu'à l'époque où tout n'était que broussailles, les moines des couvents byzantins devaient chanter leurs cantiques et leurs neumes avec ces mêmes voix rêches, perçantes, bourrées de sang*. B. 17

121. Erzerum. Deux instruments seulement : la zourna -la clarinette orientale- pour stimuler les sentiments héroïques, et surtout le dahour, une gigantesque timbale qu'on frappe par le côté. *Cette même timbale que les Parthes employaient pour ouvrir le combat, et dont les Hiong-Nou avaient fait cadeau à la Chine*. [...] B. 30

122. [...] la cornemuse fait exception. Son emploi n'a pas dû changer beaucoup depuis les Atrides. *C'est antique, la cornemuse, et fait pour exprimer des choses immémoriales* : le cri du geai, la chute d'une averse, la panique d'une fille poursuivie. [...] Le vieux modulait de plus en plus vite. Nous étions transportés. B. 17.

123. Alexandropolis. Pendant un instant, les poissons frits brillent comme des lingots dans nos assiettes, puis le soleil s'abîme derrière une mer violette en tirant à lui toutes les couleurs. Je pense à ces clameurs lamentables qui dans les civilisations primitives accompagnaient chaque soir la mort de la lumière, et elles me paraissent tout d'un coup si fondées que je me prépare à entendre dans mon dos toute la ville éclater en sanglots. Mais non. Rien. *Ils ont dû s'y faire.*

B. 19

124. Anatolie. Ces charrettes à roues pleines, il paraît qu'il en fut retrouvé d'exactlyment semblables dans des sépultures babyloniennes. *Il y aurait donc quatre mille ans que leurs essieux tourmentent le silence anatolien.* B. 24

Qu'elle s'exprime comme dépassement des contraintes de la pesanteur ou comme remise en question des limites du présent, la saisie en langue du sonore contribue ainsi, dans *l'Usage du monde*, en même temps qu'au recul des frontières et à la réactivation des formes originaires de l'expérience, à l'ouverture de l'imaginaire de l'infini et de l'éternité.

2.2.5 Enjeux du “son fait pour ...”

Annexe 19

Si le “son ascensionnel” et le “son-retour aux origines” confèrent au sonore la puissance de dépasser les contingences de l'instant, le “son (*bien*) fait pour ...” unit, en même temps que l'événement acoustique à son environnement, l'expérience sonore à la saisie de la cohérence profonde du monde. Liant tantôt les qualités du son à son aptitude à se propager dans l'espace, tantôt les propriétés de l'objet sonore à ses facultés expressives, le discours souligne ainsi le caractère nécessaire de l'adaptation du phénomène acoustique au contexte dont il participe :

125. *Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur.* B. 23

126. *Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit.* B. 30

127. *C'est antique, la cornemuse, et fait pour exprimer des choses immémoriales : le cri du geai, la chute d'une averse, la panique d'une fille poursuivie.* Et c'est bien de Pan qu'il s'agit, parce que le cœur du souffleur, le poil et la peau du sac, son embouchure cornée appartiennent à son règne. B. 17

128. L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais *c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans.* Tandis que le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : *une langue pour l'été.* B. 44

En s'attachant, par ailleurs, à l'ancrage situationnel de l'événement acoustique, la saisie du sonore tend à s'ouvrir aux phénomènes d'isomorphie, que la “tristesse” intrinsèque du son

des charettes à roues pleines trouve un prolongement dans les “étendues couleur de cuir“ de la plaine d’Anatolie, que le rythme des frappés du dahour évoque - et règle - celui des battements du cœur, que les matériaux utilisés dans la facture de la cornemuse assignent l’instrument au “règne de Pan“, ou encore que les sonorités des langues azérie et persane renvoient aux caractéristiques climatiques et sociales des régions dans lesquelles elles sont parlées. Porteurs d’enjeux sémantiques propres, les liens tissés, dans et par l’expérience sonore, avec le monde, s’ouvrent ainsi au champ des correspondances transmodales et aux processus de glissement contextuel, les qualités du son s’élargissant aux couleurs du paysage (125), le lien *ouïe* → *gout* → *toucher* → *thermoception* unissant les propriétés de l’idiome à celles du climat (*âpre*⁴⁵⁸ → *bourrasque, neige / chaud, délié, lassitude* → *été*), les caractéristiques de la vie sociale trouvant une expression dans “le paysage sonore de la langue“⁴⁵⁹ (*civil, avec une pointe de lassitude*, 128), le caractère “antique“ de l’objet-cornemuse renvoyant à la priméité des émotions exprimées, et le continuum *instrument* → *jeu* → *répertoire* retournant aux formes fusionnelles originaires du lien *source* → *processus* → *produit* (127).

Allant le cas échéant jusqu’à la rupture d’isotope - comme c’est le cas dans l’exemple 128, où la description de la langue s’ouvre, dans et par le procès métaphorique, au paradigme de l’ensoleillement (128) -, la saisie de la relation du sonore à l’environnement contribue ainsi à la construction de la cohérence du monde et à la réalisation de l’unité de toutes choses au-delà du divers.

L’inscription discursive du “*son fait pour ...*“ engage par ailleurs également les ressources iconiques propres de la langue, le jeu des images acoustiques et processuelles étant partie prenante du lien tissé, dans et par l’énoncé, entre les qualités du phénomène acoustique et celles de l’environnement. Si la récurrence de formes à finale longue (*lent, grands, bas, rallie, nuit - grave, silence, voyage - sirène - lourd, cœur, remorqueur*) prend ainsi valeur iconique

⁴⁵⁸ Si le latin *asper* renvoie à “rocailleux“ puis à “causant une sensation rude au toucher, au goût et à l’ouïe“, *âpre* évoque aujourd’hui généralement plutôt un contexte gustatif: «*Âpre* a vieilli pour exprimer la rugosité, notion avec laquelle il s’est employé dans tous les contextes, remplacé par *inégal, rugueux, grossier, râpeux*, etc. Il ne se dit plus du chaud et du froid (XII^e -XIX^e siècles); il est rare à propos des sons (XVI^e siècle, Montaigne), mais se maintient à propos du goût. Dans ce domaine, il a été positif, qualifiant un vin généreux, fort (XII^e -XIV^es.) puis à partir du XIV^e s., désagréable, râpeux ou âcre, emploi qui s’étend à toute nourriture, aux fruits. (XVII^e s., Ménage) et reste en usage. » (Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française). Renvoyant essentiellement à l’idée de rudesse, l’emploi de l’adjectif dans la saisie du lien unissant la langue azérie à la bourrasque et à la neige s’ouvre ainsi également aux dimensions thermoceptive et tactile originaires du terme.

⁴⁵⁹ Cf. Lhôte, E. (1990).

dans la saisie de la résonance du son du dahour (129), l'opposition des sifflantes et des nasales⁴⁶⁰ à l'uvulaire [ʀ] et aux voyelles orales joue un rôle propre la distinction d'un son ressenti comme étrange et agressif d'une part et d'un bruit familier prenant valeur "d'enveloppe protectrice" de l'autre (130).

Ouverts aux processus de différenciation qualitative du sonore, les phénomènes d'iconicité acoustique sont également au cœur du lien - éminemment subjectif - tissé avec "la langue de l'autre", comme le mettent en évidence (i) la valeur de l'opposition de la vibrante uvulaire [ʀ] et de la latérale [l] - seule consonne ne contenant pas de bruit de frottement - (*âpre, bourrasque* vs. *délié, civil*, 131) et (ii) la mise en perspective des voyelles graves [a] et [u] à la suite ascendante [o] → [e] → [i] (*chaud* → *délié* → *civil*) dans la différenciation de la relation nouée avec l'azéri et le persan (132) :

129. *Finales continues* (i) *vocaliques* [lã] [grã] [ba], [ʀʌli], [nɥ], (ii) *fricatives* [grav], [silãs], [vwʌjʌʒ], (iii) *nasales* [sireɲ] ou (iv) *vibrantes* [luʀ], [dʌuʀ], [kəʀ], [remɔrkəʀ]
vs.
bornage occlusif et dental : [stɛp], [limit] B. 30

130. [s], [ʃ], [ã] / [ʀ], [ʌ], [y], [ɥ] - [œsɔlãsinã] / [œbrɥʀʌsyɾã] B. 23

131. [ʀ] / [l] - [apʀ], [burʌsk] / [delie], [sivil] B. 44

132. [a], [u] / [o] → [e] → [i] - [apʀ], [burʌsk] / [ʃo] → [delie] → [sivil] B. 44

Qu'elle renvoie à un phénomène d'origine mécanique, musicale ou langagière, la catégorie du "son fait pour..." marque ainsi, chez N. Bouvier, le caractère nécessaire du lien unissant le phénomène acoustique au contexte dans lequel il s'inscrit et fait en cela de l'événement sonore un élément participant de l'ordre et de l'équilibre du monde. Sa fonction dans l'énoncé n'est à cet égard pas sans rappeler celle de la catégorie verbale "faire son bruit", qui, chez C.F. Ramuz, constitue le phénomène acoustique en prolongement "naturel" de la source et en manifestation de son mode d'existence. Qu'il soit envisagé, dans le cadre de la catégorie "faire son bruit", comme manifestation naturelle de l'étant, ou dans sa valeur de "son fait pour", comme expression du lien unissant le sensible au milieu afférent, le phénomène sonore procède ainsi, chez N. Bouvier comme chez C.F. Ramuz, de l'ordre et de l'équilibre des choses du monde.

⁴⁶⁰ Les nasales se distinguant des orales sur le plan acoustique par la présence d'un formant additionnel inhérent au passage par les fosses nasales d'une partie de l'air expiré.

2.3 Saisie verbale du sonore et ancrage expérientiel du dire

Ancré dans la relation nouée avec les événements acoustiques, le discours sur le son a partie liée avec les phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore et fait en cela apparaître le caractère essentiellement continu de l'axe perceptivo-langagier.

2.3.1 Puissance expressive de l'énoncé nominal

Annexe 17

Forme minimale d'inscription discursive du bruit⁴⁶¹, l'énoncé nominal constitue à cet égard un mode privilégié de mise en scène verbale de l'événement acoustique, le processus de détachement syntaxique contribuant en lui-même au marquage du sonore au sein de l'énoncé (144) :

144. Réveil au soleil levant. *L'appel enrôlé des perdrix et des huppés*. Nous étions arrêtés.
B. 78

Trouvant une expression privilégiée dans la mise en scène du sonore, l'usage de l'énoncé nominal prend ici plus spécifiquement valeur stylistique, phénomène souligné par M. Perrioux :

Les textes de N. Bouvier sont cousus de micro-événements, qu'ils renvoient à la vie personnelle du narrateur ou soient de nature historique. [...] les détails s'inscrivent dans une économie textuelle et une structure phrastique marquées par la forme brève, l'ellipse et la rupture. [...] Le style télégraphique est la marque distinctive du journal de bord : les phrases abrégées, plus concises, donnent l'illusion de notes prises sur le vif [...]. Le narrateur capte l'instant dans les multiples sensations qui le composent. (Perrioux, M., in Hambursin, 2005 : 241-243).

S'il assure, de par sa brièveté et son statut syntaxique, une fonction propre dans la saisie événementielle du sonore (et a ce faisant, maille à partir avec la narration (144)), l'énoncé nominal s'élargit également, en même temps qu'aux processus qualitatifs, à la richesse des expansions verbales (145) :

145. *Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit*. B. 30

Marquant par ailleurs une rupture au sein de l'énoncé, il se charge de puissance iconique dans la saisie du silence :

146. Je frappe avec le poing. *Silence*. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé.
B. 59

⁴⁶¹ L'usage de l'énoncé nominal trouve ancrage, comme le souligne E. Benveniste, dans les formes d'expression les plus anciennes de la parole : « La phrase nominale comporte un prédicat nominal, sans verbe ni copule, et elle est considérée comme l'expression normale en indo-européen là où une forme verbale éventuelle eût été la troisième personne du présent indicatif de "être". » (Benveniste, E., 1966 : 151).

2.3.2 Autonomisation du phénomène acoustique et glissements sémantiques contextuels

Annexe 18

Qu'elle s'effectue par mise en scène de l'écoute ou passe par les processus d'iconicité syntaxique, la saisie du sonore se caractérise par la place qu'y tiennent les phénomènes de glissement contextuel, le lien référentiel se déplaçant en contexte d'un élément à l'autre, comme c'est le cas dans l'exemple 147 où, passant de la clarinette-son à la clarinette-menuisier pour aboutir à la clarinette-instrument, l'énoncé parcourt, dans une même séquence verbale, l'ensemble de la chaîne *son* → *médium* → *émetteur* :

147. Nous buvions des thés sur la rue *en écoutant une clarinette qui montait des souks*. Nous *la* connaissions bien ; c'était *le menuisier arménien*, un soigneux, un doux, qui transportait *son instrument* dans une jolie boîte en poirier. B. 43.

Déplaçant le focus sur le médium (voix, instrument), le support culturel (langue, musique) ou la forme sonore (paroles, chant, pièce instrumentale), les saisies par glissement contextuel "autonomisent" ainsi le phénomène acoustique, situation porteuse d'enjeux expressifs propres. Faire porter l'objet de l'*entendre* sur le médium ou le support sonore, c'est ainsi ouvrir un monde où l'homme se dit par sa voix, sa langue, sa musique - voire par son silence -, un monde où le musicien s'efface derrière l'instrument et le locuteur derrière la trace acoustique du dire, où la rue, la ville, le paysage se révèlent par leurs bruits, un monde où toute vie, toute expérience se résorbent dans le sonore. Repoussant les frontières séparant l'émetteur du médium, l'acteur de "l'agi", ou le procès du produit, la saisie des phénomènes acoustiques s'ouvre ainsi aux modalités fusionnelles premières de l'expérience. S'il s'instaure, chez C.F. Ramuz, en expression naturelle de l'étant, le son réactive ainsi, chez N. Bouvier, le lien unissant la présence sensible au monde aux formes d'expression originaires de la vie.

2.4 Modalités d'inscription discursive du sonore

Ouverte aux diverses modalités de catégorisation des phénomènes acoustiques, la saisie discursive du sonore mobilise des ressources propres, qu'elle passe par l'usage de la mimesis, par la mise en scène de l'écoute ou par l'engagement du procès iconique.

2.4.1 Usage de la mimesis : saisie onomatopéique du sonore

Faisant, comme l'expriment Enckell et Rézeau, "entrer dans la langue les bruits du monde" (2003 : 16 - cf. supra-), l'onomatopée occupe une place spécifique dans la saisie discursive des événements acoustiques. Présente de façon ponctuelle dans *l'Usage du monde*, elle contribue, en assurant de façon abrupte le passage de l'énoncé à un mode mimétique,

à la saisie de l'effet de surprise provoqué par le surgissement d'un bruit incongru, comme c'est le cas dans l'exemple 148 où l'inscription discursive du sonore se caractérise, en même temps que par le marquage vocalique de la finale (« toctoc ... *tac* »), par l'usage iconique de la matérialité graphique du texte dans la saisie du procès acoustique :

148. Et tout d'un coup ... *toc* ... *toctoc* ... *tac* ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. Un peu semblables aux craquements d'un feu de bois sec ou à ceux du métal chauffé à blanc et qui travaille. B. 25

Présente par ailleurs, dans sa forme substantivée, en situation d'«inventaire sonore», elle participe, en même temps que de la diversification des modes de saisie discursive du bruit, de l'effet de superposition inhérent à l'ambiance évoquée :

149. On entendait des rires, des claquements de briquets, la récitation continue des sourates, le « *plop* » affolant des bouteilles d'eau gazeuse (même ballonnés de thé nous avions encore soif). B. 62

2.4.2 Mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre*

Passant par ailleurs de façon récurrente par une projection de la situation d'écoute sur l'axe du discours, la saisie du sonore repose sur la mise en scène de l'*entendre*, soit sur l'actualisation d'une «oreille» par laquelle prend sens le phénomène acoustique évoqué :

150. [...] ce soir-là, dans leur repaire et sur leurs instruments bricolés, c'était justement leur musique qu'ils jouaient. De vieilles plaintes que leurs cousins des villes ont oubliées depuis longtemps. Des chansons frustes, excitées, vociférantes qui racontent en langue romani les avatars de la vie quotidienne : larcins, petites aubaines, lune d'hiver et ventre creux ... Nous écoutions. B. 8

Si l'usage du verbe *écouter* va, à cet égard, généralement de pair avec la présence d'une approche subjective du sonore (151, 152), *entendre*, ouvert - en particulier dans ses emplois à l'imparfait -, aux saisies impersonnelles (*on entendait*), assure une fonction centrale dans l'inscription discursive du perçu (153, 154) :

151. *Ils écoutaient* les yeux fermés de plaisir avec des sourires en lames de couteaux. B. 9.

152. *Elle m'écoutait* les yeux baissés, en secouant sa cendre dans la sous-tasse et en saluant chaque détail lamentable d'un vigoureux hochement de tête. B. 20

153. *On entendait* des rires, des claquements de briquets, la récitation continue des sourates, le « *plop* » affolant des bouteilles d'eau gazeuse [...] B. 62

154. *On entendait* les ânes braire autour de la ville, le chant des coqs au bord des chemins, puis les pigeons à la pointe des minarets, et le soleil touchait les premières crêtes. B. 16.

Présent, le cas échéant, en emploi absolu (155), *entendre* s'accompagne, de fait, généralement de son objet, que celui-ci s'inscrive dans l'énoncé sous forme d'un déverbal (156) ou soit actualisé dans son lien à la situation émettrice (*entendre (X) + infinitif*, 157), les processus de négation exceptive contribuant par ailleurs à intensifier le phénomène de focalisation sur le perçu (158) :

155. Le plus souvent, on ne voit rien... mais *on entend*. B. 23

156. *J'entendais des cris d'enfants, très haut sur la vieille route des nomades, et de légers éboulis sous le sabot de chèvres invisibles, qui résonnaient dans toute la passe en échos cristallins*. B. 82

157. La ville était plus calme qu'un tombeau. *On entendait seulement, de loin en loin, l'agent de veille, vieux grillon pathétique, chantonner d'une voix rauque pour se donner du courage*. B. 37

158. *On n'entendait que piaffer et hennir*. B. 79

2.4.3 Analogie et saisie iconique des bruits du monde

2.4.3.1 Richesse et diversité des images du sonore

Passant par les phénomènes de mimesis d'une part, par la mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre* de l'autre, la saisie des événements acoustiques mobilise également le procès iconique. Partie prenante des modalités originaires de catégorisation du sonore, les "images acoustiques" reposent en cela sur la richesse des analogies conférant sa pertinence à l'expérience sensible, qu'elles s'expriment au niveau de l'écoute (*écouter X comme on écoute Y*, 159) ou de la production (*produire un son X semblable à Y*, 160) :

159. La tête penchée, il écoutait son clavier *comme on écoute une source*. B. 11

160. Un matin, avenue Lalezar, en passant devant la porte ouverte d'une parfumerie, j'entendis une voix sourde, voilée *comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut* [...] B. 47

S'élargissant à cet égard aux processus de comparaison et de qualification du perçu, les saisies par similarité de (lien à la) source (*le son de X a quelque chose du son de Y*) se chargent d'enjeux iconiques propres. Comparant ainsi, dans l'exemple 161, le son du dahour à celui d'une sirène de remorqueur, l'énoncé unit, en même temps que les phénomènes acoustiques eux-mêmes, les univers de la steppe et de la mer, de l'écoute et du voyage, de l'expérience sensible et de la relation à l'Autre, l'image renouant par ailleurs, autour de l'évocation du battement du cœur, le lien de l'événement sonore à l'expression même de la vie (cf. supra) :

161. Le dahour, une gigantesque cymbale qu'on frappe par le côté. [...] Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit. B. 30

Tout en enrichissant et densifiant les réseaux de lien inhérents à l'expérience acoustique, les comparaisons s'ouvrent ainsi également au "non -spécifiquement- sonore", que l'expérience auditive s'élargisse à la relation aux phénomènes naturels (162, 163), à l'interaction avec l'objet et la matière (164) ou à des processus cinétiques et perceptifs divers, se chargeant en contexte de valeurs esthétiques propres (165) :

162. Le docteur faisait rendre gorge au violon ; l'archet emmenait les cordes sur deux bons centimètres pendant qu'il soupirait, transpirait, se gonflait de musique *comme un champignon sous l'averse*. B. 11

163. [...] lambeaux de mélodie cousus à rien ou -lorsque les gros doigts accrochaient deux notes pour une- suivis en seconde *comme par une ombre fidèle*. B. 69

164. Par la fenêtre ouverte, on entendait le pas mou des chameaux dans la boue, et le convoyeur qui chantait, *tordant sa voix comme une éponge* : une phrase, une pause, une grande gueulée sauvage ... B. 41

165. Puis il se mit à chanter, les yeux baissés, d'une voix rauque *qui passait comme un fil de laine rouge entre les notes nasales de l'harmonium*. B. 69

Portant la trace de la richesse et de la complexité des liens tissés, dans et par la saisie du sonore, avec le monde, le texte propose par ailleurs de façon récurrente, pour un même phénomène acoustique, une pluralité d'analogues, que ceux-ci se présentent sur le mode de l'alternative (166) ou de la juxtaposition (167), l'événement sonore prenant sens de la superposition même des images proposées. Saisissant l'expérience dans le mouvement de son émergence, l'énoncé se donne ainsi comme discours en construction :

166. Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. *Un peu semblables aux craquements d'un feu de bois sec ou à ceux du métal chauffé à blanc et qui travaille*. B. 25

167. À la radio résonne cette belle musique persane de tar, ancienne, *semblable à celle d'un Segovia détaché de tout, semblable aussi à un peu de verre brisé qui dégringole avec indolence*. B. 49

Les comparaisons peuvent par ailleurs, chez N. Bouvier, s'accompagner d'une restriction du lien⁴⁶², phénomène qui, élargissant l'énoncé aux dimensions de l'imaginaire, ouvre la description acoustique aux enjeux de l'inédit. Marquant, dans l'exemple 167, en même temps que la relation de l'ici à l'ailleurs, la présence d'une différence au sein d'une semblance, l'image d'un "Segovia détaché de tout" contribue ainsi à la saisie de la spécificité

⁴⁶² Ce contexte est évoqué par Aristote à partir de l'exemple de "la coupe d'Arès" : « Il existe encore une autre manière d'utiliser ce genre de métaphore : c'est après avoir désigné une chose par un nom qui lui est étranger, de nier une des qualités qui s'attachent à ce dernier, comme si l'on disait que le bouclier est non pas "la coupe d'Arès", mais "la coupe sans vin". » (Aristote, Poétique, *op. cit.* 1458 a : 119).

et de l'unicité de l'événement évoqué. Les descriptions sonores se chargent ce faisant d'une puissance expressive propre, l'énoncé mobilisant le cas échéant les ressources de l'oxymore, comme c'est le cas dans l'évocation de la musique iranienne de tar, trouvant sa pertinence de la mise en tension des paradigmes du "dégringoler" et de "l'indolence".

Si les images sonores s'expriment à cet égard, chez C.F. Ramuz, comme saisie du même au-delà de l'autre et mobilisent de façon privilégiée les formes en "comme quand", elles s'étendent ainsi, chez N. Bouvier, aux enjeux du "comme si"⁴⁶³.

2.3.4.2 Enjeux du lien source/cible

Ouverte aux phénomènes iconiques, la saisie du sonore fait appel aux diverses modalités d'expression du procès métaphorique.

> *Récurrence des liens zoomorphiques et anthropomorphiques*

Généralement "de niveau lexical" - mais conservant toutefois leur charge iconique latente (Bordas, E., 2003 : 27 ; 120, cf. supra) -, les images zoomorphiques et anthropomorphiques affectent l'ensemble de la chaîne *émetteur* → *action sonore* → *phénomène acoustique*. Les processus de péjoration animale (168, 169) - et, rétrospectivement, de personnification (170, 171) -, s'ouvrent ainsi à la richesse et à la complexité des liens unissant, dans et par la relation au sonore, les règnes et les espèces :

168. dans la cour de l'auberge, des vieillards en pyjama *jacassent* d'une voix stridente en fumant leur première cigarette. B. 56.

169. Lorsqu'il attaqua la danse finale, *un caquetage impérieux* sorti du fond des âges, la salle était noire de monde et tous les derrières, tous les orteils du café étaient en mouvement. B. 17.

170. Sur la rive d'Asie, les étourneaux *ricanaient tendrement* dans le feuillage des sorbiers. B.21

171. Le chemin traversait une plaine de tourbières où les peupliers blancs élevaient *leurs feuillages murmurants*. B. 79.

> "Avec un bruit de ..." : *saisie du bruit de l'un en termes du bruit de l'autre*

Ancrées par ailleurs dans le contexte original de la quête de l'émetteur, les images effectuées par "rupture du lien à la source" élargissent l'expérience acoustique aux dimensions de la relation au monde, que l'oreille saisisse le vol des canards en termes de bruit de rames - l'énoncé unissant, en même temps que les phénomènes afférents, l'univers céleste

⁴⁶³ C'est d'ailleurs sur le mode du *comme si* qu'est saisi, dans l'énoncé, le monde imaginaire ouvert par les chanteuses de Tabriz : « Parfois, quand nous insistions, une de ces solides bourgeoises en robe noire se campait au-milieu de la pièce, les yeux pudiquement baissés, et chantait d'une voix sanglante les ballades arméniennes de Sayat Nova, ou une de ces plaintes azéri à vous soulever de terre et, *comme si les carreaux avaient volé en éclats*, tout ce que Tabriz exprime de puissant, d'éperdu, d'irremplaçable, envahissait soudain la chambre. » B. 38

à l'élément aquatique et la vie animale au monde du voyage (172) -, ou que l'envol des oiseaux dans les vignes prenne valeur "météorologique" (173) - la tension entre mouvement ascendant (oiseaux) et descendant (grêle) contribuant à part entière à la puissance expressive de l'image :

172. La cime des platanes n'atteint même pas cette terrasse où nous dormons. Le ciel est noir et chaud. Des vols de canards venus de la Caspienne y passent *avec un bruit de rames*. B. 48.

173. une longue coulée de terre noire, plantée de châtaigniers, de noyers et de vignes d'où les étourneaux, les grives saoules montaient par nuées *avec un bruit de grêle*. B. 72.

Si elles s'ouvrent cependant aux phénomènes de rupture d'isotope (ailes/rames, air/eau, animé/inanimé), les images "de source" prennent également sens de leur ancrage dans les liens de contiguïté référentielle afférents (*mer* → *rames* → *voyage / étourneaux et grives* → *vigne* → *grêle*)⁴⁶⁴, l'énoncé trouvant sa pertinence de son ouverture à la double perspective de la similarité et de la proximité.

Tout en allant par ailleurs de pair avec un renforcement des phénomènes de contiguïté référentielle sous-jacents, la saisie iconique du sonore s'accompagne dans l'énoncé de liens de continuité sémantico-syntaxique propres, le discours mobilisant en contexte les ressources de l'antanaclase (*écouter son clavier* → *écouter une source*, 174, *cœur-organe* → *cœur-"âme"*, 175) :

174. La tête penchée, *il écoutait son clavier comme on écoute une source*. B. 11

175. Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent *battement de cœur* auquel *le cœur* finalement se rallie B. 30

Si la saisie du lien source/cible s'ouvre le cas échéant aux phénomènes de rupture d'isotope, l'image, saisie dans le mouvement même de son émergence, affiche ainsi, dans l'*Usage du monde*, son ancrage dans les phénomènes de contiguïté qui la sous-tendent. Solidaires et complémentaires dans la relation nouée avec le sonore, contiguïté et similarité participent ce faisant de façon conjointe de l'ouverture de l'expérience acoustique aux dimensions de la relation au monde.

⁴⁶⁴ Le lien unissant les phénomènes de similarité aux processus de contiguïté sous-jacents s'actualise également dans les descriptions vocales, comme c'est par exemple le cas dans l'évocation, par N. Bouvier, de chansons échangées au hasard d'une rencontre avec "deux colonnels grisonnants [...] qui [...] chantaient *avec des voix plus minces que du verre* de vieilles ballades highland." (B. 66, cf. supra), l'image, effectuée autour du paradigme de la minceur - mais ouverte également aux champs de la fragilité, de la transparence et des diverses qualités connotant le verre -, trouvant parallèlement ancrage dans le contexte inhérent à la scène : celui du bar où les personnages *prennent un verre*.

Conclusion

Ouvert tant aux phénomènes naturels qu'aux différentes manifestations de l'activité humaine, l'univers sonore de l'*Usage du monde* se caractérise par le rôle qu'y joue l'expression de la voix parlée et chantée, mais également par la place qu'y tient la rencontre avec la diversité des langues et des musiques découvertes au cours du voyage. Passant largement par la mise en scène des phénomènes de "tension vers la source", la saisie du sonore s'effectue également par différenciation qualitative, le discours se distinguant, en même temps que par son ouverture au champ émotionnel et aux phénomènes de correspondances transmodales, par la richesse des ressources lexicales mobilisées, en particulier en contexte adjectival.

Si elle mobilise les axes traditionnels de saisie du sonore - différenciant en cela le bruit du silence, le verbal du non verbal, ou la parole du chant -, la relation au phénomène acoustique s'élargit également à des catégories spécifiques, telles celle du "bruit de l'invisible", qui, reculant les limites du perçu, marque la présence, pour le voyageur, d'un accès, par l'oreille, à la vie secrète des lieux, ou celle des "aléas de la rencontre musicale Orient/Occident", expression, par l'effet du "double insolite", du lien essentiel unissant l'expérience culturelle aux contingences du quotidien. Porteuses, par ailleurs, d'enjeux subjectifs propres, les catégories du "son ascendant" ou du "son-retour aux origines" marquent la présence d'un recul, dans et par l'écoute, des limites spatio-temporelles du perçu, tandis que, soulignant le caractère nécessaire du lien unissant l'événement acoustique à l'environnement afférent, le "son bien fait pour ..." élargit l'expérience sonore à la construction de l'unité et de la cohérence profonde du monde.

Si elle s'ouvre, au fil du récit, à la richesse et à la diversité des "ambiances sonores" rencontrées au cours du voyage, la description des phénomènes acoustiques passe également par la réalisation d'inventaires à la Prévert où se côtoient le *sonore* et le *non -spécifiquement- sonore* -, l'ouïe se constituant en expression parmi d'autres de la relation au sensible.

Faisant une large place à la mise en scène de l'écoute - et s'ouvrant aux phénomènes de projection sur l'axe du discours du lien de l'*entendre* à l'*entendu* -, la saisie du sonore s'effectue également sur le mode événementiel - les phénomènes de détachement syntaxique prenant ce faisant - tant dans le cadre du recours à l'onomatopée que de l'usage de l'énoncé nominal - valeur iconique dans le marquage verbal du sonore.

Ancrée de façon essentielle dans les phénomènes de tension vers la source, la saisie discursive du sonore se caractérise par la place qu'y tiennent les phénomènes de glissement contextuel

qui contribuent, en redéfinissant les modalités du lien *émetteur* → *médium* → *action sonore*, à la structuration de l'expérience acoustique. Récurrents par ailleurs dans l'énoncé, les phénomènes d'effacement de l'auditeur et d'animation du sonore vont de pair avec la constitution de l'événement acoustique en élément autonome, acteur de son surgissement, de son déploiement dans l'espace et de ses interactions avec l'autre.

Tout en faisant, d'autre part, un large usage des "images lexicales", et en particulier des saisies zoomorphiques et anthropomorphiques, l'énoncé s'ouvre également aux diverses expressions du procès métaphorique, qu'il passe par les "analogies de lien à la source" (*X avec un bruit de Y*), ou élargisse les comparaisons à la dimension du "*comme si ...*". Saisies dans le mouvement même de leur émergence, les images prennent à cet égard sens de leur ancrage dans les processus de contiguïté inhérents à l'expérience, toute rupture d'isotope s'accompagnant d'une saisie parallèle des phénomènes de continuité sous-jacents, le discours portant le cas échéant lui-même l'empreinte des liens source/cible.

Se défiant généralement de l'universel et de toute tendance à la généralisation, la description sonore se doit, chez N. Bouvier, de préserver ce que chaque instant a d'unique, d'inclassable et de non réitérable. Si, comme l'analyse P. Secrétan, "les analogies, statiques à force d'amplitude, arrêtent le temps, l'étirent ou le freinent comme on arrête un film" (1984 :110), les liens tissés, dans et par le sonore, au fil du voyage avec le monde ne prennent sens que de leur résistance à toute tentative d'universalisation et de figement. En même temps qu'à l'inscription du phénomène acoustique dans l'expérience, c'est ainsi à la conscience de la spécificité et de l'unicité de chaque situation que participent, dans l'*Usage du monde*, les analogies sous-tendant la relation au sonore.

Si la saisie de l'expérience acoustique s'ouvre à cet égard, chez C.F. Ramuz, à la construction de l'unité au-delà du divers, elle amorce, chez N. Bouvier, un retour à un état originare du monde où cohabitent sans se contredire l'un et le multiple. Unissant, dans la spécificité de chaque instant, le discontinu au continu, l'insolite au quotidien et le divers à l'un, la saisie du sonore contribue ainsi, dans l'*Usage du monde*, à renouer le lien unissant l'expérience acoustique aux origines de la vie humaine.

3. B. Krause : À l'écoute des paysages naturels : le son, expression essentielle du vivant

Chaque habitat constitué s'exprime au travers de l'assemblage spécifique de ses niches [...]. Passer d'un territoire biophonique à un autre revient à se déplacer sur un spectre acoustique : des basses aux hautes fréquences, d'un point à un autre dans le temps à travers l'espace. Dans le cas des biophonies et des géophonies, le spectre acoustique est complètement dépendant du biome ; les biophonies ne sont universelles qu'au sens où elles existent presque partout où il y a des paysages sonores. Leurs textures diffèrent autant que celles des voix humaines. (Krause, B. , *op. cit.* : 115-116).

Témoignant de la richesse des expressions des milieux acoustiques naturels du monde, *Le grand orchestre animal* retrace également l'itinéraire d'une réflexion qui, aboutissant à l'"hypothèse de la niche", marque une étape essentielle dans l'analyse de la structuration des productions sonores chez les êtres vivants. L'ouvrage de B. Krause se constitue ainsi à la fois en récit autobiographique - ouvert en cela à la dimension de la subjectivité et à l'approche en première personne - et en contribution scientifique - fondant le champ de recherche de *l'audiobiologie*. Mettant tout particulièrement en évidence le rôle du développement des bruits liés à l'activité humaine dans la régression des trames sonores animales, le texte se constitue en plaidoyer pour le respect des équilibres sonores naturels, l'étude des modifications de la biophonie au cours des dernières décennies prenant le plus souvent valeur de preuve tacite des phénomènes dénoncés.

Tout en se différenciant des textes de C.F. Ramuz et de N. Bouvier par son ouverture au champ de l'expertise et à la quête scientifique, l'ouvrage de B. Krause présente au sein du corpus la spécificité d'être traduit de l'anglais, situation porteuse d'un intérêt propre dans l'étude du discours sur le son, la mise en perspective de la version française et du texte original permettant d'élargir l'analyse à la question de l'ancrage culturel des processus en jeu.

3.1. À l'écoute des environnements sonores naturels

3.1.1 Richesse et diversité des univers acoustiques du monde

Présentés dans leur ancrage contextuel, mais également dans la spécificité des liens que noue avec eux l'auteur, les phénomènes acoustiques évoqués dans *Le grand orchestre animal* prennent sens de leur articulation aux trois catégories de *l'inanimé*, de *l'animal* et de *l'humain*, les phénomènes acoustiques s'organisant ainsi sur un mode "causal", c'est-à-dire à partir du lien à la source :

L'écoute attentive du paysage sonore d'habitats sauvages permet de distinguer immédiatement trois types fondamentaux de sons : (1) les sons naturels non biologiques, c'est-à-dire la géophonie ; (2) les sons provenant de sources biologiques non humaines - la biophonie ; (3) les sons produits par l'homme -l'anthropophonie- (Krause, B., 2013 : 92) ⁴⁶⁵

> *Géophonie et présence sonore du monde*

Qu'elle s'attache aux bruits de l'environnement naturel, aux diverses modalités des trames acoustiques animales ou aux productions sonores d'origine humaine, l'écoute, chez B. Krause, s'exprime avant tout comme présence au monde.

La relation aux phénomènes sonores naturels passe à cet égard tout d'abord par la sensibilité au bruit de l'eau, présenté comme assurant une fonction majeure dans le développement de la vie :

Sans eau, la vie telle que nous la connaissons n'existerait pas. Elle émet les sons les plus anciens qui soient, mais il est extrêmement difficile de les enregistrer et de les reproduire. Ses murmures, chuintements, clapotements, grondements, fracas à périodicité multirythmique ont été source d'inspiration pour l'homme depuis qu'il parle, chante, fait de la musique. K. 14

Dans la diversité des contextes afférents, le bruit de l'eau est ainsi celui de la mer dont "nous entendons les bulles minuscules de l'écume pétiller et éclater dans le sable à nos pieds, tandis que le bruit lointain des brisants se perd dans le fond sonore" (K 15), des ruisseaux, perçus comme ayant chacun " sa voix unique, dont les variations tendent à être beaucoup plus subtiles qu'au bord de la mer. (K. 23) ", des cascades, évoquées dans leur valeur spirituelle originaire pour les populations riveraines, - " le son blanc géophonique des chutes de Celilo" étant, comme le rappelle l'auteur, perçu naguère par les Wy-am "comme un signal reconnaissable, investi d'une profonde signification pratique et spirituelle", K 57 -, ou encore de l'averse, saisie dans la spécificité de ses manifestations acoustiques en forêt tropicale :

1. L'épais rideau de pluie retentit [...] comme l'approche d'un train de marchandises. [...]. La végétation est si dense dans les couches supérieures de la canopée que le grondement vient d'abord d'en haut, là où la pluie frappe en premier. Elle ne parvient souvent pas à atteindre le sol directement dans toute sa force. On entend le bruit mélodieux de l'eau qui tombe goutte à goutte sur les feuilles, variable suivant la grosseur des gouttes, et celui, périodique, qu'elles font sur les flaques formées au sol. K 26

S'attachant, par ailleurs, à la diversité des bruits du monde, le récit se caractérise par son ouverture à l'"inouï" qui élargit l'écoute à la dimension de l'imaginaire :

⁴⁶⁵ Original : "Listening closely to the soundscapes of wild habitats, you can immediately hear sound coming from three basic sources : (1) nonbiological natural sounds -the geophony- ; (2) sounds originating from non human, non domestic biological sources -the biophony-; and (3) human generated sound -anthropophony-. (Krause, B., 2012 : 80).

2. C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis. [...] Jamais déplaisante, cette expérience acoustique désorientait pourtant. Le son sortait de nulle part et masquait le paysage sonore naturel; nous étions incapables d'associer l'effet de réverbération avec quoi que ce soit de visible. Soumis à des impressions contradictoires, nous nous sommes regardés, mon collègue et moi, perplexes et un peu inquiets. Aucun de nous n'avait jamais entendu parler de quelque chose de pareil [...]. K. 19

3. J'enregistrais le paysage sonore printanier quand, m'apprêtant à franchir une clôture en barbelés qui m'empêchait de passer, j'entendis ce que je pris d'abord pour une caricature du sifflement du vent. Il se trouvait que celui-ci, qui enflait en hurlements, soufflait sur deux fils rouillés parfaitement enroulés pour « chanter » (c'est-à-dire vibrer en produisant une tonalité). En disposant deux petits micros dans l'herbe afin de les protéger des éléments, j'ai réussi à enregistrer l'un de ces rares moments dont mes collègues et moi sommes toujours en quête, de ceux qui créent une illusion et un effet purs, sans distraction extérieure. K. 31

Ouvert à l'expérience de l'inouï, le texte accorde à cet égard une place particulière à la situation d'écoute médiatisée et au lien tissé, dans et par la "capture" du sonore, avec les événements acoustiques naturels, qu'il renvoie à l'enregistrement du tonnerre, véritable défi pour le preneur de son (4), à la relation au bruit du vent, essentiellement insaisissable (5), ou encore à la quête, chargée d'enjeux esthétiques et émotionnels propres, du son émis par la chute des flocons de neige (6) :

4. J'essaie d'enregistrer le tonnerre chaque fois que je l'entends. Ce n'est cependant pas facile. On ne peut presque jamais prévoir correctement la force des coups les plus violents. Lorsque le niveau est réglé trop haut, le son provoque aisément un effet de saturation dans les meilleurs magnétophones ; trop bas, on manque les subtils échos du roulement. K 25

5. [...] on ne peut enregistrer le vent lui-même, seulement ses effets. Je suis complètement transporté quand je perçois les subtiles différences entre le vent qui bruisse dans les feuilles ou l'herbe, celui qui s'engouffre avec un son aigu dans des chicots d'arbres, l'extrémité ouverte de roseaux brisés au bord d'un lac ou d'une rivière, ou celui qui se précipite à travers les aiguilles et les branches de conifères dans la forêt. K 30

6. J'enregistre la neige par temps froid et humide. L'inconvénient est que la plupart des micros n'aiment ni le froid ni l'humidité. Une température voisine de zéro est la plus favorable ; les flocons sont alors de grande taille, chargés d'humidité et lourds. En pareil cas, si je réussis à placer mes micros comme il faut - j'en utilise des petits que j'accroche aux branches des buissons -, j'arrive à capter les vibrations délicates des brindilles sur lesquelles tombent les flocons. L'impression créée est celle d'un tapotement assourdi et doux, caractéristique de la neige. K. 28

> *Biophonie et expression de la vie animale*

Si les bruits provenant des phénomènes naturels sont très présents dans le récit, les manifestations de la biophonie - définie comme domaine des "sons émis par les

organismes vivants“ (: 79)⁴⁶⁶ - en constituent l'élément principal. Les phénomènes sonores d'origine animale sont à cet égard saisis tant dans leur inscription contextuelle (“lent balancement cadencé [...] mélange diaphane de bruissements et de chuintements“ inhérent au vol des oiseaux (K 11), “martèlement rapide de coups de becs“ des pics-verts (K 69), “salves sonores, parfois appelées *big-bang*“ des odontocètes (K 45), “petits bruits secs et aigus“ des bernaches se retournant dans leurs coquilles (K 4), ou encore sons à valeur de signaux émis par les chauves-souris (K. 46), les fourmis (K. 33), les poissons (K.2) ou les cétacés (K. 17)), que dans leurs qualités acoustiques propres, l'univers du *Grand orchestre animal* allant du “chuintement de chouettes cuculoïdes“ (K 18) et du “vrombissement“ du scarabée Goliath (K 52), aux “hurlements [...] retentissants et farouches“ des bébés vautours (K 34) en passant par le “jacassement aigu, parfaitement modulé des tamarins soyeux“ (K 65), les “cris rauques des puffins“ (K 3) et les “barrissements graves râpeux [...] plus ressentis qu'entendus par l'homme“ émis par les éléphants (K 52). Le recours aux techniques d'amplification acoustique élargit par ailleurs le champ de l'audible à la dimension de l'imperceptible, l'usage du casque et des micros rendant possible l'accès à des phénomènes inaccessibles “à l'oreille nue“, que l'écoute s'attache aux “petits couinements et grincements“ du maïs en train de pousser (K. 32), aux stridulations des fourmis (K. 33) ou à l'univers sonore subaquatique de la mare (K. 59).

Tout en étant perçues dans leur spécificité, les productions acoustiques animales sont présentées dans leur participation aux trames sonores complexes de la biophonie⁴⁶⁷,

⁴⁶⁶ Original : “Sounds of living organisms“, 2012 : 68

⁴⁶⁷ La recherche bioacoustique s'inscrit à cet égard en réaction, comme l'analyse B. Krause, contre la tendance dominante au vingtième siècle, en particulier chez les ornithologues, à l'enregistrement de sons isolés et à la réalisation de “catalogues“ sonores : « L'enregistrement de sons fragmentaires - les instantanés acoustiques d'animaux en solo [...] - restait la règle depuis les débuts de la profession. Pendant la majeure partie du XX^e siècle, ceux d'entre nous qui oeuvraient sur le terrain étaient chargés d'abstraire soigneusement de l'ensemble de la trame acoustique des sources sonores particulières de courte durée. [...] S'attacher à recueillir des fragments sonores isolés m'a obligé, comme tout le monde, simples amateurs ou chercheurs professionnels, à limiter mes recherches à chaque vocalisation prise individuellement, quelle que soit son origine. Mais, pour l'homme, la fragmentation du son pervertit l'impression de ce qui est sauvage en donnant une perspective incomplète d'un paysage sonore vivant. [...] L'intérêt du paysage sonore comme ouverture sur la connaissance écologique et musicale m'est apparu avec évidence lorsque j'effectuais des enregistrements dans les forêts équatoriales d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie. Las de donner la chasse à des espèces particulières et d'entendre leurs voix reproduites individuellement en mono, j'ai mis à profit ma formation initiale de producteur de musique : j'ai installé une paire de micros stéréo et j'ai attendu. À la nuit tombante, baigné dans l'univers du son en 3D, j'ai été pris d'une sensation de ravissement. Libéré des enregistrements monotones à piste unique, le son était plus éclairant et évocateur d'un site qu'une photo. Les ambiances ainsi reproduites, dont les riches

dont l'analyse met en évidence la fonction adaptative propre, inhérente tant à la richesse du signal collectif qu'à sa puissance cohésive intrinsèque :

7. Le fait que toutes les voix des occupants d'un habitat se répartissent entre des niches présente un avantage adaptatif considérable : le son de l'ensemble est souvent plus riche, plus énergique et puissant que la somme de sons émis par les parties. [...] Le tapage des insectes et des amphibiens ne crée parfois qu'une intermodulation : les hauteurs de deux signaux -ou plus- sont si proches qu'il leur arrive de se heurter, s'annulant momentanément l'un l'autre, effet acoustique tout à fait différent du son émis individuellement par chaque source. K. 47

8. On a toujours cru que *les vocalisations des crapauds du Grand Bassin* remplissaient deux fonctions principales : attirer un partenaire et protéger le territoire. Mais une autre explication importante liée à la survie nous a peut-être échappé : *un chœur synchronisé constitue un tissu acoustique protecteur sans faille*. En raison de ce synchronisme, autrement dit *quand tous les crapauds vocalisent de concert, les prédateurs dont l'ouïe est développée, comme les renards, les coyotes et les chouettes, ont du mal à prendre l'un d'eux pour cible, car aucun ne se distingue des autres. En revanche, s'ils perdent le rythme, et attirent l'attention en essayant de retrouver leur place dans le chœur, gare à eux !* Les rapaces opportunistes, oiseaux ou canidés, sont toujours à l'affût de telles occasions. : 196.

Inscrite au cœur de l'analyse audiobiologique, la saisie des trames sonores animales passe ainsi par des approches diverses, qu'elle adopte une perspective "causale" - attachée à l'identification des émetteurs (chœur des gibbons, K. 43, fanfare des mammifères, poissons et crustacés, K.2) -, géographique ("ensemble vocal arctique", K. 70), temporelle ("choeur de l'aube", K. 18), ou acoustique ("ensemble ... clairsemé et discret", K. 70).

> *Diversité des manifestations de l'anthropophonie*

S'il fait une large place aux manifestations de la géophonie et de la biophonie, *Le grand orchestre animal* s'ouvre également aux bruits d'origine humaine, organisés en quatre catégories dont B. Krause précise les caractéristiques et les enjeux :

L'anthropophonie, ensemble des sons produits par l'homme, comprend quatre types principaux : les sons électromécaniques, physiologiques, maîtrisés et annexes.

Les bruits électromécaniques proviennent de nos moyens de transport, des outillages utilisés dans les divers métiers et des appareils ménagers [...].

textures emplissaient tout le spectre des fréquences d'élégantes structures, de tempos et de solos multiples, intensifiaient mon expérience du lieu par leurs nuances riches et subtiles. Elles étaient formées d'un pointillé sonore évoluant dans l'espace acoustique. Écouter en ouvrant grand mes oreilles a suscité en moi un sentiment d'humilité et m'a apporté une merveilleuse récompense : le souvenir d'un son vivant provenant d'un lieu particulier à un moment donné. Aujourd'hui encore, cela me procure la plus grande satisfaction que je connaisse. » (Krause, B., *op. cit.* : 42-44).

Les sons physiologiques - toux, respiration, bruits corporels, éternuements et parole, par exemple - sont d'ordinaire beaucoup plus discrets et localisés.

Avec un peu d'attention et de considération, nous parvenons à maintenir dans des limites acceptables *le son maîtrisé*, - notamment la musique en direct ou enregistrée, les représentations théâtrales -, surtout quand il entre en conflit avec une biophonie délicate.

Les sons annexes comprennent les bruits de pas, les bruissements d'étoffe ; eux-aussi sont contrôlables et localisés. (Krause, B., 2013, [2012] : 173).

Bruits électromécaniques

Impliqués de façon directe dans l'évolution de la biophonie, les bruits de moteurs (avions, véhicules et engins de nature diverse) sont très présents dans le récit. Décrits dans leurs interactions avec les productions animales, ils sont généralement saisis à la fois sur un mode "causal" et qualitatif - c'est-à-dire par lien à la source et par caractérisation acoustique - ("battement grave des pales d'un hélicoptère" (K 54), "niveau de sons élevés émis par le sonar actif à basse fréquence [...] de la marine américaine" (K 63), bruit "d'un avion à réaction en route vers le nord [...] se répercutant en vagues tonitruantes d'un côté à l'autre de la vallée" (K. 54)). Présentés dans leurs effets sur la vie animale - effets attestés par la modification des comportements observés - , mais également sur les communautés humaines, les bruits de moteurs sont de façon récurrente décrits en termes de "nuisances sonores", catégorie dont B. Krause souligne par ailleurs la dimension essentiellement écologique, l'analyse mettant en évidence la façon dont la valeur attribuée aux phénomènes acoustiques a, de façon essentielle, partie liée avec l'engagement de l'auditeur dans la situation afférente :

9. Si les gens au sol ne sont pas enchantés quand un bi- ou quadrimoteur traverse leur espace acoustique, le son produit par les moteurs synchronisés -ceux qui effectuent le même nombre de tours par minute et, par conséquent, émettent un bruit de hauteur et d'intensité égales - est un bourdonnement continu sans à-coups, la « musique » la plus douce et rassurante qui soit aux yeux des aiguilleurs du ciel. K 56

Plaçant en continuité les sphères de l'animal et de l'humain, l'approche écologique de la perception auditive s'ouvre ainsi à la perspective de "l'affordance"⁴⁶⁸, B. Krause s'attachant, en même temps qu'à la fonction adaptative de l'ouïe, à la participation des comportements sonores à la survie de l'individu et de l'espèce⁴⁶⁹ :

⁴⁶⁸ Inscrite au cœur de la pensée écologique de la perception, l'"affordance" est définie par B. Darras et S. Belkhamza comme "opportunité écologique d'interaction" (Darras, B. et Belkhamza, S., 2009 : 133). (terme introduit par J. Gibson, 1979).

⁴⁶⁹ Si l'analyse écologique s'intéresse, le cas échéant, à l'ancrage génétique des comportements sonores, l'approche cognitive étend dans ce contexte le champ de l'analogie à l'univers de l'animal : « À défaut de posséder des étiquettes linguistiques, un chien dispose d'un ensemble d'expériences avec des objets, des agents, des actions, et des situations, et pour vivre il dépend de sa capacité à voir de nouveaux phénomènes en termes de phénomènes qu'il a déjà vécus. La catégorisation chez le chien apparaît de manière évidente comme un acte d'analogie. » (Hofstadter, Sander, 2013: 223, in Ch. 3 «Les analogies et catégories canines » : 222 -224)

Un spermophile creuse des galeries sous la surface de notre jardin potager [...] Il ne prête pas attention au bruit des pas feutrés de notre chat, mais réagit à coup sûr aux vibrations produites par les ondulations du serpent noir d'un mètre cinquante qui rôde dans les parages et cherche l'accès à son labyrinthe souterrain. La biche à queue noire et ses deux faons qui paissent le long de notre petite route chaque soir ne réagissent pas au bruit de notre voiture lorsqu'elle passe lentement à côté. Mais si je m'approche d'eux à pied, ils disparaissent à toute vitesse dans les bois dès que je suis à une centaine de mètres. Bien que la chasse soit interdite par ici, quelque chose dans leur ADN doit les avertir : les hommes à pied sont dangereux. Alors que le bruit d'une automobile de passage, tant qu'elle ne s'arrête pas, reste sans effet ou presque.

(Krause, B., 2013, [2012] : 75).

Comme le met en évidence l'écoute animale, la perception sonore passe ainsi par une forme première d'analogie/catégorisation amenant les êtres vivants à distinguer les situations où ils sont en danger de celles où ils sont en sécurité⁴⁷⁰.

Phénomènes sonores quotidiens

Largement représentée, dans *Le grand orchestre animal*, par les bruits de moteurs et les phénomènes électromécaniques, l'anthropophonie s'ouvre également aux événements sonores quotidiens. Dans le contexte expérientiel de l'analyse audiobiologique et de l'enregistrement - marqué par le caractère extrêmement discret de la présence sonore de l'homme⁴⁷¹, et en particulier par la quasi-absence des bruits de parole (principalement représentés par quelques propos échangés avec les membres de la tribu des Nez-Percés, K. 19, K. 66) -, les manifestations sonores de la vie humaine renvoient, de fait, essentiellement à une série de bruits très ténus - bruits organiques ou phénomènes émanant d'actions banales - pouvant toutefois, en situation d'écoute amplifiée, prendre des proportions inédites (K. 9, 11, 68) :

10. Mon casque stéréo, dont j'avais monté le volume, pour ne rien manquer, rendait plus vraies que nature les subtiles textures acoustiques. L'effet était immédiat et saisissant, l'impression de légèreté et d'espace, ensorcelante et magnifique. L'ambiance sonore prenait du relief dans ses moindres détails, détails que je n'aurais jamais perçus avec mes seules oreilles : le bruit de ma respiration, le léger mouvement de mon pied, un reniflement, un oiseau qui se posait tout près, en dérangeant les feuilles mortes, puis s'envolait, alarmé, battant l'air de ses ailes en bouffées courtes et rapides. K. 11

⁴⁷⁰ Phénomène dont témoigne, par exemple, dans le récit, la présence récurrente de l'adjectif *rassurant* (*reassuring*) dans la saisie qualitative du sonore (K 10, 48, 56).

⁴⁷¹ Contexte dans lequel la mention de bruits de référence de forte puissance - et particulièrement de ceux que l'auteur range parmi les *sons maîtrisés*, telle la musique produite en concert par les *Grateful Dead*, groupe rock dont le niveau sonore des productions est mis en perspective avec celui du signal émis par la crevette pistolet (K 17) -, joue un rôle spécifique, notamment par la relation qu'elle instaure entre les sphères humaine et animale.

Occupant une place centrale dans le récit⁴⁷², l'évocation des bruits de la maison familiale se charge à cet égard d'une puissance expressive propre, le bâtiment lui-même unissant, dans et par ses propres vibrations, en même temps que les bruits de l'extérieur (chants des oiseaux, vrombissements d'une voiture dans la rue) à ceux de l'intérieur (voix, plomberie, bruits de couverts), les manifestations d'origine animale ("*chants des tourterelles tristes, des pouillots siffleurs, des cardinaux, mésanges, viréos, rouges-gorges, étourneaux, faisans, amphibiens, grillons et d'une foule d'insectes*") aux diverses expressions de la vie humaine ("*clameurs de la famille Krause*", "*voix d'un annonceur - ou musique - montant de la vieille radio Philco ou du magnétophone installés au fond de la salle de séjour*"), l'écoute contribuant, ce faisant, à la construction de la cohérence profonde du monde :

12. Notre maison sans prétention était mal isolée des intempéries et du bruit. Même toutes fenêtres fermées, le chant des oiseaux dans les champs et, de temps à autre, le vrombissement d'une voiture dans la rue se mêlaient aux clameurs de la famille Krause. [...] Je finis par très bien connaître les voix des animaux [...]. Elles étaient entrecoupées de grincements et de claquements de portes dès que la maison s'éveillait. Au rez-de-chaussée, la plomberie de la salle de bains s'animait brusquement. Les bruits rassurants de casseroles, d'assiettes et de couverts filtraient à travers le plancher de ma chambre lorsque mon père se levait tôt pour prendre son petit déjeuner avant de partir travailler. Le soir, avant le coucher, la voix d'un annonceur -ou de la musique- montait de la vieille radio Philco ou du magnétophone installés au fond de la salle de séjour [...]. La maison elle-même, un pavillon d'avant-guerre de 135 m² typique, avait sa propre voix : les murs oscillaient et tremblaient légèrement en émettant un bruit sourd, ressenti plus qu'entendu, quand le vent soufflait et que la pression différait d'un côté à l'autre de la bâtisse. K. 48

> *Silence et recul de la vie*

Si la situation d'enregistrement suppose une discrétion essentielle de l'être humain, l'expérience du "silence total" signale généralement, en perspective biophonique, la présence d'un phénomène anormal, B. Krause soulignant à ce propos que "presqu'aucun être sensible ne peut prospérer dans un environnement complètement silencieux" (K. 67). Qu'il renvoie au *tacet* animal signalant la présence d'un danger (13), à une réaction à un bruit excessivement violent (14), à l'atmosphère des catastrophes écologiques (15), ou, simplement, à la confrontation à un site anéchoïde absorbant tous les phénomènes acoustiques (16), le silence est ainsi expression du recul de la vie et appelle, de façon essentielle, le bruit :

13. J'ai d'abord entendu dans mon casque une série de clapotements. J'étais incapable de déterminer leur origine, car j'enregistrais en stéréo, mais je savais qu'ils étaient proches. Puis le paysage sonore a nettement changé : les insectes se sont tus, les oiseaux ont baissé de ton. Était-ce un signal ? K. 42

⁴⁷² Ouvrant le chapitre V, elle est d'ailleurs effectivement située au cœur de l'ouvrage.

14. Bien qu'ils aient volé à plus de trois mille mètres d'altitude, le grondement à basse fréquence à l'une des extrémités du spectre, combiné au hurlement des appareils passant en trombe, a réduit brusquement la biophonie. Après la disparition du bruit, six ou sept minutes plus tard, la zone est restée silencieuse : le chœur de l'aube n'a pas retrouvé le niveau auquel nous l'avions enregistré avant le passage des jets. K. 62

15. J'ai vécu une expérience aussi pénible dans le détroit du Prince William, à la fin du printemps et pendant l'été qui ont suivi la marée noire de l'Excon Valdez, en 1989. Je n'avais jamais entendu jusque-là un silence aussi sinistre dans une région de l'Alaska. K. 21

16. Au cours d'une mission, je suis tombé par hasard sur un site presque anéchoïde au fond du Grand Canyon. C'était l'endroit le plus silencieux où je me sois jamais trouvé en pleine nature : une zone enclose entre de hautes parois de grès, à un kilomètre et demi de la rivière. [...] En peu de temps, je me suis senti si désorienté que je me suis mis à parler, à chanter et à lancer des cailloux contre les parois du canyon uniquement pour entendre autre chose que le sang battant dans mes tempes et le vacarme croissant dans mes oreilles. L'absence de tout signal acoustique me rendait fou. Je n'ai pas été long à emballer mon matériel et à retourner à portée de voix de la rivière, dont l'eau qui coulait tout près fournissait un repère acoustique. K. 68

3.1.2 Modalités de lexicalisation du sonore

(Annexes 3 - 4.3 - 5.3 - 20)

Forte représentation des "mots du son"

Fortement focalisé sur l'expérience acoustique, le texte de B. Krause est, au sein du corpus, celui qui utilise le plus largement les ressources des "mots du son"⁴⁷³, en particulier dans les catégories des substantifs (76,3% t. / 87,6 % occ.) et des verbes (56, 6% t. / 71,9% occ.). Tout en constituant une marque de l'inscription du texte dans le champ sémantico-lexical du sonore, cette forte représentation de termes « conventionnels » semble également être un effet de la traduction, la finesse du grain de catégorisation lexicale des phénomènes acoustiques dans le texte original nécessitant une mobilisation maximale des ressources de l'existant dans le passage à la version française, comme le fait par exemple apparaître la richesse du champ verbal dans la saisie des productions animales (*aboyer, bêler, bourdonner, caqueter, clapper, coasser, criailler, croasser, gazouiller, glapir, glousser, gronder, hululer, hurler, jacasser, miauler, pépier, piauler, ronronner, roucouler, siffler, striduler, vagir, vrombir*), ou la précision des modificateurs adjectivaux dans la qualification des dynamiques sonores (*fort, puissant, assourdissant, tonitruant, perçant / doux, assourdi, étouffé, fluet, feutré*) (cf. Annexe 4.3).

Comme c'est par ailleurs le cas sur l'ensemble du corpus, c'est parmi les unités ayant le plus fort taux d'occurrences que les termes du lexique témoin sont les plus représentés

⁴⁷³ Ressources représentant près de 60% des unités lexicales mobilisées dans les descriptions sonores (soit 58,8% (types), pour un taux d'occurrences de 75,3%).

(52,5% des termes mono ou bi-occurrents vs. 97,6% (t.) / 95,8% (occ.) des unités attestées huit fois et plus), les éléments les plus mobilisés étant les unités à valeur générique : *son* (x52), *bruit* (x33), *entendre* (x35), *sonore* (x41) et *acoustique* (x19), ainsi que, dans une moindre part, (i) les descripteurs vocaux et auditifs : *voix* (x24), *chant* (x11), *chœur* (x10), *oreille* (x14), (ii) les verbes de production sonore : *émettre* (x21), *produire* (x14), *chanter* (x 12), et, sans surprise dans le contexte afférent, (iii) le champ sémantico-lexical de l'enregistrement : *enregistrer* (x29), *enregistrement* (x 8), *capter* (x6), *micro* (x18).

Extension à des ressources propres

Faisant une large place aux descripteurs acoustiques “de base“, le lexique de saisie sonore du *Grand orchestre animal* intègre également nombre de termes techniques et renvoie, ce faisant, à des domaines d'expertise divers : bioacoustique (*géophonie, biophonie, anthropophonie, marque acoustique, niche*), biologie (*écholocation, « big-bang »*⁴⁷⁴), acoustique (*spectre, interférences, intermodulation, signal, niveau, égalisation/annulation des hauteurs, anéchoïde*), technique audio (*capter, recueillir, détecter, saisir, restituer, rendre, reproduire, isoler - magnétophone, hydrophone, sonar, sonomètre, enregistrement stéréo/surround, échantillon*), mais également musique (*intervalle, octave, glissando, staccato, sforzando, moderato, multirythmique*).

Très précis dans la différenciation des modalités de l'activité auditive (*capter, discerner, identifier*), l'énoncé se caractérise également par sa richesse dans les modalisations adverbiales de l'écoute (*entendre activement/passivement, attentivement/indifféremment, finement, distinctement, nettement*). S'attachant par ailleurs de façon spécifique aux interactions du bruit avec l'environnement (*porter, renvoyer, se répercuter*), la description des événements sonores fait une large place aux descripteurs spatiaux et processuels, tant en contexte verbal (*filtrer de, remplir, monter, se perdre dans / durer, se prolonger, enfler, culminer, changer, s'évanouir*) qu'adjectival (*proche/lointain, à portée de voix de / constant, continu, sans à-coups, ondulant, saccadé, segmenté, ponctué de, entrecoupé de, répété, périodique, simultané, synchrone*).

Tout en s'élargissant, d'autre part, au champ des correspondances transmodales - le son pouvant être perçu comme *transparent, diaphane, léger, acéré, chaud* ou *râpeux* -, les saisies qualitatives s'ouvrent largement à l'expression de la subjectivité. L'énoncé est à cet égard marqué par la place qu'y tient la catégorie de l'“étrange“ (anglais *strange* : 37,

⁴⁷⁴ Terme de bioacoustique marine désignant le bruit produit par la crevette-pistolet pour étourdir sa proie.

odd : 44, *unusual* : 59) dans le signalement de bruits sortant du registre du connu et du familier, ainsi que par son ouverture au registre émotionnel - actualisée, en particulier, par les participes présents dans l'évocation de l'effet produit par le phénomène sonore (*attirant*, K. 20, *saisissant*, K. 11, *frappant*, K. 21, *rassurant*, K. 10, 48, 56, *relaxant*, K. 57 → anglais : *welcoming* : 44, *vivid*, *forceful* : 15, *powerful* : 44, *reassuring* : 14, 107, 164, *relaxing* : 165), mais également par la façon dont les phénomènes acoustiques se présentent comme porteurs/vecteurs d'émotions ou de sentiments de nature diverse, qu'ils soient décrits comme *farouches* (K. 34), *énergiques* (K. 47), *furieux*, (K. 20), *agressifs* (K. 50) ou *tristes* (K. 66).

Ancré dans la relation du *faire* à l'*entendre* et ouvert aux processus de distinction qualitative du perçu, l'événement sonore prend ainsi sens de la finesse et de la complexité des liens unissant, dans et par le dire, l'expérience acoustique à la vie, comme le met par exemple en évidence la richesse des éléments mis en jeu par la description des plages de Martha's Vineyard, - la densité des modificateurs n'étant en cela pas sans difficultés pour la traduction :

17. The soundscapes of Martha's Vineyard's beaches vary widely, from the protected, shallow water coves off Vineyard and Nantucket Sounds along the northern part of the island to the impressive constant roar and low rumble of the Atlantic-exposed shores to the south."

(*op. cit.* : 43).

Les paysages sonores de Martha's Vineyard varient beaucoup, entre la tranquillité des criques bien protégées, aux eaux peu profondes, des détroits de Vineyard et de Nantucket, dans la partie nord de l'île, et les impressionnants grondements et roulements graves constants sur les rivages exposés à l'Atlantique, au sud. K. 20

Ouverture du champ iconique

Diversifiant les axes de qualification des phénomènes acoustiques, la saisie du sonore fait appel aux images de niveau lexical (*étouffé*, *perçant*, *chantant*, *tonitruant*), la description de la biophonie mobilisant à cet égard des champs iconiques propres, qui tendent en contexte à s'ériger en catégories. *Le grand orchestre animal* s'ouvre ainsi largement au champ des descripteurs musicaux⁴⁷⁵, tant en ce qui concerne la qualification des productions acoustiques elles-mêmes (effectuée en termes d'intervalles, de tempo, de structure rythmique ou d'effets interprétatifs de nature diverse) que la présentation des différentes modalités d'actualisation de la biophonie (*ensemble vocal arctique*, K. 70, *chœur des grillons*, K. 39, *des gibbons*, K. 43, *des oiseaux et des insectes*, K. 61, *fanfare de mammifères, poissons*

⁴⁷⁵ Cf. supra, Krause, B., France Culture, "Rendre compte des oiseaux", *SuperSonic*, émission de T. Baumgartner, 03-03-16).

et crustacés, K. 2), la saisie qualitative des ensembles sonores utilisant par ailleurs de façon privilégiée les ressources de la métaphore textile : *tissé transparent des voix animales*, K. 40, *texture acoustique nocturne de la forêt tropicale*, K. 8, *entretissage transparent des voix*, K. 58, *ample tissu sonore*, K. 54, *trame complexe des voix*, K. 1.

Caractérisée par sa finesse et sa précision dans l'usage des ressources de l'existant, par son extension à la dimension de l'expertise, ainsi que par son ouverture - dans des formes plus ou moins figées par l'usage - au champ de l'iconicité, la saisie discursive du sonore mobilise ainsi, dans le *Grand orchestre animal*, un ensemble de moyens lexicaux riches et complexes, qui sont partie prenante de la relation nouée, dans et par le dire, avec l'événement acoustique.

3.2 Spécificités catégorielles

3.2.1 « Chant » de la nature et « sécheresse » du son : enjeux des phénomènes de modalisation autonymique

Ouverte aux images de niveau lexical - et en particulier au paradigme de la "musique animale" -, la saisie verbale du sonore passe également par les processus de redéfinition catégorielle. L'énoncé fait à cet égard un usage récurrent des phénomènes de modalisation autonymique, la présence des guillemets signalant l'écart entre la signification conférée aux termes employés et leur acception commune⁴⁷⁶ - comme c'est le cas dans l'évocation du "chant" de la nature ou de la "sécheresse" du son.

> "Chant" de la nature et de l'animal : au-delà d'une image lexicale

Largement banalisée en contexte quotidien, la saisie de sons naturels et de productions sonores animales en termes de "chant" s'ouvre ainsi, en perspective bioacoustique, aux processus de défigement et de remotivation.

Défini en effet généralement comme action de *moduler sur l'échelle diatonique* pouvant, par analogie, renvoyer à des phénomènes d'origines diverses (animal, élément naturel, instrument de musique) (TLFi), *chanter* suppose la présence d'un procès émetteur, d'un phénomène de type permanence/variation et d'une structure mélodique, l'écart ouvert

⁴⁷⁶ Signalant, comme l'analyse D. Maingueneau, la présence dans le discours « d'une activité par laquelle le sujet d'énonciation marque une distance à l'égard de son propre énoncé », (2013 : 170), l'usage des guillemets invite à une remise en question des connotations de l'unité lexicale utilisée, J. Authier-Revuz parlant à ce propos d'"ouverture d'une boucle réflexive" et décrivant ce phénomène en termes de « non-coïncidences du dire » (Authier-Revuz, J., 1995, cit. in Maingueneau, D., *op. cit.* : 170).

Inhérents au procès catégoriel lui-même, les phénomènes de "guillemetisation" sont porteurs d'enjeux cognitifs propres, mis en évidence par D. Hofstadter et E. Sander (*op. cit.* : 83-84).

par l'usage des guillemets chez B. Krause invitant à revenir aux sources du processus d'extension sémantique, comme le mettent en évidence les commentaires métadiscursifs joints par l'auteur :

18. Nous définissons les vocalisations des baleines comme des « *chants* » : *des séquences d'expression vocale acquise, répétées sans cesse durant la saison des amours et du vêlage* ;⁴⁷⁷

K 49

19. J'enregistrais le paysage sonore printanier quand, m'apprêtant à franchir une clôture en barbelés qui m'empêchait de passer, j'entendis ce que je pris d'abord pour une caricature du sifflement du vent. Il se trouvait que celui-ci, qui enflait en hurlements, soufflait sur deux fils rouillés parfaitement enroulés pour « *chanter* » (*c'est-à-dire vibrer en produisant une tonalité*)⁴⁷⁸. K 31

Retournant à l'origine de l'usage iconique du terme dans la désignation de phénomènes d'origine géo- ou biophoniques, les précisions apportées par B. Krause concernent ainsi trois éléments : soit (i) la présence d'un phénomène sonore de nature vocale ou, plus largement, vibratoire, (ii) l'existence d'une cause, représentée dans les exemples 18 et 19 par le processus d'émission sonore chez les baleines ou de mise en vibration de l'air en ce qui concerne le vent et (iii) le caractère organisé de la production afférente, que celui-ci prenne la forme d'un pattern d'expression (18) ou d'un processus interprétable en termes de structure tonale (19)⁴⁷⁹. Bien que n'apparaissant par ailleurs pas de façon explicite dans les exemples cités, le lien unissant le « chant » à la présence d'un phénomène de nature émotionnelle, susceptible le cas échéant de remettre en question les frontières entre les règnes et les espèces, semble ici également essentiel, comme le met par exemple en évidence la description faite par B. Krause des productions vocales des chimpanzés et des gorilles :

20. En effectuant de longs séjours parmi les chimpanzés et les gorilles à l'état sauvage, j'ai découvert que la modulation distincte de leurs vocalisations improvisées lorsqu'ils s'épouillent, jouent ou cherchent leur nourriture - *ces combinaisons désignées comme chant par les chercheurs* - suscite au sein du groupe un état émotionnel qui apaise même un observateur sur ses gardes. K 49.

Renvoyant à l'idée d'un phénomène sonore de nature vibratoire résultant d'une cause agissante, s'organisant autour d'une structure et s'accompagnant généralement de manifestations émotionnelles, le « chant » de la nature et de l'animal se constitue ainsi

⁴⁷⁷ Original : “[...] sequences of acquired expression repeated over and over during each mating calving season.” (Krause, B., 2012 : 52).

Cf. également : a [...] sand dune “singing” (:76) → une dune “chantante” (K. 38) - The first time I heard ants “sing” (: 58) -- la première fois que j’ai entendu des fourmis “chanter” (K.33).

⁴⁷⁸ Original : “[...] vibrate in a tonal-producing way”. (Krause, B., *op. cit.* : 115).

⁴⁷⁹ Original : “in a tonal-producing way”, Krause, B., *op. cit.* : 10.,

en catégorie propre, l'écart introduit par l'usage des guillemets semblant ce faisant moins introduire une distance avec l'extension traditionnelle du terme hors du champ des manifestations humaines qu'avec les connotations qui lui sont habituellement associées, et en particulier avec ses valeurs romantiques et anthropomorphisantes. La distance introduite par les guillemets marque ainsi non une remise en cause de l'usage iconique du terme dans la saisie de manifestations sortant de la sphère de l'humain, mais bien la revendication de l'existence d'un "chant" propre à l'animal et à la nature.

> « Sécheresse » du son : retour aux sources de la saisie qualitative du sonore

Si l'emploi des guillemets dans la saisie du "chant" de la nature ou de l'animal tend à remettre en cause les connotations anthropomorphiques traditionnelles du terme, il marque également, en ce qui concerne l'adjectif "sec", la présence d'une extension spécifique des usages conventionnels :

21. J'avais remarqué, à notre camp, près de Gonarezhou, que, contrairement à ce qui m'arrivait dans les forêts tropicales, je ne transpirais pas beaucoup malgré la chaleur. Tous les sons étaient incroyablement « secs »⁴⁸⁰ et rapidement absorbés, la faible humidité donnant l'impression de se trouver dans un studio d'enregistrement isolé phoniquement, sans réverbération. Les oiseaux et les insectes vocalisaient dans un habitat où il n'avait pas plu depuis des semaines ; l'absence de surfaces réfléchissantes expliquait l'absence d'écho. K 18

22. Lorsque j'écoute ces enregistrements, même des années après, je suis toujours surpris de constater à quel point leur résonance est « sèche » et « chaude »⁴⁸¹. Leurs tons épais, de hauteur moyenne, me sèchent les lèvres. K 31

Expression d'une "non-coïncidence du dire" (Authier-Revuz, J., 1995), le marquage autonymique amène ici à distinguer les usages "guillemetisés"⁴⁸² de situations dans lesquelles le terme est employé sans marque de modalisation :

23. Les bernaches accrochées aux rochers émergés et aux racines des palétuviers se retournent dans leur coquille *en émettant de petits bruits secs* et aigus qui résonnent dans tout l'habitat au-dessus et au-dessous de la laisse de haute mer K 4

24. Selon sa force, le vent dans un micro peut produire *des bruits secs* ou des grondements en surchargeant la membrane extrêmement fragile K 30.

25. Le son renvoyé par la structure géologique du site amplifie le fracas de chaque vague, qui se brise *en une déflagration sèche, percutante*. K 20.

Lié à la présence conjointe, en contexte marqué, de mentions d'ordre hygrométrique, le phénomène de modalisation autonymique remet ici en cause les usages sonores

⁴⁸⁰ Original : "everything sounded incredibly « dry » [...]" *op. cit.* : 29.

⁴⁸¹ Original : "how « dry » and « hot » they sound." *op. cit.*: 53

⁴⁸² Cf. Hofstadter, D., Sander, E., *op. cit.* :83-85.

traditionnels du terme, phénomène commun à l'anglais et au français, comme le fait apparaître la mise en perspective du texte traduit et de la version originale. Si un son "sec" renvoie en effet habituellement, par extension, à un phénomène acoustique "dépourvu d'ampleur, de moëlleux, de douceur, de grâce et de souplesse" (Siron, J., 2002, Dictionnaire des mots de la musique), c'est également, dans les cas pointés par l'usage des guillemets dans "*Le grand orchestre animal*", un son produit dans un environnement caractérisé par son faible taux d'humidité. Portant les caractéristiques du milieu dans lequel il se déploie - comme l'illustre le lien établi dans l'énoncé entre la sécheresse du son et celle de l'espace (21) ou des lèvres (22) -, le phénomène acoustique s'en fait ainsi l'expression directe, comme l'analyse B. Krause :

Les paysages sonores naturels [...] sont les voix d'écosystèmes entiers. Divers facteurs se conjuguent pour conférer leur individualité aux paysages sonores. Dans les régions vallonnées, le son a tendance à être plus contenu. Dans les zones de plaine, ouvertes et sèches, il se disperse plus vite et semble se perdre. En un même lieu, l'acoustique peut aussi varier au fil de chaque saison, selon la densité et le type de végétation dominante (par exemple les feuilles en formes d'aiguilles des conifères, par opposition à celles, plus larges, des arbres à feuilles caduques) et les caractères géologiques fondamentaux de la région (rocheuse, vallonnée, montagneuse ou plate). [...] Dans les habitats marins, la température et la salinité de l'eau, les courants et le relief du fond de la mer influent sur la transmission du son de manière à la fois subtile et profonde. Certaines zones refermées sur elles-mêmes, au fond de Glacier Bay, par exemple, dans le Sud-Est de l'Alaska, favorisent la répercussion du son et l'amplifient. En conséquence, les signaux émis par les bateaux et les animaux prennent une force peu commune. En revanche, la réverbération est réduite dans les lacs et certains habitats marins, tels les récifs coralliens.

(Krause, B., *op. cit.* : 36)

S'il possède, dans une perspective transmodale, les caractéristiques acoustiques de la sécheresse, le son "sec" en est ainsi également l'expression, le phénomène acoustique révélant les propriétés hygrométriques du lieu. Redonnant à l'adjectif sa valeur sémantique première, le discours élargit, ce faisant, une saisie de type transmodal à un processus de caractérisation physique.

Qu'ils renvoient aux contextes du "chant" animal ou de la "sécheresse" du son, les phénomènes de modalisation autonymique invitent ainsi à mettre en question les usages lexicaux communs pour en refonder le sens à la source, la saisie du sonore se chargeant, dans et par le dire, de valeurs musicales ou environnementales propres. Inscrits au cœur de l'expérience, les processus d'analogie/catégorisation lexicale participent en cela à part entière de la défense de la thèse écologique du sonore, qu'ils contribuent, dans et par le lien tissé avec le "chant", à l'affirmation de la continuité et de la complémentarité des productions d'origine naturelle, animale et humaine dans l'équilibre acoustique du monde, ou, dans la saisie de la "sécheresse" du son, à la reconnaissance de l'ancrage environnemental du perçu.

3.2.2 Catégories *ad hoc* et “jardins catégoriels“ sonores⁴⁸³

Ouverte aux processus de défigement et de remotivation, la saisie du sonore mobilise également nombre de catégories *ad hoc*⁴⁸⁴ qui, lexicalisées ou non, sont partie prenante du lien tissé avec l'événement acoustique⁴⁸⁵.

“*Son ressenti plus qu'entendu*“

Utilisée dans la description des « *barrisements graves, râpeux, des éléphants* » (K 52, : 132) ou du bruit sourd émis par les murs de la maison sous l'effet du vent (K 48, : 108), la catégorie du “*son ressenti plus qu'entendu*“ (“*more felt than heard*“ : 132 / “*felt more physically than aurally*“ : 108), renvoie à la zone sensorielle charnière - correspondant au seuil fréquentiel inférieur de l'ouïe - où la perception auditive est relayée par le toucher, zone pour laquelle ni l'anglais ni le français ne possèdent de descripteur spécifique. Elle assure, ce faisant, la saisie du lien unissant perception tactile et auditive - R. Murray Schafer définissant à ce propos l'*entendre* comme “une manière de toucher à distance“ (*op. cit.* : 26)⁴⁸⁶ - et contribue, en même temps qu'à ancrer l'écoute dans les modalités fusionnelles originaires de présence au monde, à conférer au perçu une réalité propre.

“*Son perçu avec ses seules oreilles*“

Distinguant par ailleurs les situations d'audition “naturelle“ des contextes d'écoute médiatisée, la catégorie du “perçu avec ses seules oreilles“ trouve sa pertinence dans la mise en perspective des usages habituels des fonctions perceptives et des possibilités offertes par l'exploration de nouvelles modalités de relation au sonore, que celles-ci passent par l'expérimentation de conditions physiologiques inédites ou par le recours aux techniques d'amplification acoustique :

⁴⁸³ Cf. Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 207.

⁴⁸⁴ Catégories dont le fonctionnement a été analysé par L. Barsalou (Barsalou, L.W. (1983), « Ad hoc categories », in *Memory and cognition*, 11, 211-227, cit. in Hofstadter, D. and Sander, E., 2013: 172).

⁴⁸⁵ Si riches soient les possibilités offertes par les catégories lexicalisées, elles ne représentent, ainsi que le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, qu'une partie de nos ressources cognitives : « Ce merveilleux ensemble que forment nos catégories lexicalisées ne constitue que la manifestation la plus apparente du gigantesque édifice conceptuel que chacun développe au long de sa vie [...] chaque être humain fabrique sans cesse, et le plus souvent sans le savoir, de nouvelles catégories. » *op. cit.* : 207

⁴⁸⁶ La relation liant, dans la perception des basses fréquences, les domaines de l'audition et du toucher, se charge à ce propos de valeurs propres, comme le souligne R. Murray Schafer : « Le toucher est le plus personnel de tous les sens. L'ouïe le rejoint à l'endroit où les basses fréquences d'un son passent à la vibration (soit à 20 Hertz environ). Entendre est une manière de toucher à distance, et l'intimité s'élargit au social lorsque plusieurs personnes se réunissent pour écouter ensemble. » (Murray Schafer, R., 1979, [1977] : 26).

23 La différence entre ce que j’entendais *avec mes seules oreilles* et avec celles, fausses, du félin était impressionnante., K 36.

[...] between what I heard *with my ears alone* and with the faux cat’s ears [...] : 60

24. L’ambiance sonore prenait du relief dans ses moindres détails, détails que je n’aurais jamais perçus *avec mes seules oreilles*. K 11

[...] that I would have never caught *with my ears alone* : 15.

“Son le plus puissant produit par l’être le plus petit“

Si elle n’est pas objet de lexicalisation dans le texte, la catégorie du “son le plus puissant produit par l’être le plus petit“ joue un rôle propre dans “*Le grand orchestre animal*“. Qu’elle renvoie à la situation de la crevette-pistolet qui, longue de 4 cm, émet un signal “pouvant atteindre, voire dépasser 200 dB sous l’eau, soit l’équivalent de 165 dB dans l’air“ et dont l’intensité “est comparable à celle d’un orchestre symphonique, qui peut culminer à quelques 110 dBA“ (*op. cit.* : 33) ou à celle de la minuscule grenouille arboricole du Pacifique, dont “la voix peut porter jusqu’à plus de 100m“ et que l’auteur rapporte “avoir enregistrée à 80 dBA à 3 m“ (*op. cit.* : 69), l’expérience de la force associée à la petitesse a toujours quelque chose de fascinant et ouvre un imaginaire énergétique riche et fécond.

“Son insoupçonné de l’infime“

Souce inépuisable, par ailleurs, d’étonnements et de découvertes, le “son des petites choses“ (“*the sound little things make*“ : 58) élargit le champ de l’écoute à des univers insoupçonnés : son du vent qui, capté par les membranes ultra-sensibles des micros, “rappelle parfois le souffle d’êtres vivants“ (K 30), des flocons de neige, “qui crée l’impression [...] d’un tapotement assourdi et doux“ (cf. supra, K 28), du “maïs en train de pousser“, prenant la forme “de petits couinements et grincements, tels des frottements secs et saccadés sur un ballon de baudruche bien gonflé“ (K 32), des fourmis “qui chantent en stridulant, en frottant leurs pattes sur leur abdomen“ (K 33), ou encore “voix aquatiques de la mare [...] corises, larves d’insectes, têtards“ produisant des “craquements, des grincements aigus, des bruits secs et des grattements“ (K 59).

“Son totalement inouï“

Si “l’infime“ et “l’insoupçonné“ reculent les limites du perçu, “l’inouï“ s’ouvre à l’imaginaire, comme c’est le cas dans l’évocation, par B. Krause, des effets du vent sur les roseaux des abords du lac Wallowa (cf. supra, K. 19), ou sur “deux fils de fer rouillés parfaitement enroulés pour chanter“ dans le désert du Nouveau Mexique (cf. supra, K. 31).

Reposant sur l’analogie - et sur la richesse des évocations conférant leur pertinence aux situations acoustiques -, les catégories *ad hoc* affinent ainsi nos modalités de saisie du sonore et nous permettent, comme l’analysent D. Hofstadter et E. Sander, de donner sens au monde :

Le merveilleux ensemble que forment nos catégories lexicalisées ne constitue que la manifestation la plus apparente du gigantesque édifice conceptuel que chacun développe tout au long de sa vie. [...] Nos catégories personnelles, bien que dépourvues d’étiquettes lexicales, et fondées sur des expériences uniques et privées, n’en sont pas moins solidement ancrées dans nos mémoires. Elles constituent, pour chacun d’entre nous, un jardin secret catégoriel.

(Hofstadter, D. et Sander, E, *op.cit.* : 207).

C’est ainsi au partage de quelques recoins de ce “jardin secret catégoriel sonore” que B. Krause invite le lecteur lorsqu’il l’entraîne sur le chemin du “son ressenti plus qu’entendu”, du “son perçu avec ses seules oreilles”, du “son le plus puissant produit par l’être le plus petit”, du “son insoupçonné de l’infime” ou du “son totalement inouï”, l’amenant ce faisant à renouer et enrichir les liens tissés, dans et par l’expérience sonore, avec le monde.

3.3 Traduction et saisie discursive du sonore

Si *Le grand orchestre animal* ouvre une fenêtre sur les processus de catégorisation des phénomènes acoustiques, la mise en perspective de la traduction et de la version originale fait apparaître la présence d’un élément jouant un rôle propre dans la réception de l’ouvrage par les lecteurs francophones, à savoir l’écart entre les deux langues-cultures dans la lexicalisation et plus généralement la saisie discursive du sonore. Se manifestant par des phénomènes de nature diverse, allant de l’actualisation du rapport explicite/implicite à la finesse du grain de catégorisation du perçu en passant par les modalités de saisie du lien émetteur/procès, par le marquage morpho-syntaxique du champ et par les différentes expressions du procès iconique, ce phénomène témoigne de l’ancrage culturel essentiel de la saisie du sonore et de la spécificité des liens tissés, dans et par le dire, avec l’événement acoustique.

3.3.1 Enjeux sémantiques du rapport explicite/implicite

Soulignée par H. Dupuy-Engelhardt en contexte franco-germanique, la présence, entre langue-source et langue-cible, de différences liées au degré d’explicitation du phénomène acoustique dans le texte - et, parallèlement, à la place dévolue à l’implicite -, constitue un phénomène remarquable dans les processus d’inscription discursive du sonore (Dupuy-Engelhardt, H., 1997 b : 82). La confrontation du texte original à la traduction française fait à cet égard apparaître la présence d’une grande diversité de situations,

la dimension acoustique pouvant être explicite en anglais et implicite en français (25) ou, à l'inverse, être exprimée en français sans l'être en anglais (26), ou encore être renforcée dans l'une des langues et faire l'objet d'une simple mention dans l'autre (27) :

25. L'illusion est soudain brisée par un avion à réaction en route vers le Nord. K. 54

the illusion is suddenly broken by *what sounds like a [...] military jet heading northbound*
: 155 -156

26. *le bruit des vagues de l'océan et des lacs* K. 57

ocean and lakeside waves : 164

27. doors that would *creak, click and snap open and shut* : 107

grincements [...] et claquements de portes K 48

Si elle est, le cas échéant réalisée par inférence, la saisie du sonore passe de façon privilégiée par le mode indexical - soit par la mention d'un élément contigu au phénomène acoustique -, l'énoncé procédant alors par glissement contextuel (lien à la source, à l'action sonore ou à l'événement afférent). Récurrent dans l'énoncé - tant dans le texte original que dans sa traduction -, ce phénomène peut se manifester dans les deux versions (28), mais est généralement plus fréquent en français (29) :

28. scrapes / grattements (: 177/ K 59), hammering / martèlement (: 225 / K 69)

29. *rumble* / roulements (: 43 / K 20) , *tapping sound* / tapotement (: 48 / K 28)

Présente également en perspective franco-germanique, cette situation n'est pas sans incidence sur la réception de l'énoncé, H. Dupuy-Engelhardt soulignant la façon dont, inscrit dans l'implicite, le son est renvoyé au champ du "savoir du monde", situation qui pose la question de savoir

si la représentation de l'audible, non soutenue par le savoir linguistique [...] est aussi spontanée que lorsqu'elle est explicitée par les langues (Dupuy-Engelhardt, H., 1997 : 82).

Non dépourvue d'enjeux cognitifs, l'explicitation du sonore en langue a, de fait, partie liée avec l'inscription de l'expérience acoustique dans la vie des individus et des collectivités humaines. Spécifier le sonore - c'est-à-dire le faire exister en tant que tel en langue -, c'est, en effet, lui conférer une réalité propre, tandis que le laisser dans l'implicite, c'est, tant en perspective de saisie contextuelle que d'approche fusionnelle du perçu, le maintenir en deçà du procès signifiant.

Si ces choix sont à envisager non dans ce qui les oppose mais dans leur essentielle complémentarité, les exemples issus du texte de B. Krause et de sa traduction montrent que le français préfère généralement une présentation intégrée du sonore, et que la langue anglaise, tout aussi multimodale sur l'ensemble de la description, tend plutôt à privilégier une approche différenciée des éléments en jeu, l'énoncé distinguant en particulier ce qui relève des dimensions acoustique, cinétique et temporelle, comme le met en évidence l'évocation, par B. Krause, d'un bruit de vol d'oiseaux perçu au filtre de l'écoute amplifiée :

30. The slow-cadenced edge-tones of their undulating wings (:15)

→ le lent battement cadencé de leurs ailes (K11).

Renvoyant aux différentes modalités d'expression des phénomènes d'intégration/dissociation sensorielle, le rapport explicite/implicite s'ouvre ici à des enjeux sémantico-lexicaux multiples, l'anglais différenciant au niveau lexical les éléments relevant des propriétés acoustiques (*edge tones*), rythmiques (*slow-cadenced*) et cinétiques (*undulating*), tandis que le français, utilisant dans ce contexte les ressources du déverbal en *-ment* (*balancement*), spécifie par modification adjectivale les qualités temporelles de l'événement (*lent, cadencé*). Or, si la précision acoustique apportée par le substantif composé *edge-tones* est, au premier aperçu, absente de la version française, cette dernière assure cependant bien, sur le mode iconique, la saisie des qualités cinéto-acoustiques et rythmiques du phénomène évoqué, qu'elle passe (i) par la récurrence de la nasale [ã], ([lɔlãbʌtmãkʌdãse]), dont la production, amenant à faire glisser l'air contre les parois des fosses nasales, prend valeur indexicale dans l'évocation des sons produits par la poussée des ailes pendant le vol, (ii) par l'alternance vocalique ([ə], [ã], [ʌ], [ã], [ʌ], [ã]), qui contribue à l'inscription de la cadence du vol dans l'énoncé, ou encore (iii) par l'allongement des groupes syllabiques (1-2-3 : *lent/battement/cadencé*), qui prend valeur d'image dans la mise en scène discursive de la lenteur.

Mis en évidence par la confrontation du texte traduit à la version originale, le rapport explicite/implicite possède ainsi des implications sémantico-culturelles complexes qui participent, en même temps que des phénomènes d'intégration/dissociation perceptive inhérents à l'expérience auditive, des modalités mêmes de mise en discours des événements acoustiques dans les langues afférentes. Qu'elle fasse, en cela, appel à la mimesis, passe par les processus de marquage sémantique du champ ou s'ouvre au procès iconique, la traduction s'effectue par analogie, le passage de la langue source à la langue cible ne pouvant se réaliser que par saisie du même au-delà du divers. Si, comme l'analysent ainsi D. Hofstadter et

E. Sander, “les bonnes analogies font les bonnes traductions“, c’est de la mobilisation de l’infinie diversité des ressources dont dispose un idiome que prend sens la version traduite :

La véritable traduction - le type de traduction qui mérite d’être appelé de la sorte - repose sur la création et l’usage d’analogies à tous les niveaux imaginables, de la plus petite terminaison d’un verbe au conditionnel jusqu’au contexte global de la culture dans laquelle se situent le texte et les événements dont il traite. (Hofstadter, D., Sander, E., *op. cit.* : 457).

3.3.2 Finesse du grain de catégorisation acoustique en langue source

Se différenciant dans leurs modalités d’explicitation de la dimension acoustique, la version originale et la traduction divergent également en ce qui concerne le grain de catégorisation du sonore, situation qui, comme le mettent en évidence D. Hofstadter et E. Sander, procède à part entière de l’ancrage culturel du dire :

L’étude des langues fait découvrir que de très nombreux concepts que l’on considérait naïvement, sous l’influence de sa langue maternelle, comme monolithiques, sont décomposés dans d’autres langues, souvent pour d’excellentes raisons, en sous-concepts. L’étude de plusieurs langues enseigne qu’un même concept peut se trouver découpé de diverses manières selon la langue, et cette observation suggère qu’il est théoriquement possible de partager le monde en gouttes de plus en plus fines, et de créer à l’infini une maille ultrafine de concepts microscopiques et prodigieusement raffinés.

Cependant, aucune langue ne fait ou ne risque de faire cela, car les langues proviennent toutes du et répondent toutes au besoin humain fondamental de disposer de catégories qui, justement parce qu’elles s’appliquent à nombre de situations très différentes en apparence et néanmoins très similaires en profondeur, nous aident à vivre et à apprécier la vie.

(Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 108).

Ne renvoyant ni à des perspectives de relativisme culturel ni à « *des notions aussi [...] réductrices que la simplicité ou la complexité d’une culture* » (Dubois, Resche-Rigon et Tenin, in Dubois, 1997 : 25), et n’engageant ce faisant ni la finesse de la perception auditive, ni la richesse des ressources linguistiques en langue-culture cible, le constat de la précision des descripteurs acoustiques dans le texte original de B. Krause témoigne de la vitalité des processus d’analogie/catégorisation du sonore en langue-source. S’il est ainsi remarquable pour le locuteur francophone que la langue anglaise distingue, dans une perspective tant causale que qualitative, le clapotement des vagues qui entrent en contact avec la côte (*to lap*, 31) de celui qu’elles font en se déversant sur la plage (*to slosh*, 32), il est également étonnant qu’elle discerne, parmi les “hurlements“, ceux qui prennent la forme de modulations à caractère lugubre (*to howl*, 33) de ceux qui s’expriment par des sons suraigus, marquant la présence d’une tension, d’une angoisse ou d’une souffrance (*to scream*, 34), ou encore, qu’elle différencie, sur le mode onomatopéique, parmi les bruits secs les *clicks* (35) des *pops* (36) :

31. the frequent successive *lapping* at a freshwater lake (: 42)
les *clapotements* successifs et fréquents des eaux douces d'un lac. (K. 20)
32. the muted *slosh* of the water-oil mixture at the beach
le *clapotement* assourdi du mélange d'eau et de pétrole sur la plage
33. the wind, *howling in great surges* (: 52)
le vent, *qui enflait en hurlements* (K. 31)
34. the high-speed *screams* hurtling by (: 183)
le *hurlement* des appareils passant en trombe (K. 62)
35. wind in a microphone can produce "*pops*" and rumbles (: 51)
le vent dans un micro peut produire *des bruits secs* ou des grondements (K. 30)
36. the staccato-like *clicks* and squeaks (: 58)
des petits *couinements* et grincements (K. 32)

Particulièrement fine dans le maillage du champ opéré, la langue source se caractérise également par la richesse et la densité de ses descriptions sonores, comme le met par exemple en évidence, dans l'évocation par B. Krause des bruits de portes, le rapport entre le nombre d'unités lexicales mobilisées dans le texte original et la version traduite⁴⁸⁷ :

37. Doors that would *creak, click* and *snap open and shut* (: 107)
Grincements et *claquements* de portes (K. 48)

Rendue possible par la confrontation de la traduction à la version originale, la découverte, par le lecteur français, d'une de « ces petites poches locales [...] qui, quoi que couvertes par une langue particulière sont ignorées par d'autres » (Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 150), est ainsi l'occasion non seulement d'affiner le lien tissé, dans et par le dire, avec les phénomènes acoustiques, mais encore de goûter la saveur du texte original.

3.3.3 Valeur des déverbaux en *-ment* dans la version française

(Annexe 22)

Tout en amenant à prendre conscience du degré de précision et de finesse de la langue source dans la saisie du sonore, la mise en perspective de la version française et du texte original fait en retour apparaître la diversité des moyens mis en œuvre par la langue cible dans le processus de traduction.

⁴⁸⁷ Situation notamment caractérisée - phénomène remarquable pour un locuteur français -, par la présence, en langue anglaise, d'un verbe spécifique pour désigner le bruit des portes qui s'ouvrent ou se ferment en claquant.

Ressource particulièrement féconde à cet égard, les déverbaux en *-ment* occupent une place privilégiée dans le texte traduit, où, se combinant aux phénomènes de dérivation onomatopéique et d'iconicité interne, ils assurent l'inscription verbale du lien unissant le bruit à l'action sonore afférente, phénomène dont H. Dupuy-Engelhardt souligne l'intérêt dans la saisie de l'*audible* :

C'est le procédé le plus productif pour spécifier l'audible sous forme nominale [...] Ces suffixes s'attachent apparemment à des verbes qui désignent des procès itératifs. Ils les regroupent sans intervenir ni sur leurs propriétés aspectuelles, ni sur leurs spécificités sonores. Le signifié lexical du verbe est donc entièrement conservé. (Dupuy-Engelhardt, H., 2002 : 10).

Jouant, de fait, un rôle essentiel dans le passage à la version française, les vingt-huit substantifs en *-ment* présents dans le texte traduit⁴⁸⁸ assurent le passage de l'anglais au français dans des situations morphosémantiques et syntaxiques diverses⁴⁸⁹, qu'ils renvoient à une saisie effectuée :

- par un verbe (38), et plus particulièrement par un gérondif (39) - ce dernier pouvant être adjectivé (40) ou substantivé (41)⁴⁹⁰
- ou par un substantif, pouvant prendre en contexte la forme d'une onomatopée (42) ou d'un déverbal (43) :

⁴⁸⁸ Correspondant à un total de soixante-et-une occurrences

⁴⁸⁹ H. Dupuy-Engelhardt note à ce propos la présence de trois formes associées de façon récurrente aux substantifs en *-ment* dans la traduction du français vers l'allemand : infinitifs substantivés, constructions impersonnelles, et substantifs collectifs en *Ge-*. (Dupuy-Engelhardt, H. 1997 b : 74).

⁴⁹⁰ Si les déverbaux en *-ment* occupent une place spécifique dans la saisie du lien processus-produit dans la version française, les formes issues du gérondif constituent une ressource privilégiée dans la verbalisation du phénomène acoustique en langue source, tant en raison de leur valeur aspectuelle rémanente - partie prenante de l'approche processuelle du sonore -, que de leur position grammaticale charnière, permettant une saisie intégrée des liens source/événement et processus/produit.

Traduites de façon récurrente dans le texte français par les formes déverbaux en *-ment*, elles rendent possible, en langue source, un affinement du focus sur l'axe processus-produit, qu'elles s'expriment (i) sur le mode verbal, renvoyant au "bruit en train de se faire" (1), (ii) adjectival, participant tant de la distinction -qualitative et causale- de l'action sonore que de celle du procès acoustique afférent (2) ou (iii) nominal, la présence d'une visée se rapprochant du pôle "produit" maintenant, y compris en perspective généralisante, le phénomène de focalisation sur l'action (3) :

1. the small rocks that line the shore *jostling against one another* as the waves break. : 43
l'entrechoquement des galets lorsque les vagues, même petites, se brisent. K. 20
2. a *barking sea-lion* (: 96) / l'aboïement de l'otarie (K 46).
burbling sounds (: 28) / jacassements (K18) - *crunching sounds* (: 177) / craquements (K 59)
3. the *rapid hammering* of a pair of pileated woodpeckers (: 225) / le martèlement rapide des coups de bec d'un couple de grands pics (K 69)
Its burbling, hissing [...] (: 17) / ses murmures, chuintements (K 14).

38. while other frogs [...] warble (: 9)
le coassement d'autres grenouilles (K. 7)
39. the small rocks [...] jostling against one another (: 43)
l'entrechoquement des galets (K. 20)
40. the howling wind (: 4)
le hurlement du vent (K. 1)
41. its burbling, hissing, lapping (: 17)
ses murmures, chuintements, clapotements (K. 14)
42. the low-frequency whomp-whomp-whomp of a distant helicopter (: 156)
le battement grave des pales d'un hélicoptère (K. 54)
43. the roar comes first from above (: 46)
le grondement vient d'abord d'en haut (K. 26)

Remarquables, par ailleurs, par leurs qualités morpholexicales propres, les déverbaux en *-ment* s'élargissent à la diversité des modalités d'inscription verbale du sonore, qu'ils s'ouvrent aux phénomènes (i) de mimétisme cinético-acoustique (formes d'origine onomatopéique, ex. *claquements* 44), (ii) d'identification de l'émetteur ou/et de la situation-source (ex. *barrisements, clapotements*, 45), (iii) de glissement contextuel processus → produit (ex. *martèlement*, 46), ou encore (iv) d'iconicité acoustique et processuelle (ex. *bruissements, chuintements*, 47) :

44. doors taht would [...] click (: 107)
claquements de portes (K. 48)
45. low, raspy groals (: 132)
des barrissements graves, râpeux (K. 52)
- 10 or 12 small splashes (: 91)
une série de clapotements (K. 42)
46. the rapid hammering of a pair of pileated woodpeckers (: 225)
le martèlement rapide des coups de bec d'un couple de grands pics (K. 69)
47. a diaphanous mix of whirr and shush (: 15)
un mélange diaphane de bruissements et de chuintements (K. 11)

Assurant, en même temps que l'inscription événementielle du bruit, un rôle morphosyntaxique pivot, tout en s'ouvrant aux diverses modalités de saisie du sonore, les déverbaux en *-ment* constituent ainsi, dans la lexicalisation des phénomènes acoustiques en langue française, un groupe sémantiquement et grammaticalement homogène, particulièrement adapté à la prise en charge, dans la traduction, des contextes les plus divers.

3.3.4 Du *bruit* aux *bruits* : enjeux des phénomènes de “bornage” du sonore

Divergeant, le cas échéant, en ce qui concerne les processus d’inscription lexicale du sonore, les langues anglaise et française se différencient également dans leurs modalités d’actualisation et de “bornage” des phénomènes acoustiques au sein de l’énoncé.

Si, envisagé dans sa valeur générique, le phénomène acoustique est ainsi saisi de façon unilatérale dans sa continuité (48), les processus de “sous-catégorisation” sonore s’effectuent tantôt par extraction de la propriété commune (*mechanical noise*), tantôt par mention des instanciations afférentes (*les bruits mécaniques*) (49) :

48. What is *sound* ? : 18 Qu’est-ce que *le son* ? K. 16

49. In our industrialized world, there are times when *mechanical noise* is welcome and, in some cases, becomes “art”. : 164.

Dans notre monde industrialisé, il arrive parfois que *les bruits mécaniques* soient bienvenus et, dans certains cas, aient valeur « artistique ». K. 56

Jouant un rôle propre dans l’inscription verbale du sensible, les phénomènes d’actualisation discursive de l’événement acoustique sont ainsi partie prenante des processus de sous-catégorisation du sonore. Envisagé ainsi, dans l’exemple 50, comme manifestation de l’un au-delà du divers dans la version originale (*the sound that the thickest leaves [...] make*), le son s’exprime comme continuum, tandis qu’évoqué, dans la version traduite, par les manifestations cinético-acoustiques afférentes (*claquements*), il se présente comme phénomène discret :

50. *the sound* that the thickest leaves in the forest canopy make as they strike one another in uncoordinated contact (: 133) → *les claquements* produits par les épaisses feuilles de la canopée quand elles s’entrechoquent (K 53)

Porteurs d’enjeux cognitifs et sémiotiques propres, les phénomènes de bornage du sonore procèdent également de contraintes morphosémantiques et d’effets stylistiques divers. Signalant, dans l’exemple 51, la présence d’une pluralité d’occurrences sonores, l’anglais “edgetones” trouve ainsi une équivalence, dans le texte français, dans le paradigme - continu - de “tonalité” - une traduction plus proche ayant, à cet égard, plutôt renvoyé à l’idée de “sons aériens déviés”. Se chargeant, par contre, dans l’exemple 52, d’une valeur “animante” dans l’évocation du bruit des vagues, les déverbaux *roar* et *rumble* présentent

le son dans la continuité de son procès, les pluriels *grondements* et *roulements* prenant, dans la version traduite, valeur stylistique dans la description - éminemment emphatique - de la scène évoquée :

51. *the edgetones of their beating wings* (: 132) → *la tonalité* des battements d'ailes (K 52).

52. *the impressive constant roar and low rumble* (: 43) → *les impressionnants grondements et roulements graves constants* (K. 20)

Envisagée par Richard. A. Hoyle (2008) comme mise en phase de scénarios, la traduction engage ainsi l'ensemble du discours, et en particulier, comme l'ont démontré Shank et Abelson (1977), les marques grammaticales afférentes :

Les scénarios déterminent, informent et en cela affectent les patterns grammaticaux de référence. (Hoyle, Richard. A., 2008, : 63)⁴⁹¹

La confrontation du texte original et de sa traduction fait ainsi apparaître, en même temps que le rôle des marques déterminatives de quantité dans la saisie discursive du sonore, la façon dont les processus de détermination ont partie liée avec les phénomènes d'analogie/catégorisation du perçu, que l'événement sonore s'inscrive sur un continuum ou que l'énoncé procède par "discrétisation" - le cas échéant instanciante - des phénomènes acoustiques, tous éléments se chargeant par ailleurs, dans le discours, d'enjeux énonciatifs et stylistiques propres.

3.3.5 Inscription discursive du sonore et modalités de "signification" du son en langue

3.3.5.1 Proximité des langues source et cible dans la saisie discursive du sonore

Bien que divergeant sur le plan catégoriel, langue source et langue cible sont généralement très proches - y compris en perspective iconique - dans leurs modalités d'inscription discursive du sonore, qu'elles passent (i) par la mise en scène du *faire* et de l'*entendre* - voire de "l'enregistrer" - (53, 54, 55), (ii) par les saisies "causales" (56) et qualitatives (57), ou (iii) par les phénomènes d'autonomisation du phénomène acoustique (58) :

53. Hammerkops, ibis and parrots pierce the air with their screams and calls ; 132

L'ombrette africaine, l'ibis et les perroquets percent l'air de leurs appels K. 52

54. I had never before heard any part of Alaska so eerily quiet. : 44

Je n'avais jamais entendu jusque-là un silence aussi sinistre dans une région de l'Alaska K. 21

⁴⁹¹ Original : "scenarios determine, inform and so affect grammatical patterns of reference." (Hoyle, Richard. A., 2008 : 63).

55. I record snow when it's cold and dump. : 48

J'enregistre la neige par temps froid et humide. K. 28

56. I was recording the soundscapes of spring when, trying to get past a barbed wire fence blocking my path, I happened to hear what I thought at first was a caricature of whistled wind. : 52

J'enregistrais le paysage sonore printanier quand, m'appêtant à franchir une clôture en barbelés qui m'empêchait de passer, j'entendis ce que je pris d'abord pour une caricature du sifflement du vent. K. 31

57. In Dar es- Salaam, when the weather is calm, small Indian Ocean waves come ashore from the east in quick, staccato-like patterns, - sounding almost like the frequent successive lapping at a freshwater lake -. : 42

À Dar es-Salaam, par temps calme, les petites vagues de l'Océan Indien venues de l'est arrivent sur le rivage à un rythme staccato, rapide, qui évoque presque les clapotements successifs et fréquents des eaux douces d'un lac. K. 20

58. Sounds that seemed to come from a great pipe organ suddenly engulfed us. : 37

C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis. [...] K. 19.

Si la version originale et sa traduction sont très voisines dans leurs patterns d'inscription discursive du sonore, le texte anglais se caractérise, sur le plan aspectuel, par la valeur qu'y prend l'usage des formes progressives dans la saisie processuelle de l'écoute (*to be listening to*, 59), de l'enregistrement (*to be recording*, 60), ou du déploiement du son dans l'espace (*to be coming from*, 61) :

59. With my portable recording system, *I didn't feel like I was listening as a distant observer*; rather, I had been sucked into a new space -becoming an integral part of the experience itself. : 15

Grâce à mon système d'enregistrement portable, je n'avais plus l'impression d'écouter en observateur distant ; je me fondais dans un nouvel espace et participais pleinement à l'expérience. K. 11

60. Midmorning, *while I was recording in the Amazon in the early 1990's*, a multiengine plane flew at two or three thousand feet directly over our research site. : 181

En milieu de matinée, pendant que j'enregistrais en Amazonie au début des années 1990, un quadrimoteur est passé à quelques centaines de mètres au-dessus de notre site de recherche.

K. 61

61. Some time slipped by, and Angus slowly got to his feet, walking with arthritic stiffness over to us. He asked if we knew *where the sound was coming from*. : 38.

Au bout d'un moment, Angus s'est remis lentement debout et s'est dirigé vers nous d'un pas raide d'arthritique. Il nous a demandé si nous savions d'où venait le son. : 38

Accordant une place particulière à la saisie de “l’expérience sonore en train de se faire“, le texte anglais se distingue également par le rôle qu’y jouent les saisies modales, dont les valeurs sont le plus souvent perdues dans la version française :

62. Some animals such as toothed whales *can generate* sound levels that, if produced in the air, would be equivalent to a large-bore firearm being discharged a few inches from your ear.: 25
Certains animaux, comme les odontocètes (cétacés), émettent des signaux dont l’intensité, s’ils étaient produits dans l’air, équivaldrait à la décharge d’une arme à feu de gros calibre à quelques centimètres de votre oreille. K. 17
63. Its voice - high trilled expressions - *can easily be heard* above the rush of falling water. : 45
Ses trilles aigus s’entendent aisément par-dessus le bruit des chutes. K. 24

Phénomène par ailleurs spécifique en langue anglaise, “sound“⁴⁹² possède un champ sémantique extrêmement large, s’étendant, en contexte verbal (i) au marquage de l’émission sonore (*to sound x* → *rendre un son x*, 64), (ii) aux distinctions qualitatives (*to sound x* → *être x*, 65), (iii) aux processus comparatifs (*to sound like x* → *sonner comme*, 66), voire, dans ses extensions iconiques, à l’expression de l’affect (*to sound x* → *avoir l’air x*, 64)

64. In urban centers, rain *sounds very different* : 47
Dans les centres urbains, la pluie rend un son très différent K. 27
65. *Everything sounded incredibly “dry“* :29
Tous les sons étaient incroyablement “secs“ K. 18
66. By using sound-editing software to combine all the samples at various levels when I get back home, I’m able to capture audio *that sounds very much like the magic of waves at the ocean.* : 18
À la maison, grâce à un logiciel permettant de combiner tous ces échantillons sonores à différents niveaux d’intensité, je parviens à restituer assez bien la magie des vagues de l’océan. K. 16
67. “I don’t think I like this“ I responded, trying desparately *to sound calm* : 92
“Je ne suis pas certain que ça m’enchante“, ai-je répondu en essayant désespérément d’avoir l’air calme. K. 42

⁴⁹² Comme le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, le fait, pour une langue-culture, de posséder un concept unifié dans un domaine donné est un atout cognitif indéniable: « On peut dire que la langue A est localement plus riche que la langue B pourvu qu’elle dispose d’un concept unifié - c’est-à-dire d’un concept pour lequel tout découpage du concept semblerait absurde à un natif - alors que dans la même zone de l’espace conceptuel on note l’absence d’un mot unique dans la langue B. »

A l’avantage présenté, en langue anglaise, par l’existence d’un concept unifié dans la saisie du sonore, s’ajoute ici, sur le plan linguistique, celui de l’identité morphologique du substantif et du radical verbal (*a sound* → *to sound*) qui renforce l’homogénéité du champ.

3.3.5.2 Spécificité des modalités de “signification“ du sonore en langue

Si elles sont, hormis quelques spécificités idiomatiques, relativement proches dans leurs modalités d’inscription discursive du sonore, les deux langues divergent par contre, sur le plan sémiotique, dans leur façon de “saisir le son en langue“, le texte anglais se caractérisant par la place qu’y tiennent les phénomènes de mimétisme, et plus généralement les processus d’iconicité acoustique. Récurrente dans la version originale, l’onomatopée - signalée généralement par italiques - assure ainsi une fonction spécifique dans la saisie acoustique et processuelle du sonore, le texte français privilégiant plus généralement, tout en utilisant le cas échéant des formes similaires (68), le marquage sémantico-lexical du champ, comme le mettent par exemple en évidence, dans la description du bruit produit par le vent sur la membrane du micro, la traduction de “pops“ par “bruits secs“ (69), ou encore le recours aux déverbaux dans la saisie du cri des puffins et du son produit par la croissance du maïs (70, 71) :

68. As the tides recede in these Mesoamerican biomes, crabs lose their grip on the branches and trunks of trees, falling with the distinctive *plop* of a large, flat, round stone into the exposed muddy sediment below. : 8

Lorsque la marée se retire dans ces biomes mésoaméricains, les crabes se laissent tomber des branches et des troncs d’arbre dans les sédiments boueux, telles de grosses pierres plates, avec un « *floc* » caractéristique. K. 4

69. Depending on its force, wind in a microphone can produce “*pops*“ and rumbles : 52

Selon sa force, le vent dans un micro peut produire *des bruits secs* ou des grondements ; K. 30

70. *The raucous ow-ow-ow* of the shearwaters : 7

Les cris rauques des puffins K. 3

71. It turns out that corn makes a sound as it expands telescopically, the staccato-like *clicks* and *squeaks* reminiscent of rubbing dry hands in quick, jerky movements across the surface of a well-inflated rubber party balloon. : 58

il s’avère que la croissance télescopique du maïs émet des petits *couinements* et *grincements*, tels des frottements secs et saccadés sur un ballon de baudruche bien gonflé. Le son du maïs en train de pousser. K. 32

Sortant du cadre linguistique de l’onomatopée, le texte français n’en est cependant pas moins ouvert aux phénomènes d’iconicité linguistique, comme en témoignent, dans l’exemple 72, les ressources mobilisées par la langue cible dans la traduction de la description d’un bruit d’hélicoptère, présenté dans la version originale par mimesis acoustique :

72. After ten more minutes, the natural soundscape is just beginning to return to its pre-jet level of quality when the low-frequency *whomp-whomp-whomp* of a distant helicopter intrudes.

: 156

Dix minutes après, le paysage sonore naturel commence à redevenir ce qu’il était quand, au loin, le battement grave des pales d’un hélicoptère vient s’y ingérer. K. 54

Si la version française, conservant ici une mise en scène “agentive“ du bruit (présenté comme acteur de ses effets sur la biophonie et comme venant “s’ingérer“ dans le paysage), ne retient pas ici l’élément onomatopéique, elle n’est cependant pas dépourvue d’enjeux iconiques, que ceux-ci soient envisagés dans une perspective acoustique, rythmique ou phono-articulatoire.

Le texte original et la version traduite se caractérisent ainsi en premier lieu tous deux, en même temps que par la valeur conférée aux phonèmes de registre médium/grave dans l’inscription verbale d’un bruit de basse fréquence⁴⁹³, par la place qu’y tiennent les phénomènes de ternarité (*whomp-whomp-whomp / battement grave des pales) dans la saisie du mouvement circulaire de l’hélice⁴⁹⁴.*

Partie prenante, par ailleurs, de la saisie onomatopéique dans la version originale, le processus d’iconicité acoustique et phono-articulatoire n’est pas absent de la traduction française. Si l’équivalence créée, dans l’usage de l’onomatopée *whomp-whomp-whomp*, entre le procès linguistique (attaque par “glissement“ de l’air projeté au-dehors de la cavité buccale⁴⁹⁵, transmission vocalique, résonance nasale interrompue par la plosive) et les caractéristiques cinético-acoustiques de l’événement sonore afférent (poussée brusque de l’air, chassé à intervalles réguliers par les pales de l’hélicoptère), procède, dans le texte source, de la saisie acoustique et processuelle du bruit évoqué, l’usage, dans la traduction, du déverbal *battement* s’ouvre également au procès iconique, la présence de la suite “plosive/dentale“ (bilitère [b.t] → [bʌtmã])⁴⁹⁶ contribuant, par phénomène d’indexicalité phono-articulatoire, à la mise en scène verbale du bruit produit par le contact des pales de l’hélicoptère avec l’air.

Loin d’opposer processus iconique et morphosémantique, la mise en perspective des ressources utilisées par les langues anglaise et française dans l’inscription discursive du bruit de l’hélicoptère témoigne ainsi, en même temps que de la diversité des relations nouées, dans et par la parole, par les différentes langues-cultures avec le phénomène acoustique, du lien profond unissant les processus de catégorisation auditive et les modalités sémiotiques de saisie en langue du sonore - soit de l’ancrage expérientiel essentiel du *dire*.

⁴⁹³ Soit : > diphtongue vocalique *médium* → *grave* [əu], glide labiovélaire [w]*, voyelle postérieure mi-ouverte [ɔ], bilabiales nasale et sourde [m], [p] pour l’anglais : [ləu wɔmp wɔmp wɔmp]

et

> voyelles postérieures ouvertes orale et nasale [a], [ã], bilabiales sonore, nasale et sourde [b], [m], [p] et vibrante uvulaire [R] en français : [bʌtmãgravdepal]

⁴⁹⁴ Les phénomènes de ternarité et de rotation entretiennent généralement, sur le plan sémantique, des liens étroits, comme en témoigne par exemple leur mise en synergie dans la valse.

⁴⁹⁵ Le glide labiovélaire [w] est par ailleurs généralement associé, dans une perspective intremodale, à l’idée de déformation de surface.

⁴⁹⁶ Processus renvoyant aux phénomènes “d’onomatopée articulatoire“ décrits par P. Guiraud (1986 : 94).

Conclusion

Ouvert à la richesse et à la diversité des trames acoustiques des milieux naturels, *Le grand orchestre animal* témoigne de la participation des événements sonores aux diverses modalités d'expression de la vie.

Alliant une approche narrative au développement d'une réflexion aboutissant à "l'hypothèse de la niche", le texte de B. Krause associe une saisie de l'écoute en première personne à un discours métacognitif à caractère scientifique, l'énoncé inscrivant ce faisant sur un continuum les modalités subjectives et expertes de saisie du sonore.

Marquée par la précision et la finesse de ses descriptions acoustiques - et portant en cela l'empreinte du texte original -, la version française se caractérise à la fois par son utilisation très large des ressources des "mots du son" et par son ouverture à un lexique expert renvoyant à des domaines de spécialité multiples (acoustique, musique, biologie, biologie acoustique, enregistrement et traitement du son, écologie acoustique). Faisant une large place aux processus de correspondances transmodales et aux approches spatio-temporelles du sonore, le discours passe également de façon essentielle par le lien - éminemment subjectif - tissé, dans et par l'écoute, avec l'événement afférent, les phénomènes acoustiques se présentant comme porteurs/vecteurs de qualités émotionnelles diverses qui confèrent leur signification aux situations afférentes.

S'il mobilise par ailleurs largement le champ des images "de niveau lexical", l'énoncé en redéfinit le cas échéant les termes, non tant pour les remotiver que pour les ériger en catégories propres, comme c'est le cas dans l'évocation de la "sécheresse" du son en contexte de basse hygrométrie, ou du "chant" de la nature dans l'écoute musicale du monde. Sortant à cet égard du cadre des tensions métaphoriques, "l'orchestre animal" se constitue en catégorie discursive spécifique propre et assure une fonction spécifique dans la saisie du lien tissé avec les phénomènes d'origine biophonique.

Articulée aux paradigmes de la géophonie, de la biophonie et de l'anthropophonie, la saisie des phénomènes acoustiques repose également sur la présence d'un certain nombre de "catégories ad hoc" inhérentes à l'inscription expérientielle du perçu, que celles-ci renvoient à l'expérience du "son ressenti plus qu'entendu", du "son perçu avec ses seules oreilles", du "son le plus puissant produit par l'être le plus petit", du "son insoupçonné

de l'infime⁴⁹⁷ ou encore du "son totalement inouï", tous contextes participant de la construction du "jardin catégoriel⁴⁹⁷ sonore" dans et par lequel trouve sa pertinence, dans *Le grand orchestre animal*, le lien tissé avec les événements acoustiques.

Si la traduction rend possible le partage du texte de B. Krause par les lecteurs francophones, la mise en perspective de la version originale et du texte français met en évidence la spécificité des langues source et cible dans la saisie des phénomènes acoustiques. Partie prenante de l'inscription culturelle du perçu, le degré d'explicitation du sonore en langue pose à cet égard, comme le souligne H. Dupuy-Engelhardt en contexte franco-germanique, la question des enjeux de l'actualisation du champ acoustique dans l'énoncé. Si le texte anglais original tend ainsi à porter le focus sur l'événement sonore, la version traduite privilégie les saisies intégrées, laissant ce faisant de façon récurrente la dimension auditive dans le champ de l'implicite. Spécifiant davantage le sonore, le texte original se caractérise également par la finesse de son grain de catégorisation des phénomènes acoustiques, situation amenant en retour la langue-cible à mobiliser des ressources propres - comme le met en évidence l'usage, dans la traduction française, des substantifs en *-ment*, ouverts, en même temps qu'au marquage sémantique du lien processus/produit, à l'actualisation de liens cotopiques de nature diverse.

Divergeant dans leur degré d'explicitation et de maillage du champ, le texte original et la version traduite sont cependant très proches dans leurs modalités d'inscription discursive du sonore, qu'ils passent par la mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre* - et, le cas échéant, de l'*enregistrer* -, par les approches causales et qualitatives, ou par les processus d'"autonomisation" du phénomène acoustique, ce dernier étant présenté comme acteur de son procès, de son déploiement dans l'espace et de ses interactions avec l'autre.

Les langues source et cible divergent par contre de façon récurrente dans leurs modalités d'inscription sémiotique du sonore. Si le texte anglais se caractérise, en effet, par la place qu'y tiennent les onomatopées et les processus de mimétisme acoustique, la version française tend à privilégier le marquage sémantique de la source ou du lien processus/produit.

⁴⁹⁷ Hofstadter, D., Sander, E., *op. cit.* : 207.

La traduction fait toutefois également, tant sur le plan acoustique et processuel que rythmique, une large place aux phénomènes d'iconicité interne (*le lent battement cadencé de leurs ailes*, K 11, *le battement grave des pales d'un hélicoptère*, K 54), situation témoignant de la richesse des analogies rendant possible le passage de langue source à langue cible

Faisant apparaître la diversité des liens unissant, dans et par la traduction, les deux langues-cultures dans la saisie du sonore, la confrontation de la version originale et du texte traduit met ainsi également en évidence la profonde cohérence existant entre les modalités d'analogie/catégorisation du perçu d'une part et d'inscription discursive du sensible de l'autre, phénomène qui participe de l'ancrage essentiel du dire dans l'expérience acoustique⁴⁹⁸.

Si, comme l'affirme R. Jakobson, « *les langues diffèrent essentiellement non par ce qu'elles peuvent dire mais par ce qu'elles doivent dire* » (1963 : 84), la mise en perspective de ce que la langue anglaise, portée par la voix de B. Krause, "à dire" sur les bruits du monde et de la façon dont la version traduite rend possible le partage de ce message en langue-cible contribue ainsi tout spécifiquement à la saisie de la richesse et de la complexité des liens unissant, dans la diversité des contextes culturels afférents, en même temps que les phénomènes acoustiques à l'expression du vivant, la parole à l'expérience sonore.

⁴⁹⁸ Ce constat est cohérent avec l'hypothèse émise par B. Krause du lien essentiel unissant les formes premières du langage à l'écoute de la biophonie et de l'environnement sonore. (2015 : 64).

4. *Disques en Lice* : Participation de la parole à l'expérience musicale

La musique se fait : elle nous parle,
mais pour qu'elle vive, il faut que nous la parlions.

(Rey, A, 2004, Dictionnaire des Mots de la Musique, Préface)

Expression d'une présence au monde, la pratique musicale donne naissance à des discours, qui contribuent à l'inscrire dans la vie des individus et des communautés. Qu'elle émerge spontanément de l'écoute ou prenne la forme d'un commentaire structuré, l'analyse critique participe ainsi, comme le note M. Imberty, de "la vie sociale" de la musique :

[...] les œuvres musicales, vocales ou non, déclenchent chez l'auditeur un effet complexe, à la fois émotionnel et intellectuel, qui, lorsqu'il donne lieu à verbalisation, soit dans un commentaire critique, soit dans des associations plus spontanées et plus immédiates, paraît suffisamment consistant pour être rapporté à l'œuvre en tant que telle, quelles que soient par ailleurs les appartenances socio-culturelles du sujet. Cette activité verbale autour de la musique peut même se développer dans des conduites sociales institutionnalisées ou non : critique musicale, écrits musicographiques, échanges interindividuels sur les œuvres font la vie sociale de la musique, au-delà de la pratique musicale elle-même, et les interprétations verbales individuelles ou collectives favorisent le commerce spirituel sur les œuvres d'où naissent les systèmes philosophiques ou esthétiques. (Imberty, M., *op. cit.* : 5-6).

Or, si elle assure l'ancrage social et culturel des pratiques dans la vie, la parole ne saurait être envisagée comme "exprimant" l'activité musicale, laquelle fait sens par elle-même, ainsi que le rappelle V. Jankélévitch :

La musique [...] n'est pas faite pour qu'on en parle, elle est faite pour qu'on la fasse ; elle n'est pas faite pour être dite, mais pour être "jouée". [...] Non, la musique n'a pas été inventée pour qu'on parle de musique ! (Jankélévitch, 1983 : 100-101).

Centrale dans l'analyse de la critique musicale, la question du lien unissant le commentaire de l'œuvre à l'exploration du sensible amène ainsi de façon récurrente à affirmer l'irréductibilité de l'expérience esthétique au dire :

Dans tous les cas où le langage est en jeu, la signification s'explicite, se conceptualise, mais renvoie l'expressivité musicale au-delà du langage, impossible à saisir dans les mots qui, pourtant, seuls la nomment.

[...] en effet, l'expressivité ne peut se réduire aux associations verbales qu'elle suscite. Même lorsqu'un titre, un programme ou les paroles d'un chant viennent proposer à l'auditeur des significations plus ou moins précises, celles-ci ne coïncident jamais avec la forme musicale elle-même qui les déborde de toutes parts par sa polysémie riche, confuse et ambivalente. [...] Dès lors, toute correspondance terme à terme entre langage et musique est impossible : c'est là une donnée de fait que ne peuvent ignorer les recherches basées sur l'étude des jugements

sémantiques. [...] la recherche du sens doit être la recherche de cette structure intentionnelle du sens qui résulte du fonctionnement symbolique de la musique, et non la recherche d'une correspondance terme à terme entre deux systèmes de significations, l'un verbal, l'autre musical. (Imberty, M., 1979 : XIII ; 14 ; 18)⁴⁹⁹.

S'il est impossible de penser la relation du musical au verbal en termes de correspondances, c'est ainsi, de façon essentielle, de sa participation à la quête esthétique que prend sens le commentaire de l'interprétation dans le discours critique, la parole affinant et enrichissant ce faisant le lien tissé, dans et par l'écoute, avec l'oeuvre.

4.1 Spécificités du commentaire critique

4.1.1 Du sonore au musical

Prenant sens de son ouverture à l'exploration du sensible, le commentaire musical peut-il être pensé dans la continuité du "discours sur le son", lequel, passant par les phénomènes de tension vers la source, de distinction qualitative du perçu ou encore d'autonomisation de l'événement acoustique, trouve sa pertinence de son ancrage dans la praxis ?

Affirmant l'irréductibilité de la quête esthétique à l'expérience perceptive, R. Francès souligne à ce propos la spécificité de l'expérience musicale :

L'appareil auditif ou visuel n'est qu'un seuil auquel le message ne s'arrête pas. [...] Il y a une perception musicale qui n'a que peu en commun avec l'audition. Il faut y distinguer des faits d'acculturation, irréfléchis, involontaires, résultant de la familiarité presque passive des œuvres, et des faits d'éducation proprement dite où le développement de l'activité perceptive est soutenu par l'acquisition des concepts, des symboles qui permettent de définir les formes, leurs éléments et leurs articulations. [...] *En un certain sens, on peut récuser jusqu'à l'expression même de perception musicale, de perception du son musical.* Le sens usuel de l'acte perceptif est d'être un moyen et non une fin, un trait d'union entre le besoin et l'action. Rien de tel lorsque cet acte s'applique à un son ou à un ensemble sonore qui ne sont le signal d'aucun bien digne d'appropriation, d'aucun danger non plus. (Francès, R., 1984, [1958] : 8-9).

Isoler l'activité esthétique de la praxis relève cependant, comme le souligne l'auteur, d'un parti-pris idéologique et ne peut permettre de définir l'essence de la perception musicale :

⁴⁹⁹ L'analyse de M. Imberty s'attache à cet égard aux *schèmes représentationnels* inhérents à l'expérience musicale, l'auteur se donnant pour objectif "de saisir la nature de l'expressivité musicale, et de lui donner une explication psychologique cohérente" (*op. cit.* : 18) : « [...] la démarche suivie est entièrement déterminée par ces rapports tout à la fois d'antagonisme et de complémentarité du langage et de la musique. Les associations verbales à la musique [...] constituent, au-delà des significations qu'elles dénotent, des points de repère parcellaires mais précieux pour atteindre les mécanismes de l'expressivité musicale : des schèmes représentationnels, constituant, à partir des expériences cinétiques, posturales et affectives, des équivalences fonctionnelles stables entre les signes appartenant aux différentes sphères culturelles (langage, musique, arts visuels, arts du corps). » (Imberty, M., 1979 : XIII).

[...] faire de la perception d'art un acte désincarné et sans contact avec les motivations biologiques ou non de l'humanité n'est nullement obéir à une évidence scientifique, mais plutôt opter pour une conception, une idéologie de l'art parmi les autres [...]. Il est plus juste à notre sens de chercher la spécificité d'une telle perception dans sa structure culturelle propre.

(Francès, R., *op. cit.*, : 22-23).

Or, si les psychologues et les sémanticiens mettent en évidence la spécificité des structures et des enjeux culturels de l'activité musicale, les compositeurs soulignent, tout particulièrement depuis le siècle dernier, le caractère essentiel du continuum sensori-musical. Visant à renouveler les fondements des pratiques, la réflexion ouverte par P. Schaeffer passe ainsi par une incitation à prendre en compte le procès perceptif :

[...] bien souvent, [...] nous avons éprouvé, au cours de notre recherche, le sentiment de clamer [...] dans le désert. Tant de gens s'attachent exclusivement aux outils et aux schémas ! Leur suggérer qu'il faut aussi se préoccuper du champ perceptif semble constituer une offense, un crime de lèse-partition, et aussitôt être accusé de naturalisme, de ne considérer que le matériau, et de confondre le musical et le sonore. (Schaeffer, P., 1966 : 475).

Reconnue comme attachée à la sphère perceptive, la musique ne peut cependant, dans la perspective ouverte par P. Schaeffer, être caractérisée par la spécificité de son matériau :

(Il est) impossible, d'après leur provenance ou leurs propriétés intrinsèques, de tracer une frontière entre les sons qui seraient musicaux et ceux qui ne le seraient point.

(Schaeffer, P., *op. cit.* : 261).

Ne pouvant, pour P. Schaeffer, reposer ni sur la dichotomie du perceptif et de l'artistique, ni sur une distinction concernant le matériau lui-même, l'expérience musicale trouve ainsi son fondement dans la création de "l'objet" (cf. supra) :

L'invention musicale [...] doit créer des objets sonores assez variés pour élargir l'étude des sonorités, tout en limitant leurs variétés afin de les trouver, par la suite, convenables pour une musicalité à définir. [...] Le plus important est de passer de l'objet sonore à l'objet musical, ou encore de déterminer, dans les objets sonores convenables, quel est le répertoire des signes musicaux possibles. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 348 ; 475).

Si la différenciation du sonore et du musical se heurte, à ce point de l'analyse schaefferienne, au paradoxe de "l'objet sonore convenable", la question, posée par M. Chion, de savoir non seulement si "la musique est un son à part", mais également si "un son, pour se prêter à une organisation musicale, doit obéir à un profil intrinsèque particulier", amène à mettre en évidence le caractère éminemment culturel de la distinction bruit/musique :

Il n'existe pas, bien sûr, comme on le sait ou plutôt comme on devrait le savoir, de distinction absolue entre ce qui est appelé bruit et ce qui est baptisé musique. [...] Quelqu'un qui croit que lorsqu'il écoute une musique il n'écoute que du musical se trompe, s'il pense par là que tout ce qu'il entend est soumis à la loi musicale. Il entend en fait du sonore musicalement quadrillé. (Chion, M., 1998 : 168 ; 178).

Loin de renvoyer aux seuls paradigmes du futurisme ou de la musique concrète - voire des traditions extra-européennes, habituellement évoquées dans ce contexte -, la relation de la musique au bruit est ainsi constitutive de toute exploration esthétique du sonore, le clacissisme en présentant, comme l'analyse M. Chion, des actualisations multiples :

Toute une partie de l'écriture instrumentale classique consiste [...] en frémissements, bruissements, pétilllements, craquements, ronflements etc. Les notes répétées ou les trilles dans les sonates pour clavecin de Scarlatti sont bien écrits pour faire entendre des stridulations et des crépitements. (Chion, M., *op. cit.* : 179).

Si, comme l'affirme M. Chion, "tout système musical est en fait un système à créer du sonore" (*op. cit.* : 178), la musique n'est pas extérieure à l'activité perceptive mais en constitue un mode particulier d'exploration et de réactivation. Prenant sens des diverses formes d'expérience partagée auxquelles elles donnent lieu, les pratiques musicales attisent et régénèrent ainsi, en même temps que notre relation au phénomène acoustique, nos modalités originaires de présence au monde.

Or, si elle est ancrée dans l'expérience sonore, la musique la déborde également de toute part et ne prend sens, ainsi que le souligne E. Gérard, que de son ouverture à l'imaginaire :

La musique est un objet imaginaire. [...] (Elle) n'est pas réductible à l'ensemble des sons qui la composent - ni à sa forme de composition, ni à l'articulation des mouvements, des thèmes ou des phrases et des traits qui la constituent. (Gérard, E., in Petit, L. (dir.), 2007 : 218).

Réactivant les formes premières de présence au monde, la musique en renouvelle ainsi les modalités d'expression et s'ouvre, ce faisant, à l'exploration d'univers inédits. Si le commentaire musical a, de façon essentielle, partie liée avec le discours sur le son par sa contribution à la mise en scène verbale du sensible, il s'élargit ainsi également à la dimension de l'inouï.

4.1.2. Un discours en (co-) construction

Ouvert au champ de la quête esthétique⁵⁰⁰, le commentaire critique se caractérise également au sein du corpus par la situation qui lui est attachée, qui, non seulement, passe par la relation à l'enregistrement⁵⁰¹, mais également par la contrainte d'une écoute "à l'aveugle", garante

⁵⁰⁰ Les bruits quotidiens ne sont cependant pas totalement absents des préoccupations des critiques, comme le font apparaître, de façon ponctuelle, quelques remarques jalonnant l'émission : « on entendait ... un public très présent, DL.A. 38 », « pour ceux qui ont peut-être un casque sur les oreilles ... qui êtes chez vous ... vous avez peut-être entendu le chef à un moment ici respirer ... en même temps que cette musique, DS. A. 46. ».

⁵⁰¹ Contexte également présent chez B. Krause et, de façon ponctuelle, chez N. Bouvier.

- en partie du moins - de l'impartialité des jugements portés sur les interprétations proposées, la mise en perspective des différentes séquences aboutissant à la sélection de la version préférée.

Caractérisé, par ailleurs, à la différence des autres textes du corpus, par son inscription dans le registre de l'oralité, le commentaire critique se présente comme expression d'une parole en surgissement, et s'ouvre, dans le cadre du débat, aux processus de co-construction du discours, phénomène porteur d'un intérêt propre dans le cadre de l'analyse, dans la mesure où il semble propice à faire apparaître, dans leur émergence même, les analogies sous-tendant la relation à l'œuvre musicale.

Présenté à cet égard à partir de transcriptions, dans une forme qui, excluant les marques de ponctuation, s'attache aux groupes de souffle inhérents à la parole et tente d'en respecter la structuration, le corpus *Disques en lice* ne constitue qu'un aperçu du discours original, celui-ci étant, de son oralité même, essentiellement irréductible à l'écrit, situation mise en évidence par M. J. Béguelin et al.:

La communication orale est pluricodique et s'appuie en bonne partie sur des systèmes sémiotiques non langagiers. Outre la séquence verbale, il faudrait donc pouvoir tenir compte des informations souvent essentielles fournies par la situation de parole, les gestes, postures et mimiques des interlocuteurs, la direction de leurs regards etc. [...] Comme toute forme écrite, une transcription d'oral fournit une représentation "tabularisée" du discours, c'est-à-dire une représentation où les unités langagières sont co-présentes sous les yeux du lecteur. Ce détail n'est pas innocent et risque constamment de faire oublier que le caractère fugitif, évanescent, de la parole est une donnée par où s'expliquent maintes de ses particularités.

(Béguelin, M. J. et al, 2000 : 211).

Structurée par le marquage des tours de parole (alinéas, mention du locuteur, minutage), la transcription balise ainsi l'interaction et non le procès syntaxique (*op. cit.* : 213)⁵⁰². Passant, d'autre part, en même temps que de l'oral à l'écrit, de l'ordre du procès à celui de la trace (Mahrer, R., 2017 : 54), le texte transcrit ne peut rendre compte des phénomènes prosodiques (intonation, débit, accentuation, rythme etc.) inhérents à la langue parlée.

Conservant, par ailleurs, l'empreinte des "scories de l'oral", il donne à voir quelque chose qui, comme l'analysent C. Blanche Benveniste et les linguistes du *Groupe Aixois*

⁵⁰² S'attachant aux modalités de la construction du sens au sein de l'interaction, Béguelin et al. soulignent ainsi la distance séparant "l'unité interactionnelle" de "l'unité linguistique" : « Le tour de parole est une unité interactionnelle et non une unité linguistique. Ces deux types d'unités se recouvrent parfois, mais la plupart du temps, ce n'est pas le cas. Une intervention, c'est-à-dire le contenu d'un tour de parole, peut en effet contenir plusieurs unités linguistiques [...]. A contrario, une unité linguistique peut être construite à cheval sur deux tours de parole, dans les cas de co-énonciation. » (Béguelin et al., *op. cit.* : 213).

de Recherche en Syntaxe (GARS), a quelque chose d'un "brouillon" en voie d'affinement⁵⁰³. Le discours transcrit se révèle ainsi de lecture ingrate. Qu'il (i) garde la trace des marques d'hésitation, des phénomènes de cumul (co-présence d'une forme A et de sa rectification en B), des énoncés restés en suspens, des "redébuts avec ajouts" ou "avec modifications"⁵⁰⁴, (ii) s'ouvre aux phénomènes de rupture syntaxique, d'ellipses, d'asyndètes, ou encore (iii) intègre des "retours en arrière", des enclaves et des parenthèses, il demande au lecteur un effort spécifique : celui de refaire, mentalement, le chemin inhérent à l'émergence du dire.

Or, s'il se présente généralement comme un document d'accès rébarbatif - dont la lecture doit généralement être complétée par l'écoute de l'émission afférente⁵⁰⁵ -, le texte transcrit possède pour l'analyse conduite un intérêt propre. Portant en effet la trace du lien unissant le dire à l'écoute, l'énoncé fait apparaître les liens inhérents au cheminement de la pensée, les "télescopages", les hésitations, les choix effectués lors de la sélection de "la bonne forme" et, plus largement, la façon dont, au fil des échanges, la parole elle-même est partie prenante de la relation nouée avec l'œuvre.

Le discours ouvre ainsi, dans la diversité des situations afférentes, une fenêtre sur les modalités d'inscription verbale de l'*entendre*, que le commentaire critique fasse appel à la mimesis, passe par l'affinement des marqueurs sémantiques du champ, ou s'élargisse, dans et par l'engagement du procès iconique, à la dimension de l'imaginaire.

Passant par ailleurs, au fil des échanges, tantôt par l'appel à une référence culturelle commune, tantôt par l'apport d'une information permettant d'éclairer l'écoute, tantôt encore par le développement d'une image filée par les critiques au long de l'émission, le commentaire musical prend sens dans l'interaction et témoigne de la façon dont les phénomènes de co-construction du discours participent, au-delà même de toute perspective évaluative, de l'affinement de la relation à l'œuvre et à ses interprétations.

⁵⁰³ Récurrente dans le métadiscours analytique, l'analogie entre les phénomènes d'hésitation, reprises, ajouts etc. propres à l'oral et le brouillon d'un texte écrit est récurrente dans l'analyse de la chaîne parlée, celle-ci étant présentée comme expression d'un discours en cours de réalisation, laissant transparaître les traces de sa propre construction. (Blanche-Benveniste, C. 1990).

⁵⁰⁴ Terminologie adoptée par C. Blanche-Benveniste et l'équipe du GARS,

⁵⁰⁵ Les liens vers le site de la Radio Suisse Romande *Espace 2* figurent en tête de chaque transcription en annexe.

4.1.3 Enjeux culturels

(Annexe 24)

Ancré dans l'expérience musicale des critiques, le discours prend sens de la relation nouée par les auditeurs-locuteurs avec les œuvres proposées et les traditions interprétatives afférentes. Porteuses d'enjeux culturels multiples, les quatre émissions transcrites s'inscrivent, à cet égard, dans des contextes historiques et esthétiques propres.

Tartini, Sonate du Trille du diable (1713)

Expression même du baroque italien des débuts du dix-huitième siècle, la Sonate dite *du Trille du diable*, écrite pour violon et continuo par le compositeur italien Giuseppe Tartini, est présentée à partir d'extraits du *Larghetto affetuoso* introductif, de l'*Allegro* central et de l'*Allegretto* final, mouvement marqué par la place qu'y tient la réalisation de la cadence. Devant son titre à la façon dont s'y exprime la fascination pour la virtuosité - et plus particulièrement à la présence, dans le troisième mouvement, d'un trille prolongé qui, juxtaposé à une mélodie jouée sur la corde inférieure, est à l'origine de la légende associée à la genèse de l'œuvre -, la Sonate *Trille du diable* se caractérise à la fois par la spontanéité de son expression et par l'opulence de son ornementation. Renvoyant en toile de fond au débat entre "baroqueux" et modernes, les interprétations se différencient, entre autres éléments, par leur modalités de réalisation du continuo - celle-ci allant de l'utilisation des possibilités polyphoniques du violon au recours à une formation de musique de chambre (trio) en passant par l'usage du clavier -, par leurs choix instrumentaux (clavecin vs. piano, violon baroque vs. violon moderne), par leur style et leur ornementation, et tout particulièrement par la place qu'elles accordent à la cadence, les interprètes ayant le choix entre diverses séquences écrites - dont celle du violoniste-compositeur Fritz Kreisler - et leurs propres créations.

S'attachant à la pertinence et à la cohérence des choix effectués par les interprètes, le commentaire musical prend sens de son articulation à quelques axes catégoriels centraux autour desquels s'organise le discours, qu'il s'ouvre à la question (i) du tempo, de la vivacité, de l'entrain, de "l'allant", de la vie, (ii) de la continuité mélodique et du "souffle", (iii) de la qualité de la sonorité, (iv) de la précision et de la richesse de l'ornementation - soit de l'art de "varier", de donner de l'intérêt, du "piquant" à l'œuvre -, (v) de la souplesse du jeu, du discours, du son, (vi) de l'expression (douceur, tendresse, générosité, chaleur)

- les critiques accordant une attention toute particulière à la qualité de l'*Affetuoso*⁵⁰⁶ et au caractère “diabolique“ du dernier mouvement⁵⁰⁷ - , ou encore amène à opposer les valeurs d’authenticité et de simplicité aux diverses manifestations de “l’effet“ et de “l’artifice“.

W.A. Mozart, Concerto pour piano et orchestre en do mineur n° 24 K. 491 (1786)

Si la Sonate *Trille du diable* s’ouvre à l’exubérance et à la spontanéité de l’esthétique baroque, le vingt-quatrième *Concerto pour piano* de Wolfgang Amadeus Mozart (K 491) s’inscrit au cœur du clacissisme. Caractérisé par le rôle qu’y joue, dans le dialogue instauré entre le soliste et l’orchestre, la mise en valeur de la virtuosité de l’instrumentiste, le genre porte également de façon essentielle, comme le souligne Marc Vignal, l’empreinte de son ancrage dans les pratiques vocales :

La voix accompagnée est la situation concertante primitive : tout ce qui définit le concerto (mise en vedette d’un personnage, jeu de répliques, d’échos, d’imitations, d’alternances avec l’ensemble, latitude d’improvisation et d’ornementation laissée au soliste), tout cela se trouve déjà présent dans la musique vocale. De plus, les mouvements lents de concertos sont souvent, bien plus nettement que dans les symphonies, de grandes cantilènes qui se réfèrent au modèle vocal, voire au souffle humain, même quand il s’agit du piano ou du violon. Il apparaît évident que le soliste instrumental personnifie le chanteur, plus qu’il n’en imite la fonction.

(Vignal, M. (dir.), 2005 : 199).

Défini par M. Vignal, comme “genre d’essence dramatique“, le concerto s’ouvre ainsi chez Mozart, de façon essentielle, à la dimension du tragique :

[...] c’est Mozart qui a su dégager l’essence tragique du genre - mais un tragique individuel, personnifié, par rapport au tragique collectif et impersonnel de la symphonie -. C’est peut-être dans la mesure où Mozart assure complètement la part d’humanité qu’il y a dans le jeu du “paraître“ et ses conventions, que les gammes et les traits les plus banals de ses concertos sonnent comme aussi authentiques, l’impliquent aussi fortement que ses thèmes les plus émouvants ... Par ailleurs, on ne peut l’oublier, ne l’aurait-on entendue qu’une fois, la surnaturelle fragilité de ces thèmes de trois notes sur lesquels Mozart fait parfois les mouvements lents de ses concertos. (Vignal, M. (dir.), *op. cit.* : 201).

Relevant d’options esthétiques diverses - que la réalisation de l’œuvre passe par le dialogue du chef d’orchestre et du soliste ou que le pianiste assure lui-même les deux fonctions -, les versions proposées aux critiques dans le cadre de l’émission *Disques en lice*

⁵⁰⁶ lequel est jugé tour à tour “un peu dur et sec“, “pesant“, “un peu mélancolique“, ou “expansif“ et “envahissant“.

⁵⁰⁷ Contrastant avec le côté “hédoniste“, “intimiste“, “gentil“, “fin et dentelé“ de versions plus “sages“.

se différencient par leurs choix interprétatifs : interactions soli/tutti, pertinence des tempi, agogique, gestion de l'ornementation, ouverture à l'improvisation - tous éléments qui distinguent les versions "historiquement informées" de lectures plus classiques de la pièce. L'enjeu est en cela plus généralement, pour les interprètes, de mobiliser les ressources afférentes - technique de jeu, expression, dramaturgie -, pour actualiser ce que M. Vignal définit comme :

[...] ce mystérieux esprit concertant, baladeur et volubile, dont on sait seulement que quelque chose de l'ordre de la parade et du miroir s'y exhibe, quelque chose de typiquement humain. (Vignal, M. (dir.), *op. cit.* : 204).

Proposées à partir d'extraits des trois mouvements de l'œuvre - vif (*Allegro*) → lent (*Larghetto*) → vif (*Allegretto*), les interprétations du 24^{ème} Concerto de Mozart soumises au jugement des critiques de l'émission *Disques en lice* s'ouvrent ainsi à des intérêts multiples. Marqué par la place qu'y tient la question de la performance technique et de la virtuosité, le commentaire s'attache de façon privilégiée - particulièrement à propos du second mouvement où sont mobilisées dans toute leur intensité les ressources expressives de l'interprète - à la qualité de la sonorité et aux dimensions de la présence, de l'émotion, du partage. S'intéressant à la pertinence des tempi, de l'agogique, de l'accentuation, mais également à l'équilibre des timbres et à la qualité des interactions entre le soliste et l'orchestre, les critiques soulignent la façon dont la continuité des lignes, la construction du phrasé, la structuration du flux musical contribuent à la cohérence et à l'unité de l'interprétation. Accordant par ailleurs une place centrale à la question du style, et tout spécifiquement de l'ornementation, ils sont particulièrement sensibles à la "vie" interne de l'oeuvre, à la qualité des entrées, à la gestion des tensions, à la présence du "suspense" - la récurrence de la référence à l'opéra témoignant de l'importance conférée à la dramaturgie, élément caractéristique de "l'esprit mozartien"⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ M. Vignal fait à cet égard une analogie entre le rapport exposition / développement dans le concerto et la relation ouverture / narration dans l'opéra : « Il n'y a pas de présent pur dans l'opéra ni dans le concerto [...] puisque le présent tire sa force d'avoir déjà eu lieu, sous la forme d'une "annonce" (comme entre l'ouverture de *Don Giovanni* et la scène finale du gouverneur). Mais il a eu lieu sans la voix, sans le personnage. Ce personnage, c'est ici le piano, dont le présent actualise les thèmes et leur donne leur essor définitif, leur être. » (Vignal, M. (dir.), *op. cit.* : 204).

I. Stravinsky, *Le Sacre du printemps* (1913)

La troisième œuvre proposée aux critiques, *Le Sacre du Printemps*, d'Igor Stravinsky, marque au début du vingtième siècle, ainsi que le souligne P. Boulez, un tournant dans l'histoire de la musique occidentale :

Le Sacre du Printemps a servi de repère à tous ceux qui ont établi l'acte de naissance de ce que nous appelons encore la musique contemporaine [...]. Sorte d'œuvre-manifeste, elle n'a cessé, depuis sa création, d'alimenter d'abord la polémique, puis les louanges, enfin les mises au point [...] Cette "pièce" est devenue par elle-même et par la légende vite répandue autour de sa création, un moment exemplaire de la modernité.

(Boulez, P, 1980, Programme du Festival d'Automne à Paris, Notice d'œuvre, Paris, IRCAM).

Inspirée par un rite sacré païen, l'œuvre innove par son traitement des timbres, des harmonies, des rythmes, et présente, ainsi que l'analyse F.R. Tranchefort, "une condensation sans précédent de tous les éléments de l'écriture musicale" :

Les harmonies âpres résultent d'un principe déjà abondamment utilisé dans *Pétrouchka* - celui d'une superposition de mouvements mélodiques, d'accords et de tonalités différents. Les assemblages de timbres produisent des effets acoustiques bruts évoquant les frémissements ou les vigoureuses pulsations de la nature renaissante, -au diapason de laquelle s'accordent les organismes des humains qui célèbrent le rituel-. Quant aux thèmes, ils ont pour la plupart un caractère populaire bien reconnaissable ; le folklore russe (avec ses mesures irrégulières à cinq, sept et même onze temps) fournit aussi une des clés du langage rythmique de Stravinsky, -bien que le musicien utilise ces irrégularités moins pour la découpe de la mélodie que pour leur structure même. (Tranchefort, F.R. (dir.), 1986: 771).

Présentées à partir de quelques moments-clés de l'œuvre - *Adoration de la Terre, Augures printaniers, Danse des Adolescents, Introduction II, Danse sacrée* -, les interprétations soumises à l'écoute des critiques (incluant une version dirigée par le compositeur lui-même) donnent un aperçu de la richesse et de la diversité des approches de la pièce. Questionnant la pertinence des options adoptées par les interprètes, le commentaire s'attache à la valeur des contrastes des allures et des dynamiques, à l'intérêt esthétique de l'orchestration, à la qualité des sonorités. Si les critiques valorisent, ce faisant, la présence d'une recherche du "primitif", du "cru" et du "sauvage", ils soulignent également le caractère essentiel de la finesse et du raffinement propres à l'œuvre, faisant en cela apparaître la richesse intrinsèque de la coexistence des dimensions de la tension, de l'urgence et du suspense d'une part, de la retenue et du mystère de l'autre. Largement ouvert par ailleurs au procès iconique, le discours mobilise des images de création du monde (*magma, embrasement*), de dynamiques spatiales (*chutes, avalanche, tourbillons*), de matière en transformation (*fusion, dilution, cristallisation*), la mise en scène verbale du lien tissé avec l'interprétation élargissant ainsi le dire aux enjeux oniriques de l'œuvre.

G. Ligeti, *Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966)

Inscrites dans le contexte culturel des questionnements esthétiques des années soixante, les deux œuvres de G. Ligeti proposées à l'écoute des critiques de *Disques en lice*, l'une, *Atmosphères*, écrite pour grand orchestre, l'autre, *Lux Aeterna*, pour chœur mixte à treize voix, trouvent ancrage dans les recherches conduites par le compositeur dans le champ de la micro-polyphonie et du "son continu", recherches dont D. Cohen-Levinas met en évidence les lignes directrices :

Les œuvres de G. Ligeti [...] font la synthèse entre les recherches acoustiques les plus élaborées et un univers musical parfaitement traditionnel. C'est à partir de cette bipolarité tradition-modernité que Ligeti s'est forgé un langage "ambigu" n'appartenant à aucune catégorie répertoriée. Son écriture est harmonique sans être tonale ; atonale sans être sérielle ; véritablement animée d'un mouvement interne insaisissable, d'une vie au-niveau de micro-éléments, autrement dit du détail. [...] Ligeti -qui est mort à Vienne le douze juin 2006 - n'a cessé d'affiner un langage d'essence statique, en explorant les larges possibilités de la micropolyphonie, dans laquelle la division infinitésimale des parties instrumentales ou vocales est destinée à une perception globale plutôt qu'analytique, car les frontières entre les différents paramètres du son sont totalement inaudibles.

(Cohen-Levinas, D, « LIGETI GYÖRGY » *Encyclopaedia Universalis*).

Explorant des univers acoustiques "inouïs", G. Ligeti invite ainsi à une remise en question des habitudes d'écoute et à l'engagement de nouvelles attitudes d'attention au flux sonore, comme le souligne M. Texier :

[...] l'auditeur d'*Atmosphères* ne distingue plus de ligne mélodique, de pulsation, de cellule rythmique, ni le détail des textes instrumentaux. [...] Il entend une masse qui évolue très progressivement et de façon continue, une masse modelée par des variations d'intensité, de timbre, de registre, et de l'activité interne.⁵⁰⁹ (Texier, M., Note de programme, IRCAM).

Dans un contexte élargissant à des perspectives inédites les modalités d'exploration du sensible, les extraits proposés renouvellent les axes traditionnels de catégorisation musicale. S'attachant à la description du procès sonore, les critiques notent la façon dont

⁵⁰⁹ M. Texier propose également dans ce contexte l'image du nuage : « Bien que Ligeti donne un titre évocateur [...] il n'écrit pas de "musique illustrative", mais -pour reprendre ses propres termes,- "une musique à programme sans programme". *Atmosphères* ne s'appuie sur aucun substrat littéraire ou visuel précis. Néanmoins, l'intitulé suggère une relation avec les procédés compositionnels employés : comment ne pas songer à un nuage, dont la forme, la texture et la couleur se transforment lentement ? Un nuage dont on ne perçoit que l'apparence globale, mais qui est constitué de myriades de particules en mouvement. » (M. Texier, IRCAM *op. cit.*).

L'image renvoie également au graphisme de la partition, comme le mentionne l'un des critiques dans l'émission : « -c'est la sculpture d'une masse sonore... un nuage sonore en quelque sorte... d'ailleurs le graphisme... on pense à des nuages en voyant le graphisme sur la partition ... c'est absolument fascinant [...] » DL. I 4, A5, I 6

les interprétations parviennent à ouvrir l'expérience d'un temps lisse "sans battues" ("sans bouées dans le temps", DL. A 89), et à actualiser, dans ses différentes modalités, le déroulement du flux musical, que celui-ci s'exprime sur le mode de la continuité (étirements, transformations "à l'intérieur", émergence de l'autre au sein du même, mise en scène de l'imperceptible), ou de la rupture (contraste des allures, des timbres et des dynamiques). Soulignant la sensibilité des interprètes au surgissement de l'inouï, ils mettent en évidence la présence, dans les différentes réalisations, d'une attention particulière à la qualité des effets acoustiques : conscience rétroactive de sons juste passés, émergence de différentiels, ou encore illusions sonores liées à des phénomènes d'interférence, tous éléments contribuant à attiser et à renouveler le lien tissé avec l'événement musical.

Rappelant par ailleurs l'inscription de l'œuvre dans la dimension du tragique, les commentaires opposent les interprétations mettant en valeur la puissance émotionnelle naturelle de l'œuvre aux versions passant par la recherche de pathos et d'"effets" expressifs divers. Ils soulignent par ailleurs la nécessité d'instaurer, dans le lien tissé avec le flux sonore, la présence d'une distance avec le "matériel" et le "concret", distance garante de la spiritualité de l'œuvre.

Ouvert à l'imaginaire du mouvement (*chutes, décrochements*), de l'espace (*sommet/fond, proximité/distance, plans*), de la lumière (*transparence, clarté vs. brouillage, voile*), de la matière (*magma, masse sonore, dématérialisation vs. plein de matérialité*), le discours fait une large place à la métaphore du cosmos (*nuage, lumière solaire, microcosme/macrocosome, univers*), l'expérience musicale retournant, dans et par le dire, aux sources mêmes de la relation au monde.

Porteuse ainsi d'enjeux stylistiques et éthiques multiples renvoyant, entre autres éléments, aux dimensions (i) de la simplicité, du naturel et de l'exubérance, chez Tartini, (ii) de l'émotion, de l'authenticité et de la pureté, chez Mozart, (iii) de la priméité, de la poésie et du mystère, chez Stravinsky, ou encore (iv) de la sensibilité à l'imperceptible, du sentiment du tragique et de la quête spirituelle chez Ligeti, l'œuvre musicale ouvre ainsi un univers propre, qui, irréductible à toute saisie verbale de type "dénotatif", trouve, dans le lien sensible tissé par le discours avec l'écoute, des modalités d'expression inédites.

4.1.4 Aspects didactiques

> *Réurrence des situations d'adresse à l'auditeur*

Ouverte au débat d'experts, l'émission *Disques en lice* est également, de façon essentielle, destinée au public. Prenant la forme d'une discussion "donnée à entendre", le commentaire musical intègre ainsi de façon récurrente des situations d'adresse à l'auditeur, que les critiques attirent l'attention sur un phénomène inattendu (1), apportent des indications permettant de repérer un passage musical (2), soulignent le caractère technique d'un propos (3) ou partagent une référence culturelle (4) :

1. *pour ceux qui ont peut-être un casque sur les oreilles ... qui êtes chez vous ... vous avez peut-être entendu le chef à un moment ici respirer ... en même temps que cette musique*

DS. A 46

2. *vous avez ... pour ceux qui ont la partition c'est deux cent soixante et un deux cent soixante deux ... les mesures ...* DM. J 28

3. *donc y'a toute une série de choses que la version numéro quatre réalise à la perfection à mon sens ... y compris dans des choses très techniques peut-être pour l'auditeur c'est un peu trop technique mais y'a un passage d'une difficulté épouvantable c'est une suite polyphonique d'harmoniques de contrebasses qui s'font sur les cordes... très aigus* DL. K 52

4. *on a même tout à coup cette quarte juste ... mi bémol la bémol ... qui voilà... avec le fa au milieu donc mi fa la on a tout à coup une espèce d'accord comme ça ... un peu Messiaen ... hein ... pour euh ... pour nos auditeurs ... s'ils connaissent un peu la musique de Messiaen*

DL. K 137

Le discours critique possède par ailleurs une fonction didactique propre et se doit de rendre accessible au plus grand nombre les éléments abordés, que les explications apportées soient de nature technique, acoustique, mélodique, rythmique, harmonique ou stylistique⁵¹⁰.

> *Des explications "in situ"*

Généralement suscités par l'animateur (5), les inserts didactiques présents dans les quatre émissions transcrites prennent, tant de leur ancrage "in situ" que de leur inscription dans l'expérience des musiciens-locuteurs, un intérêt spécifique, qu'ils visent à préciser une référence ou à éclaircir le sens d'un terme utilisé. Faisant par ailleurs de façon récurrente

⁵¹⁰ Ce phénomène est mis en évidence par S. Benoist dans le cadre d'une analyse des émissions musicales radiophoniques germaniques : « Certaines émissions peuvent avoir un angle pédagogique dans la mesure où elles transmettent des informations de caractère encyclopédique. [...] Dans les entretiens, les passages encyclopédiques [...] sont provoqués par une question des journalistes, leur caractère oral leur confère plus de légèreté que s'ils étaient prononcés dans une émission monologique. Comme ils sont le fait de l'expert invité, leur longueur et leur complexité comportent une part d'imprévu. » (Benoist, S., 2013 in Barkat-Defradas, S. et Benoist, S. (dir.) : 89).

appel à des images qui, telle celle des marches d'escalier dans la description des demi-tons (6), tendent à prendre valeur de figement, ils s'ouvrent également aux contextes esthétiques afférents, comme en témoignent les commentaires concernant l'usage expressif des démanchés dans certaines traditions d'interprétation (7), ou encore l'explication de l'intérêt de Ligeti pour les différentiels (8)⁵¹¹ :

5. I. c'est aussi très euh ... *mal géré au niveau de ... du rubato* ... y'a aussi des accents un peu parasites
 A. qu'est-ce que ça veut dire *mal géré au niveau du rubato* ↗
 I. c'est-à-dire que tout à coup y'a des trucs pas très organiques y'a une espèce d'élasticité mais qu'on n'attend pas ... qui devrait pas être là DM. I 21, A 22, I 23
6. K. le début c'est un chromatisme ... fa bécarre voilà
 A. *donc on joue sur les demi-marches d'escalier hein sur ... les demi-tons*
 K. mi bécarre ...
 DL. K 135, A 136, K 137.
7. I - bon y'a des démanchés qu'on ferait plus aujourd'hui même en jouant cette version moderne
 A - qu'est-ce que c'est *un démanché* ?
 I - *un démanché* c'est un déplacement sur le manche ... qui en principe est un acte technique mécanique et ... que parfois on fait entendre pour des raisons expressives ... donc là y'a des ... *des démanchés* que personnellement je n'trouve pas expressifs ... DT. I 6, A 7, I 8.
8. K - c'était ... le début d'l'intérêt de Ligeti pour les différentiels
 A - qu'est-ce que c'est qu'*un différentiel* ↗
 K - c'est en fait quand les harmoniques supérieurs de ... d'un son de base donné se mettent à sonner ... ils sonnent plus de manière tempérée ... ils sonnent de manière non tempérée donc ils frottent [...] et donc ça intéressait beaucoup Ligeti ce côté ... sale en fait de l'harmonique naturel en fait DL. K 63, A 64, K 65

Intégrant le cas échéant des commentaires morpho-lexicaux - comme c'est le cas dans l'exemple 9, où le locuteur rappelle la valeur diminutive du suffixe *-etto* - présenté comme affectant, sur un mode diagrammatique, tantôt la lenteur (*largho* → *larghetto*) tantôt la vitesse (*allegro* → *allegretto*) du mouvement -, les inserts didactiques s'étendent également

⁵¹¹ Cf. également *Petite harmonie* (DM. J 45, A 46, J 47) -
Cluster (DL. K 67, A 68, K69)
Troisième son, son résultant (DT. J 176 → J 184)
Alla breve (DM. I 65, A 66, I 67)
Battre à la mesure (DM. I 37, A 38, I 39)

aux dimensions de l'analyse, comme le met par exemple en évidence la critique de l'Introduction du *Sacre du Printemps*, dans laquelle la définition donnée par K de l'*ad libitum* élargit, par analogie, l'explication d'une indication de réalisation musicale à une réflexion sur la liberté et la responsabilité de l'interprète (10) :

9. alors ... *-etto* comment c'est ... c'est pas à vous que j'l'apprendrai c'est moins que ce que suggère le ... enfin c'est un diminutif de ce qui précède ... donc ça veut dire ... tout à l'heure on avait *larghetto* ... qui est en fait plus rapide que *largo* ... et *allegretto* à l'inverse c'est un peu plus lent ... qu'*allegro*... donc *allegretto* une notion à interpréter DM. A 84
10. K. alors ... la première chose qui me frappe dans les deux versions ... *c'est la façon ... comme le basson commence* ... c'est bien indiqué sur la partie solo "*ad libitum*" ... mais je pense que "*ad libitum*" ne signifie pas n'importe quoi
- A. qu'est-ce que ça veut dire *ad libitum* en fait ↗
- K. *ad libitum* c'est que ... le compositeur demande aux musiciens que ... ils fassent ce qu'ils désirent ayant compris de quoi il s'agit DM. K9, A 10, K11.

Affinant la relation nouée avec l'œuvre, le commentaire musical contribue ainsi également, en même temps qu'à la circulation des savoirs, à l'ancrage des pratiques dans l'expérience humaine.

4.2 Saisie de l'écoute

4.2.1 Ecoute à l'aveugle et lien du *faire* à l'*entendre*

Si le développement des techniques d'enregistrement a marqué un tournant décisif dans l'histoire de l'écoute - la situation inhérente à la rupture du *faire* et de l'*entendre* étant envisagée par R. Murray Schafer en termes de "schizophonie"-, la relation au "son de l'invisible" est porteuse d'enjeux propres⁵¹², tout particulièrement en contexte musical, où la dissimulation des interprètes à la vue des auditeurs a de façon récurrente été perçue comme facteur d'optimisation des facultés d'attention et de concentration des auditeurs. M. Kaltenecker rappelle à ce propos que Grétry (1741-1813) préconisait lors des concerts le masquage de l'orchestre par un voile, et qu'au début du XIX^e siècle, les architectes Schinkel et Arnold avaient abaissé la scène musicale de deux pieds afin de rendre invisibles les musiciens, l'objectif visé étant, en même temps que d'intensifier la concentration musicale, de créer autour de l'expérience acoustique une certaine aura de magie et de mystère :

⁵¹² Les textes de C.F. Ramuz, N. Bouvier et B. Krause témoignent, dans la spécificité de chacun des contextes afférents, de la valeur de ce phénomène dans le lien tissé avec le sonore.

Cacher la source sonore ou s'en détourner peut ... répondre à cette époque charnière à des manières très différentes d'orienter l'écoute [...] le dispositif revêt le caractère d'une intervention qui "dérègle" à dessein une situation de réception commune, visant la "sur-présence" d'un seul aspect du son, en vue d'un effet mystérieux ou d'une précision structurelle. (Kaltenecker, M., *op. cit.* : 197).

Ouverte à des perspectives esthétiques de nature diverse, la situation "d'écoute acousmatique" est par ailleurs, au début du vingtième siècle, au coeur de l'approche phénoménologique du sonore, liée de façon essentielle à l'expérience de la "réduction". Expression d'un retour "aux choses mêmes", la recherche d'une mise à distance des sollicitations extérieures à l'activité auditive va à cet égard de pair, comme le souligne M. Kaltenecker, avec l'intérêt suscité par l'essor des pratiques radiophoniques et de l'enregistrement :

D'autres [...] décriront l'écoute comme participation grâce à un vocabulaire marqué par Husserl et son "epoché", nouvelle manière de cadrer un objet intentionnel. Cette concentration, qui veut s'ajuster à l'objet musical [...] pourra être liée à l'effet de soustraction des musiciens à la vue, tels que l'opèrent le gramophone et la radio. (Kaltenecker, M., *op. cit.* : 375-376).

Centrale, d'autre part, dans la réflexion ouverte par P. Schaeffer, la situation d'écoute acousmatique y est envisagée comme génératrice, entre autres éléments, de deux effets remarquables, le premier tendant à attiser les phénomènes de tension vers la situation-source, et le second favorisant le développement d'attitudes "gourmettes", propres à affiner et enrichir le lien tissé avec l'événement musical :

Nous avons remarqué, à propos de la situation acousmatique, qu'elle ne préjugait pas de l'intention d'écoute de l'auditeur qui s'y plaçait. L'acousmate est en effet libre, à travers le son, de viser tout ce qu'il lui était possible de voir, de deviner, de comprendre dans la situation normale, concernant l'origine du son aussi bien que le son lui-même. Plus exactement, la situation acousmatique peut intensifier deux curiosités symétriques : 1. l'intention ordinaire de remonter aux causes ou de déchiffrer les significations : on nous prive de la vision de l'instrument ou de celle de l'opérateur, on ne nous donne aucune explication extérieure, on nous coupe du contexte : nous n'en sommes que plus curieux de savoir qui joue et ce qu'on joue, d'où provient ce bruit bizarre, ce qui le cause ou ce qu'il signifie. Si Pythagore se fait entendre voilé au disciple, c'est qu'il espère qu'on entendra mieux et ce qu'il est et ce qu'il dit. 2. L'autre curiosité, inverse de la précédente, est plus rare. C'est celle de l'accordeur "goûtant" le son, comme on goûte un cru, non pour en dire le millésime mais pour en distinguer les vertus. C'est aussi l'écoute de l'instrumentiste, sûr de sa justesse et de son violon, mais qui façonne sans cesse le même son, jusqu'à ce qu'il en soit satisfait. Il trouve bien, dans cette écoute, des indices et des valeurs, mais ne s'en contente pas : il en nourrit le son lui-même.

(Schaeffer, P. *op. cit.* : 153).

S'il passe, dans l'usage même du support discographique, par la situation acousmatique, l'exercice proposé aux critiques s'ouvre également à la spécificité de la situation

“d’écoute à l’aveugle“, les références des différentes versions n’étant communiquées qu’après discussion de leurs caractéristiques musicales respectives. Ressort même de l’émission de critiques de disques⁵¹³, l’anonymat des interprètes confère ainsi au phénomène de tension vers la source un intérêt spécifique, comme le fait apparaître dans le discours la richesse des hypothèses - et donc des analogies - inhérentes au désir de lever le voile sur l’identité des musiciens :

11. ça m’aurait fait penser à ... une version de Y [...] mais là c’est pas Y ... je pense que c’est un d’ses élèves préférés [...] il avait un son justement ... jeune ... qui était extrêmement ... clair comme ça pas très charnu c’est ... et ça m’aurait fait penser donc à ... à ce jeu de violon... DT. J 24

12. on a l’impression que ... peut-être c’est un orchestre plus moderne [...] ou alors c’est moi qui m’trompe mais j’ai l’impression qu’il y a déjà des gens qui ont l’habitude déjà de travailler sur des registres instrumentaux qui étaient peut-être un peu extrêmes en soixante-et-un DL. K 52

Ancrés dans le lien unissant, dans et par l’expérience musicale, la sensibilité de l’auditeur à celle des interprètes, les phénomènes de tension vers la source participent ainsi de la relation nouée entre le perçu et le geste émetteur, phénomène dont F. Delalande souligne le caractère originaire dans l’écoute du son instrumental :

[...] le premier geste musical est celui de l’instrumentiste : la musique se fait avec les mains et le souffle. Il n’y a pas de musique sans cela, et d’une manière générale n’importe quel son est le résultat d’un geste ou d’un mouvement : d’un choc, d’un frottement, d’un déplacement d’air, qu’on peut, dans la plupart des cas, voir ou sentir. Mais naturellement, à la réception du signal sonore l’auditeur se réfère à cette expérience : le premier réflexe, quand on entend un bruit, est d’identifier sa cause [...] Le son instrumental n’échappe pas à cette première identification. Un son de violon c’est d’abord la trace, le décalque d’un geste du violoniste ; que l’auditeur y pense ou non, il le sait et cela joue un rôle important dans la manière dont il perçoit la musique.

(Delalande, F., 1984 : 32, 33).

S’attachant à la fonction sémiotique des phénomènes en jeu, l’auteur distingue dans ce contexte le paradigme de la *trace-indice* - renvoyant dans une perspective causale le son à la situation-source -, de celui de la *trace-image* - unissant les qualités du procès acoustique à celles du geste émetteur :

[...] le mot trace est ambigu. De deux choses l’une : soit le son n’est que la conséquence d’un geste, mais il n’y a pas de relation de forme, c’est-à-dire que l’évolution du son ne ressemble pas à celle du geste. Pour l’auditeur, le son, dans ce cas, n’a qu’une fonction d’indice : on sait, en entendant la cloche, qu’elle a été frappée ; soit, au contraire, le geste dessine complètement le

⁵¹³ Cf. également par exemple, sur Radio France, l’émission de *France Musique* “La tribune des critiques de disques“ (Rousseau, J., prod.) qui, dans un format un peu différent, participe du même principe. (<https://www.francemusique.fr/emissions/la-tribune-des-critiques-de-disques>)

son, du début jusqu'à la fin, comme dans les frottements. S'il y a un renflement du son, c'est qu'on a frotté plus fort ou plus vite. Le modelé du son de violon est exactement la trace du geste de l'archet. Ici le son n'est pas seulement l'indice, mais l'image du geste.⁵¹⁴ (*op. cit.* : 33).

Très étudiés dans le cadre de l'analyse de la relation à autrui en psychologie comportementale, (Fadiga et al., 1995, Rizzolati et Arbib, 1998 : 190) - et ouverts, sur le plan linguistique, aux recherches sur le système écho-neuronal (Rizzolati & Craighero, 2004 : 186, cf. supra) -, les phénomènes de mise en relation du perçu au geste émetteur trouvent ainsi une actualisation dans l'expérience musicale, - la précision et la finesse des remarques des musiciens-critiques constituant un témoignage particulièrement riche sur les processus en jeu.

Expression même de l'expertise des auditeurs, la faculté de lier le son perçu au geste technique s'ouvre en cela à la dimension du projet esthétique, que le commentaire critique s'attache (i) à la qualité de l'émission sonore - *voix libre* vs. "*poussée*" (13) -, (ii) à la pertinence de la vitesse d'archet dans la mise en vibration de la corde (14), (iii) à l'adaptation du mode de jeu aux éléments musicaux afférents (opportunité du vibrato, 15, modalités de réalisation des démanchés, 16, valeur du staccato, 17) -, ou encore (iv) au degré de maîtrise des "traits" (18, 19) :

13. *à certains moments les voix sont comme poussées ... et y'a pas cette liberté justement des ... des voix dont j'parlais tout à l'heure* LJ. 155

14. cette croche pointée *tadida* (chanté) du début ïïï ... *c'est tiré comme si i fallait toujours beaucoup d'archet pour la faire ... et pour mettre la corde en vibration ...* [...] voilà ces attaques ... enfin cette manière de développer l'son disons ... même si Tartini a dit dans sa lettre à la fameuse Lombardini que il fallait mettre très délicatement l'archet sur la corde...

⁵¹⁴ Les représentations de mouvement associées à la perception musicale sont par ailleurs, comme le souligne F. Delalande, infiniment plus complexes que la simple mise en lien d'un geste effecteur et du son résultant, comme le font apparaître les recherches sur les *Unités Sémiotiques Temporelles* (cf. supra): « On peut [...] étudier les représentations de mouvement indépendamment de toute origine gestuelle ou physique réelle. C'est ce qu'a tenté l'équipe du MIM en dressant un inventaire de types de figures sonores nommées *Unités Sémiotiques Temporelles* (Collectif, 1996). On constate d'abord qu'on peut dissocier une représentation de mouvement d'une trajectoire précise. [...] Dans certaines UST, la représentation d'un mouvement se trouve même dissociée d'une interprétation dynamique, qui impliquerait des forces, des poids, des inerties. Par exemple, dans l'UST dénommée "trajectoire inexorable", ce n'est pas, malgré le nom, l'idée de trajectoire qui domine (comme l'ont montré les simulations, elle peut monter, descendre, ou ne faire ni l'un ni l'autre), mais le sentiment de l'inexorable, qu'on peut paraphraser par l'expression " qui n'en finit pas de ...", quelle que soit l'action à laquelle elle s'applique. Aussi parle-t-on d'*Unités Sémiotiques Temporelles* (plutôt que de "représentation de mouvement" ou de "figures dynamiques") pour bien montrer qu'on s'est éloigné d'une dynamique et d'une trajectoire particulières pour évoquer dans sa plus grande généralité une expérience de la temporalité. [...] » Ainsi « [...] les significations de mouvement associées aux profils sonores, même si elles se fondent sur l'expérience sensori-motrice de la petite enfance prolongée par celle de l'instrumentiste, combinent une série de couches de significations qui vont, de façon continue, de la simple représentation du geste effecteur jusqu'à des généralisations d'expériences de la temporalité détachées de toute adhérence causale. » (Delalande, F., 2003, in *Leonardo*, 36, n° 4 : 321).

sans donner de poids [...] *je pense que... c'que Tartini a dit n'est pas du tout illustré là ...* [...]... *ça enlève la rondeur du son... voilà ... je pense que ça n'a rien à voir enfin à mon avis ... humble avis ... avec ... le baroque* DT. I 86

15. *c'est ... un ou une violoniste qui a une grande maîtrise avec un son chaud ... des vibrati qui sont très intéressants*⁵¹⁵ DT. J 18

16. *y'a des démanchés qu'on ferait plus aujourd'hui même en jouant cette version moderne* DT. I 6

17. *c'qui est dommage c'est que ... à la fois dans la trois et dans la quatre ils ne font pas vraiment les triolets en staccato ... ils mettent beaucoup d'pedale alors qu'ils ont pas besoin ... et c'est très dommage ...* DM. I 92

18. *dans la deuxième version là on a une belle poigne dans les triolets ... par contre ... toutes les doubles croches sont mal jouées [...] en fait il savonne ses traits* DM. I 89

19. *je trouve que les parties rapides sont très bien jouées ... très brillamment ...* DT. I 2

Faisant par ailleurs apparaître les compétences musicales des critiques, le discours intègre en contexte des processus d'analyse-remédiation, le commentaire s'élargissant, le cas échéant, à une perspective didactique (20, 21, 22) :

20. *on a ces trilles qui sont quand même le nerf de la guerre on va dire rires et là ils sont moins mordants ... mais ça vient aussi comme j'ai dit avant ça vient aussi de l'archet ...* DT. I 126

21. - *quand on soutient ... c'est-à-dire quand on utilise bien le diaphragme ... la voix est plus libre ... c'est-à-dire y'a un côté plus irradiant de ... de la voix*

- *le haut du torse est libéré de ... d'une certaine pression*

- *voilà [...] alors ça j'dirais c'était la version trois ... c'est-à-dire c'est une version que j'qualifierais d'radiuse de vraiment intéressante avec ... une certaine liberté dans le ... dans le timbre en revanche ... la version numéro quatre ... a des timbres qui sont ... serrés avec ... du coup évidemment un certain nombre de conséquences ...* DL. J 125, A. 126, J. 127

22. *bon c'qu'il faut savoir c'est que quand on joue les doubles croches aussi rapidement c'est plus facile de les jouer régulières que à un tempo plus modéré ... on entend moins les irrégularités donc c'est pas nécessairement plus difficile ... j'aime bien c'tempo très rapide j'trouve que c'est payant dans la variation beethovenienne avec les triolets ...* DM. I 92

4.2.2 Distinctions qualitatives du sensible

S'il passe de façon essentielle par le lien à la situation-source - et par la relation tissée par l'auditeur avec le jeu de l'interprète -, le commentaire critique s'ouvre également aux saisies qualitatives - soit à l'expression de l'écoute "gourmette" (Schaeffer, P, *op. cit* : 153, cf. supra) -. Mobilisant les processus comparatifs, le discours se construit et s'affine ainsi par mise en perspective des interprétations proposées, la distinction du *même* et de l'*autre*

⁵¹⁵ Cf. également « *il y a un vibrato euh... qui me gêne ... y' a le phrasé qui ... qui me semble ... peut-être que j'ai tort ... mais qui me semble un peu maniéré* » (DS. K 9), « ... une grande facilité violonistique ... très beau son ... *en même temps pas trop de vibrato* » (DT. K 200).

contribuant à la fois à la différenciation des versions écoutées et à la mise en évidence de la spécificité de chaque réalisation. S'il s'attache, ce faisant, à caractériser l'événement musical, le discours ne saurait cependant le plier à des échelles qualitatives figées, la souplesse des phénomènes de catégorisation participant à part entière, comme le souligne L. Petit, du lien tissé, dans et par le dire, avec le sensible :

[...] c'est parce que la musique résiste à toute mesure et à tout calibrage qu'elle provoque autant de réactions défensives. [...] Si l'on cherche par exemple à "objectiver" le timbre de la voix d'une cantatrice, on le qualifiera de transparent, clair, sombre, tragique, fragile ou rugueux, etc. Il en sera de même pour caractériser la couleur ou la densité d'un orchestre. Mais aussi bien le timbre d'un instrument ou le legato d'un phrasé, la force d'un crescendo, l'intensité d'un quadruple *forte* ou la profondeur d'un silence ne sauraient être enregistrés empiriquement comme on contrôle une température ou on vérifie une pression. Même la métrique musicale n'est jamais assimilable au temps du chronomètre ou du métronome, car la temporalité - qui est l'essence de la musique - est d'abord et avant tout une temporalité vécue, subjective et intersubjective. Or, les états subjectifs éprouvés à l'écoute de la musique - de l'ennui ou de l'indifférence à l'ébranlement émotionnel violent - ne peuvent être quantifiés selon des gradations objectives ou des échelles d'items. Ce sont au contraire les diverses tonalités de l'affectivité qui restituent l'aspect qualitatif, c'est-à-dire poétique, proprement esthétique et non mesurable de l'essence de la musique. (Petit, L., 2007 : 8).

4.2.2.1 Inscription temporelle de l'œuvre (tempo, entrain, allant, agogique, rythmique)

Annexe 28

Portant l'empreinte de l'ancrage cinétique originaire de l'expérience musicale (Werner et Wapner, 1949, Francès, 1958, Imberty, 1979⁵¹⁶, Dumaurier, 1992), le commentaire critique met en évidence le rôle essentiel du lien unissant l'écoute à la perception du mouvement, phénomène souligné par M.P Lassus, qui rappelle à cet égard la façon dont la musique, au Japon, était traditionnellement pensée comme naissant de « l'accord des "Ma", c'est-à-dire des silences et des timbres propres à l'ensemble, dans l'instant de l'acte musical » et dont « le *ma* intérieur au musicien et le *ma* de l'ensemble de la musique devaient être accordés pour que la Musique advienne » (2012 : 93) :

⁵¹⁶ S'attachant aux schèmes de *tension/détente* (ancrés dans *les attitudes posturales et corporelles*), de *spatialité* et de *résonance émotionnelle* mis en jeu par l'expérience musicale, l'analyse de M. Imberty s'appuie sur les travaux de R. Francès (1958), qui s'intéressent tout particulièrement aux réactions suscitées par les indices de mouvement et de tension dans le lien tissé avec la musique : « La symbolisation musicale, qu'elle soit ou non intentionnelle, n'est jamais un décalque de ces indices, mais une interprétation libre qui en utilise les traits saillants dans des *schèmes cinétiques* ou des *schèmes de tension*, sans que cela soit inconciliable avec le déploiement esthétique des ressources de la composition. » (Francès, R. (1984), [1958] : 345). Le concept de schème renvoie lui-même aux analyses du psychologue E. Tcherazi, qui l'utilise dans la description d'ensembles d'impressions généralement liées à des souvenirs et constituées en "modèles organisés de nous-mêmes" (1936 : 32).

Cela se produit également chez l'interprète isolé pour qui l'intention est ce moment où le corps tout entier se met en activité et sent l'attention du son à venir, avant même qu'il ne soit produit au dehors. On voit que ce n'est plus la musique en tant qu'objet qui importe mais le mouvement ou l'activité qu'elle met en œuvre dans le corps propre de l'auditeur, lequel se définit, grâce à cette activité, comme un sujet.

S'il entre en résonance avec ces mouvements musicaux (sonores ou silencieux), qu'il les sent en lui, chacun aura l'impression de pénétrer dans un monde de forces dynamisantes. L'émotion n'est pas autre chose que cet effet kinésique éprouvé au contact de la musique, comprise comme la saisie d'un mouvement ayant sa source dans le corps humain, et créant un point de contact entre l'homme et le monde. (Lassus, M.P., 2012 : 93-94).

Faisant une large place à la question de l'inscription temporelle du mouvement, le commentaire critique se caractérise par le rôle qu'y jouent les paradigmes du tempo, de "l'entrain", de l'agogique, de l'accentuation et du rythme, tous éléments jouant un rôle propre dans l'émergence du procès musical. Omniprésente dans l'analyse des interprétations de Tartini, Mozart et Stravinsky, la dimension de *l'allant* actualise à ce propos tout particulièrement le lien unissant le jeu musical à l'écoute :

23. y'a des agréments à souhait et puis ça a d'*allant* et du *rythme* ... DT. J 191

24. Andante ça doit aller ça doit avancer ... *et justement chez Y on a toujours des Andante qui ... qui avancent* DT. I 203

25. le moins qu'on puisse dire c'est que dans la deuxième version y'a pas d'entrain alors c'est ... *c'est d'une lenteur et d'une lourdeur incroyables* DM. J 12

26. *y'a pas d'rebond* ... non ... je trouve ça ... pour tout dire ... écoutez j'veais peut-être blasphémer ... très ennuyeux DS. J 42

27. la version numéro cinq c'est un ravissement de tous les instants ... *le tempo est beaucoup plus rapide* ... enfin c'est battu à la m'sure et pas à la noire ... les m'sures à trois quatre chez Mozart dans les allegros c'est à la m'sure et c'est pas à la noire ... ça donne tout son relief à cette musique DM. I 37

Soulignant la façon dont une trop grande lenteur s'avère, en contexte, nuire à la vie de l'interprétation (25, 26), mais également dont une vitesse excessive risque de faire passer à côté des enjeux de l'œuvre (28), le discours met en évidence la façon dont le choix du tempo est partie prenante du projet esthétique afférent (29, 30, 31) :

28. dans la version numéro trois ... c'est un tempo beaucoup trop rapide au début ... donc on n'a... on n'a pas le temps ... en fait de s'inscrire profondément dans la durée des sons ... ça m'a un peu dérangé DL. K 50

29. je pense que c'est globalement un peu plus rapide que les autres ... mais c'est pas une vitesse où on passe trop rapidement à côté des choses qui méritent d'être entendues ... ou suivies DS. K 26

30. version numéro cinq ... la vitesse juste ... à mon avis ... après... il faut savoir gérer ... effectivement certains phrasés ... faut qu'les vents arrivent à tout faire ... à cette vitesse-là aussi ... à être très précis ... par exemple DM. K 74

31. en allant très vite en ayant une telle maîtrise une telle précision rythmique ... c'est d'une virtuosité absolue mais à la fois ça sert l'expressivité de l'œuvre ... DS. I 93

Largement ouverts à la discussion de la pertinence du tempo, les commentaires accordent également une place centrale à la question de l'agogique, le jeu laissé vacant par la souplesse du cadre se constituant en expression de la vie interne de l'interprétation :

32. c'est une interprétation musicalement enfin historiquement informée ... avec des rubatos justement qui sont à la bonne place et qu'on est content d'entendre DM. I 41

33. y'a juste c'qu'i faut d'agogique donc de petits ralentissements dans l'piano c'est jamais ... c'est jamais trop DM. J 45

34. moi j'ai trouvé aussi la deuxième version très belle [...] avec quelques éléments d'allure ... un tout p'tit peu plus rapides ... un tout p'tit peu plus lents... j'veux dire que y'avait une sorte de ... de vie DS. K 54

Très sensibles à la précision et à la rigueur des réalisations rythmiques (35, 36, 37), les critiques soulignent également le caractère essentiel des silences, qu'ils déplorent leur absence de pertinence dans l'interprétation (38, 39, 40), ou mettent en évidence leur participation au surgissement de l'émotion musicale (41) :

35. ... y'a une grande précision rythmique ... DS. I 32

36. ... une parfaite motricité rythmique c'est c'est vraiment c'qu'i faut DS. I 93

37. les petits gestes rythmiques sont ... sont très précis... c'est comme jeté mais ... délicatement jeté ... DS. J 47

38. dans cette entrée qui est tellement proche de l'opéra en fait ... il nous manque dans les deux versions ... l'importance des silences... DM. K 24

39. ça n'a pas bien respiré c'est-à-dire que les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus ... du coup c'était pas lyrique ... et du coup ... euh ben voilà c'est ... c'est tombé par terre DM I 27

40. y'a ces silences trop longs mais absolument arbitraires ça c'est incompréhensible hein
DS. I 93

41. les silences [...] sont complètement fascinants ... ça crée le frisson ... DS. I 69

En invitant, par ailleurs, à l'exploration d'espaces-temps inédits, l'œuvre confronte à l'inouï, situation très présente dans les interprétations de Ligeti, les critiques évoquant en particulier le caractère paradoxal de l'expérience du "son continu" ou du "temps lisse" :

42. c'est vraiment un son continu qu'ils développent ... bien que toujours coupé ... DL. I 46

43. - c'est un temps absolument lisse ... mais ... on entend quand même que le tempo est plus rapide ... c'est très bizarre ... il s'passe rien du tout

- sans battue en fait ... Boulez qui dit que avec l'Après-Midi d'un faune ... le temps lisse ... justement les bouées dans le temps ... les battues on les entend plus et c'est là que commence la musique contemporaine ... alors là c'est à l'état pur ... y'a y'a plus d'bouées y'a rien du tout mais on entend quand même la pulsation c'est absolument étonnant ... étonnant DL. K 88, A 89.

4.2.2.2 L'événement musical, porteur-vecteur d'émotion

Portant l'empreinte de l'ancrage émotionnel originaire de l'écoute, le commentaire musical accorde une place essentielle à l'actualisation de la subjectivité. Présenté comme porteur-vecteur d'affects de nature diverse, l'événement musical engage le jeu des tensions et des détente et s'élargit à l'expression de l'émotion (44), que la description de l'interprétation passe par les paradigmes de la douceur (45), de l'intimité (46), de la tendresse (47), de la générosité (48), du "sentiment" (49), de la fragilité (50), de la tristesse (51), du mystère (52), de l'urgence (53), de la cruauté (54), de l'angoisse (55), ou s'ouvre à la dimension du tragique (56) :

44. le tempo [...] permet ... au premier accord de s'installer il est ... *il est tragique et l deuxième ... vient comme un apaisement comme une libération malgré la dynamique forte ... et c'est tout simplement magique ...* DL. K 54

45. *j'ai beaucoup aimé la douceur d' la première ...* DT. K 26

46. *c'est une version qu' j' dirais... que j' qualifierais d'intimiste ... intimiste avec charme...*
DT. I 52

47. *ce sont deux très belles versions ... très précises très contrôlées ... très polyphoniques ... avec une sorte de tendresse ... m'a-t-il semblé dans la version numéro trois ...* DS. J 22

48. *beaucoup d' générosité j' trouve dans cette deuxième version ... on peut les comparer y'a une même ... générosité donc ... une énergie dans les deux cas* DT. K 107

49. *une version un peu plus sentimentale peut-être ... j'trouve qu'c'est la plus sentimentale dans ... avec ses défauts et ses qualités justement ...* DT. K 206

50. *le piano alors c'est étonnant c'est surprenant ... il commence avec une fragilité on dirait presque est-ce qu' i va tenir jusqu'au bout du premier mouvement ... et puis après on se rend compte qu'il y a la présence ... qu'il y a c' qu'il faut ...* DM. K 36

51. *la deuxième version commence un peu ... au début j'ai un peu peur là elle commence de façon un peu plus lourde... plus lente mais aussi avec beaucoup d'appuis ... mais après tout à coup on réalise que c'est pour ... pour faire naître une émotion qui est très très belle ... y'a beaucoup de ... surtout dans la partie mineure y'a énormément de tristesse* DM. J 47

52. *ce geste de ... talalilim ↗ ... c'est terrible ... parce que dans la première version on a l'impression que on fait un crescendo et on fait un accent sur l'arrivée ... tandis que sur la deuxième ... c'est quelque chose de tout à fait mystérieux* DS. K 54

53. *la deuxième qui pour moi avait un équilibre idéal et qui avait une urgence vraiment formidable ...* DS. I 32

54. *c'est d'une cruauté musicale absolue quoi* DS. I 93

55. *j'trouve que la première version a une angoisse plus sourde comme ça ... a plus de contrastes ... plus sombre ... elle crée une tension ...* DS. I 58

56. *je pense qu'effectivement y'a ... y'a une dimension tragique dans cette musique ... et que ... Atmosphères au-delà de la plastique musicale qui est somptueuse ... transmet autre chose que la seule plastique ...* DL. K 21

4.2.2.3 Structuration du flux sonore

Partie prenante du sens conféré à l'écoute, le commentaire s'attache de façon spécifique aux différentes modalités de structuration de l'expérience musicale. Les critiques s'intéressent ce faisant tout particulièrement aux usages esthétiques des "effets acoustiques", que l'interprétation passe par les paradigmes du masque (57), de l'émergence (58), de l'effacement (59), de "l'entrée imperceptible" (60), ou du surgissement de l'inouï (61). L'expérience musicale s'inscrit en cela à part entière dans la continuité des phénomènes de catégorisation du sonore, comme en témoigne la mise en parallèle du commentaire critique et des descriptions issues du corpus littéraire :

57. les premiers seconds violons ... avec le wawawa tout l'temps on n'entend plus rien on n'entend plus qu'eux ... et on oublie complètement le ... le motif principal de toute l'exposition de l'orchestre M.K 35

> Elle monte l'escalier de bois qui est très raide. Elle fait du bruit sur les marches, *mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire.* RD. 59

58. on entend aussi des choses qu'on n'entendait pas dans les autres versions comme ... *ces lignes de cor qui tout à coup émergent ... parce que les autres instruments ont le tact de disparaître un peu pour les laisser émerger ...* DM. I 41

> Un des garçons a dit : "Vous entendez ?" *ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon. Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d'abord parmi le bruit de l'eau, mais qui finissait par percer ;* R.B. 41

59. *y'a des morendos ... que j'appelle progressifs ... c'est-à-dire que vous avez une partie des instruments qui continuent de jouer puis les autres qui meurent ... et puis ils meurent tous les uns après les autres mais il faut pas qu'ça s'entende ... comme des ... comme des marches d'escalier ... il faut que on s'dise ... tiens y'en a d'moins en moins [...] voilà ... on sait pas exactement comment ça s'est passé ...* DL. J 46

> *On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s'est tu à son tour. Il n'y a donc plus eu, un instant, que le roulement de la boule sur la planche bien arrosée, comme quand un orage commence ; puis vint encore l'éclatement des quilles ; puis : "Quatre ?... -Non, cinq ... - Ah ! oui, cinq ... Je n'avais pas..." Puis, là-bas également, tout s'était interrompu.* RB. 6

60. - la tendance c'est de ne rien entendre donc ... *il dit que les entrées doivent être inaudibles... en principe - sans bruissement - sans bruissement pas d'attaque* DL. I2, A3, I4

> On ne l'avait pas entendue ouvrir sa porte, on ne l'a pas entendue venir, tellement elle est légère. Ses pieds touchaient la terre comme sans s'y poser. *Il n'y a eu que le frôlement de sa jupe comme quand un beau papillon vous effleure de l'aile, rien que ce froissement d'étoffe qui fait pourtant que Décosterd se retourne [...]* R.B 31

61. j'ai aimé cette version parce qu'il y a des choses absolument intéressantes aussi ... *y'a des parties qu'on entend qui n'existent pas [...] on entend d'autres instruments ... on entend des cors ... par les interférences tout à coup ... [...] c'est assez génial* DL. K 73

> J'enregistrais le paysage sonore printanier quand, m'apprêtant à franchir une clôture en barbelés qui m'empêchait de passer, j'entendis ce que je pris d'abord pour une caricature du sifflement du vent. [...] En disposant deux petits micros dans l'herbe afin de les protéger des éléments, j'ai réussi à enregistrer l'un de ces rares moments dont mes collègues et moi sommes toujours en quête, de ceux qui créent une illusion et un effet purs, sans distraction extérieure. K. 31

4.2.2.4 Ouverture aux phénomènes de correspondances transmodales

Annexe 25

Comme dans le corpus littéraire également, les saisies qualitatives se caractérisent par leur ouverture aux phénomènes de correspondances transmodales, le lien tissé avec l'événement musical pouvant s'élargir aux champs de la perception visuelle (lumière, 62, netteté, 63, couleurs, 64, 65, 66, formes, 67, 68), (ii) gustative (69, 70, 71), tactile (72), thermoceptive (73, 74), voire le cas échéant à la relation aux propriétés physiques de la matière (souplesse, 75, densité, 76)⁵¹⁷ :

62. *un son ... alors peut être parfois un son très clair... qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide... mais en même temps joli ...* DT. J 24

63. - *(le texte) doit rester derrière un voile un peu*
- *[...] c'est très très important il faut qu'ça soit voilé ... dans la dernière version c'est ... c'est pas voilé c'est ... c'est très très direct* DL. A 141, I 142

64. j'aurais une petite préférence pour la quatrième *parce que précisément c'est joué avec toutes les couleurs que l'on peut trouver* DT. J 51

65. *y'a beaucoup de nuances de détails ... de dégradés de timbres formidables ...* DS. I 58

66. *c'est marqué senza colore ... par exemple pour l'alto et le violoncelle ... [...] c'est ... décoloré ... voilà ...* DL. J 46

67. *c'est toujours un son effilé ... pur...bon ... d'accord mais Tartini ... pour moi c'était un ... une personne de ... rires ... je ne l'ai pas connu mais c'était une personne de chair ... et de sang* DT. I 2

⁵¹⁷ Élargissant la perception musicale aux diverses modalités de l'expérience sensible - à l'exception de l'olfaction, non représentée dans le corpus - (Delalande, 2003 : 12, cf. supra), le commentaire critique confirme ainsi l'accessibilité, sur le plan cognitif, du sonore aux autres champs perceptifs (Williams, 1976, Werning et al, 2006), nombre des formes utilisées par les critiques de *Disques en lice* étant d'un usage courant en contexte musical. La moitié des adjectifs relevant ce faisant, dans le corpus *Disques en lice*, du contexte des correspondances transmodales, figurent de fait dans le *Dictionnaire des Mots de la Musique* (*court, long, linéaire, pointu, plat, clair, net, sombre, terne, voilé, uniforme, ténu - acide, âpre, - doux, lisse, rugueux - chaud - dur, raide, ouaté, pâteux, fluide, sec, lourd, léger*) (Siron, 2002).

68. j'ai [...] écouté sa Didon abandonnée ... qui m'a vraiment enthousiasmée ... justement parce que j'ai trouvé qu'il y avait cette rondeur ... que je n'ai pas retrouvée ici ni dans le premier ni dans le deuxième ... je trouve quand même qu' ça manque de rondeur DT. I 140

69. y'a une certaine âpreté dans la sonorité DM. J 81

70. moi j'aime beaucoup ce côté très ... très sombre et ... et puis en même temps avec ce qu'il faut d'acidité ... de fruité ... de précision DS. J 73

71. ces graves très ... sirupeux peut-être mais qui s'ront ... moi ils m'auront assez plu
DT. K 206

72. moi qui aime bien les sonorités un peu plus ... rugueuses du violon baroque ... DT. K 151

73. c'est ... un ou une violoniste qui a une grande maîtrise avec un son chaud ...DT. J 18

74. c'est une version qu' j'dirais... que j'qualifierais d'intimiste ... intimiste avec charme... mais y'a pas réellement de chaleur dans la sonorité ... DT. I 52

75. le son est raide ... même dans les ornements y'a pas ... y'a pas d'amusement ... DT. J 94

76. cette musique ... comme vous l'dites ... éparses ... pleine d'espace
de p'tits gestes comme ça
pleine d'air oui DL. A 48, J 49, A 50

Tout en assurant l'ancrage de l'écoute dans "la couche originaire du sentir"⁵¹⁸, l'usage des correspondances transmodales se charge également de connotations diverses, qui participent de l'inscription culturelle des pratiques. Ouvert ainsi aux liens unissant de façon traditionnelle la chaleur à la générosité, la couleur à l'opulence, la sécheresse à la pauvreté, la transparence à la pureté, ou la rondeur à l'équilibre, le commentaire musical s'élargit également à la richesse des analogies sous-tendant le sens pris par les situations rencontrées, un même terme se chargeant en contexte de significations diverses. Présente à cet égard de façon récurrente dans les extensions gustatives du sonore⁵¹⁹, la dimension de *l'acidité* prend en situation une valeur tantôt positive - sens dans lequel une pointe d'acidité attiserait la beauté du son (DT. J 51, DS. J 73) -, tantôt négative - la sensation auditive s'ouvrant aux champs de l'aigreur et de l'âpreté (DM. J 81, DS. I 32)⁵²⁰ (Figures 11.1 et 11. 2) :

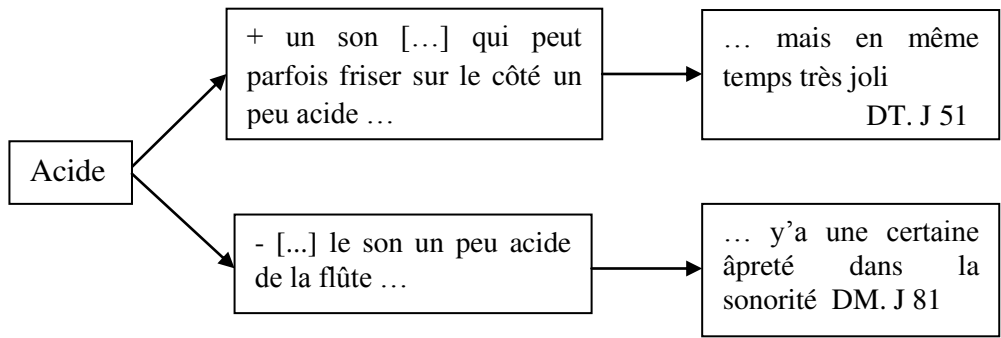
⁵¹⁸ Werner, Untersuchungen über Empfindung und Empfinden I : 155, cit. Merleau-Ponty, M/, 1945 : 917.

⁵¹⁹ Cf. supra, Ullman, 1967, Williams, 1976, Werning et al, 2006.

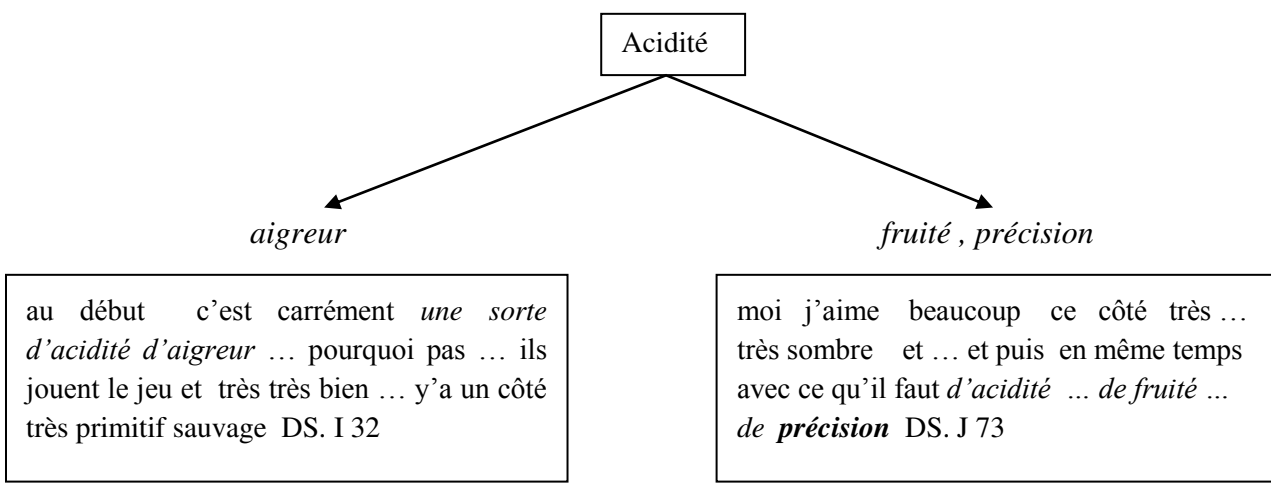
⁵²⁰ Ce phénomène renvoie plus largement à la complexité du réseau de liens structurant le champ de l'acidité, associé - dans le cadre d'un "juste dosage du phénomène" (*friser sur le côté un peu acide/ ce qu'il faut d'acide*) - à l'idée de mise en valeur et d'intensification de la sensation afférente. S'ouvrant, dans le commentaire musical, aux paradigmes de la *distinction* et de la *précision*, l'"acidité" assure ainsi, au sein du discours critique, un lien entre des éléments de nature sensorielle d'une part (sonorités) et structurelle de l'autre (attaques, superpositions rythmiques etc.) : «avec ce qu'il faut d'acidité ... de fruité ... de précision » (DS. J 73).

Figure 11 Enjeux esthétiques de “l’acidité“ du son

11.1. Connotations de l’adjectif *acide* dans la caractérisation du son instrumental (violon, flûte) :



11.2. Valeurs esthétiques de “l’acidité“ dans l’interprétation du *Sacre*



4.2.3 “Autonomisation“ du musical

Passant tant par la richesse des liens tissés entre la *faire* et l’*entendre* que par la diversité des modalités d’expression du sensible, la description de l’événement musical confère également le cas échéant aux éléments évoqués une existence propre⁵²¹ - le discours effaçant alors les frontières entre interprétation et réception :

77. la deuxième version elle est ... elle a beaucoup de charme je trouve ... elle a quelque chose de fragile ... de très intime ... DT. J 24

⁵²¹ Le placement de “la version“ en position de sujet syntaxique dans l’énoncé (*la version est...*, *la version fait ...*) témoigne ainsi de la façon dont, comme le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, “nous percevons et catégorisons les situations dans l’espace du discours.“ (Hofstadter, D. et Sander, E., *op.cit.* : 91).

78. la version six réalise une chose que les autres n'ont pas réalisée ... c'est vraiment un son continu qu'ils développent ... bien que toujours coupé ... DL. I 146

79. c'est quand même difficile ... à comparer avec la version précédente qui elle est pleine de vivacité qui a le tempo le plus rapide des six qu'on a entendues et ... qui emporte plutôt mon adhésion DT. K 75

Présentés tantôt par saisie impersonnelle (“on a ...“, 80)⁵²², tantôt sur le mode événementiel (“tout à coup il y a ...“, 81, 82), les phénomènes musicaux se constituent ainsi, dans l'espace du discours, en éléments autonomes :

80. dans la deuxième version on a plus de ... *on a plus de coulé disons* ... DT. I 120

81. *tout d'un coup y'a ... cette violente arrivée de ces rythmes martelés* ... DS. I 13

82. *là tout à coup y'a une espèce de dilution du son on perd ces bois et on revient en fait au continuum de cordes* ... DL. K 23

Le commentaire critique tend ce faisant à doter l'événement musical d'une existence propre, qu'il fasse porter le focus sur le médium (83), sur les effets de jeu (84) ou sur l'univers onirique ouvert par l'interprétation (85)⁵²³ :

83. *il est beau l'basson mais il est trop fort ... dans l'harmonie générale* ... DM. I 51

84. au départ *le glissando des cordes est magnifique avec la percussion* ... DS. I 69

85. *c'est halluciné c'est un peu hagard c'est un peu fantomatique comme ça* ... DS. J 47

Décrit ainsi comme acteur de son procès, le son “s'anime“, le phénomène acoustique se déployant de lui-même dans le temps et dans l'espace (86, 87) ou s'ouvrant aux enjeux de l'action et du drame (88, 89) :

⁵²² Ouverts aux modalités originaires de structuration spatiale de l'abstrait (Lakoff et Johnson, 1980), les usages locatifs du verbe *être* (“on est dans ...“) sont partie prenante de la saisie de l'univers de l'interprétation :

> avec cette lenteur-là ... même les triples croches deviennent trop pesantes en fait ... *donc on n'est plus dans la profondeur on est dans la lourdeur* DM. K 74

> *on est tout à fait dans l'matériel là ... dix mesures après on est dans l'concret absolu* ... comme si on chantait un motet traditionnel DL. K 162

> y'a un dialogue ... une communication entre l'orchestre et le piano ... *là on est vraiment ... dans l'idée de l'esprit mozartien* DM. K 88

⁵²³ Récurrente dans le discours descriptif comme dans les commentaires métadiscursifs, la forme *être (copule) + attribut adjectival* tend à faire du son un phénomène *autonome*, C. Kerbrat-Orechioni soulignant à cet égard, en référence aux travaux de Korzybski (2007), « [...] l'imposture que constitue le verbe “être“, qui fait comme si la propriété qu'il a pour fonction d'attribuer à l'objet lui était intrinsèquement attachée, alors qu'elle ne se constitue que dans le rapport existant entre l'objet perçu et le sujet perceuteur. » (Kerbrat-Orechioni, *op. cit.* : 81).

86. ça s'emballe pour finir au moment où y' a l'augure printanier ... vraiment comme ces tourbillons sonores après les staccatos violents des cordes ... DS. I 32

87. on a aussi comme ça comme des vagues ... c'est-à dire tout d'un coup y'a des sons graves qui émergent ... et puis ils disparaissent ... de nouveau recouverts par les sons ... plus aigus ...
DL. I 15

88. magnifique entrée du piano avec enfin un p'tit moment ... euh ... de suspense ... avant l'arrivée de la première note ... enfin un p'tit peu d'opéra là-dedans ... DM. I 41

89. on reprend son souffle ... enfin on croit le reprendre parc'qu'y a eu la Danse de la Terre juste avant ... qui est à tombeau ouvert vraiment ... on est complètement **asphyxié** ... et là tout d'un coup on a l'impression qu'on va respirer DS. I 58

Doté, dans et par le discours, d'une existence autonome et décrit en contexte comme phénomène incarné (90, 91), l'événement musical se présente également comme doué des qualités du vivant (*souplesse, vivacité, vigueur, motricité*) et s'ouvre alors aux dimensions de la respiration, du souffle et de l'envol (92, 93, 94) :

90. j'ai quand même préféré la troisième malgré sa sonorité en cordes de boyau plus âpre ...
parfois quand même assez charnue assez vivante ... DT. K 64

91. [...] le ffff de contrebasse qui alors pour la première fois ... *a du corps* [...] là on a véritablement le sentiment que chaque contrebassiste est derrière sa contrebasse et joue le jeu
DL. I 70

92. le solo m'a fait penser à c'qu'a dit avant K ... *ça n'a pas bien respiré* c'est-à-dire que les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus ... DM. I 27

93. ... il conseille [...] de parvenir à une attaque à peine audible et *semblable à un souffle*
DT. J 90

94. c'est une virtuosité qui est très fine... qui n'est pas ... vraiment diabolique sauf tout d'un coup dans cette cadence *où il s'envole* DT. J 99

Témoignant tant de l'ancrage de l'expérience musicale dans les modalités originaires de l'être au monde que de la spécificité des situations inhérentes à l'engagement de la quête esthétique, le commentaire critique participe ainsi du lien tissé par les auditeurs-locuteurs avec l'interprétation. Qu'il passe par la saisie des liens tissés, dans et par l'écoute, entre le *faire* et l'*entendre*, mobilise, dans leur richesse et leur diversité, les processus de qualification du sensible, ou s'ouvre, en conférant à la "version" une vie propre, à l'imaginaire, le discours contribue ainsi, en même temps qu'à ancrer les pratiques dans l'expérience perceptive, à creuser et affiner la relation nouée avec l'œuvre musicale.

4.3 Inscription discursive de la relation à l'interprétation

Ouvert à l'exploration du sensible, le commentaire critique repose de façon essentielle sur l'analogie, qu'il étende, par imitation vocale, les ressources de la langue à des paramètres sortant du système phonologique, plie les catégories lexicales aux besoins de l'expertise, ou s'élargisse à la dimension de l'image, unissant en cela les enjeux du dire à ceux de la relation à l'œuvre.

4.3.1 L'imitation vocale, extension spécifique des ressources du dire

Sortant du cadre des possibilités offertes par l'onomatopée, le commentaire musical oral fait, de façon récurrente, appel aux ressources de l'imitation vocale. Ouvrant, par analogie, des liens spontanés immédiatement partageables entre les critiques, le recours à la mimesis rend ce faisant possible la saisie d'éléments inaccessibles à la parole et s'avère particulièrement efficace dans le repérage de passages ou d'éléments de nature diverse au sein du procès musical. Récurrente dans le discours, l'imitation infra-verbale élargit ainsi les ressources du commentaire critique à des paramètres multiples, qu'elle s'ouvre à la saisie d'un phénomène dynamique (ffff de contrebasses, chez Ligeti, 95) ou d'un élément d'accompagnement (bariolages des premiers et seconds violons, dans l'exposition du premier mouvement du Concerto de Mozart, 96), ou encore que, s'étendant au registre de la voix chantée, elle renvoie à des événements musicaux de nature diverse : mouvement mélodique (motif de trompette dans le *Sacre du Printemps*, 97, ligne de cors dans le concerto de Mozart, 98), figure rythmique (sicilienne, chez Tartini, 99) ou réalisation accentuelle (contre-uts piqués de hautbois chez Mozart, 100) :

95. si les contrebasses ne sont pas suffisamment fortes y'aura jamais d'entrée inaudible des autres même si y'a quatre *f* ... alors ça il l'a réalisé j'suis d'accord ... *mais alors ils font brr brr brrr* DL. K 71

96. les premiers seconds violons ... *avec le wawawa tout l'temps* on n'entend plus rien on n'entend plus qu'eux ... et on oublie complètement le ... le motif principal de toute l'exposition de l'orchestre ... DM. K 35

97. *ce geste de ... talalilim* (chanté ↗) ... c'est terrible ... parce que dans la première version on a l'impression que on fait un crescendo et on fait un accent sur l'arrivée ... tandis que sur la deuxième ... c'est quelque chose de tout à fait mystérieux c'est ... c'est ... c'est ... un mot un peu ... galvaudé ... je trouve que c'est extrêmement poétique DS. K 54

98. *et puis l'orchestre fait ta tata ta ta* [...] et puis d'ailleurs y'a les cors qui font *pa pa pa pa pa pa* en même temps donc ça ... i faut mettre quelque chose là ... c'est tout DM. J 30

99. il me semble que le tempo ... c'est une sicilienne ce larghetto initial ... et *ça donne tam ta tam tam ta tam tam...* (chanté) il m'semble que c'est plus proche de ... de la vivacité qu'on a entendue juste avant DT. K 77

100. - ... le hautbois qui fait ces p'tits contre-uts piqués là
- *ta tan tac* DM. A. 20-21

S'ils sortent des usages de la langue, ces phénomènes ne sont cependant pas étrangers aux processus de distinction phonologique afférents, comme le met par exemple en évidence la valeur (i) de l'opposition des attaques dentales et plosives dans la différenciation des parties d'orchestre et de cors chez Mozart ([tʌ tʌtʌ tʌ tʌ] / [pʌ pʌ pʌ pʌ pʌ pʌ], 98), (ii) de la succession des finales ouverte/nasale/vélaire dans l'imitation du motif de hautbois et le marquage de l'accent porté sur la note finale dans les répliques d'accompagnement ([tʌ tʌn tʌk], 100), ou encore (iii) du glissement vocalique du [ʌ] au [i] dans la saisie du mouvement mélodique ascendant de trompette dans l'introduction de la seconde partie du *Sacre* ([tʌʌlilim]) (97).

Affiné et complété par les ressources imitatives infraverbaux de la voix, l'usage iconique des phonèmes s'ouvre ainsi à l'expression du jugement critique, comme c'est le cas par exemple dans l'exemple 101, où l'usage de la voyelle aiguë [i], accentuée à l'attaque et prolongée par un léger glissando descendant, joue un rôle propre dans la saisie de l'effet produit par une vitesse d'archet excessive lors de la réalisation de la croche pointée initiale de la sicilienne chez Tartini :

101. mais cette croche pointée *taida* (chanté) du début *ti* ... c'est tiré comme si i fallait toujours beaucoup d'archet pour la faire ... et pour mettre la corde en vibration DT. I 86

Ouvertes, par ailleurs, aux phénomènes d'iconicité articulatoire, les imitations musicales s'étendent à la saisie d'éléments cinético-acoustiques de nature diverse, comme le font par exemple apparaître (i) l'usage du glide ([w]) - associant un phénomène d'ouverture/fermeture de la cavité buccale à la production d'une alternance grave/médium ([wʌwʌwʌ]) - dans l'évocation d'un bariolage réalisé en accompagnement par le pupitre de violons (96, supra), ou encore (ii) le recours à la vélaire sourde [k] dont le trait compact prend valeur iconique dans la saisie de la "bienfaisance du trille" et dans la signification en langue de l'énergie exprimée par le geste technique afférent ("il est hissé", 102) :

102. y'a quand même quelque chose dans la version précédente ... qui me plaît disons en tant que violoniste en tout cas par cette cette bienfaisance du découpage vraiment du trille *il est khhh ... il est hissé n'est-ce pas* DT. I 118

Couramment utilisé par ailleurs par les musiciens dans l'appropriation d'éléments de nature accentuelle et rythmique ou de phénomènes de motricité articulo-motrice, l'usage des alternances consonantiques et vocaliques ([*tɪm tʌm ti ti lʌmpʌ*], 103) - combiné, le cas échéant à un marquage acoustique et processuel de l'attaque et de la finale par mise en perspective dentale/ nasale ([*tʌlʌlilim*], 97, [*tɪlʌlʌl pʌm*], 104, [*tʌjeeeeetʌtʌtʌm*], 105) - rend possible la mise en évidence de phénomènes de nature diverse : valeur de l'*Alla breve* - c'est-à-dire d'une battue à la blanche plutôt qu'à la noire (103) -, envol d'un motif de trompette (97, cf. supra), présence d'accents indésirables (104), ou encore nécessité de "remplir" les valeurs longues pour donner de l'intérêt à la partie soliste (105) :

103. on est censé battre ça donc à deux temps *tɪm tam ti ti lampa* et non pas donc ... à la noire ... DM. I 67

104. - ces accents sur les deuxièmes temps systématiques là ... c'est vraiment

- *tilalala pam palilala pam*

- c'est très ... c'est fou quand même c'qu'on peut détruire la beauté d'une pièce avec ces choses-là ... DM. I 25, A 26, I 27

105. y' a *pam pam tayééééetatatam* et puis *talalalalalalalalala tamtamtantamtam* n'importe quoi ... on les remplit ces notes ... DM. J 28

Passant par l'usage de l'infra-verbal, les phénomènes d'imitation vocale étendent ainsi les ressources mimétiques du commentaire musical à des phénomènes de nature diverse - telles les fluctuations du souffle, les qualités de l'émission sonore ou les différentes actualisations de la tenue du son - et rendent possible, dans le cadre de l'analyse, la saisie partagée d'éléments sortant du cadre des discriminations rendues possibles par la langue : mélodie, durée, dynamique, accentuation, rythme, expression. Limités par leur ancrage dans un échange oral autour d'une situation d'écoute partagée et, ce faisant, par leur nature essentiellement déictique, ils s'ouvrent aux usages iconiques de la relation du procès vocal à l'écoute et réactivent en cela les modalités premières du procès sémiotique. Reposant de façon essentielle sur l'analogie, ils affinent et intensifient ainsi le lien unissant, dans et par l'expérience esthétique, la parole à la musique.

4.3.2 Marquage sémantico-lexical du champ : des *mots du son* au registre expert

4.3.2.1 Représentation du lexique sonore dans le commentaire musical

(Annexes 4.4, 5.4)

S'il fait appel, de façon ponctuelle, aux possibilités offertes par l'usage mimétique de la voix, le commentaire musical repose également sur des ressources sémantico-lexicales propres. Bien que, sans surprise, moins représentés que dans le corpus littéraire⁵²⁴, les "mots du son" représentent de fait, en termes d'occurrences, près de la moitié des descripteurs sonores dans le discours critique⁵²⁵, qu'ils renvoient à la saisie (i) de l'activité auditive (*entendre, écouter, oreille, écoute*), (ii) de la production vocale (*chant, voix, timbre, intonation, soutien, tenue*), (iii) de la réalisation interprétative (*orchestration, arrangement, accompagnement, continuo, pupitre*), (iv) de la structuration du système musical (*notes, accords, arpèges, tonalités, modulations - unisson, ton, demi-ton - dynamique, nuances - pulsation, tempo, mesure, rythme, silences*), (v) d'éléments de nature formelle (*air, duo, concerto, sonate, symphonie, motet - solo/tutti - mouvement, reprise, variations, improvisation, cadence*), (vi) de phénomènes acoustiques divers (*vibration, résonance, battements - harmoniques, différentiels - grain, échos*), (vii) ou encore, d'effets inhérents à la prise de son (*enregistrement, micro, réverbération, saturation*).

Valeur des génériques sonores et musicaux / Axes catégoriels propres

Utilisant peu de termes mono-occurents (39,7 % t. / 9,91% occ.), le commentaire musical s'articule de façon essentielle à un petit nombre d'unités lexicales fortement représentées, les formes attestées plus de dix fois représentant 45,7 % des occurrences⁵²⁶. Le commentaire

⁵²⁴ Cf. Annexe 3.

Les unités du lexique témoin sont représentées à raison de 28,9% (types) dans le corpus *Disques en lice*, 50% chez C.F. Ramuz, 51,6% chez N. Bouvier et 58,8% chez B. Krause.

⁵²⁵ Soit 48,9% (occ.) dans le corpus *Disques en lice*, vs. 65,9% chez N. Bouvier, 75,3% chez B. Krause et 75,6% chez C.F. Ramuz.

Plus présents dans le champ des substantifs (65,2% occ), les termes du lexique témoin sont, dans le commentaire musical comme sur l'ensemble du corpus, plus rares dans le champ adjectival (19,6% occ), le discours s'ouvrant, dans ce contexte, à des axes qualitatifs de nature diverse.

⁵²⁶ Vs. 9,2 (types).

Le profil de diversification des unités lexicales dans la saisie de l'expérience sonore/musicale se rapproche à cet égard de celui des textes de C.F. Ramuz :

(C.F. Ramuz : termes mono-occurents : 9,4% → occ. / 47% → types
termes représentés dix fois et plus : 61,9% → occ/ 10,6% → types).

critique confirme en cela le rôle des termes à valeur générique dans la saisie verbale de la relation au sonore : *entendre* (x101 occ.), *jouer* (x38) *musique* (x51), *son* (x45), *instrument* (x44), *note* (x31), *mouvement* (x31). À la différence, cependant, du corpus littéraire, dans lequel on observe un accroissement très net du taux de représentation des termes du lexique témoin avec le nombre d'occurrences des descripteurs afférents, les unités lexicales attestées plus de dix fois n'appartiennent que pour environ les deux tiers d'entre elles aux "mots du son"⁵²⁷. Élargissant le champ de saisie, le discours s'ouvre ainsi à des perspectives de nature diverse, parmi lesquelles occupe en particulier une place essentielle l'expression du jugement subjectif - le verbe *trouver* (x110) étant plus représenté, en termes d'occurrences, qu'*entendre* (x 101).

Caractérisé à la fois par son ouverture aux ressources des "mots du son" et par la place qu'y occupent les termes non spécifiques du champ, le commentaire musical est, par ailleurs, au sein du corpus, celui qui intègre le moins de syntagmes verbaux⁵²⁸, situation sans doute en partie liée à la nature orale d'un discours qui fait une large place à l'énoncé nominal :

106. une grande facilité violonistique ... très beau son ... en même temps pas trop de vibrato
DT. K 200
107. un peu plus d'électricité ... DS. I 38
108. belle prise de son et puis un beau son ... on va dire plus nourri DM. I 51

S'il utilise relativement peu de syntagmes verbaux, le commentaire musical mobilise cependant de façon récurrente *être*, *avoir* et *faire*, formes à spectre sémantique très large qui assurent en particulier une fonction propre dans la saisie du lien tissé par les critiques entre l'écoute et le jeu des interprètes. Si *être* et *avoir* sont ainsi, de façon récurrente, utilisés dans la présentation et la description de l'événement musical ("*on a* ...", "*il y a* ...",

⁵²⁷ Les termes du lexique témoin sont, dans les autres textes du corpus, de loin ceux qui possèdent le plus fort taux d'occurrences : 87,4 % chez C.F. Ramuz, 95,8% chez B. Krause et 100% chez N. Bouvier (vs. 68,5% dans le commentaire *Disques en lice*).

⁵²⁸ Représentation des verbes dans le corpus

	Types	Occurrences
Disques en lice	12,7%	16,2%
C.F. Ramuz	37%	47,1%
N. Bouvier	29,5%	32,5%
B. Krause	26,4%	24,6%

“*les voix sont...*“, “*la version est...*“, cf. supra), “faire“, mobilisé dans sa valeur de pro-verbe, se constitue, de par ses qualités de souplesse sémantique et d’adaptation contextuelle, en ressource privilégiée dans la saisie de situations de nature diverse, qu’il renvoie (i) à des phénomènes de dynamique et d’accentuation (*faire un crescendo, faire un accent*, DS. K 54), (ii) à l’émission d’un son remarquable (*faire brr brr brrr* DL. K 71), ou encore (iii) à la réalisation d’un motif mélodique (*faire ta tata ta ta*, DM. J 30), rythmique (*faire une croche pointée*, DT. I 86) ou structurel (*faire une cadence extrêmement laide*, DM. I 67)⁵²⁹.

En mobilisant les ressources d’*être, avoir et faire* - verbes les plus usités en langue française -, le commentaire musical utilise ainsi trois termes qui non seulement n’entrent pas dans le champ de la spécialisation musicale, mais encore renvoient, ainsi que l’analyse S. Bajrić, aux modalités originaires de l’expérience humaine :

Dans leurs emplois non subdits, ces verbes sont indubitablement prédicatifs et immuablement identifiables (leur idéogenèse est complète). *Être = exister, avoir = posséder, faire = fabriquer, construire*. Ce sont donc des verbes fondamentaux. *Avoir et être* gèrent l’auxiliarité. Le verbe “*faire*“, quant à lui, préexiste à tous les verbes d’action [...] Or, les trois propriétés : *exister, posséder et fabriquer* constituent, sur le plan ontologique, la charpente de l’expérience humaine. (Bajrić, S., 2008 : 147, 148).

Très présent dans le commentaire musical, l’usage des verbes *être, avoir et faire*⁵³⁰ assure ainsi l’inscription, dans et par le dire, de l’expérience musicale au cœur de la relation au monde.

4.3.2.2 Ouverture à la dimension de l’expertise

Annexe 23

Tout en procédant des modalités originaires de présence au monde, la relation à l’événement musical s’ouvre également à la dimension de l’expertise, marquée, comme l’analyse P. Schaeffer, par “la disparition des significations banales au profit de ce que vise une activité spécifique.“ (1966 : 123). S’il se caractérise ce faisant par la présence d’un affinement toujours croissant du grain de catégorisation des événements musicaux⁵³¹, le discours expert

⁵²⁹ “Faire“ trouve par ailleurs un emploi spécifique dans la saisie des phénomènes d’imitations vocales de sons instrumentaux (“faire le clavecin / le violoncelle“) : « *vous faites très bien le pincement du clavecin vous l’a-t-on déjà dit I ↗ [...] mais comment allez-vous faire le violoncelle maintenant ↗* » (DT. A 131 ; 135).

⁵³⁰ Première et seconde idéogenèses

⁵³¹ Le spécialiste instituant, comme l’analyse P. Schaeffer, “un nouveau monde de significations, lequel à son tour met en jeu [...] des finesses de perception - finesses dont l’habitude consacre bientôt la banalité - et qui constituent peut-être le germe du développement d’autres pratiques auditives ultérieures“ (1966 : 125)

témoigne également de l'aptitude des critiques à diversifier les axes catégoriels et à saisir les enjeux de situations nouvelles, phénomène mis en évidence par D. Hofstadter et E. Sander :

L'expert est celui qui est capable d'avoir suffisamment de regards pour en adopter un qui convient pour chaque situation qu'il rencontre. Les catégories spécifiques lui sont précieuses parce qu'elles lui permettent d'embrasser large et de percevoir une essence, un squelette conceptuel. En résumé, les catégories spécifiques permettent d'être précis, alors que les catégories abstraites permettent d'être profond. Précision et profondeur sont les deux mamelles de l'expertise. (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 303).

Confrontés à la double nécessité de préciser les éléments évoqués et d'en dégager "la profondeur"⁵³², les critiques ouvrent ainsi le commentaire musical à l'approche praticienne. Le besoin d'identification des éléments au sein de l'analyse suppose à cet égard l'usage de termes spécifiques, que ceux-ci renvoient à la structure du système musical (intervalles : *octave, quinte, tierce, septième* - valeurs de notes : *blanche, blanche pointée, croche pointée, doubles croches, triolet, quintolet*), ou aux modalités de réalisation de l'oeuvre : indications (i) de mouvement : *Larghetto, Andante, Allegro* etc., (ii) de caractère (*Espressivo, Affetuoso*), (iii) de dynamique (*Tutta la forza / Dolcissimo*), (iv) de variations dans le tempo (*Rubato*) ou (vi) d'effets spectraux (*Senza colore*)

⁵³² Bien que sortant du cadre de la pensée conceptuelle, l'expérience musicale possède une "profondeur" propre, ainsi que l'analyse V. Jankélévitch : « [...] l'idée de profondeur est-elle applicable à la musique ? Une fois de plus il nous faut répondre "en normand", c'est-à-dire : oui et non ! La musique, présence sonore, tient tout entière dans l'actualité superficielle de l'audition, autrement dit, dans la phénoménalité de son apparence sensible : en ce premier sens il n'y a rien à chercher derrière la façade ; aucune conclusion à tirer, nulle conséquence à déduire ; l'enchantement a sa fin, son sens et sa raison d'être en lui-même. La musique, à ce point de vue, est exactement ce qu'elle paraît être, sans intentions secrètes ni arrière-pensées... Et comment aurait-elle des arrière-pensées, puisqu'elle n'est même pas une pensée ? Elle n'acquiert décidément la complexité et la fausse dimension de la profondeur que dans l'idéologie ou les spéculations marginales du musicien. [...] Ce phénomène de surface n'est pourtant pas étranger à toute profondeur, encore que la profondeur n'ait ici aucun caractère didactique ou dialectique. La musique n'est certes pas un système d'idées à développer discursivement, ni une vérité dont il s'agirait de parcourir successivement les degrés, d'explicitier les implications, de dégager la portée, de dérouler les conséquences lointaines. Malgré tout, de même que des richesses de sens implicites et latentes sommeillent dans les mots d'un texte "profond", de même une musique "profonde" accumule dans ses notes, à l'état d'implication réciproque, un nombre infini de virtualités. » (Jankélévitch, V., 1983 :88-89).

C'est alors dans l'épreuve du temps que la musique acquiert sa profondeur : « [...] L'oeuvre musicale n'existe que dans le temps de l'exécution : or l'exécution occupe, en fonction du tempo, un certain intervalle de durée qu'on peut minuter, un laps chronométrable, mais incompressible, et qui ne saurait être abrégé ni allongé ; aussi la sonate n'est-elle pas à proprement parler une succession de contenus expressifs qui se déroulent dans le temps : chronologie enchantée et mélodieux devenir, elle est le temps lui-même ; [...] Or la découverte des virtualités (contenues dans les deux thèmes de la sonate) par l'auditeur, la pénétration de l'âme au cœur de cette immanence prennent elles-mêmes du temps. [...] Aussi l'épreuve du temps est-elle le plus sûr critère de la "profondeur". [...] Et puisque l'oeuvre musicale elle-même s'exécute et s'écoute à longueur de temps, il n'est pas étonnant que la richesse de son insignifiante signification et de son expressivité inexpressive ne soit pas tout entière ni d'un seul coup étalée dans l'espace, mais se déroule peu à peu pour des oreilles patientes et attentives ; sa profondeur fait appel à notre profondeur. » (Jankélévitch, V., 1983 : 88).

- l'usage, culturellement ancré en contexte professionnel, de la langue italienne n'étant pas sans renforcer l'identité de l'univers de référence. Passant par les phénomènes de spécialisation lexicale dans la distinction d'éléments de nature diverse - figures rythmiques (*sicilienne*), phénomènes acoustiques (*terzo suono*), ornementation (*agréments, appoggiatures*), gestes techniques (*démanchés, coups d'archet*), modes de jeu (*piqué/lié, vibrato, glissando, con legno*), le discours mobilise également en situation un certain nombre de formes idiomatiques qui tendent, dans des registres plus ou moins familiers, à le constituer en jargon (*construire ses lignes, mener les doubles croches à la cadence, ajouter les étages intermédiaires*) - les jugements évaluatifs faisant, par ailleurs, une large place aux formes péjoratives (*planter des clous, savonner ses traits*).

S'élargissant d'autre part aux besoins de l'analyse, le discours participe de la structuration des événements musicaux, qu'il s'attache aux caractéristiques de l'écriture (*identification des lignes à l'intérieur de la masse, dialectique entre chromatisme et diatonisme, micro-polyphonie*), aux spécificités de la trame sonore (*son continu, brouillages, interférences*) ou aux univers esthétiques de référence (*mozartien, beethovenien, gouldien*), la relation à l'œuvre musicale passant le cas échéant par la création de catégories *ad hoc* qui permettent de saisir le caractère idiosyncrasique de situations interprétatives inédites (*espèce de faux baroque*, DL. K 162).

4.3.2.3 Récurrence des images “de niveau lexical” (figements, semi-figements)

Annexe 26

Ouvert aux phénomènes d'affinement du grain de saisie dans la distinction des gestes techniques et des éléments de réalisation musicale, le lexique est également partie prenante des processus de différenciation qualitative du sensible. Qu'elles s'attachent en cela aux qualités cinétiques, émotionnelles, acoustiques ou esthétiques de l'interprétation, les descriptions musicales se caractérisent par leur ouverture au procès iconique, phénomène souligné par S. Benoist :

Les descriptions de la musique se font soit par vocabulaire propre, soit par expressions métaphoriques. Toutefois, il est bien clair que la relation entre ces types de lexique n'est pas dichotomique mais de continuité, car la langue spécialisée peut être métaphorique. [...] La métaphore joue un même rôle essentiel dans l'appréhension de la nouveauté (par analogie et recours à l'expérience propre) et la construction de nouveaux concepts. La langue commune alimente ainsi la langue technique et scientifique et réciproquement. [...] Dans le discours sur la musique, et notamment dans la critique musicale, les expressions métaphoriques se substituent à - ou plus exactement se fondent dans - la langue spécialisée pour dénoter certaines perceptions sonores et la réception de la musique par l'auditeur. (Benoist, S., 2013 : 86 ; 108)

Le commentaire critique mobilise ainsi des formes iconiques multiples qui, plus ou moins figées par l'usage en contexte, restent ouvertes aux phénomènes de remotivation sémantique.

S'effectuant couramment par similarité "de (lien à la) source"⁵³³ (son *crystallin, métallique, "de bois vert"*), la saisie de l'événement musical fait également appel aux images qualitatives⁵³⁴, ancrées elles-mêmes de façon récurrente dans les phénomènes de correspondances transmodales (sons *doux/acides, graves/aigus, ternes/colorés*) ou dans l'expression de la relation à l'espace et au mouvement (*sons proches/éloignés, denses/diffus - avancée, rebond, envol*).

Si l'utilisation de l'échelle de verticalité est, à ce propos, devenue tellement usuelle dans la distinction de degrés de puissance ou de hauteur⁵³⁵ qu'elle a perdu la quasi-totalité de sa charge iconique initiale⁵³⁶, elle reprend sa valeur imageante en situation de défigement et de remotivation (*distinguer le sommet du fond, DL. I 15, cris dans l'aigu suivis d'abysses, DL. K 50*). S'élargissant, par ailleurs, à des perspectives esthétiques diverses, la métaphore "du contenant"⁵³⁷ est très présente dans les descriptions musicales, qu'elle renvoie

⁵³³ "X a le son de Y" → *avoir une voix d'ange, sonner comme une casserole* etc.

⁵³⁴ "Les qualités de X (sonore/musical) sont les qualités de Y (non -spécifiquement- sonore/musical)".

⁵³⁵ Cf. Dolscheid et al., 2013.

⁵³⁶ Comme l'analysent Lakoff et Johnson, l'usage iconique de l'échelle de verticalité s'inscrit dans le cadre des métaphores d'orientation qui, "donnant aux concepts une orientation spatiale", occupent une place spécifique dans nos modes de structuration du monde : « La plupart de nos concepts fondamentaux sont organisés en fonction d'une ou plusieurs métaphores d'orientation spatiale. [...] De telles métaphores ne sont pas arbitraires. Elles trouvent leur fondement dans notre expérience culturelle et physique. [...] "*Le plus est en haut*" semble toujours avoir priorité à cause de son caractère physique immanent. » (Lakoff, G. et Johnson, M., 1980 : 24 ; 28 ; 33).

Si les degrés de puissance et de hauteur des sons s'inscrivent, dans le commentaire musical, sur l'axe du haut et du bas, c'est également, dans une perspective évaluative, sur une échelle de verticalité que s'étalonnent les jugements portés par les critiques sur les réalisations des interprètes, la réussite étant généralement évoquée sur un mode ascendant (« sa cadence reprend cette technique-là *et s'envole* ... », DT. J 199) et l'échec décrit en termes de chute (« ça n'a pas bien respiré [...] du coup c'était pas lyrique ... et du coup ... euh ben voilà c'est ... *c'est tombé par terre* ... » DM. I 27). Porteuse d'enjeux sémantiques multiples dans le discours de critique musicale, la métaphore de verticalité y structure ainsi des phénomènes aussi différents que les relations (i) fort/faible, (ii) grave/aigu, (iii) heureux/malheureux (sur le plan de la réalisation artistique), "le plus" étant ainsi successivement (i) le plus fort, (ii) le plus aigu et (iii) le plus "réussi".

⁵³⁷ La métaphore du contenant est basée, comme l'analysent Lakoff et Johnson, sur notre expérience spatiale d'êtres individués et incarnés : « chacun de nous est un contenant possédant une surface-limite et une orientation dedans-dehors [...] Nous projetons cette orientation dedans-dehors sur d'autres objets physiques qui sont aussi limités par des surfaces, et nous les considérons comme des contenants dotés d'un dedans et d'un dehors. » Lakoff, G. et Johnson, M., *op. cit.* : 38). Utilisée dans le cadre d'une description musicale, elle suppose ainsi parallèlement la présence d'une métaphore ontologique - renvoyant à notre "manière de percevoir des événements, des émotions, des idées, etc. comme des entités et des substances"- (*op. cit.* : 35-36), dotant ce faisant le son des propriétés spatiales de l'objet.

à des phénomènes de nature structurelle (*à l'intérieur de ces accords*, DL. I 62 / *à l'intérieur de ce tempo*, DL. K 115)⁵³⁸, aux modalités d'actualisation des éléments musicaux (*i faut remplir*, DM. I 27), ou à l'univers onirique de l'oeuvre (*cette musique [...] pleine d'espace [...] pleine d'air*, DL. A 48-50).

Traditionnelles dans les descriptions musicales (Störel, T., 1997), les “*métaphores ontologiques*” sont récurrentes dans le corpus et occupent en particulier une place essentielle dans le commentaire des interprétations de Stravinsky et de Ligeti. Ouverte aux phénomènes de continuité/rupture ou d'échanges dynamiques, la saisie de l'événement musical s'effectue ainsi en termes de *métamorphose*, de *cristallisation*, de *décantation*, de *dilution*, de *fusion* ou de *dématérialisation*, le procès sonore étant mis en scène à partir d'images de *décrochements*, de *chutes*, de *glissements* et d'*étirements*, tous éléments élargissant l'oeuvre aux dimensions de l'univers et du cosmos.

Si la réalisation musicale s'exprime d'autre part, le cas échéant, en termes d'interaction avec la matière (*sculpture d'une masse*, DL.I 4, *modèle de la sonorité*, DT. I 58), voire d'activité décorative (*orner, ornementer, dentelle, dentelé*), les approches structurelles passent de façon privilégiée par les “*métaphores de construction*” (*construire*, DM. I 25, *ajouter les étages intermédiaires*, DM. A 31), la pratique instrumentale se présentant elle-même couramment sur le mode de la relation à l'objet (*tenir, soutenir, escamoter, cacher, farfouiller*).

L'interprétation peut par ailleurs s'ouvrir aux dimensions de la vie sociale (*propre/sale, sauvage/apprivoisé, primitif/raffiné, sage et rangé*), l'expérience musicale trouvant ce faisant ancrage dans les diverses expressions du quotidien. S'étendant d'autre part à la perspective de la “*musique-langue*” (Störel ; 1997 : 98) (*communication, dialectique, intelligibilité, rhétorique, dialogues, échanges, idées, phrases, dit/non-dit, digressions, faute de grammaire*), la relation nouée avec l'interprétation passe également par le jeu des images esthétiques, que la réalisation soit décrite comme *pointilliste* (DS. I 38), *chorégraphique* (DS. J 15), *narrative* (DS. J 47) ou “*opératique*” (DM. K 42), l'oeuvre s'élargissant en contexte, en même temps qu'à l'exploration de l'inouï, aux enjeux de l'imaginaire (*mystérieux, étrange, fantastique, hypnotique, diabolique, magnétique, hallucinant, magique*).

⁵³⁸ « c'est tellement *étroit* au niveau des notes ... que y'a tout plein d'trucs qui *à l'intérieur de ces accords* [...] se font et c'est chaque fois différent ... dans chaque version y'a d'autres *Untertöne Obertöne* qui sortent » DL. I 62, « y'a *à l'intérieur de ce tempo* encore une fois lent ... enfin dans ce tempo lisse ce temps lisse ... y'a quand même une articulation qui se superpose en triolets en croches et en quintolets » (DL. K 115).

4.3.2.4 Omniprésence des marques de subjectivité

Indissociablement liées à l'expression de l'émotion, les saisies qualitatives se caractérisent par leur essentielle inscription subjective. Omniprésente à cet égard dans l'énoncé, la saisie de la relation nouée avec l'interprétation s'y exprime tant sur le mode affectif (*aimer, apprécier, préférer, être touché par, regretter*) qu'axiologique (*trouver bon, admirable, excellent, extraordinaire, parfait vs. mou, pâteux et maladroit, arbitraire, incompréhensible*)⁵³⁹.

Si les échelles appréciatives vont ainsi de *l'agréable* au *sublime* et de *l'intéressant* à *l'hallucinant* d'une part, du "*trop sage*" à *l'ennuyeux* et de *l'un peu extérieur* à *l'horrible* de l'autre, les jugements évaluatifs mobilisent des critères multiples, qu'ils s'ouvrent aux axes de la *réussite* et de *l'imperfection*, du *souple* et du *raide*, du *léger* et du *lourd*, du *maladroit* et du *contrôlé*, du *naturel* et du *surjoué* ou de *l'authentique* et de *l'artificiel*.

L'expression du jugement appréciatif passe, ce faisant, par un certain nombre d'usages lexicaux partagés, les termes mobilisés se chargeant, dans le commentaire critique, de connotations diverses. Mis en évidence par les diverses valeurs de "l'acidité" dans la qualification du son musical (cf. supra), ce phénomène trouve également une actualisation dans le contexte sémantico-lexical de "l'effet", élément qui, inscrit en contexte dans une perspective neutre (*effet de saturation*, DL. A 145 -, *effet de masse*, DL. A 61-), peut se charger en situation de connotations négatives (sens dans lequel il s'oppose au *naturel* et à *l'authentique*, 109), mais également être affecté d'une valeur positive et présenter un intérêt esthétique propre (110) :

109. il veut effectivement aller au bout de quelque chose qui n'est pas d'la rhétorique ... et *qui n'est pas juste de l'effet* ... DL. J 87

110. *y'a aussi un effet ... aussi très intéressant ... dans les ... dans les piccolos dont on a déjà parlé ... qui grimpent qui grimpent et puis ... qui font des crescendos et caetera ...* DL. J 81

Ouvrant des perspectives esthétiques multiples, le paradigme de *l'effet* met ainsi en évidence la façon dont l'expertise, loin de se limiter à un affinement du grain de saisie des éléments afférents, passe également par la richesse et la complexité des réseaux de liens sous-tendant,

⁵³⁹ Distinguant les modalités affective et axiologique par le fait que la première engage une réaction émotionnelle et la seconde un jugement de valeur, C. Kerbrat-Orecchioni souligne également les liens unissant ces deux catégories : « Il existe [...] entre les valeurs affective et axiologique, entre les mécanismes psychologiques de participation émotionnelle et de (dé)valorisation, certaines affinités. [...] Les deux classes ne se recouvrent [...] pas. Mais elles se chevauchent, car certains termes ("admirable" "méprisable", "agaçant", etc.) devront simultanément être admis dans les deux (ce sont des axiologico-affectifs), cependant que d'autres, fondamentalement affectifs ou axiologiques, se verront facilement charger en contexte d'une connotation axiologique ou affective. » (Kerbrat-Orecchioni, C., 2006 : 96).

au fil du discours, la souplesse de passage d'une modalité de catégorisation à une autre (Hofstadter, Sander, 2013 : 303, cf. supra).

4.3.2.5 Créations lexicales

S'ils utilisent, dans la diversité de leurs modalités et de leurs enjeux sémantiques, les possibilités offertes par le lexique, les critiques n'hésitent pas à en étendre les ressources et à plier la langue aux besoins de la situation. Réalisées à cet égard essentiellement par analogie morpho-syntaxique, les créations lexicales présentes dans le corpus utilisent de façon récurrente les ressources de la suffixation, ouvertes elles-mêmes de façon essentielle au procès iconique.

> *Lentissime, affectuosissimo, pianississimo*

Créant, selon le principe de la "métaphore du conduit"⁵⁴⁰, une équivalence entre l'allongement de l'unité lexicale et l'idée d'un renforcement intensif, l'adjonction (ou le redoublement) d'un suffixe augmentatif (*-issime, -issimo, -ississimo*) contribue ainsi à accentuer le caractère du phénomène évoqué (*affetuossissimo* → encore plus *affetuoso* qu'*affetuoso*, *pianississimo* → encore plus *pianissimo* que *pianissimo*), le lexique hybridant le cas échéant les formes issues du français et de l'italien (*lentissime* → plus *lento* que *lento*)⁵⁴¹ :

111. *Affetuossissimo*

c'est marqué *Larghetto* *affetuoso* dans c'premier mouvement ... c'était vraiment *affetuossissimo*... DT. K 60

⁵⁴⁰ Mis en évidence par R. Jakobson (1965 : 30), l'accroissement de la quantité syllabique dans la signification d'un phénomène d'intensification est rattaché par Lakoff et Johnson à un principe originaire voulant que "plus il y ait de forme, plus il y ait de contenu" (1980 : 136). Ce phénomène est décrit par les psychologues comme relevant de la la "métaphore du conduit", métaphore selon laquelle " les expressions linguistiques sont des contenants. » (1980 : 136). Il renvoie plus largement au constat du fait que nous pensons généralement le langage en termes d'espace : « La parole suit un ordre linéaire. [...] Comme l'acte de parole est lié au temps et que le temps est métaphoriquement conçu en termes d'espace, nous concevons naturellement par métaphore le langage en termes d'espace. » (1980 : 136).

⁵⁴¹ L'usage même des termes spécialisés italiens donne par ailleurs lieu à des phénomènes d'intégration de nature diverse. Contrairement aux indicateurs de mouvement (*allegro, allegretto, larghetto*), de dynamique (*piano, pianissimo*) ou de mode de jeu (*staccato, legato*), le terme *affetuoso* est ainsi de façon récurrente saisi au féminin dans le corpus (*l'affetuoso là elle est expansive elle est même envahissante hein* DT. K 96). Expression du lien établi avec le substantif français *affection*, (*si c'est affetuoso j'trouvais qu'c'était même une affection un peu mélancolique* DT. J 24, *l'affection est très pesante en tout cas...* DT. I 80), ce phénomène témoigne de la prégnance des processus d'analogie morpho-grammaticale - et ici tout spécifiquement générique - dans l'appropriation par les musiciens des termes empruntés à l'italien.

112. *Pianississimo*

il écrit *pianississimo dolce* et ... c'est déjà un défi parce que ... on entend tout de suite quand il y a qu'les cordes ... ça devient *pianississimo* c'est parfait DL. I 2

113. *Lentissime*

donc la version numéro trois ... c'était ... c'est donc *lentissime* comme tempo donc le *alla breve* disparaît complètement hein DM. I 65

> *Opératique - gouldien*

Si, présenté comme "opératique", le chant de l'instrument soliste s'ouvre, dans le commentaire du Concerto de Mozart, à la dimension de la dramaturgie, l'usage de l'adjectif *gouldien*⁵⁴² fait des recherches du pianiste canadien Glenn Gould (1932-1982) une source d'analogie spécifique dans la saisie d'une certaine conception de la prise de son du piano, caractérisée, entre autres éléments, par un attachement aux valeurs de clarté, de proximité et de présence⁵⁴³.

> *Éveilance*

Renouvelant les ressources verbales du commentaire musical, les créations lexicales sont partie prenante du lien tissé par le locuteur avec la langue, comme en témoigne par exemple, dans l'évocation du premier tableau du *Sacre*, la reformulation, chez l'un des critiques, du substantif *éveil* en *éveilance*. Apportant une valeur aspectuelle, - l'ajout du suffixe *-ance* introduisant également une nuance expressive -, *éveilance* se charge ainsi, dans le prolongement de la série *mouvance, partance* ..., de résonances culturelles propres. Les processus d'analogie/catégorisation lexicale assurent ainsi, en même temps que l'ancrage émotionnel du dire, l'inscription esthétique de l'écoute, phénomène auquel concourent

⁵⁴² Comme l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, les catégories formées à partir de noms propres se rattachent au phénomène de marquage et reposent, comme toute forme de catégorisation, sur l'analogie. Ils rendent ce faisant possible l'extension d'un paradigme "unique" à une multitude de situations : « Dans le langage quotidien, les simples mortels sont concernés par le marquage, même s'il y a peu d'élus ... Les constructions de catégories générales à partir de noms propres ont toutes en commun que ce qui est perçu comme transposable d'une entité spécifique ... est dissocié de l'entité elle-même pour donner lieu à la construction d'une entité abstraite. » (Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 274-276).

⁵⁴³ F. Delalande note, à propos du "son Glenn Gould" : « Les musiciens classiques ont peu intégré les techniques de studio dans l'élaboration d'un "son", mais il y a des exceptions et parmi elles, la plus flagrante [...] Glenn Gould. [...] Gould qui comme on sait avait abandonné le concert et transformé son domicile en studio d'enregistrement, a créé un "son" pour l'écoute domestique. D'abord en faisant transformer son piano, dans le sens : moins de puissance, plus de clarté (en rapprochant les marteaux des cordes) ; ensuite, en adaptant son jeu (pas de pédale, pas de fortissimo, beaucoup de détaché) ; mais aussi, désinvolture inacceptable pour les puristes, en chantonnant ... La "présence" semble être un paramètre important du "son". La présence acoustique -proche/loin- mais aussi une présence psychologique, symbolique -intime ou distant, chaleur contre froideur. Gould a essayé les deux [...] » (Delalande, F. (2001) : 19).

par ailleurs, dans l'exemple cité, la mention des "inégalités dans le jeu des instruments", le filage de l'image de la volière et l'évocation de l'œuvre de Messiaen :

114. vous avez cet éveil non seulement du printemps mais on se croirait un moment donné dans une volière comparable un peu à ... à Olivier Messiaen avec tous ces instruments qui entrent les uns après les autres ... et je trouve que ... la deuxième version est ... *y'a une faculté d'éveil ... ou d'éveilance* ... et quelque chose qui s'organise et qui s' met en place ... avec ... avec des inégalités dans le jeu des instruments qui ... moi m'a beaucoup touché dès le début DS. J 15

Qu'ils fassent appel à l'imitation vocale, se chargent, en usage, de connotations subjectives diverses, s'élargissent, dans le marquage sémantico-lexical du champ, au procès iconique ou s'étendent aux ressources de la création verbale, les phénomènes de lexicalisation mis en jeu par le commentaire musical restent ainsi essentiellement ouverts, toute entreprise "innovante" participant en cela de la construction d'un univers qu'il appartient aux différents auditeurs-locuteurs d'enrichir et de partager.

4.3.3 Aspects sémantico-syntaxiques

Marqué tant par son ancrage dans le lexique quotidien des mots du son que par son ouverture au registre expert, le commentaire critique possède des caractéristiques sémantico-syntaxiques propres, qui ont partie liée avec les processus d'analogie/catégorisation du sonore.

4.3.3.1 Processus contrastifs et affinement du jugement critique

> Prégnance des situations comparatives

Reposant de façon essentielle sur les processus comparatifs, le discours critique s'ouvre aux phénomènes de saisie contrastive, que ceux-ci s'expriment par distinction du *même* et de l'*autre* ou par inscription des différentes interprétations sur des échelles de valeurs graduelles, échelles souples et évolutives (Petit, L., 2007 : 8 cf. supra), établies à partir de critères d'appréciation de nature diverse. Si la mise en perspective d'interprétations très contrastées fait ainsi apparaître d'emblée les axes de différenciation mobilisés - comme c'est le cas dans l'exemple 115, opposant *raideur* et *fantaisie* -, la présence d'une plus grande proximité entre les versions comparées est occasion pour les critiques, en même temps que de marquer des similarités, de faire émerger, en partant du *même*, les spécificités de chaque réalisation (*même générosité* → *plus de perfection, d'exactitude* (v1) / *plus de musique* (v2), 116 - *mêmes qualités* (beauté, maîtrise, réalisation polyphonique) → *tendresse* (v1) / *fluidité* (v2), 117) :

115. J. alors la version six ... puisque c'est la dernière qu'on a entendue... c'est vraiment un parti pris personnel ... qui est assumé hein donc c'est du ... *pour moi c'est du baroque austère ... [...] même dans les agréments y'a pas d'quoi rire [...] peu d'émotion dans l'affettuoso [...] le son est raide ... même dans les ornements y'a pas ... y'a pas d'amusement ...*

K. la version cinq elle est ...c'est presque l'inverse c'est l'opposé c'est-à-dire qu'c'est une version baroque mais alors ... authentique pure hein mais avec d'la fantaisie ... avec ce côté euh... il a du plaisir à faire ses agréments dans les grupetto ... grupetti j'pense qu'on doit dire ... l'affettuoso là elle est expansive elle est même envahissante hein... y'a des sonorités variées avec cette sonorité d'violon baroque un peu d'bois vert comme ça ... et puis aussi de ... de quelqu'chose de très chaud ça DT. J 94 - K96

116. on peut les comparer y'a une même ... générosité donc ... une énergie dans les deux cas avec ... l'accompagnement plus authentique entre guillemets dans le premier ... et plus de perfection peut-être [...] I parlait des ornements qui sont très très nets très ... [...] très bien marqués ... mais un peu trop sages peut-être par rapport à cette version-ci qui avait qui avait un peu plus de vie [...] qui me plaît plus ... par justement cette ... cette générosité ... moins d'exactitude mais plus de ... de musique DT. K 107 - K 109

117. ce sont deux très belles versions ... très précises très contrôlées ... très polyphoniques ... avec une sorte de tendresse ... m'a-t-il semblé dans la version numéro trois ... [...] et dans celle qu'on vient d'quitter quelque chose de fluide d'un peu liquide même un peu dans cet attachement des polyphonies DS. J 22

Passant, le cas échéant, par l'expression de jugements appréciatifs plus ou moins abrupts, la comparaison des différentes interprétations repose sur des critères de nature diverse (maîtrise technique, présence, qualités expressives, options stylistiques etc.). Elle amène ce faisant les critiques à justifier leurs préférences et à argumenter les choix effectués :

118. je r'grette M qu'on avait entendu tout à l'heure ... parce que je n'trouve pas la même invention dans les timbres ... DS. J 22

119. j'ai bien aimé la première parce qu'elle avait justement ... ce mordant ... qui est donc qui est aussi ... fabriqué avec l'archet ... DT. I 113

120. une **nette** préférence pour ce qui me concerne pour la seconde ... qui est plus physique qui est plus charnue qui est plus ... plus serrée aussi ... y'a quelque chose qui est plus urgent et puis y'a une belle fin ... précise ... alors que ... la fin de la version précédente la première donc... était un p'tit peu comme ça étrange ... on restait un peu ... suspendu mais ... on s'demandait si c'était bien ça DS. J 87

Tout en permettant de porter le focus sur des éléments spécifiques (121), voire d'isoler un phénomène à partir duquel s'exprime la suprématie d'une version sur toutes les autres (122), la mise en perspective des différentes interprétations fait également apparaître la multiplicité des possibilités offertes par l'actualisation de l'œuvre (123), les auditeurs reconnaissant en contexte la richesse constituée par la présence, dans les différentes réalisations, de qualités complémentaires (124) :

121. voilà ... par exemple le *molto vibrato* on l'entend très très bien dans cette version alors qu'on l'entend pas du tout ... à mon avis...dans la première version ... DL . J 17

122. la version six réalise une chose que les autres n'ont pas réalisée c'est vraiment un son continu qu'ils développent ... bien que toujours coupé ... DL. I 146

123. dans la deuxième version c'est très beau c'est plus nourri c'est plus romantique hein... c'est plus vieille école... surtout dans le moment un peu pathétique en do mineur ... DM. I 51

124. alors moi j'trouve que la première version a une angoisse plus sourde comme ça ... a plus de contrastes ... plus sombre ... elle crée une tension ... moi elle me déplaît pas du tout hein ... puis vers la fin du morceau y'a ces trois thèmes qui ... c'est comme un triangle en lévitation pour finir ... et là ça crée vraiment ce côté hypnotique magnétique ... c'est vrai que la deuxième version est extrêmement raffinée c'est comme des phosphorescences dans la nuit y'a beaucoup de nuances de détails ... de dégradés de timbres formidables ... le duo des trompettes est un peu plus lent peut-être ... un risque d'inertie mais c'est très beau quoi ... *des qualités un peu complémentaires pour moi* DS. I 58

> Saisies contrastives et affinement des distinctions qualitatives

Omniprésents dans le commentaire critique, les processus contrastifs jouent un rôle propre dans l'affinement des saisies qualitatives, le discours faisant apparaître la richesse et la diversité des liens - cinétiques, affectifs, sensoriels, culturels - sous-tendant la relation nouée avec l'interprétation⁵⁴⁴. Ce phénomène est particulièrement prégnant dans les descriptions à caractère émotionnel, que les critiques distinguent la *profondeur* de la *lourdeur* (125), la *tendresse* de la *sécheresse* (126), le *diabolique* et le *luciférien* du *gentil*, du *fin* et du *dentelé* (127), le *soutenu* et l'*agressif* du *mystérieux* et du *poétique* (128), ou le *tragique* du *pathétique* (129) :

125. le problème est que avec cette lenteur-là ... même les triples croches deviennent trop pesantes en fait ... *donc on n'est plus dans la profondeur on est dans la lourdeur*... DM. K 74

126. ... *j'trouve un peu dur et sec* justement par rapport à c'mouvement qui est tellement... où y'a tellement de tendresse... DT. I 86

127. il avait ... il avait bien commencé ... *ça dev'nait un peu diabolique* ... *et il a fini par de gentils arpèges* c'était un p'tit peu dommage [...] sa cadence [...] s'envole ... pis ça s'arrête et malheureusement ça s'termine ... *et c'est là qu'était vraiment diabolique*... *alors qu'avant c'était ... plutôt fin et dent'lé que ... que luciférien* DT. I 198 - 199

128. ... il y a ... ce geste de ... *talalilim* ↗ ... c'est terrible ... parce que dans la première version on a l'impression que on fait un crescendo et on fait un accent sur l'arrivée ... tandis que sur la deuxième ... *c'est quelque chose de tout à fait mystérieux* [...] dans la deuxième

⁵⁴⁴ L'usage récurrent du procès contrastif fait ainsi apparaître, sur le plan linguistique, la vitalité des phénomènes paradigmatiques dans la saisie qualitative des événements musicaux.

version c'était poétique et dans la première version c'était ... soutenu ... c'était ... une certaine agressivité ... DS. K 54

129. *qu'y'a une confusion à n'pas faire dans cette musique euh ... la musique de Ligeti ne contient aucun pathos ... c'est-à-dire que c'est pas une musique à la Tchaikowsky si on veut ... y'a pas de grandes phrases y'a pas d'émancipation de phrases qui ... voilà pathétiques ... mais par contre ... c'est une musique du tragique ... et même du profondément tragique ... DL. K 19*

Si l'approche contrastive constitue une ressource privilégiée dans la saisie des qualités expressives de l'interprétation, elle permet également d'affiner les processus de qualification vocale et instrumentale. Passant par la distinction du *voilé* et du *direct* dans la description de la diction du texte de *Lux aeterna* (130), par la différenciation du *bryant* et du *sonnant* dans la qualification du son du violon baroque (131), ou encore par l'opposition du caractère "*raide et métallique*" de la réalisation proposée et de la "*rondeur*" souhaitée par l'auditeur (132), les catégories qualitatives se construisent ainsi par usage du principe contrastif :

130. *c'est très très important il faut qu'ça soit voilé ... dans la dernière version c'est ... c'est pas voilé c'est ... c'est très très direct DL. I 142*

131. *j'dirais ... c'est un mot un adjectif qui m'est venu à l'esprit ... j'la trouve trop bryante je trouve qu'le violon est bryant là-dedans... plus que vraiment... par moment hein ... plus que vraiment sonnant DT. I 54*

132. *alors cette version trois ... c'que j'ai trouvé raide c'était l'son.... moi j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique donc effectivement difficile d'avoir de la rondeur ... DT. J 148*

Alternant le cas échéant procès contrastif et saisies par proximité/continuité sémantique (synonymie, reprises paraphrastiques), les descriptions progressent ainsi au fil de l'énoncé, comme le met par exemple en évidence, dans la discussion engagée autour des qualités de la prise de son du piano dans le Concerto de Mozart, la façon dont les locuteurs affinent peu à peu, au cours de l'échange, le grain de catégorisation du phénomène évoqué :

133. K. - si j'peux m'permettre c'qui est difficile au piano c'est d'avoir un son qui soit à la fois euh ... on va dire *humide mais avec un noyau* hein parce que ... on a souvent des prises de son ...

A. - *humide et précis*

K. - ouais on a parfois des prises de son qui sont en fait *sans Kern sans noyau* ...

A. - *ouatées...*

K. - *avec que d'la ouate effectivement* euh ... rire ... bon ... ou alors vous avez l'inverse ... avec quelque chose de ... d'un p'tit peu ... *d'un p'tit peu opaque ou bien d'un p'tit peu...*

A. - *gouldien*

K. - oui ... DM. K 54, A 55, K 56, A 57, K 58, A 59, K 60.

Faisant glisser la description du champ de la matière et du fruit (“humide mais avec un noyau”) à celui de la forme et des contours (“humide et précis“, A 55), l’apport, par le critique A, de l’adjectif “précis“ élargit l’empan des correspondances transmodales mobilisées⁵⁴⁵, l’introduction par le critique K du terme allemand *Kern* (“sans Kern, sans noyau“, K 56) ouvrant le discours, en même temps qu’à la richesse des approches plurilingues, aux phénomènes d’iconicité acoustique⁵⁴⁶.

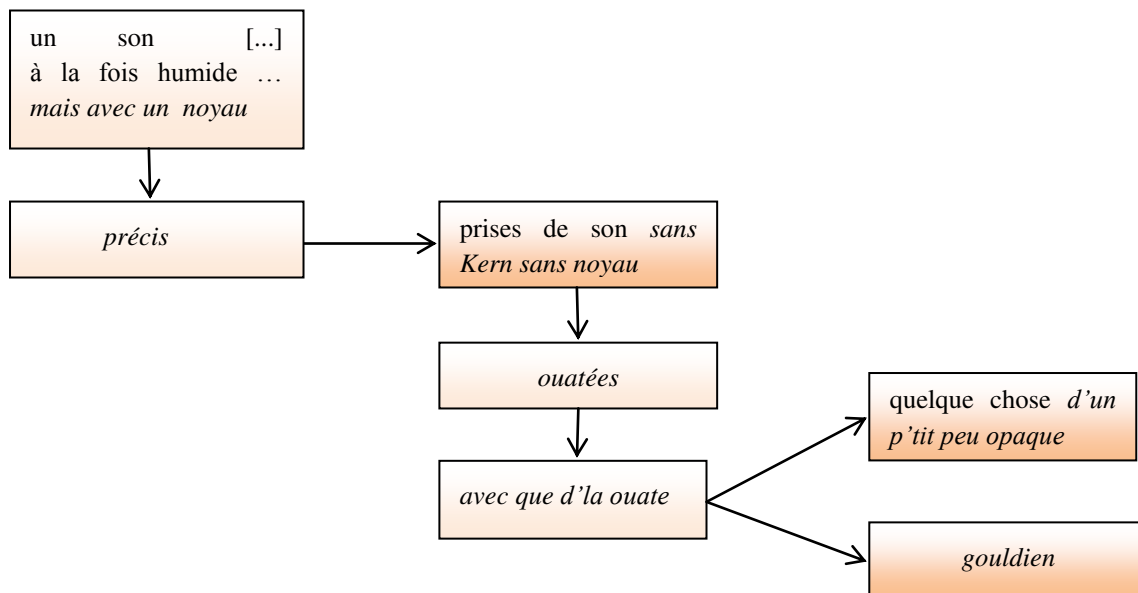
Reformulant l’idée “d’absence de noyau“ par l’apport de l’adjectif “ouaté“ (A 57), le critique A introduit une nouvelle référence à la matière, référence qui, plus ou moins figée par l’usage, s’ouvre, avec la réplique de K, à remotivation (“avec que d’la ouate effectivement“, K 58). Engageant elle-même un nouveau processus d’affinement qualitatif, l’image du *son-ouate* fait alors émerger une double perspective contrastive : celle de l’“opacité“ d’une part (K. 58), qui fait glisser la description de la dimension de la matière à celle de la lumière, et celle, d’autre part, du “son gouldien“ (A 60), paradigme bien connu des pianistes (cf. supra) et caractérisé, à l’inverse, par une recherche de présence, de clarté et de netteté (Delalande, F., 2001 : 19, cf. supra). Recentrant le discours autour de la question de l’inscription culturelle de l’écoute, l’intervention de A referme ainsi une boucle qui, de la saisie des qualités de la prise de son à l’évocation des choix esthétiques de l’interprète, témoigne de la richesse des analogies sous-tendant le lien tissé, dans et par le dire, avec l’événement musical.

(Figure 12)

⁵⁴⁵ La catégorie de *la précision* est d’usage courant dans la saisie de la maîtrise d’une réalisation musicale (*précision de l’émission, de l’intonation, du rythme* etc.).

⁵⁴⁶ Phénomène de nature phonosymbolique, inhérent à l’équivalence créée, en langue germanique, entre les propriétés acoustiques et phono-articulatoires du terme *Kern* ([kɛrn]) et celles, physiques, de l’objet afférent (et, en particulier, à la valeur du caractère monosyllabique du substantif, du bornage consonantique de l’unité lexicale et de la compacité de la vélaire sourde initiale ([k]), dans la saisie de propriétés afférentes à la taille, à la forme et à la dureté de l’objet-noyau).

Figure 12. Affinement du grain de saisie acoustique : échange verbal autour de la qualité de la prise de son du piano (DM. K 54, A 55, K. 56, A. 57, K. 58, A. 59, K. 60)



↓ Reformulation (synonymie, proximité / continuité sémantique)

↗ Saisies contrastives (antonymie, écart sémantique)

4.3.3.2 Chaînes associatives et inscription séquentielle du dire

Qu'elles progressent par contiguïté (synonymie) ou par rupture sémantique (antonymie), les saisies qualitatives passent de façon récurrente par les chaînes associatives, qui jouent un rôle propre dans la construction des séquences descriptives. Comme le souligne M. Imberty, il ne s'agit à cet égard pour les locuteurs pas tant de "décrire" que de créer, par analogie, des réseaux de liens renvoyant à l'expérience musicale, le discours ne pouvant, dans ce contexte encore moins que dans tout autre, être envisagé comme un processus dénotatif. Toute "association verbale à la musique" (1979 : XIII) prend ainsi sens des réseaux de liens afférents, soit des "chaînes d'interprétants" dans et par lesquelles l'expérience sensible s'ouvre aux enjeux du dire :

[...] le sens n'est jamais celui d'une réalité dénotée, mais il est toujours celui de cette réalité rapportée au vécu de celui qui la perçoit, il est présence irrécusable du *pour-soi* dans une chaîne indéfinie d'interprétants : le sens appelle, dans le langage, l'interprétation.. [...]

(L'interprétation) [...] consiste à mettre en évidence non plus les liaisons entre les contenus sémantiques particuliers et les variables du stimulus, mais les chaînes d'interprétants utilisées

plus ou moins consciemment par le sujet, [...] qui révèlent l'immanence symbolique du sens et de la forme. (Imberty, M., 1979 : 17 ; 20)⁵⁴⁷.

Récurrentes dans le commentaire musical de *Disques en lice*, les chaînes associatives mettent ainsi en évidence, dans le mouvement même de leur émergence, les liens expérientiels sur lesquels repose l'expérience musicale, que ceux-ci renvoient à la relation à la sonorité (1), aux modalités de réalisation de l'ornementation (2), aux qualités expressives de l'interprétation (3), aux caractéristiques esthétiques des différentes versions (4), ou à la pertinence des options adoptées par les interprètes (5) :

<p>> 1. Son</p> <p><i>beau</i> → <i>plus nourri</i> (DM. I 51) <i>clair</i> → <i>très frais</i> → <i>presque cristallin comme ça</i> (DT. J 24) <i>raide</i> → <i>raide et métallique</i> (DT. J 148)</p>
<p>> 2. Ornementation</p> <p><i>(trilles) moins découpés</i> → <i>moins d' relief</i> → <i>c'est moins dentelé</i> → ... <i>sont moins diaboliques</i> (DT. I 116)</p>
<p>> 3. Qualités expressives de l'interprétation</p> <p><i>musique éparse</i> → <i>pleine d'espace, de p'tits gestes</i> → <i>pleine d'air</i> → <i>un peu viennois</i> (DS. A 48, J 49, A 50, J 51) <i>fragmentation rythmique</i> → <i>petits gestes [...] très précis</i> → <i>comme jeté mais délicatement jeté</i> (DS. J 47) <i>un peu plus cru</i> → <i>un peu primitif</i> → <i>l'équivalent d'instruments sommaires</i> (DS. I 32)</p> <p><i>halluciné, hagard, fantomatique</i> (DS. J 47) <i>plus cinglant</i> → <i>plus âpre</i> (DS. I 32)</p>
<p>> 4. Enjeux esthétiques des différentes versions</p> <p><i>côté presque un peu coquet</i> → <i>étonnamment léger</i> → <i>dynamique</i> (DM. I 19) <i>atmosphère de musique de chambre</i> → <i>transparence</i> → <i>petits échos</i> (DM. K 42)</p> <p>(version) <i>captivante</i> → <i>allante</i> → <i>conduite</i> (DS. J 47) <i>assez puissante</i> → <i>carrée</i> → <i>massive</i> (DS. I 38) <i>plus physique</i> → <i>plus charnue</i> → <i>plus serrée</i> (DS. J 87)</p>

⁵⁴⁷ L'analyse conduite par M. Imberty (1979) s'appuie sur l'étude d'associations verbales spontanées produites par un groupe d'auditeurs à l'écoute d'extraits de pièces pour piano : *Préludes* de Debussy d'une part et *Intermezzi* de Brahms de l'autre. (Imberty, M., 1979, pp. 49 et suivantes).

> 5. Pertinence des options adoptées par les interprètes

très beau → *plus nourri* → *plus romantique* → *plus vieille école* (DM. I 51)

faux accents → *lourdeurs* (DM. I. 51)

un peu pâtreux, maladroit → *phrasés surjoués* → *puéril* (DM. I 19)

impression de quelque chose qui est [...] très apprivoisé → *très en place* → *sans vraiment d' relief* → *pas très intéressant* (DS. J 42)

exercice plastique → *espèce de froideur voulue* → *surface lise* → *effets calculés [...]*
assez froids (DL.K. 21)

sauvagerie → *bacchanale* → *folie* → *ivresse orgiaque* → *infernal* → *cruauté ultime* (DS. I 101)

Effectuées tantôt par qualification acoustique (*clair* → *très frais* → *presque cristallin comme ça*, DT. J 24), tantôt par saisies cinétiques et transmodales (*plus cinglant* → *plus âpre*, DS. I 32), tantôt sur le mode iconique (*un peu plus cru* → *un peu primitif*, DS. I 32), les chaînes associatives se réalisent également de façon récurrente par glissement d'une modalité à l'autre, et mettent ce faisant en évidence l'extrême labilité des processus en jeu, la description de l'événement musical prenant sens de la diversité des perspectives adoptées. L'évocation, dans le commentaire d'*Atmosphères* de Ligeti, d'un phénomène de contraste entre continuité et rupture dynamique, fait ainsi apparaître la présence d'une oscillation, au sein de l'énoncé, entre une saisie analytique, "experte"⁵⁴⁸ (*nuance beaucoup plus fine, pas de decrescendo, comme un subito pianissimo, quelque chose qui est très très legato*) et une approche reposant sur l'iconicité spatiale et cinétique (*volte-face, décrochement, glissements, fluide*), tous éléments qui assurent, de façon conjointe, la progression de la description musicale :

134. **y'a aussi une espèce de volte-face** ... qui fait qu'ils passent d'une nuance à une nuance beaucoup plus fine sur une seule note donc y'a pas de decrescendo ... c'est comme un *subito pianississimo* ... **et ça donne l'impression presque d'un décrochement** ... d'une improvisation ... enfin de quelque chose qui ... qui ... **alors qu'on a dans le même passage des glissements** ... quelque chose qui est très très *legato* ... **quelque chose qui est très ... comment dire très ... très fluide** ... DL. J 81

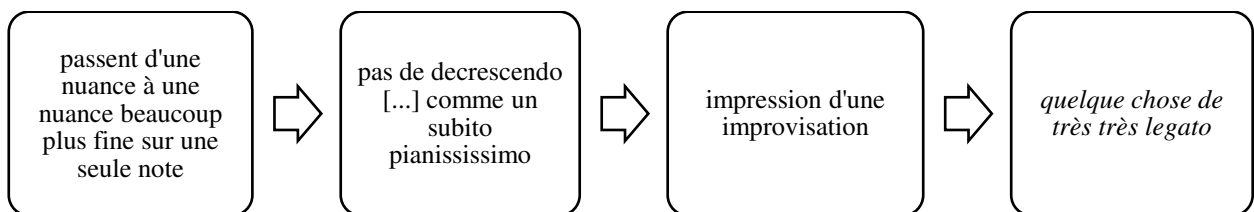
Faisant apparaître la présence d'une attention spécifique des critiques au choix des termes utilisés - actualisée, le cas échéant, par les commentaires métadiscursifs ponctuant le propos (*comment dire*) -, la description associe ainsi, dans la saisie d'un procès dynamique opposant

⁵⁴⁸ Description non dénuée elle-même d'enjeux iconiques (*nuances, crescendo, finesse, legato*), lesquels passent inaperçus dans le discours en raison de leur enracinement lexical (*entrenchment*).

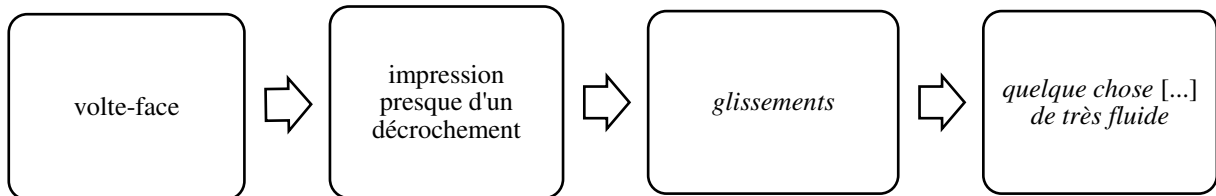
le continu au discontinu, une approche centrée sur les modalités de réalisation musicale de l'effet acoustique à une démarche de nature iconique, le phénomène évoqué émergeant de la superposition de deux scénarios discursifs, ancrés l'un dans l'analyse du faire, l'autre dans une approche métaphorique⁵⁴⁹.

Figure 13. Enjeux sémantiques de la description d'un phénomène de "continuité/rupture" dans "Atmosphères" de Ligeti (DL. J 81) :

Axe 1 : Saisie experte, centrée sur les modalités de réalisation musicale du phénomène évoqué



Axe 2 : Saisie iconique, effectuée sur le mode cinétique et tendant à "autonomiser" le procès musical



Reposant de façon essentielle sur l'analogie, les chaînes associatives sont ainsi porteuses d'enjeux sémantico-syntaxiques de nature diverse, selon (i) qu'elles engagent un processus d'affinement catégoriel, (ii) contribuent à argumenter un jugement esthétique, ou (iii) permettent d'enrichir une séquence descriptive. Elles représentent en cela un témoignage du caractère essentiellement plurimodal des processus de saisie discursive de l'expérience musicale.

⁵⁴⁹ Le caractère complémentaire de ces deux modalités de description de l'événement musical est mis en évidence par F. Delalande dans l'analyse des propos de G. Antonini : « [...] Ainsi les spécialistes disposaient de deux registres de description, les techniques de production ou, secondairement, le langage métaphorique. » (cf. supra, Delalande, F., 2001 : 219-220).

4.3.3.3 Déplacement du focus sur la situation musicale : *entendre les violons/ le molto legato/l'arrangement de l'accompagnement*

Largement ouverte aux processus de distinction qualitative, la saisie de l'événement musical passe également de façon essentielle par l'inscription du lien à la situation émettrice. Elle se caractérise à cet égard par la place qu'y tiennent les phénomènes de glissement sémantique contextuel, qui, ancrés dans les processus originaires de tension vers la source, déplacent le focus tantôt sur la relation au médium sonore (*entendre un violon*), tantôt sur l'action inhérente à la réalisation instrumentale/musicale (*entendre le "molto legato"*), tantôt encore sur des éléments de nature diverse, inhérents à la situation afférente (*entendre l'arrangement de l'accompagnement*).

> *Ouïe* → *oreille*

Récurrent, ce faisant, dans les processus de verbalisation de l'activité auditive, le glissement du paradigme de l'ouïe à celui de l'organe auditif (*tendre l'oreille, avoir une bonne oreille*, cf. supra) contribue, en même temps qu'à focaliser le discours sur l'ancrage physiologique de l'écoute, à conférer à l'expérience musicale une réalité propre :

135. la prise de son ... on entend chaque détail ... *c'est un vrai bonheur pour l'oreille* DS. I 38

136. là - aussi on avait une pâte sonore ... une pâte chorale quand même bien différente ... non ... *où étaient-ce mes oreilles* ↗ DL. A 124

> *Son* → *médium*

Omniprésent par ailleurs en situation descriptive, le glissement du paradigme de l'interprète à celui de l'instrument - ou de la voix - tend, dans des usages plus ou moins lexicalisés en contexte, à déléguer au médium la responsabilité de l'actualisation de l'événement musical :

137. *lorsque les violons exposent le thème que le piano vient de chanter au début ...* DM. K 52

138. y'a des problèmes dans les cordes au début ... *de violons qui ont d'la peine à maintenir ... la note avec égalité* c'est un peu gênant ... DL. K 50

139. *vraiment beaucoup d'orchestres se cassaient les dents ... sur ce morceau ...* DS. I 93

Tout en scellant le lien unissant l'interprète à l'instrument, la mention du médium se charge également dans l'énoncé de valeurs diverses, qu'elle renvoie à des éléments relevant (i) de la source sonore, (ii) de la technique de jeu et de l'interprétation, (iii) de l'inscription culturelle des pratiques, (iv) de l'écriture harmonique, (v) de la prise de son, ou encore que l'effacement des frontières entre émetteur, médium et réalisation contribue à constituer l'événement musical en élément autonome.

Figure 14. Glissements sémantiques contextuels : exemples de “violon“ et “piano“

	instrument	→ musicien	→ source sonore	→ son enregistré
Violon	qu'on joue <i>sur un violon moderne ou un violon baroque ...</i> pour moi [...] y'a pas vraiment de différence l'essentiel c'est [...] que le discours soit intéressant et qu'on utilise justement <i>le violon...</i> pour servir l'expression d'la musique DT. I 67, 69.	y'a des problèmes dans les cordes au début ... <i>de violons qui ont d'la peine à maintenir ... la note avec égalité</i> c'est un peu gênant DL. K 50	<i>je trouve qu'le violon est bruyant là-dedans... plus que vraiment... par moment hein ... plus que vraiment sonnant</i> DT. I 54	effectivement <i>le violon était beaucoup sur l'devant dans la prise de son</i> et les instruments derrière presque trop effacés DT. K 62
Piano	<i>ça sonne mal avec le piano moderne... ça sonne bien avec le piano forte mais pas avec le piano moderne ...</i> donc ça j'trouve un peu dommage DM. I 17	<i>... le piano entre bien</i> c'est de loin à mon avis le meilleur solo en fait ... des quatre DM. I 25	-et puis <i>la présence du piano ça amollit un tout petit peu [...]</i> - parce que avec le clavecin on a vraiment un <i>kk ...</i> un pincement qu'on n'a pas du tout là évidemment DT. I 128, A 129, I 130.	<i>c'qui est difficile au piano</i> c'est d'avoir un son qui soit à la fois euh ... on va dire “humide“ mais avec un noyau DM. K 54
	→ jeu	→ partie de ...	→ pratique de ...	Autonomisation de l'événement musical
Violon	c'est vraiment <i>un très très beau violon ... un très beau violon extrêmement délicat dans la finesse dans l'habileté dans la virtuosité</i> DT. J 199	les versions qu'on a ... modernes ... sous les yeux ... de l'édition ... <i>donnent simplement la mélodie au violon</i> DT. K 26	sa vie a commencé à flamber <i>avec le violon</i> DT. I 153	<i>et puis y'a ce solo du violon ... un peu ... fragile comme ça</i> DS. I 58
Piano	[...] <i>c'est du très beau piano</i> DM. I 92	on sait très bien que Mozart <i>ornemente beaucoup au niveau technique ... pour le piano</i> DM. K 14		<i>et le piano alors c'est étonnant c'est surprenant ... il commence avec une fragilité on dirait presque est-ce qu'i va tenir jusqu'au bout du premier mouvement ... et puis après on se rend compte qu'il y a la présence ... qu'il y a c' qu'il faut</i> DM. K 36

> *Son* → *geste émetteur (instrumental/vocal)*

Généralement effectuée par focalisation sur le médium, la saisie de l'événement musical se réalise également par marquage du lien processus/produit. Renvoyant tantôt à l'action émettrice (140, 141), tantôt aux modes de jeu - dont la désignation fait traditionnellement appel aux termes spécialisés italiens - (142, 143), la saisie du geste émetteur prend ainsi de façon récurrente valeur de "lien mis pour" le son afférent :

140. donc ces consonnes *on doit les entendre ... glisser sur les lèvres en somme ...* elles sont comme un élément d'intelligibilité d' la ligne (DL. A 116)

141. *y'a des ... des démanchés que personnellement je n'trouve pas expressifs ...* DS. I 8

142. le *molto vibrato on l'entend très très bien dans cette version alors qu'on l'entend pas du tout ... à mon avis...dans la première version ...* voilà DL. J 17

143. *dans la deuxième version moi le legato non legato je l'entends pas ... j'entends du non legato lorsque c'est legato ... du legato lorsque ...* faut pas enfin c'est un peu étrange ... cette gestion-là ... DM. K 52

Les glissements sémantiques contextuels sont par ailleurs partie prenante des phénomènes d'autonomisation de l'événement musical. S'ouvrant en cela au procès iconique, l'énoncé tend à conférer aux phénomènes afférents (unités de réalisation : notes, rythmes etc., 144, 145, ou éléments structurels : exposition, thème, accompagnement, arrangement etc., 146), une existence propre :

144. *on n'entend que les doubles croches on n'entend pas du tout les modulations on n'entend pas les notes qui pourraient éventuellement créer aussi un contraste ...* aussi bien dynamique que mélodique avec c'qui s'passe dans l'orchestre ... DM. K 35

145. tout d'un coup y'a ... *cette violente arrivée de ces rythmes martelés* DS. I 13

146. le début est formidable ... *parce que là le thème i raconte vraiment une histoire* DM. J 79

Ancré dans le lien tissé avec l'interprétation, le discours porte ainsi la trace de l'ouverture de l'écoute à la situation afférente : relation à la voix, à l'instrument, au geste sonore, à la forme, tous éléments procédant, à des degrés divers, du sens conféré à l'expérience musicale.

4.3.3.4 Diversité des modalités d'inscription discursive de l'*entendre*

> *Ancrage temporel de l'écoute*

Porteur d'enjeux cinétiques, émotionnels, perceptifs et culturels multiples, l'*entendre* se caractérise, dans le commentaire musical, par la richesse de ses modalités d'inscription discursive, et tout d'abord par son ouverture au champ de la deixis temporelle, que l'énoncé

renvoie à la situation interactionnelle elle-même - et au repérage des différentes séquences proposées à l'écoute - ou à la description du procès musical. Garants en cela de la possibilité même d'ouverture d'un échange verbal autour de l'événement musical, les processus de référenciation des différentes versions sont omniprésents dans le commentaire critique, les désignations par numérotation s'accompagnant de façon récurrente de commentaires précisant la position de l'interprétation mentionnée par rapport au moment de l'énonciation⁵⁵⁰ :

147. I. ... la version quatre elle a bon... elle a cette qualité d'être ... d'avoir plus d'expression

A. *la version quatre qu'on vient d'entendre oui*

I. *qu'on vient d'entendre ...*⁵⁵¹ DT. I 52, A 53, I 54

148. A. qu'avez-vous pensé de ces deux versions ↗

J. *je regrette M qu'on avait entendu tout à l'heure ... parce que je n'trouve pas la même invention dans les timbres ...* DS. A21, J 22

Prenant sens de son inscription dans une situation d'écoute, l'interprétation ouvre elle-même une temporalité propre :

149. [...] c'était une ... une invention d'Tartini ... et ... *sa cadence reprend cette technique-là et s'envole ... pis ça s'arrête et malheureusement ça s'termine ... et c'est là qu'il était vraiment diabolique... alors qu'avant c'était ... plutôt fin et dent'lé que ... que luciférien* DT. J 99

150. donc là *il faut partir de quelque chose de complètement étale comme ça hagard où y'a presque pas d'espace sonore ... et les choses vont s'agrèger ... i va y avoir une ébullition sonore comme un volcan et ... tout d'un coup y'a ... cette violente arrivée de ces rythmes martelés* DS. I 13

Caractérisé, par ailleurs, par ses qualités processuelles, l'événement musical s'actualise dans une durée et a partie liée avec l'actualisation temporelle de l'œuvre :

151. *le début ... ça commence avec une ... une expressivo qui devrait être dans d'autres circonstances la conséquence de quelque chose qui s'est passé avant ... tandis qu'ici on se trouve déjà ... je dirais presque que l'innocence est perdue ... c'est... il y a trop de fard ...*

⁵⁵⁰ L'inscription temporelle de l'*entendre* occupe également une place essentielle dans la saisie de l'expérience sonore en contexte littéraire (*ne jamais avoir entendu*, K. 58, *entendre pour la première fois*, K. 41, *entendre d'abord*, K. 42 - *ne pas tout de suite entendre*, RD. 60, *entendre à nouveau/ de nouveau*, K. 48, RD. 53, RB. 36, *entendre encore*, RB. 11, etc.)

⁵⁵¹ L'usage même du démonstratif se révèle parfois ambigu et appelle une précision par déixis temporelle, généralement sollicitée par l'animateur :

I. oui euh ... bon ... pour comparer avec la version numéro trois... je dirais que *cette version* ... le ... le discours est un peu plus mou disons

A. *laquelle* ↗ *celle qu'on vient d'entendre* ↗

I. oui *celle qu'on vient d'entendre* DT I 124, A 125, I 126

f a r d ... ça me paraît être vraiment gênant ... *et je suis curieux d' savoir dans quelle mesure ce début qui est tout d'même ... qui marque l'auditeur ... va avoir des conséquences dans la suite de l'interprétation* DS. K 19

152. *enfin (pour) la première fois le début commence comme un début ...* DS. K 24

153. *y'a une belle fin ... précise ... alors que ... la fin de la version précédente la première donc... était un p'tit peu comme ça étrange ... on restait un peu ... suspendu mais ... on s'demandait si c'était bien ça* DS. J 87

De nature processuelle lui-même⁵⁵², le commentaire critique se caractérise ainsi par la complexité de ses enjeux temporels, qu'il renvoie (i) au déroulement de l'émission radiophonique - structurée par la succession des différentes versions proposées à l'écoute -, (ii) à la relation au flux musical - et à la trame acoustique de l'événement sonore -, ou (iii) à l'actualisation, dans et par l'interprétation, de la forme et de la dramaturgie propres de l'œuvre.

> *Enjeux modaux*

Annexe 29

Passant, par ailleurs, par l'inscription énonciative de l'auditeur, la saisie de l'*entendre* se caractérise par la place qu'y tiennent les phénomènes de modalisation, que ceux-ci renvoient à la situation d'écoute ou s'attachent au discours lui-même - soit à la relation du locuteur à son propre dire.

Le commentaire musical porte à cet égard l'empreinte de la relation nouée par l'auditeur-locuteur avec l'*entendre*, comme c'est le cas dans les exemples 154 et 155, où l'écoute s'inscrit respectivement dans une approche attentionnelle (*entendre clairement/pas très clairement*, 154), et culturelle (*entendre autrement*, 155) :

154. lorsque les violons exposent le thème que le piano vient de chanter au début ... *permettez-moi le mot chanter hein ... euh ... on les entend pas ... dans la première version ... en fait ... on les entend pas très très clairement* alors que dans la deuxième ils sont ... parfaitement clairs DM. K 52

155. depuis que je sais de vous que ... les polyphonistes du seizième siècle étaient un modèle à cette époque ... mille neuf cent soixante-six la date de composition de *Lux Aeterna* ... étaient un modèle de George Ligeti *c'est vrai que je l'entends un peu autrement ... cette pièce ... et particulièrement certaines interprétations ...* DL. A 123

⁵⁵² Le discours critique est d'ailleurs objet de repérages temporels propres au sein de l'interaction : « vous savez que *la volière des sonorités dont parlait J tout à l'heure ... là elle assez magnifique aussi ...* » (DS. I 40).

S'il assure, par modification adverbiale, la différenciation des expressions de l'écoute⁵⁵³, le discours distingue également les modalités d'actualisation de *l'entendre*, que la relation nouée avec l'interprétation musicale adopte une perspective ontologique (*pouvoir entendre*, 156), déontique (*devoir entendre*, *falloir entendre*, 157, 158) ou affective (*être content d'entendre*, *appréhender d'entendre*, 159, 160) :

156. on a l'impression qu'chez X y'a des micros partout ... *on a pu l'entendre* ... j'pense qu'on est tous d'accord là-dessus DL. K 41
157. c'est pas tellement quand les bois jouent que on ... *on doit les entendre* c'est quand ils s'arrêtent DL. K 23
158. A. donc on aurait des mouvements de continuité ... de transition continue simultanément à des sauts quantiques musicaux comme ça ... enfin des éléments qui ... qui passent d'une valeur à l'autre
- J. voilà avec des toutes petites ruptures mais *il faut quand même qu'on les entende* parce que c'est comme une aspérité c'est comme un grain ... qui tout d'un coup vient se mettre dans quelque chose ... qui ... qui a une autre texture DL. A 82- J 83
159. c'est ... c'est une interprétation musicalement enfin historiquement informée ... avec des rubatos justement qui sont à la bonne place *et qu'on est content d'entendre* DM. I 41
160. cette croche pointée *ta dída* (chanté) du début *úú*... c'est tiré comme si i fallait toujours beaucoup d'archet pour la faire ... et pour mettre la corde en vibration ... donc j'pense que... peut être qu'on peut l'faire quelquefois ... quant à l'faire chaque fois je trouve c'est monotone et pour finir ... *j'appréhendais d'entendre de nouveau cette croche pointée* DT. I 86

> Saisies négatives

Peu représentées dans le corpus littéraire, où elles correspondent le plus souvent à des formes à valeur terminative (*ne plus entendre*, RD. 38, RD. 60, RD. 68, RB. 50), les saisies négatives de *l'entendre* occupent une place spécifique dans le commentaire musical⁵⁵⁴. Renvoyant tantôt à la mention d'éléments de nature perceptive (dynamique, 161), tantôt au constat d'un échec dans le repérage et l'identification de l'événement acoustique

⁵⁵³ Si la saisie de *l'entendre* s'effectue généralement à partir de la perspective de l'auditeur, l'usage de la forme factitive (*faire/ne pas faire entendre*) s'ouvre à celle de l'interprète et renvoie ce faisant à des éléments techniques et esthétiques de nature diverse :

“un démanché c'est un déplacement sur le manche ... qui en principe est un acte technique mécanique et ...*que parfois on fait entendre pour des raisons expressives*“ DT. I 8

“*entrer souplement ne pas faire entendre la barre de mesure* fait partie des obsessions ligetiennes.“ DL. K 115

“chercher à tout prix à fondre tout me paraît pas la bonne voie ... je pense que la bonne voie est *de faire entendre certains éléments puis de les laisser se fondre* ...“ DL. K 115

⁵⁵⁴ Les saisies négatives représentent ainsi 20% des occurrences de *l'entendre* dans le corpus *Disques en lice* (vs. 7% chez C.F. Ramuz et N. Bouvier et 9% chez B. Krause).

(*ne pas entendre que ...*, 162), elles marquent également de façon récurrente l'expression d'un regret des critiques de ne pas trouver, dans la version écoutée, l'actualisation de l'horizon d'attente afférent - l'énoncé s'attachant en général à rappeler l'intérêt des phénomènes évoqués avant d'en signaler l'absence (163, 164, 165)⁵⁵⁵ :

161. y'a une autre chose aussi qui était ... qui était intéressante ... là il a vraiment essayé ... où ça peut se faire ... de faire des quadruples pianissimos ... où y'a que des cordes qui tiennent ... alors on n'entend presque plus rien ... DL. K 77

162. les basses aussi ... avec leurs notes très très aiguës *on n'entend ... on n'entend pas vraiment qu'c'est des hommes qui entrent là...* donc y'a une ... un enchevêtrement là-aussi ... y'a une ambiguïté du timbre qui ... il joue là-dessus d'une manière ... c'est magistral DL. K 110

163. par exemple le *senza colore eh bien j'l'ai pas entendu* DL. J 48

164. sur le fait d'entrer ... très très ... presque avec tendresse dans le ... dans le son ça *moi j'ai pas tout à fait entendu ça dans aucune des deux versions ...* DL. I 105

165. la linéarité... qui est nécessaire pour que ces paliers ces effets ... ne soient pas ... des ruptures justement ... *j'l'ai pas toujours entendue par exemple j'ai pas entendu ... une linéarité parfaite dans certains moments où les cordes doivent être totalement statiques ... et ça ça m'gêne* DL. J 46

Faisant apparaître l'ancrage culturel essentiel de l'écoute, le discours témoigne ainsi de la force du lien unissant *l'entendu* à *l'attendu* - lien s'ouvrant également à la confrontation à *l'inattendu*, toute écoute prenant sens de la relation nouée entre l'idéal de l'œuvre et la réalisation proposée par les interprètes.

> *Diversité du champ de l'entendu*

Annexe 30 (Diversité de l'entendu : Disques en lice vs.C.F. Ramuz, N. Bouvier, B. Krause)

Ouvert à la dimension de l'expertise, le commentaire de *Disques en lice* affine et précise sans cesse le lien tissé avec l'événement musical, comme le mettent par exemple en évidence, dans l'exemple 166, la référence au jeu de l'instrumentiste, ou, dans l'exemple 167, l'évocation des phénomènes d'illusions auditives (167) :

166. j'aime bien *quand on entend le ... les battements du vibrato de la flûte ...* ça j'trouve que c'est très joli DM. I 25

⁵⁵⁵ Procédant des phénomènes de topicalisation inhérents au discours oral, le détachement du focus en tête d'énoncé - assurant ici le marquage du lien de *l'attendu* à *l'entendu* - joue un rôle propre dans la saisie de l'écoute, où il contribue à la mise en exergue des éléments mentionnés, phénomène renforcé, le cas échéant, par les processus de négation exceptive : « *les premiers seconds violons ... avec le wawawa tout l'temps on n'entend plus rien on n'entend plus qu'eux ...* » (DM. K 35)

167. mais j'ai aimé cette version parce qu'il y a des choses absolument intéressantes aussi ... *y'a des parties qu'on entend qui n'existent pas* ... par exemple dans les clarinettes là ... et les flûtes qui ont ce petit mouvement ... avant la lettre D où tout s'anime un p'tit peu ... on entend d'autres instruments ... on entend des cors ... par les interférences tout à coup ... c'est assez ... c'est assez génial DL.K 73

Récurrents par ailleurs dans l'ensemble du commentaire critique (cf. supra), les processus de glissement sémantique contextuel s'étendent, dans la saisie de *l'entendre*, à des phénomènes de nature diverse qui vont de la réalisation musicale elle-même (*entendre la dynamique*, 168, *les battues*, 169, *les trilles du diable*, 170, *les accompagnements, les réponses*, 171) à des éléments de nature appréciative (*entendre l'exercice plastique*, 172, *plus/moins de musique*, 173, *des choses sublimes*, 174) :

168. *un élément qu'peut-être tout l'monde aura bien entendu c'est ... le fff ou [...] le ffff de contrebasse* qui alors pour la première fois ... a du corps DL. K 70

169. *les battues on les entend plus* et c'est là que commence la musique contemporaine ... alors là c'est à l'état pur ... y'a y'a plus d'bouées y'a rien du tout ... *mais on entend quand même la pulsation c'est absolument étonnant ... étonnant* DL. A 89

170. on va passer maintenant au dernier mouvement ... *et donc les entendre ces fameux ... ces fameux trilles du diable* ... DT. A. 152

171. c'que j'ai beaucoup aimé dans la première c'est que ... *on entend très bien aussi les ... j'vais dire les accompagnements entre guillemets et puis les réponses des cordes* ... DM. J 45

172. dans la première version ... *j'ai entendu l'exercice plastique* ... c'est-à-dire une espèce de froideur voulue ... voilà une surface ... une surface lisse ... avec des effets très calculés bon ... finalement assez froids ... DL. K 21

173. *vous entendez plus de musique* dans la version qu'on vient d'entendre à l'instant ↗ DT. A 112

174. le quatuor des vents c'est extraordinaire dans la cinquième version *on entend vraiment des choses sublimes* ... DM. K 36

Quelle part d'activité "spécifiquement auditive" la perception du tempo, du phrasé, ou de la musicalité d'une interprétation requiert-elle ? L'extension du champ de *l'entendre* à des phénomènes de nature structurelle, formelle - ou appréciative - relève-t-elle de l'accès à une certaine "virtuosité de l'écoute" ou de l'ouverture du sensible, dans et par la quête esthétique, aux enjeux de l'intelligible ?⁵⁵⁶ Ancré dans les phénomènes de tension vers

⁵⁵⁶ Passant très largement par les phénomènes de glissement contextuel, la saisie de *l'entendre* s'ouvre, de fait, en même temps qu'à la relation à la structure et à la forme, au champ de l'abstraction :

entendre : les violonistes → les violons → les accompagnements et les réponses des cordes
les instruments → les lignes de cor → la linéarité
les ténors → de belles voix → les transitions entre les parties vocales

la situation-source, l'*entendre* semble bien, dans cette perspective également, prendre sens de la distance instaurée avec "l'ici et maintenant", distance constitutive de l'expérience musicale, voire, comme le souligne V. Jankélévitch, de la relation au sonore elle-même :

En fait, la sonorité est déjà chose mentale, phénomène immédiatement spirituel.

(Jankélévitch, V., 1983 : 97)

S'il prend sens de l'ouverture d'une présence au monde, l'*entendre* s'exprime ainsi également de façon essentielle comme expérience de dépassement de l'instant.

Portant l'empreinte de l'inscription subjective de l'*entendre*, l'énoncé s'attache ainsi aux diverses modalités du lien tissé avec l'interprétation, que celles-ci soient d'ordre perceptif (*bien/très bien vs. ne pas très clairement entendre*), affectif (*être content/appréhender d'entendre*), ou axiologique (*devoir/falloir entendre*).

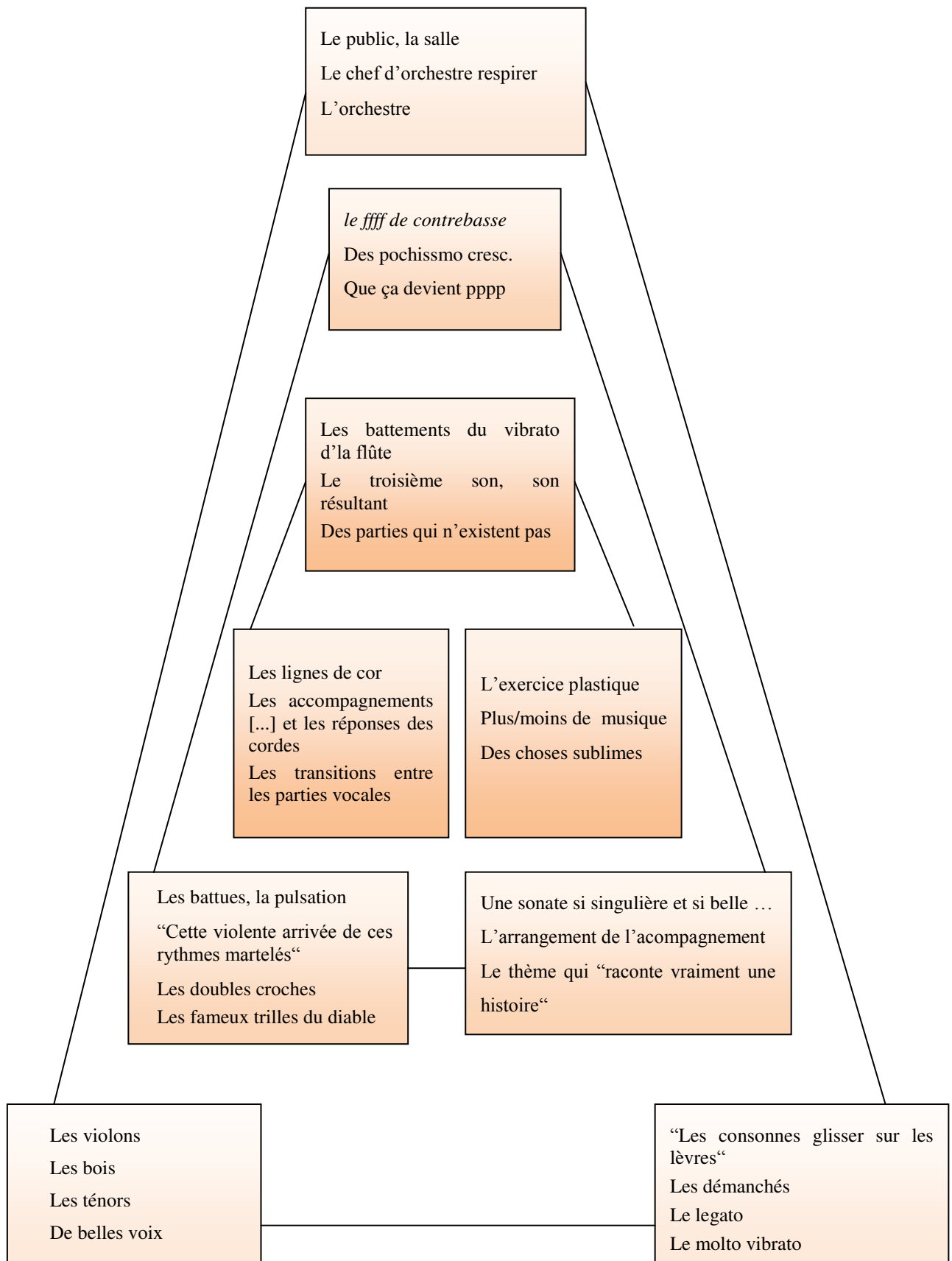
Porteuse par ailleurs d'enjeux culturels multiples, la saisie de l'*entendre* prend sens du lien unissant le perçu à l'horizon d'attente, l'usage récurrent des formes négatives faisant apparaître la distance séparant le contenu des différentes versions proposées de "l'idéal de l'œuvre" afférent (*avoir souhaité entendre / ne pas avoir entendu*).

Marquée, d'autre part, en contexte musical comme dans toute situation d'écoute, par la place qu'y tiennent les phénomènes de tension vers la situation-source - et par la récurrence, dans le discours, des déplacements du focus vers les paradigmes de l'émetteur, du geste effecteur ou de la réalisation interprétative -, la saisie de l'*entendre* se caractérise également par la largeur d'empan du champ de *l'entendu*, ouvert à la multiplicité des éléments - structurels, formels, esthétiques - conférant sa pertinence à l'écoute.

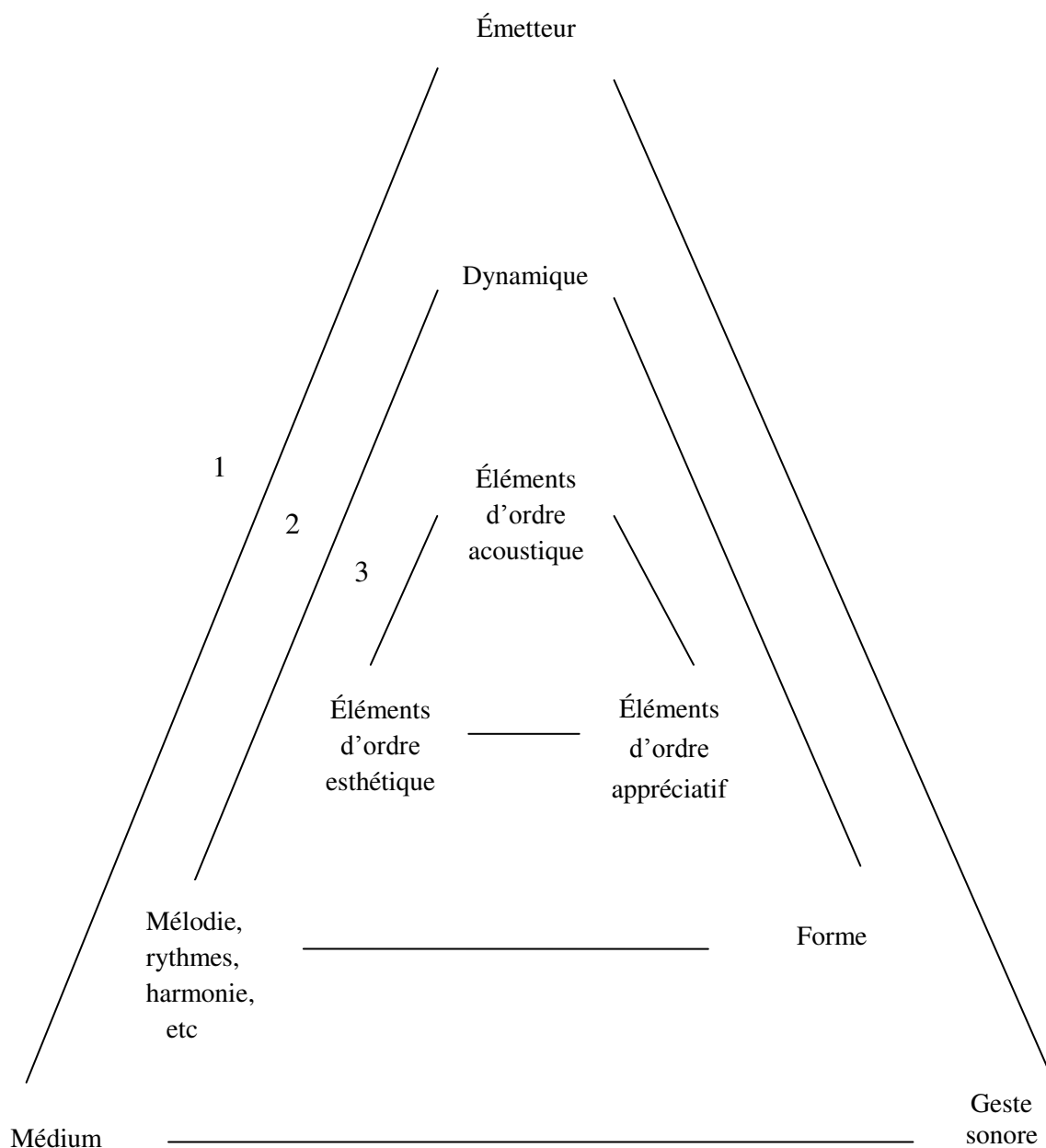
L'*entendre* s'exprime ainsi dans le commentaire musical comme une expérience riche et complexe, s'élargissant, en même temps qu'à la diversité des modalités d'exploration du sensible, aux dimensions de la présence au monde.

Figure 15 *Disques en lice* - Saisie de l'entendre

15. 1 *Disques en lice* - Richesse et diversité de l'entendu



15.2. Disques en lice - Axes de catégorisation de l'événement musical



1. Focalisation sur la situation source (*entendre* → *relation à l'émetteur, au médium, au geste sonore*)
2. Focalisation sur les éléments de réalisation musicale (*entendre* → *structuration dynamique, mélodique, rythmique, harmonique, formelle*)
3. Focalisation sur l'expérience musicale (*entendre* → *expérience acoustique, esthétique, appréciative*)

4.4 Exprimer, partager, convaincre

4.4.1 Ancrage subjectif du dire et co-construction du commentaire critique

4.4.1.1 Prégnance des énoncés en première personne

Ancré dans le lien - éminemment subjectif - tissé par les critiques avec les différentes interprétations proposées à l'écoute, le commentaire musical fait une large place aux marqueurs de première personne - et tout particulièrement aux formes redoublées *pronom tonique/pronom atone (moi je)*, formes typiques de l'oralité, qui tendent à renforcer le positionnement du sujet dans l'énoncé (175, 176) -, les situations de prise à partie des interlocuteurs (*eh bien écoutez ...*) contribuant à ouvrir le point de vue exprimé aux enjeux de l'échange (177) :

175. *oui moi j' partage globalement ... l'avis ... la première version ... elle a ... elle a une légèreté une souplesse absolument extraordinaires dans ... dans tout ce qu'on appelle les agréments à l'époque et qu'on peut aussi appeler les ornements* DT. J 122

176. *bon ... moi j'suis pas tout à fait d'accord dans la première version j'aime effectivement bien c'qui se passe mais le piano ... est enregistré de telle façon qu'y'a plus d'résonance du tout* DM. I 89

177. *eh bien écoutez c'est un peu difficile d'arriver après Stravinsky ... l'impression que j'ai ... c'est qu'on n'est plus dans de la musique moderne ... alors que j'avais cette impression avec Stravinsky ... et que j'ai l'impression de quelque chose qui est ... euh ... très apprivoisé ... très en place ... euh ... sans vraiment de relief ... qui n'est pas très intéressant* DS. J 122

4.4.1.2 Interaction et co-construction du discours

> *Dynamique de l'interaction et progression du commentaire critique*

Prenant sens dans l'interaction, le commentaire musical progresse par positionnement successif des différents interlocuteurs, que les critiques renchérisent sur un propos (178, 179), acquiescent partiellement à ce qui a été énoncé (180), modèrent et nuancent un point de vue (181, 182) ou expriment leur désaccord avec un jugement émis précédemment (183) :

178. *je rejoins absolument c'que J vient de dire ... d'autant plus qu'il faut juste bien faire attention à une chose importante dans ce premier mouvement allegro ... donc qui est marqué allegro par Mozart ... qui est un mouvement en trois quatre ... donc trois temps par mesure ... mais dans le phrasé il est pas sur quatre mesures justement ... c'est pour ça que je rejoins justement ... c'est-à-dire que la tension le flot mélodique ... le flot du thème ... il est construit parfois sur douze mesures ... c'est donc un mouvement ... si on prend trop lentement on a effectivement l'impression de cette fragmentation ...* DM. K 14

179. *j'suis absolument d'accord ... j'suis absolument d'accord la version numéro cinq c'est un ravissement de tous les instants ... le tempo est beaucoup plus rapide ... enfin c'est battu à la m'sure et pas à la noire ... les m'sures à trois quatre chez Mozart dans les allegros c'est à la m'sure et c'est pas à la noire ... ça donne tout son relief à cette musique*
DM. I 37
180. *je rejoins un peu c'que dit I en fait ... justement par rapport à la p'tite harmonie et puis aux vents en général ... lorsque les violons exposent le thème que le piano vient de chanter au début ... [...] on les entend pas ... dans la première version ... en fait ... on les entend pas très très clairement alors que dans la deuxième ils sont ... parfaitement clairs* DM. K 52
181. K. *j'suis d'accord pour la cinq mais pas pour la six ... pour moi quand la cinq a commencé c'est comme si le brouillard s'était retiré [...] mais ... alors j'ai beaucoup aimé la sixième aussi [...] c'que j'ai beaucoup aimé dans la sixième ce sont les vents qui s'enchaînent ... tí la la tí da da da ... pas seulement quand il y a un instrument ... ça va du hautbois à la clarinette vers le basson*
A. et c'est la même phrase
K. ça je trouve que c'est magnifique DM. K 42, A 43
182. I. *j'suis plus partagé que mes collègues ... moi j'dirais ... j'parlerais plutôt d'impressionnisme ... Debussy peut-être hein dans ce ... ce morceau-là comme le suivant le « Cercles Mystérieux » voilà ... ce raffinement des timbres comme ça hein ... c'est plus probable parce que a priori vous savez qu'Stravinski [...] Stravinsky était très proche de Debussy Ravel ils étaient très amis ...* DS. I 56-58
183. *oui moi je suis plutôt ... alors à l'inverse je préfère la version numéro quatre ... plus retenue plus sombre ... aussi ... moi j'aime beaucoup ce côté très ... très sombre et ... et puis en même temps avec ce qu'il faut d'acidité ... de fruité ... de **précision*** DS. J 73

Reposant sur l'expertise des critiques (qu'il s'agisse, entre autres éléments, de la pertinence du tempo, 178, 179, de la cohérence de la réalisation orchestrale, 180, 181, ou des choix esthétiques des interprètes, 182, 183), les jugements exprimés font de façon récurrente appel à la valeur argumentative de l'image, le recours à l'iconicité contribuant, en même temps qu'à l'affinement du procès descriptif, à l'ouverture d'axes appréciatifs de nature diverse (présence/absence de *relief*, 179, *mouvement du flot mélodique* vs. *fragmentation du thème*, 178, *raffinement des timbres*, 182, qualités expressives de l'interprétation - *retenue, côté très sombre, acidité, fruité*, 183). S'ils s'appuient sur des éléments de nature analytique, les jugements émis par les critiques participent ainsi également de l'ouverture de l'écoute à la dimension de l'imaginaire.

> Valeur des phénomènes de co-énonciation

Tout en amenant les interlocuteurs à affirmer et préciser leurs positions, le commentaire critique oral s'ouvre également aux phénomènes de co-énonciation, qui sont partie prenante de la dynamique de l'échange et de la progression de l'argumentation.

Si, régulée par l'animateur, la discussion respecte à cet égard de façon stricte l'alternance des tours de parole, elle donne également lieu à des phénomènes de "chevauchement" du dire qui, dans la diversité des contextes afférents, jouent un rôle propre dans le déroulement de l'interaction : (i) saisie (quasi)-conjointe d'un même élément (*ne pas varier* → *c'est ça, c'est très bizarre*, 184), (ii) explicitation/reformulation du propos de l'autre (*ces p'tits contre-uts piqués là* → *ta tan tac* 185), (iii) acquiescement à un énoncé avant que celui-ci n'arrive à terme (*ah tout à fait*, 186), (iv) apport d'un élément à valeur argumentative (187), (v) insert d'un commentaire explicatif (vitalité de l'interprétation → *question d'archet*, 188), (vi) renouvellement de perspective (approche esthétique → approche technique 189), ou encore, (vii) coopération au sein d'une séquence didactique (*battue à la mesure*, 190) :

184. - I. j'me d'mande pourquoi il ne fait pas les doubles cordes dans la reprise de la ...

-J

c'est ça c'est très bizarre

DT. I 54-J 55

185. - I. et puis quand vous avez votre ... le hautbois qui fait ces p'tits contre-uts piqués là

- A

ta tan tac

- I

c'est

... c'est un peu ridicule ... DM. I 19, A 20, I 21

186. - A. les compositeurs que vous êtes ... I ... K sont admiratifs ... de la maîtrise ... indépendamment de l'inspiration

- I

ah tout à fait DL. A 111, I 112

187. - K. alors c'est peut être l'ordre d'écoute moi j'étais ... touché depuis la première

- A

non mais j pense ... les deux prises

de son étaient tellement différentes ... donc ça ça fait...

ça peut faire une grosse différence

- K

dans la deuxième le violon est plus mis en avant c'est vrai

DT. K 36, A 37, K 38

188. - K. il faudra encore plus de ... de véhémence pour jouer ça avec ... à la hauteur des instruments modernes ...
 - I. mais là si j'peux m'permettre je trouve qu'c'est une question d'archet...
 DT. K 66, I 67

189. - A en fait y'a le choix ici ... de l'effet de masse donc d'une prise de son plus distante distante ou d'une prise de son analytique ... qui permet de voir ... enfin de discerner un tableau à la Seurat avec ...
 - K. on a l'impression qu'chez X y'a des micros partout DL. A 40 - K 41

190. - I j'suis absolument d'accord ... j'suis absolument d'accord la version numéro cinq c'est un ravissement de tous les instants ... le tempo est beaucoup plus rapide ... enfin c'est battu à la m'sure et pas à la noire ... les m'sures à trois quatre chez Mozart dans les allegros c'est à la m'sure et c'est pas à la noire ... ça donne tout son relief à cette musique
 - A c'est à la m'sure
 c'est-à-dire que ça s'bat à un temps... on fait l'tour complet jusqu'à la prochaine pulsation
 - I. exactement
 exactement oui et ça donne une fluidité
 - A faut qu'ça soit rond DM. I 37, A 38, I 39, A 40

Qu'elle s'exprime sur le mode du "oui, mais", du "moi-aussi", ou du "moi au contraire", la réaction au propos de l'autre repose à part entière sur l'analogie⁵⁵⁷, et, ce faisant, sur l'ancrage expérientiel de l'écoute. Effectuée tantôt par approbation d'un jugement émis - et ouverte en contexte à des questionnements de nature diverse - (I. "j'me demande pourquoi il ne fait pas les doubles cordes dans la reprise " → J. "c'est ça c'est très bizarre", 184), tantôt par reformulation/réappropriation - le cas échéant, par imitation vocale - d'un élément évoqué par l'interlocuteur ("ces p'tits contre-uts piqués là" → "ta tan tac", 185) -, tantôt encore par insert d'un apport à valeur argumentative - comme c'est le cas dans l'exemple 187, où la préférence exprimée, potentiellement attribuée à un effet de l'ordre d'écoute des différentes versions, est envisagée comme pouvant provenir d'une sensibilité à la qualité de la prise de son -, la réaction immédiate à l'énoncé de l'autre

⁵⁵⁷ Cf. Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 179-182.

témoigne de la puissance des phénomènes d'empathie dans le discours, le locuteur étant capable, avant même la fin de la séquence énonciative, de renchérir sur l'intervention en cours et de faire progresser l'interaction.

Rendant possible le partage de références culturelles, d'exigences esthétiques, d'émotions, et, plus largement, de sensibilités de nature diverse, les phénomènes de co-énonciation - ouverts en contexte aux processus de "chevauchement" des discours, contribuent ainsi à la richesse du partage de l'expérience musicale au sein de l'interaction.

> *Émergence d'axes thématiques propres*

Ouverte aux phénomènes de co-construction du discours, l'interaction langagière s'organise autour d'axes thématiques spécifiques, comme le mettent par exemple en évidence, dans l'émission consacrée aux interprétations de la Sonate de Tartini, la place occupée par la question de l'ornementation dans le style baroque, ou, dans la discussion suscitée par l'écoute des différentes versions du *Sacre*, la réflexion engagée autour de l'opposition du "naturel" à "l'effet".

- Interprétation baroque → art de varier et d'agrémenter

Relayée d'un locuteur à l'autre au fil du discours, la critique des options adoptées par les interprètes dans l'actualisation de l'ornementation chez Tartini s'attache à des éléments de nature diverse, relevant tant de la pertinence et du juste "dosage" du phénomène⁵⁵⁸ que de la qualité et de la richesse intrinsèque des réalisations proposées. D'intervention en intervention se dégage ainsi un idéal de l'ornementation qui fonde les jugements portés par les critiques sur les différentes versions :

191. K. il a respecté un peu l'esprit avec une reprise où ... on rend l'discours plus intéressant
on ose ... varier un peu ... on rajoute des notes

A. c'qui est un peu l'but de la reprise...baroque ↗

K. ce qui est l'sens de l'interprétation à l'époque de Tartini DT. K 64, A. 65, K. 66

192. bon alors à la reprise ... le ou la violoniste a varié et c'était bien ... bien fait j'ai trouvé
qu'c'était intéressant ... DT. I 86

193. A. [...] y'a un très bel art de...

⁵⁵⁸ L'un des critiques rappelle à ce propos l'analogie utilisée - à des fins tant esthétiques que didactiques - par Tartini pour définir la juste proportion des ornements dans l'interprétation : «vous savez que Tartini considérait donc le trille comme un excellent ornement d'la musique ... mais dont il demandait la même utilisation modérée que celle du sel dans la cuisine ... » DT. J 148.

I. voilà tout à fait ... *de varier ... d'ajouter ... de changer l'harmonie même au passage ...* DT. A 83, I 84

194. moi j' trouve qu' cette version est très ... elle est très régulière elle est très ... elle a d' l'allure elle a du rythme ... *et ma foi les mordants ou les trilles ... sont très bien faits... sont très bien faits* DT. I 104

195. la version cinq [...] c'est une version baroque mais alors ... authentique pure hein *mais avec d'la fantaisie ... avec ce côté euh... il a du plaisir à faire ses agréments* DT. K 96

- Stravinsky → "*l'antithèse du tape-à-l'oreille*"

Récurrente par ailleurs dans le commentaire des interprétations du *Sacre*, la mise en perspective du *naturel* et de "*l'effet*" se constitue en axe structurant dans la réflexion engagée autour des différentes versions de l'œuvre. Opposant les catégories - éminemment péjorantes - de "*l'espressivo gênant*", du *vibrato superflu*, du *trop raffiné*, du *maniéré*, de *l'innocence perdue*, du *fard*, ou du "*confort moderne*" à celles du *brut*, du *cru*, du *primitif*, du *sauvage*, ou de *l'urgent*, l'analyse fait émerger les enjeux esthétiques de la pièce - la référence au compositeur, interprète de ses propres œuvres, prenant à cet égard valeur d'argument d'autorité :

196. il me semble que ... *il y a un vibrato euh... qui me gêne ... y' a le phrasé qui ... qui me semble ... peut-être que j'ai tort ... mais qui me semble un peu maniéré* DS. K 9

197... je suis presque paralysé ... euh par le début l'impression que le début m'avait donné ... *dans les deux versions peut-être différentes mais ... du même ... un espressivo ... qui me gêne*
DS. K 9

198. et là j' trouve que la conception d' la deuxième version ... y'a déjà des sonorités un peu plus crues ... *c'est presque trop raffiné la première même si c'est des très belles intonations* DS. I 13

199. qu'ici on se trouve déjà ... *je dirais presque que l'innocence est perdue ... c'est ... il y a trop de fard ... f a r d ... ça me paraît être vraiment gênant ...* DS. K 19

200. j'aurais envie de dire pour la première version ... un peu pour paraphraser Satie⁵⁵⁹ ... *que c'est une version qui ... a tout l' confort ... moderne ... qu'on puisse souhaiter... elle est presque trop bien ... ça commence bien ... on est un peu séduit comme ça et je n'suis pas sûr qu'elle raconte autant de choses intéressantes que l'hist... que la version numéro deux est à même de nous montrer* DS. J 15

201. il faut dire que le *Sacre* c'est l'alliage incroyable de l'âpreté et de la subtilité ... de la violence et du raffinement ... et on va osciller entre ces deux extrêmes ... *entre la première version qui était trop raffinée ... la deuxième qui pour moi avait un équilibre idéal et qui avait une urgence vraiment formidable* DS. I 32

202. (Stravinsky) disait que ses enregistrements ... même le moins bon ça servait de guide pour qui voulait interpréter sa musique ... *et y'a une précision rythmique ... une clarté des timbres ... une authenticité justement ... aucun effet ... c'que Stravinski vraiment déteste dans la musique ... c'est l'antithèse du tape-à-l'oreille lui il le fait jamais ...* DS. I 35

⁵⁵⁹ Il semble qu'il s'agisse ici plutôt de Debussy, qui écrit, à propos du *Sacre*, à Caplet : « Le *Sacre* du Printemps est une chose extrêmement farouche. Si vous voulez, c'est la musique sauvage avec tout le confort moderne. »

> *Co-construction du champ iconique*

Jouant un rôle central dans la structuration du commentaire critique, les phénomènes de co-construction du discours s'ouvrent au procès iconique et contribuent à l'émergence d'images de nature diverse autour desquelles se cristallise le lien tissé, dans et par l'écoute, avec l'événement musical :

203. A. *là cette musique ... comme vous l' dites ... éparse ... pleine d'espace*

J. *de p'tits gestes comme ça*

A. *pleine d'air oui*

Qu'elle passe par le paradigme du "diabolique" - induit par le titre même de l'œuvre - dans le commentaire de la Sonate de Tartini (cf. supra), ou par celui de "la volière" dans l'évocation des entrées instrumentales de la scène inaugurale du *Sacre* (DS. J 15, I. 32, I 40), l'ouverture du discours au champ métaphorique fait ainsi apparaître, en même temps que l'ancrage originaire de l'expérience musicale dans l'imaginaire, la fonction des saisies iconiques dans l'expression et le partage des émotions au sein de l'interaction.

Ouverts (i) aux phénomènes d'empathie inhérents à la mise en scène discursive du sensible, (ii) à l'expression du jugement appréciatif, source et pivot de l'interaction et (iii) au développement d'axes thématiques propres, enrichis en contexte par l'émergence et le filage d'images autour desquelles se structure l'échange, les processus de co-construction du discours sont ainsi partie prenante du lien tissé par les critiques, au fil de l'émission, avec les différentes interprétations proposées à l'écoute.

4.4.2 Richesse et diversité des modalités d'expression du jugement musical

4.4.2.1 Inscription discursive de l'appréciation

Annexe 27

> *Expression du "jugement hédonique"*

Ancrée dans la subjectivité, la relation à l'interprétation musicale s'exprime comme présence sensible au monde. Possédant, de leur ancrage expérientiel même, une évidence propre, les marques appréciatives spontanées (*j'aime/je n'aime pas*) se chargent ainsi, au sein du discours

critique, d'une puissance expressive spécifique⁵⁶⁰, qu'elles se dispensent de toute justification ou se posent en préalable à l'engagement d'un procès argumentatif :

204. *j'ai beaucoup aimé la douceur d' la première* DT. K 26

205. *alors la quatrième j'trouve ça brutal sans âme j'trouve ça vraiment horrible ...* DM. J 93

206. *j'aime beaucoup cette démarche ... j'aime bien la manière dont il joue le mouvement d'ailleurs* DT. I 196

207. *moi j'aime beaucoup ce côté très ... très sombre et ... et puis en même temps avec ce qu'il faut d'acidité ... de fruité ... de précision* DS. J 73

S'il fait une large place au jugement appréciatif, le discours critique en modalise cependant généralement l'expression (*je trouve, je pense, il me semble* etc.), les locuteurs assumant de façon explicite la dimension essentiellement subjective de leurs propos. Bien qu'ils puissent, par ailleurs, être formulés de façon radicale, les jugements portés sur l'interprétation sont le plus souvent objets de nuances multiples, le locuteur étant amené, en contexte, à relativiser son propre dire (208), à restreindre le point de vue formulé à une perspective personnelle (209), ou encore à modérer l'expression d'une critique (210) :

208. *c'est très beau hein... je critique [...]* DT.I. 170

209. *dans la version six j'ai trouvé que c'était un peu mou mais ça c'est mon opinion personnelle ...* DS. K 44

210. *il m'a semblé que c'était tout d' même une version ... qui était un peu lourdaude ...*

DS. K. 54

Avec une dominance très nette des occurrences valorisantes (70% vs. 30% de formes péjorantes), le commentaire musical de *Disques en lice* est de fait largement positif, seules les remarques relatives à la qualité de l'expression étant majoritairement négatives (61% vs. 39% d'occurrences positives), - phénomène qui témoigne de la hauteur des exigences des critiques dans ce domaine.

⁵⁶⁰ Loin d'être envisagées comme des phénomènes de moindre importance, les modalités d'évaluation affective ou "modalités d'expression du jugement hédonique", ouvrent aujourd'hui, dans le domaine des sciences cognitives, un champ de recherches spécifiques, ainsi que le soulignent Poitevineau et al. : « En psychologie, le jugement hédonique, ou d'agrément, est souvent considéré comme fondamental. Qui plus est, il est généralement perçu comme correspondant à une dimension psychologique unique allant du plus agréable au plus désagréable. D'un autre côté, les expériences menées par Burnet (1996) sur des temps de réaction de jugements d'intensité, de dangerosité et d'agrément appliqués à des odeurs montrent que les jugements hédoniques sont, en moyenne, les plus longs (les jugements d'intensité étant les plus courts). Ceci laisse à penser que le jugement hédonique met en jeu des processus de haut niveau, ce qui l'apparenterait aux jugements sémantisés. » (Poitevineau, Masselin et Strougo, 2000).

Jouant un rôle propre dans la critique musicale, les évaluatifs affectifs sont partie prenante de la relation tissée dans et par le discours avec l'événement musical, phénomène dont témoigne, tant en contexte verbal (*aimer* x 41, *plaire* x 15, *gêner* x 14) qu'adjectival (*beau* x 42, *magnifique* x 21, *intéressant* x 28, *banal* x 3, *gênant*, x 3), la forte représentation des termes appréciatifs dans le corpus. (cf. annexe 27).

> *Argumentation des choix musicaux : richesse et diversité des critères appréciatifs*

Ouvert, de façon plus ou moins ponctuelle, aux marques d'appréciation spontanée, le commentaire musical repose également de façon essentielle sur l'argumentation. Tout en passant, ce faisant, par les comparaisons, les jugements portés prennent sens de la mise en perspective de l'écoute à l'horizon d'attente afférent, lequel, loin de se constituer en référence figée, se nourrit en retour de la confrontation aux différentes réalisations.

- *Qualité du jeu musical*

Faisant une large place à la question de la réalisation technique, les jugements portés par les critiques s'attachent tout particulièrement à la qualité du jeu, porteuse elle-même de valeurs esthétiques - voire éthiques - propres :

211. y'a un passage extrêmement délicat qui a l'air tout simple comme ça ... c'est un la aigu qui émerge voilà chez les sopranos... et puis faut l'tenir ... [...] là dans la version quatre même avec le soutien du ténor y'a rien à faire quoi ça ... ça ça coince [...] et puis [...] et puis du coup c'est pas aussi très juste DL. J 127 -131

212. c'est vraiment un très très beau violon ... un très beau violon extrêmement délicat dans la finesse dans l'habileté dans la virtuosité... y'a beaucoup d'légèreté ... et ... c'est une virtuosité qui est très fine... DT. J 199

213. c'est d'l'exhibitionnisme ça ... on sait qu'il arrive à l'jouer aussi vite DM. J 93

214. en allant très vite en ayant une telle maîtrise une telle précision rythmique ... mais c'est d'une virtuosité absolue mais à la fois ça sert l'expressivité de l'œuvre DS. I 93

- *Richesse de l'émotion*

S'il passe par l'évaluation de la qualité de la réalisation technique, le jugement appréciatif s'attache également tout particulièrement aux dimensions de la présence et de l'émotion - comme le met en évidence, dans l'exemple 215, la mise en perspective des paradigmes du "pianistique" et du "technique" -, les critiques soulignant par ailleurs de façon récurrente le caractère essentiel de l'engagement des musiciens dans l'interprétation ("jouer le jeu", 216, 217) :

215. eh bien moi je trouve que *pianistiquement* la version numéro quatre que nous avons entendue en fait ... *pianistiquement donc ... quand je parle pianistiquement pas techniquement ...* parce que ici on n'est pas face à des problèmes techniques ou mécaniques proprement dits mais ... euh ... *tout c'qui est vraiment le sens du chant ... euh opératique justement ... avec la finesse l'élégance et la légèreté propres à Mozart ici est vraiment très très bien exprimé ...* je suis aussi pratiquement convaincu qu'il s'agit de X qui avait *cette capacité d'avoir ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois ...* DM. K 74

216. *on a véritablement le sentiment que chaque contrebassiste est derrière sa contrebasse et joue le jeu ... et c'est très beau ... c'est très beau ce passage DL. I 70*

217. *au début c'est carrément une sorte d'acidité d'aigreur ... pourquoi pas ... ils jouent le jeu et très très bien ... DS. I 32*

- *Enjeux stylistiques*

Inscrivant par ailleurs l'œuvre dans le contexte esthétique afférent, les commentaires critiques s'attachent à la pertinence stylistique de l'interprétation, le respect de l'intention du compositeur se constituant à cet égard en exigence ultime :

218. *c'est une version qu' j' dirais... que j'qualifierais d'intimiste ... intimiste avec charme... mais y'a pas réellement de chaleur dans la sonorité ... et là je suis sûre que Tartini ne jouait pas comme ça ... DT. I 52*

219. *là on est vraiment ... dans l'idée de l'esprit mozartien dans ce troisième mouvement ... c'est vraiment très ... très bien rendu DM. K 88*

220. *cette espèce de faux baroque ... moi j'trouve ça insupportable ... donc j'ai pas du tout aimé ça j'trouve que c'est l'anti-Ligeti absolu ... DL. K 162*

Si elle prend sens de sa cohérence avec l'intention du compositeur, l'interprétation trouve ainsi également sa pertinence de sa relation à une époque et un style, perçus eux-mêmes au filtre de traditions esthétiques diverses. Ce phénomène est par exemple perceptible dans le commentaire de la Sonate de Tartini, où "le baroque", lié aux dimensions de l'exubérance, de la joie, de l'émotion, de la chaleur et de la spontanéité, est jugé comme s'accommodant mal d'un certain "intimisme" (221), d'une trop grande austérité (222) ou d'une rigueur excessive (223), mais également comme pouvant s'ouvrir à des options inédites, comme c'est le cas lorsque l'interprétation combine une version historiquement informée à l'usage d'un instrument moderne (224), ou s'engage dans l'exploration d'effets de sonorités inouïs en confiant au violoniste la totalité de la partie d'accompagnement (225) :

221. *c'est une version qu' j' dirais... que j'qualifierais d'intimiste ... intimiste avec charme... mais y'a pas réellement de chaleur dans la sonorité [...] donc là je reste un peu sur ma faim du point de vue d'une forme d'ampleur tout de même ... euh... y'a beaucoup de finesse mais en même temps y'a pas ... [...] j'trouve toujours dommage quand on raccourcit un peu le ... le spectre des nuances ... des expressions ...DT. I 52*

222. *pour moi c'est du baroque austère [...] ... on rigole pas donc... même dans les agréments y'a pas d'quoi rire [...] peu d'émotion dans l'affettuoso [...] le son est raide ... même dans les ornements y'a pas ... y'a pas d'amusement ... DT. J 94*

223. on pense souvent aux boucles de la perruque de Corelli pour ... parler du strict ... discours écrit de l'époque baroque ... y'avait peut-être un petit peu trop de ça quand même dans la première DT. K 114

224. J. la quatrième elle est étonnante parce que c'est une version qui [...] c'est une version baroque en tout cas dans...dans l'écriture mais c'est joué d'une façon ... on pourrait presque dire joué d'une façon moderne c'est-à-dire avec un ... un violon moderne ... et c'est assez étonnant avec un... un son chaud et puis une manière très ... très alerte de jouer ... et ... c'est un contraste assez intéressant DT. J 43

225. on a à l'instant un violoniste qui joue tout seul évidemment qui reprend ... la partie... une partie de l'accompagnement qu'on a pu peut-être trouver avant inutile ici et il le joue tout seul à nu ... avec une façon de jouer qu'aucun des grands violonistes du passé n'aurait osée en faisant des sons très ténus au début avec beaucoup de souffle ... DT. K 75

Qu'il invite à revenir à la partition (226), ou mette en évidence l'intérêt présenté par l'ouverture de l'interprétation au champ des possibles (227), le jugement porté s'attache ainsi à la pertinence des choix effectués et à l'adaptation de la réalisation à l'univers esthétique afférent (228) :

226. dans la première version c'était ... soutenu ... c'était ... une certaine agressivité ... *je n'vois pas dans la partition une trace qui pourrait permettre de voir que c'est ainsi* DS. K 54

227. prenons la cinquième ... très décantée ... version je dirais pointilliste ... qui garde comme une certaine tension un côté lancinant ... travail instrumental bien fouillé ... lisible ... puis bon y' a une sorte de tempo assez linéaire ... assez puissante carrée massive ... *mais pourquoi pas ... on peut l' faire ce côté primitif comme ça du fond des âges* DS. I 38

228 ... le texte est présent mais il est présent dans une espèce de rondeur qui ... qui se fond dans la masse ... *et c'est à mon avis c'est là le point diamantin où il faut ... qu'il faut atteindre dans cette œuvre ...DL. K 139*

- *Choix de la version de référence : remise en question d'un mythe*

Récurrente dans le commentaire critique, la question du choix de la version de référence occupe une place particulière dans le commentaire des versions de la Sonate de Tartini, laquelle offre aux interprètes des possibilités multiples. Faisant le cas échéant appel à l'analogie, les critiques s'attachent ainsi à l'intérêt des choix effectués, comme le met en évidence l'anecdote narrée par "T" pour argumenter la préférence accordée par certains violonistes à la cadence de Kreisler plutôt qu'à celle figurant dans la version originale (version Cartier). Évoquant un souvenir du violoniste Gertler, confronté à la réaction de son maître Bartok découvrant une transcription pour violon et piano de sa *Sonatine pour piano*, "T" fait ici émerger la question de l'aptitude potentielle d'une création ultérieure à égaler - voire à dépasser - l'intention originale du compositeur. De même que le passage de la *Sonatine de Bartok pour piano* à une transcription pour violon et piano ouvre, de l'avis même du maître, l'œuvre à des perspectives inédites, de même la fabuleuse virtuosité de la cadence

de Kreisler se révèle aller plus loin dans l'esprit de la Sonate *Trille du diable* que celle insérée dans la version originale :

229 J. je comprends très bien qu'on veuille jouer la version ... d'origine ...[...] mais ça... moi ça me fait ... si je peux raconter une petite anecdote [...] qui ne concerne pas Tartini mais ... des fois évidemment on peut pas leur téléphoner à ces hommes-là ...et ... donc c'est embêtant parce que quand on a le contact direct avec le compositeur ... il s'passé des fois des choses assez curieuses par exemple mon maître en Belgique Gertler qui ... donc un ami personnel de Bartok ... qui a joué toute l'œuvre de Bartok ... avec Bartok au piano ... sauf la *Solo Sonate* ... et ... donc il avait dix-huit ans... Gertler... il était élève au Conservatoire à l'Académie à Budapest ... Bartok était encore là ...et ... tout à coup Gertler a eu l'idée ... de faire une transcription de la ... Sonatine de Bartok pour piano ... pour violon et piano ... il a fait ça ... et il s'est dit voilà j'vais aller la montrer à Bartok ... bon... i' va là-bas ... Ils jouent ensemble la chose ... et puis Gertler était un jeune homme il attendait l' verdict du maître ... et ... voilà Bartok se lève fume cigarette sur cigarette tourne dans la chambre se tape la tête et caetera ... comme s'il était mécontent et Gertler se dit ma foi ben ... j'ai fait une beufferie ... rires et... au bout d'un grand moment ... Bartok lui a dit ... écoutez je suis tellement fâché ... parce que c'est moi qui aurais dû avoir cette idée ... c'est tellement bien

A. vous pensez qu' Tartini pourrait ... magnifique anecdote

I. je n'sais pas c'est une...

A. vous pensez qu' Tartini pourrait penser ça d' Kreisler ... se dire ah j'ai composé le trille du diable mais ce diable d'homme ... de Fritz Kreisler ...

I. ben oui on pourrait l' jouer peut-être d'une manière baroque... baroquisante je n'sais pas mais ... j'trouve quand même que c'est le ... c'est l... l'apothéose du songe n'est-ce pas ça ... d'une certaine manière

DT. A 163, I 164, A 165, I 166

Qu'ils passent par l'inscription de l'interprétation sur des axes de valeurs de nature diverse - ouverts, en particulier, aux dimensions de la présence, de l'émotion et de la qualité de la réalisation musicale -, trouvent leur pertinence de la confrontation des différentes versions avec le projet du compositeur, ou encore s'attachent à l'intérêt présenté par des choix à caractère innovant, les jugements portés par les critiques reposent ainsi tant sur la continuité des processus d'inscription expérientielle de l'écoute que sur la confrontation des options proposées à un horizon d'attente qu'elles contribuent à modeler et à affiner. Ils témoignent ce faisant de la richesse et de la complexité des éléments participant, dans et par l'expérience musicale, de l'exploration du sensible.

4.4.2.2 Affinement du dire et processus de modalisation autonymique

Caractérisé par son ouverture à l'expression de la subjectivité - et, corrélativement, au partage des liens sensibles noués avec l'interprétation -, le commentaire musical fait également apparaître la présence, chez les critiques, d'une attention particulière à la langue (et plus spécifiquement au choix des unités lexicales mobilisées). Ce phénomène est sensible sur l'ensemble des séquences, que les locuteurs proposent, dans le cadre d'un insert métadiscursif, un terme propre, susceptible d'éclairer le phénomène évoqué (230), signalent, pour mieux s'en démarquer, l'existence d'une connotation négative affectant une forme utilisée (231), ou instaurent une distance vis-à-vis de leur propre dire, faisant au besoin usage de "guillemets oraux" - comme c'est le cas dans l'exemple 232, où "J" attire l'attention sur le fait que l'emploi du substantif "accompagnement" pourrait s'avérer réducteur en contexte (dans le sens où il tendrait à limiter la partie harmonique confiée par Mozart aux cordes à un rôle de "remplissage") :

230. comme on a quatorze violons qui jouent des parties qui peuvent être à certains endroits totalement indépendantes il faut *ce qu'on a appelé quelquefois des brouillages* ... et il faut aussi la clarté polyphonique DL. J 81

231. sur la deuxième ... c'est quelque chose de tout à fait mystérieux *c'est ... c'est ... c'est ... un mot un peu ... galvaudé ... je trouve que c'est extrêmement poétique* ... dans l'autre pas du tout ... DS. K 54

232. c'que j'ai beaucoup aimé dans la première c'est que ... on entend très bien aussi les ... *j'vais dire les accompagnements entre guillemets* et puis les réponses des cordes ... DS. J 45

Récurrente, par ailleurs, dans les descriptions mélodiques, l'extension des emplois de "chanter" à des phénomènes sortant du cadre des productions vocales humaines est, tout comme chez B. Krause en perspective biophonique, objet d'un signalement propre dans l'énoncé, le locuteur assurant, dans une adresse - toute rhétorique - aux auditeurs (*permettez-moi* ...), la pleine responsabilité de la catégorisation effectuée :

233. lorsque les violons exposent le thème que le piano vient de chanter au début ... *permettez- moi le mot "chanter" [...]* DM. K 52⁵⁶¹

Expression de la présence des locuteurs à leur propre dire, les phénomènes de modalisation autonymique procèdent ainsi de la finesse et de la complexité des liens unissant, dans et par l'activité d'analogie/catégorisation lexicale, l'expérience musicale à la parole.

⁵⁶¹ L'extension de la catégorie du chant à une production de nature instrumentale engage ici pleinement le phénomène "d'autonomisation" du médium (*violons* → *exposer*, *piano* → *chanter*).

Intégrant par ailleurs des remarques à caractère métacognitif, le discours se constitue lui-même en objet de questionnement, comme c'est le cas dans l'analyse d'*Atmosphères*, où le critique K, rappelant les limites du commentaire musical, souligne le risque pour le dire de laisser de côté l'essentiel, à savoir la dimension émotionnelle, par essence non verbale, de la musique :

234. j'aimerais juste dire une chose ... à propos de cette description qu'on fait d'la musique on emploie beaucoup de termes ... *masse densité dynamique* et caetera bon ... c'est juste ... il faut bien trouver les mots pour dire un peu les choses ... maintenant ça masque quand même une dimension euh ... très importante pour moi de la musique de Ligeti c'est que ... même si la musique de Ligeti et ça j'insiste ... parce qu'y'a une confusion à n'pas faire dans cette musique euh ... la musique de Ligeti ne contient aucun pathos ... c'est-à-dire que c'est pas une musique à la Tchaikowsky si on veut ... y'a pas de grandes phrases y'a pas d'émancipation de phrases qui ... voilà pathétiques ... mais par contre ... c'est une musique du tragique ... et même du profondément tragique ... DL. K 19

4.4.3 Analogie et engagement du procès iconique

4.4.3.1 Iconicité et saisie de l'événement musical

Faisant un large usage d'images lexicales plus ou moins sujettes à figement en contexte, le commentaire critique s'ouvre également à la dimension de l'inédit et témoigne ainsi de la richesse des analogies sous-tendant l'expérience musicale.

> Images de l'entendre

Présentée tantôt comme ouvrant l'univers du voyage (235), tantôt comme assurant le passage du brouillard à la lumière (236), la saisie de l'émotion émanant de l'interprétation fait de l'écoute une modalité propre d'exploration du sensible :

235. c'est très difficile de revenir à ... c'est comme un petit peu si on partait pour un voyage ... magnifique voyage on voyait de très belles choses ... et pis après on se retrouve de nouveau entre quatre murs on se dit oui c'est bien mais... il nous manque quelque chose ... c'était tellement beau le rêve ... DM. K 36

236. pour moi quand la cinq a commencé c'est comme si le brouillard s'était retiré enfin on a un allegro on a ... on a aussi c'est un peu l'atmosphère de musique de chambre y'a une transparence ... DM. K 42

> Images du faire

Récurrente par ailleurs dans le discours, l'extension, dans et par le dire, de la quête esthétique aux enjeux de l'existence, inscrit l'expérience musicale au cœur de l'être au monde, que l'actualisation de l'œuvre renvoie à la conscience de la fragilité humaine ou au

“fond d’animalité“ inhérent aux formes originaires d’expression de la vie (237, 238), ou encore que le geste sonore soit évoqué dans son aptitude à ouvrir une distance permettant le dépassement de l’instant et l’accès à “l’immatériel“ (239) :

237. y’a ce solo du violon ... un peu ... fragile comme ça ... là c’est une mélodie un peu d’inspiration folklorique un peu cette fragilité humaine qui vient ... de ce côté mystique plutôt angoissant et sourd hein ... DS. I 58

238. on passe vraiment d’la préhistoire au vingt-et-unième siècle au niveau rythmique ... quoi c’est ... puis bon c’est d’une cruauté musicale absolue quoi c’est ... c’est la danse à la mort [...] et puis c’est tout ... c’est qui est au fond de chaque être humain ... ce côté animal qui ... qui existe au plus ... je pense ... DS. I 93

239. c’est trop fort ... euh ... pour qu’on puisse garder une distance ... disons immatérielle avec ... on est tout à fait dans l’matériel là ... dix mesures après on est dans l’concret absolu ... comme si on chantait un motet traditionnel DL. K 162

Si le jeu musical est par ailleurs, en situation de critique négative, présenté comme *plat, sage* et *rangé* (DT. J 148), ou décrit en termes d’*exercice plastique* et de *surface froide* (DL. K 21), l’interprétation est, en contexte, valorisée par son aptitude à s’élargir à l’univers du rêve, comme c’est par exemple le cas dans le commentaire du *Sacre*, ouvert, en même temps qu’à la richesse des saisies cinétiques et émotionnelles, à l’imaginaire de la Création du monde (DS. I 13, J. 15, I. 32, J. 47, J. 87, I 93).

> *Inscription discursive des phénomènes d’ “autonomisation“ de l’événement musical*

Faisant une large place aux images du *faire* et de l’*entendre*, le discours tend également à conférer à l’événement musical une autonomie propre (cf. supra). Si les qualités spectrales du son s’expriment à cet égard de façon récurrente en termes de phénomènes de couleur et de lumière (240), la description du procès sonore mobilise des champs iconiques multiples, qu’elle passe par les paradigmes du mouvement (241), de l’interaction entre entités physiques (242), ou de la matière en transformation (243) :

240. j’y résiste pas au plaisir de ... de citer cette espèce de diatonisme merveilleux *sol bémol la bémol si bémol ré bémol mi bémol* ... cet accord de cuivres qui vient comme une espèce de lumière solaire tout à coup ... après un accord chromatique... donc on a vraiment *sol la si ré mû* on a comme ça une espèce de ...

-une clarté

-oui une clarté diatonique ... qui est merveilleusement exprimée dans la version numéro quatre ... DL. K. 52, A 53, K 54

241. y’a cet ostinato extrêmement étrange ... qui est en zigzag comme ça ... au début on n’sait jamais où on va ... DS. I 58

242. ces hauts et ces bas qui sont ... enchevêtrés comme ça ... c’est ... c’est extraordinaire... DL. I 62

243. y'a ce passage extraordinaire où on a le sentiment que la musique se dématérialise par le haut par l'aigu par ... les flûtes et les piccolos dans le suraigu on a l'impression qu'elle va disparaître ... s'évaporer ... jusqu'à ce qu'on arrive à ce plein de matérialité de nouveau par les basses ... DL. A. 45

Mettant en synergie écoute et parole, les saisies iconiques ouvrent ainsi des univers oniriques riches et complexes, qui élargissent le procès musical aux dimensions des événements géophysiques du monde (244, 245), du retour aux origines de la vie (246), ou de la relation au cosmos (247) :

244. la percussion au début j'trouve avec les glissandos ... elle est beaucoup trop présente elle éclabousse un peu les ... les cordes DS. I 71

245. l'avalanche des percussions comme des blocs de rochers qui dévalent la pente ... DS. I 93

246. c'est une musique on pourrait dire d'avant la création du monde ... c'est un magma sonore ... qui va petit à petit s'agréger ... DS. I 13

247. j pense que l'éternité pour Ligeti c'est le cosmos ... et c'est une musique que ... moi que j'appellerais volontiers ... c'est vraiment une musique cosmique ... tout à fait DL. I 97

Permettant, comme le souligne V. Jankélévitch, de parler de la musique tout en "demeurant complice de son mystère" (1987: 293, cf. supra), l'image participe ainsi du lien unissant la parole à l'exploration du sensible. Procédant à la fois de l'ancrage de l'écoute dans les processus cinétiques et émotionnels originaires et de la richesse des analogies inhérentes à l'engagement de l'aventure esthétique, l'ouverture du commentaire critique au procès iconique s'inscrit ainsi au cœur du lien tissé, dans et par le dire, avec l'expérience musicale.

4.4.3.2 "Une espèce d'accord ... un peu Messiaen" : richesse des liens esthétiques internes

Partie prenante de la relation à l'œuvre musicale, la question de l'ancrage des versions écoutées dans les univers esthétiques de référence est très présente dans le discours critique. Généralement assorties de marques de modalisation modérant la portée des propos émis (*on se croirait ...* 248, *j'parlerais plutôt ...* 249, *c'est un peu ...*, 250), les relations unissant le perçu au connu contribuent ainsi à enrichir et renouveler l'écoute :

248. *on se croirait un moment donné dans une volière comparable un peu à ... à Olivier Messiaen ...* DS. J 15

249. *j'parlerais plutôt d'impressionnisme* DS. I 56

250. *c'est un peu viennois*⁵⁶² DS. J 51

⁵⁶² Atténuant généralement les liens formulés, les critiques renforcent également, le cas échéant leur degré d'adhésion au propos émis ("je pense que c'est très... très baroque italien" DT. J 98)

Reposant à part entière sur l'analogie, les saisies par "affinités esthétiques" s'actualisent dans des situations diverses⁵⁶³, qu'elles concernent deux phénomènes harmoniques (types d'accords utilisés par Ligeti et Messiaen), deux pièces ou deux genres musicaux (*Lux Aeterna* → *motet traditionnel*, DL.K. 162, *concerto* → *opéra* DM. K42, *concerto* → *musique de chambre*, DM. K 42), deux univers compositionnels (*Stravinsky* → *Messiaen*, DS. J 15), deux moments-clés de la création artistique (*Sacre du Printemps* → *deuxième quatuor avec voix de Schönberg*, DS. J 60), ou encore deux passages porteurs d'enjeux émotionnels propres (mesure 140 du premier mouvement du Concerto pour piano n° 24 de Mozart et réplique de Don Ottavio dans le premier acte de *Don Giovanni*, DM. K 42) - le commentaire musical créant ainsi des réseaux de liens denses et complexes qui sont partie prenante du sens conféré à l'écoute⁵⁶⁴.

> *Extension des ressources descriptives*

Enrichissant l'expérience musicale, les analogies esthétiques permettent également d'affiner les processus descriptifs dans le discours. Confronté, dans la description de *Lux aeterna*, à l'impossibilité de classer un accord utilisé par Ligeti, le critique K tente ainsi une catégorisation par analogie culturelle, en renvoyant le phénomène au travail harmonique de Messiaen :

251. on a même tout à coup cette quarte juste ... *mi bémol la bémol* ... qui voilà... avec le *fa* au milieu donc *mi fa la* on a tout à coup une espèce d'accord comme ça ... *un peu Messiaen*
DL. K 137

⁵⁶³ Créant des liens entre les univers esthétiques afférents, la relation à l'événement musical a en cela quelque chose des phénomènes de saisie "par impertinence de source" (*le bruit de X est un bruit de Y*).

⁵⁶⁴ Si les analogies musicales enrichissent le lien tissé avec l'interprétation, elles sont également utilisées à des fins argumentatives dans le signalement du caractère inapproprié d'une réalisation, comme c'est le cas lorsque les critiques utilisent, à des fins péjorantes la forme prépositionnelle "à la X" pour souligner l'inadaptation d'un effet au contexte (1,2), ou mettent en évidence, par le recours aux propositions hypothétiques en "comme si", l'absence de pertinence de l'élément mentionné (3) :

1. « y'a des choses incompréhensibles au point de vue dynamique ... et agogique ... qui sont faites par ... par le pianiste en question ... tout bêtement parfois des gammes ... des gammes qui sont descendantes jouées en crescendo ... c'qui fait qu'après ... on tombe *dans un piano subito à la Beethoven* qui n'a pas d'sens » (DM. K 94)

2. « la musique de Ligeti ne contient aucun pathos ... *c'est-à-dire que c'est pas une musique à la Tchaikowsky si on veut* ... y'a pas de grandes phrases y'a pas d'émancipation de phrases qui ... voilà pathétiques ... mais par contre ... c'est une musique du tragique ... et même du profondément tragique ... » (DL. K 19)

3. « c'est trop fort ... euh ... pour qu'on puisse garder une distance ... disons immatérielle avec ... on est tout à fait dans l'matériel là ... dix mesures après on est dans l'concret absolu ... *comme si on chantait un motet traditionnel* » (DL. K 162).

De nature essentiellement subjective, les liens proposés s'ouvrent par ailleurs à la diversité des sensibilités des locuteurs. Évoquant ainsi, à propos de l'univers esthétique de l'*Introduction* de la seconde partie du *Sacre*, les recherches de l'École de Vienne (et, plus spécifiquement, le travail de Schönberg), le critique J inscrit l'œuvre de Stravinsky au cœur de la quête artistique du vingtième siècle, marquée, en même temps que par un renouvellement radical de l'univers musical, par son ouverture à la dimension de l'inouï :

252. c'est un peu viennois [...] j'pense à Schönberg j'pense à Webern DS. J 51, 53

253. ce traitement des cordes me fait penser un peu au Deuxième Quatuor pour voix et ... donc quatuor de Schönberg ... je sens l'air de ... d'autres planètes [...] y'a quelque chose un peu de cette atmosphère ... là on est dans une espèce de ... d'inouï DS. J 60

Si le mode de traitement des cordes lie, dans cette perspective, le *Sacre* à l'univers de Schönberg ou de Webern, la sensibilité au "raffinement des timbres" ouvre, dans le discours, une autre analogie, les recherches esthétiques de Stravinsky évoquant, chez le critique I, l'univers de l'impressionnisme et l'œuvre de Debussy :

254. j'parlerais plutôt d'impressionnisme ... Debussy peut-être hein dans ce ... ce morceau-là comme le suivant le « Cercles Mystérieux » voilà ... ce raffinement des timbres comme ça hein DS. I 56

Trouvant ancrage dans la sensibilité des différents auditeurs-locuteurs, les liens tissés entre les univers esthétiques contribuent ainsi, dans leur diversité même, à nourrir et à affiner l'expérience musicale.

> *Pluralité et labilité des liens sous-tendant le jugement appréciatif*

Partie prenante de la relation nouée par les critiques avec les différentes interprétations, les analogies musicales créent des réseaux de liens riches et complexes, qui évoluent au fil du discours.

Si l'image de la volière ouvre ainsi, dans le commentaire de Stravinsky, l'expérience musicale à la relation au monde des oiseaux, et, plus largement, à la dimension de la vie, elle se charge également, dans l'évocation de l'univers musical d'Olivier Messiaen, d'enjeux culturels et esthétiques propres :

255. vous avez cet éveil non seulement du printemps mais on se croirait un moment donné dans une volière comparable un peu à ... à Olivier Messiaen avec tous ces instruments qui entrent les uns après les autres ... DS. J 15

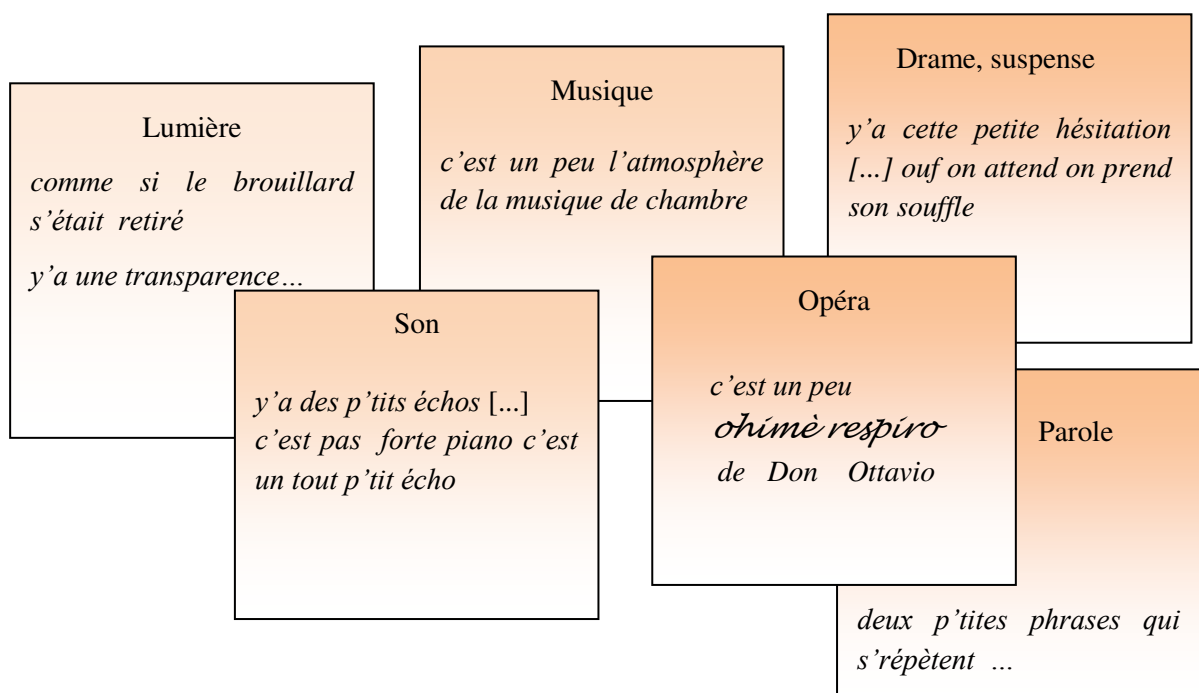
Inscrite dans un tout autre contexte, la description, par K, d'un moment particulièrement apprécié de la cinquième version du premier mouvement du Concerto de Mozart met

en interaction des éléments relevant de champs expérientiels de nature diverse - relation à la lumière (*brouillard, transparence*), au procès acoustique (*échos*), à l'action, au drame (*ouf on attend on reprend son souffle*), à la parole (*deux p'tites phrases qui s'répètent*), aux climats propres aux différents genres musicaux (*opéra, musique de chambre*), aux univers culturels de référence (*ohimè respiro*)⁵⁶⁵ -, l'écoute prenant sens de la juxtaposition même des différents phénomènes évoqués :

256. pour moi quand la cinq a commencé c'est comme si le brouillard s'était retiré enfin on a un allegro on a ... on a aussi c'est un peu l'atmosphère de musique de chambre y'a une transparence ... y'a des p'tits échos quand il ya deux p'tites phrases qui s'répètent c'est pas ... c'est pas forte piano c'est un tout p'tit écho ou bien c'est ... avant le cent quarante et un y'a cette petite hésitation comme ... qui est très opératique c'est un peu *ohimè respiro* de Don Ottavio ... ouf on attend on prend son souffle ... DM. K 42

Figure 16. Enjeux iconiques de l'écoute :

Premier mouvement du Concerto pour piano n° 24 de Mozart (version 5, DM.K 42) :



En ouvrant l'univers du concerto à celui de l'opéra, l'œuvre de Stravinsky à celle de Schönberg ou le *Sacre du Printemps* au *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen, le commentaire musical crée ainsi des liens qui affinent et nourrissent la relation à l'œuvre, les "analogies esthétiques" contribuant à la richesse interne propre de l'expérience musicale.

⁵⁶⁵ *Ohimè respiro*, Don Giovanni, Acte I, scène XIII.

4.4.3.3 “C’qui faut“, catégorie du “juste équilibre musical“

Reposant de façon essentielle sur l’analogie, la saisie de la relation à l’interprétation fait émerger dans le commentaire musical une catégorie propre, pouvant être définie comme catégorie “du juste équilibre“ et exprimée de façon récurrente dans le discours comme celle du “(juste) c’qu’i faut“. Renvoyant, sur le mode déictique, à l’horizon d’attente des critiques, “c’qu’i faut“ signale ainsi l’atteinte par l’interprétation d’un état optimal, présenté à la fois comme naturel et comme spontanément perceptible à l’écoute. Ancré dans l’expérience immédiate des différentes versions, il s’ouvre à la saisie d’éléments de nature diverse, qu’il concerne, entre autres éléments, (i) les qualités de présence du soliste (257), (ii) la gestion du phrasé et de l’agogique (258) ou (iii) la pertinence esthétique de la réalisation (259, 260, 261) :

257. il commence avec une fragilité on dirait presque est-ce qu’i va tenir jusqu’au bout du premier mouvement ... et puis après on se rend compte qu’il y a la présence ... qu’il y a *c’ qu’il faut* DM. K 36

258. y’a *juste c’qu’i faut d’agogique* donc de petits ralentissements dans l’piano c’est jamais ... c’est jamais trop DM. J 45

259. moi j’aime beaucoup ce côté très ... très sombre et ... et puis en même temps *avec ce qu’il faut d’acidité ... de fruité ... de précision* DS. J 73

260. c’est à la fois lourd et dynamique *c’est absolument c’qu’i faut* ...DS. I 93

261. ça fait une sorte de cristallisation douloureuse comme ça *c’est tout à fait c’qu’il faut trouver* ... DS. I 69

Expression d’une conscience de la cohérence interne atteinte par l’interprétation, la catégorie du “juste équilibre musical“ se décline ainsi selon diverses modalités, l’énoncé allant de “*c’qu’il faut de* ...“ - faisant porter l’assertion sur un élément particulier (agogique, 258, émission et qualités acoustique, 259) - à “*c’qu’il faut*“, expression de la justesse globale d’une réalisation (257), intensifié le cas échéant en “*tout à fait/ absolument c’qu’i faut*“, marque d’une convergence maximale entre l’entendu et l’attendu⁵⁶⁶ (260, 261).

Renvoyant à l’idée d’un équilibre interne atteint par l’événement musical, mais également d’une participation de ce dernier à la cohésion de l’univers esthétique afférent, la catégorie du “*c’qu’il faut*“ n’est pas sans évoquer, dans le corpus littéraire, celle du “*son fait pour*“ chez N. Bouvier, du “*faire son bruit*“ chez C.F. Ramuz, ou même de la “*niche acoustique*“

⁵⁶⁶ L’attendu n’étant à cet égard pas tant constitué comme tel en amont de l’écoute que révélé et construit dans le lien l’unissant à l’entendu.

chez B. Krause, ouvertes, dans la diversité même de leurs inscriptions contextuelles, à l'expression d'une conscience, dans et par l'expérience sonore, de la cohérence profonde de l'existence. Envisagé tantôt comme marque d'adaptation à un espace, une situation émotionnelle ou un contexte sociogéographique (N. Bouvier), tantôt comme actualisation d'un phénomène *sui generis*, signe extérieur d'une présence au monde (C.F. Ramuz), tantôt comme manifestation vitale, partie prenante des forces en présence dans un milieu naturel (B. Krause), tantôt encore comme expression de la justesse et de la pertinence d'une interprétation musicale (*Disques en lice*), le phénomène acoustique est ainsi saisi dans le discours comme contribuant à l'ordre et à l'équilibre de toutes choses.

Qu'elle s'ouvre aux phénomènes d'adaptation aux contingences situationnelles (N. Bouvier), à la réalisation de l'un au-delà du divers (C.F. Ramuz), à l'équilibre interne des milieux naturels (B. Krause), ou à la conscience de l'état optimal atteint par une interprétation musicale (*Disques en lice*), la saisie du sonore procède ainsi d'une même volonté d'affirmer, au-delà de la multiplicité des contextes afférents, la participation de l'expérience acoustique à la réalisation de l'unité et de la cohérence du monde.

Conclusion

“Sur l’ineffable il y a de quoi parler et chanter jusqu’à la consommation des siècles.”

(Jankélévitch, V, 1983 : 92-93).

> *De la perception sonore à l’expérience musicale*

Partie prenante de l’expérience sonore, la relation à l’œuvre musicale mobilise, dans la spécificité des contextes esthétiques afférents, les axes catégoriels mis en jeu par la perception auditive, qu’elle passe (i) par le paradigme de la tension vers la source - dont témoigne la finesse des relations nouées, à l’oreille, par les critiques avec le geste de l’interprète -, (ii) par les processus de distinction qualitative - expression d’une “écoute gourmette”, ouverte à l’exploration de l’infime, de l’inattendu, de l’inouï, ou (iii) par les phénomènes d’“autonomisation” de l’événement acoustique, qui confèrent à l’interprétation une vie propre et l’ouvrent à la dimension de l’imaginaire.

Ancrée dans la “couche originaire du sentir”, l’écoute musicale s’ouvre également à la richesse et à la diversité des phénomènes de déplacement et d’affinement du focus attentionnel (*entendre l’interprète, le médium, le mode de jeu / les éléments de réalisation dynamique, mélodique, rythmique, acoustique etc. / les caractéristiques structurelles : acoustiques, esthétiques, formelles etc.*), qui procèdent de l’inscription culturelle des pratiques.

Si elle relève par ailleurs à part entière de la relation au sensible (Schaeffer, P, 1966), la musique s’en émancipe par son lien essentiel à l’intangible, situation paradoxale dont M.P Lassus souligne les enjeux :

Tenant son existence d’une alliance trouble entre sensualité et transcendance, entre magie et rationalité, la musique est la seule, parmi tous les arts, à pouvoir faire entendre simultanément l’immanence et la transcendance. Elle réunit en elle les pôles de l’affectivité en assurant le passage du démoniaque au divin, du sensuel au religieux. Art éminemment charnel, elle est aussi le plus immatériel de tous et laisse en nous les traces physiques de son passage pour faire de la transcendance une expérience vécue. (Lassus, M.P., 2010 : 198).

En unissant les polarités de l'immanence et de la transcendance, la musique s'inscrit ainsi au cœur de l'expérience humaine et retourne aux sources de l'être au monde. Irréductible en cela à la parole, elle donne cependant naissance à des discours qui contribuent, en même temps qu'au partage et à la diffusion des pratiques, à l'affinement du lien tissé, dans et par l'écoute, avec l'interprétation. Comme le souligne V. Jankélévitch, elle n'est ainsi pas de l'ordre de *l'indicible* mais de *l'ineffable*, lequel est, de façon essentielle, source de parole :

Le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'indicible mais l'ineffable. [...] Est indicible [...] ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire [...] L'ineffable déclenche en l'homme l'état de verve. Sur l'ineffable il y a de quoi parler et chanter jusqu'à la consommation des siècles. (Jankélévitch, V., 1983 : 92-93).

S'attachant aux caractéristiques des œuvres proposées à l'écoute - exubérance, naturel et fraîcheur de la sonate baroque, intensité de l'émotion, ouverture à la dramaturgie, quête de l'absolu dans le concerto mozartien, retour aux sources de la relation aux timbres, aux mélodies, aux harmonies, aux rythmes dans le *Sacre*, exploration de l'imperceptible, mise en scène des phénomènes de continuité/ rupture, expression du tragique dans l'œuvre de Ligeti -, le commentaire musical participe ainsi du lien tissé par les critiques avec l'interprétation.

>De la *mimesis vocale* au marquage *sémantico-lexical* du champ

Ouverte aux diverses modalités d'actualisation du procès *sémantico-lexical*, la saisie discursive de l'interprétation musicale mobilise des moyens multiples. Si le recours aux phénomènes d'imitation vocale élargit en contexte les ressources déictiques du commentaire critique à des éléments inaccessibles à la langue (dynamique, mélodie, rythme, accentuation, expression etc.), la description de l'interprétation fait pour une large part appel aux "mots du son" tout en mobilisant par ailleurs un certain nombre d'unités lexicales de base (*être, avoir, faire, trouver*), qui jouent un rôle propre dans l'inscription verbale de l'expérience musicale. S'il trouve, ce faisant, ancrage dans les usages quotidiens du dire, le commentaire s'ouvre également au registre de l'expertise, le discours contribuant à la fois à distinguer les phénomènes afférents (comme c'est le cas, par exemple, dans le contexte de la réalisation de l'ornementation, qui amène le locuteur-musicien à différencier l'*appoggiature*

du *grupetto* du *mordant* ou du *trille*, DT. J 103)⁵⁶⁷ et à enrichir les réseaux de liens sous-tendant la catégorisation de l'événement musical (dont témoigne, par exemple, la complexité des valeurs attachées au paradigme de "l'effet").

Marqué, en situation descriptive, par la place qu'y tiennent les processus de correspondances transmodales - ouverts eux-mêmes à des phénomènes de congruence de nature diverse (*rondeur/équilibre, couleur/opulence, sécheresse/pauvreté*), mais également par le rôle qu'y jouent un certain nombre de liens métaphoriques entérinés par l'usage (emploi de l'échelle de verticalité dans la distinction des degrés de fréquence ou de puissance - *monter/descendre* -, structuration spatio-temporelle des événements musicaux - *intervalles, lignes, mouvements mélodiques/harmoniques/rythmiques* -, saisies "ontologiques" du sonore - *masse, trame, texture* -), le commentaire musical s'élargit également aux processus de remotivation et d'innovation sémantique (*sommet/fond, chutes, abysses*).

Confrontés, par ailleurs, de façon récurrente à des situations amenant à sortir des catégories lexicales conventionnelles, les critiques affinent leur relation à leur propre dire et font appel aux processus de modalisation autonymique (*c'est ... un mot un peu ... galvaudé ... je trouve que c'est extrêmement poétique ... DS. K 54, les accompagnements entre guillemets [...] des cordes, DM. J 45, permettez-moi le mot "chanter", DM. K 52*). La nécessité d'élargir les ressources disponibles est en cela également à l'origine de créations lexicales diverses, comme le mettent par exemple en évidence les phénomènes d'extension sémantique par affixation, que ceux-ci, passant par la "métaphore du conduit" (cf. supra), utilisent le redoublement suffixal dans l'expression de l'intensification (*pianississimo, affettuosissimo, lentissimo*), ou s'ouvrent, en même temps qu'à la saisie de l'aspect, à des enjeux esthétiques propres (*éveilance*).

S'il utilise largement les ressources sédimentées de la langue, le commentaire critique s'avère ainsi, de la mimesis vocale aux créations lexicales en passant par les phénomènes de modalisation autonymique du dire, un discours éminemment actif, ouvert à la richesse des analogies sous-tendant l'expérience musicale.

⁵⁶⁷ *L'appoggiature*, étrangère à l'harmonie de l'accord, précède la note principale. *Le mordant* consiste en "un bref aller et retour à partir d'un son principal". *Le grupetto* se compose de "3 ou 4 notes qui font un aller et retour autour d'un son principal". *Le trille* se réalise par "alternance rapide d'une note avec la note supérieure d'un demi-ton ou d'un ton". (Siron, J., 2002).

> *Oralité et émergence du dire*

Expression, de par son inscription orale, d'une parole en surgissement, le commentaire musical constitue un observatoire privilégié des phénomènes inhérents à l'émergence du dire. Faisant à cet égard une large place aux chaînes associatives - ouvertes à la richesse et à la labilité des liens sous-tendant la description de l'événement musical (*atmosphère de musique de chambre → transparence → petits échos*, DM. K 42, *son clair → très frais → presque cristallin comme ça*, DT. J 24, *version captivante → allante → conduite*, DS. J 47), l'énoncé mobilise de façon récurrente les processus contrastifs, qui assurent une fonction propre dans l'affinement des distinctions qualitatives du perçu (*bruyant vs. sonnante, profond vs. lourd, pathétique vs. tragique, soutenu et agressif vs. mystérieux et poétique*).

Ancrée par ailleurs de façon essentielle dans la subjectivité, la saisie de *l'entendre* se caractérise par la richesse et la complexité de ses inscriptions temporelles, par son extension à l'expression de la modalité (*pouvoir, devoir, falloir, vouloir entendre / avoir envie/appréhender d'entendre*), ainsi que par son ouverture aux saisies négatives, marques récurrentes d'un décalage entre l'entendu et l'attendu (le *senza colore eh bien j'l'ai pas entendu* DL. J 48).

> *Co-construction de l'échange et élaboration du jugement critique*

Élargissant l'écoute à la dimension du partage, les phénomènes de co-construction du discours jouent un rôle essentiel dans l'élaboration du jugement critique, les saisies appréciatives s'inscrivant sur un axe allant de prises de position radicales ("j'aime/ je n'aime pas") à l'expression de choix nuancés, donnant lieu à des processus argumentatifs plus ou moins complexes.

Qu'ils fassent appel à des échelles évaluatives de nature diverse - et s'attachent, entre autres éléments, à la qualité du jeu musical, à l'authenticité de l'émotion, ou à la pertinence stylistique de l'interprétation -, passent par la confrontation des différentes versions au projet esthétique du compositeur - élément prenant, dans le discours, valeur d'argument d'autorité -, ou soulignent l'intérêt de démarches ouvertes à l'innovation, les jugements portés par les critiques reposent ainsi tant sur l'ancrage sensible de l'écoute que sur la mise en lien des différentes versions à un horizon d'attente qu'elles contribuent à modeler et à affiner.

Assurant une fonction centrale tant dans l'élaboration du jugement appréciatif que dans l'émergence des axes thématiques structurant le commentaire critique, les phénomènes de co-construction du discours s'ouvrent également au filage d'images de nature diverse autour desquelles se cristallise le lien tissé avec l'événement musical. Si le discours ne peut ainsi, tout particulièrement dans le contexte de la saisie du sensible, avoir valeur dénotative (Imberty, 1979 : 17), et si, comme le propose V. Jankélévitch, "il faudrait trouver une façon musicale d'écrire sur la musique", le recours à l'iconicité participe de la "re-création" du lien noué avec l'œuvre, lien ouvert de façon essentielle à la richesse du champ des possibles :

La musique, dans son amphibolie et sa complaisance aux interprétations les plus diverses, évoque aussi bien tout ce qu'il nous plaît d'imaginer. Parfois la musique nous guide en chuchotant quelque chose, elle suggère un lieu inconnu, qu'elle évoque passablement [...] ; et ce nom dit à notre âme : représentez-vous tout ce que vous voudrez, choisissez votre chimère, tout ce que vous imaginez est plausible. (Jankélévitch, V., 1983 : 95).

S'il mobilise largement - y compris en contexte expert (Benoist, S., 2013 : 86 ; 108) -, un certain nombre d'axes métaphoriques traditionnels du champ : *procès sonore - matière en transformation, musique - activité plastique, musique-parole, architecture de l'œuvre, chant instrumental* etc. (Störel, 1997), le commentaire critique s'élargit ainsi également à la dimension de l'inédit. Qu'il passe, dans la diversité des contextes afférents, par des images de création du monde et de matière en transformation, de volière et de tourbillons sonores (Stravinsky) ou s'ouvre, le cas échéant, à la métaphore du cosmos (Ligeti), le discours est ainsi partie prenante des liens tissés, dans et par l'écoute, avec l'interprétation.

Faisant une large place aux images du sensible, la saisie de l'événement musical repose également de façon essentielle sur l'évocation des univers culturels de référence (*un peu viennois, très baroque italien, plus beethovenien(ne) que la plupart des ... des compositions d' Beethoven* etc.). Densifiant le réseau de liens mis en jeu par l'écoute, les analogies musicales contribuent ainsi au sens conféré à l'interprétation.

L'écoute passe par ailleurs en situation par un certain nombre de catégories "ad hoc" qui affinent la relation nouée avec les différentes versions. Récurrent dans le discours, le "juste c'qu'i faut" renvoie ainsi, dans l'élaboration du jugement critique, à la conscience chez l'auditeur-locuteur d'un équilibre optimal atteint par l'interprétation. Élargissant l'expérience musicale à la sensation de cohérence et de plénitude de l'instant, elle n'est pas

sans évoquer les catégories du “son bien fait pour“ chez N. Bouvier et du “faire son bruit“ chez C.F. Ramuz, ou encore la réflexion inhérente à l’élaboration du concept de niche acoustique chez B. Krause, tous paradigmes témoignant, dans la diversité des contextes afférents, du rôle de l’expérience acoustique dans la construction de l’équilibre et de l’unité profonde du monde.

> *Analogie et commentaire critique*

Si elle contribue, dans ses formes “enracinées“ (*entrenched*), à l’ancrage culturel du commentaire critique, l’analogie rend également possible la saisie de la spécificité de chaque situation musicale.

Analogie et jugement appréciatif

Ouverte au champ de l’émotion, la relation à l’interprétation trouve sa pertinence de son inscription dans l’histoire musicale de l’auditeur, histoire qui façonne la sensibilité esthétique de chacun et fonde l’expression du jugement hédonique. Toute situation d’écoute prend ainsi sens de son renvoi, par analogie, à l’expérience musicale antérieure, qu’elle contribue en retour à nourrir et à affiner (« j’ai plus écouté sa Didon abandonnée ... qui m’a vraiment enthousiasmée ... justement parce que j’ai trouvé qu’il y avait cette rondeur ... que je n’ai pas retrouvée ici ni dans le premier ni dans le deuxième ... » DT. I 140).

Analogie et comparaison

Basé, par ailleurs, sur la mise en perspective des différentes interprétations, le commentaire critique repose sur la comparaison - et donc sur l’analogie -, le discours passant tantôt par la saisie du *même* au-delà du divers (« on peut les comparer y’a une même ... générosité donc ... une énergie dans les deux cas », DT. K 107), tantôt par la mise en évidence de la spécificité des différentes versions dans la réalisation d’un même élément musical (« c’est marqué *Larghetto affetuoso* dans c’premier mouvement ... c’était vraiment affetuosissimo », DT. K 60, « l’affection est très pesante en tout cas... » DT. I 80, « peu d’émotion dans l’*affetuoso* », DT. K 94, « l’*affetuoso* là elle est expansive elle est même envahissante hein ... » DT. K 96).

Analogie et quête esthétique

Comme l'analyse V. Jankélévitch, la saisie verbale de l'expérience musicale s'exprime comme processus de "re-création", situation qui repose de façon essentielle sur l'analogie :

La réalité musicale n'est ni dans la littérature, ni dans l'idéologie, ni dans la technique, ni dans les anecdotes biographiques. Mais d'autre part, elle est un peu dans tout cela, et encore dans mille autre choses qu'on ne peut pas dénombrer. Notre rôle n'est pas de trouver des prises sur elles pour avoir quelque chose à en dire. [...] Par contre [...] il n'est pas défendu d'espérer qu'en faisant appel à tous les arts et à toutes les analogies tirées de toutes les sensations nous suggérerons à l'esprit quelque intuition de ce presque-rien musical ; il ne s'agit pas de le définir ni de le palper avec les doigts, mais plutôt de refaire avec celui qui a fait, de coopérer à son opération, de recréer ce qu'il crée : par l'élan poétique auquel nous aurons donné le branle, le créateur subalterne fertilisé et, à son tour, devenu poète, reproduira un jour, qui sait ? l'acte initial et l'originelle poésie où s'improvisent les oeuvres. (Jankélévitch, V., 1983:147, 148).

Ancré dans l'expérience d'écoute et ouvert, de façon essentielle, à l'analogie, le commentaire musical refait ainsi le chemin de la relation au sensible. Qu'il mobilise, dans sa modalité orale, les phénomènes de mimesis vocale, de sélection lexicale ou de déplacement focal, s'étende à la richesse et à la diversité des modalités d'expression de la subjectivité ou contribue, dans et par l'engagement du procès métaphorique, à l'émergence d'univers imaginaires qui enrichissent en retour l'expérience d'écoute, il participe ainsi de la quête esthétique initiée par la relation à l'œuvre.

Chapitre 4

Perspectives transversales : “bruit/son“, “silence“

1. Bruit/son : résistance d’une catégorisation battue en brèche de toutes parts

Remise aujourd’hui en question de toute part, la catégorisation *bruit/son* continue à jouer un rôle actif dans la saisie des phénomènes acoustiques en langue française. Ne trouvant de parallèle dans aucun autre domaine perceptif (*image/vision?*, *odeur/senteur?*, *goût/saveur?*), cette bipartition du sensible est-elle propre au sonore ?

1.1 À la quête de critères distinctifs

Occupant une place centrale dans le lexique sonore français, *bruit* est défini de façon récurrente comme “composé de sons“ (“*ensemble de sons ...*“ (TLFi), “*ensemble des sons produits par ...*“ (Larousse), “*mélange ... de sons*“ (Littré))⁵⁶⁸. La non-réciprocité de ce phénomène - soit l’absence de référence au bruit dans les définitions du son⁵⁶⁹ - pose à cet égard la question de la nature des liens entre les champs lexicaux afférents⁵⁷⁰ - le taux de fréquence de *bruit* en discours étant par ailleurs deux fois supérieur à celui de *son*⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ Des quatre dictionnaires mis en perspective -TLFi, Grand Larousse, Grand Littré et Grand Robert-, seul Robert définit le bruit sans référence au son (soit comme “sensation perçue par l’oreille“ et “phénomène acoustique dû à la superposition de vibrations diverses non harmoniques“), la suite de l’article signalant toutefois par ailleurs que “*bruit* s’oppose à *son* par la complexité acoustique“ et que la définition acoustique de *bruit* s’entend “par opposition à *son* et à *ton*“ (Le Grand Robert de la langue française, 2001).

⁵⁶⁹ Seul Littré définit le son “par opposition au bruit, où les mouvements sont confus, de durée et d’intensité inégales“ (Le Grand Littré, 1999). Les définitions proposées par les autres dictionnaires renvoient généralement dans ce contexte à l’axe *émission* → *réception*, le son étant tantôt saisi comme phénomène acoustique provoquant une sensation auditive (“*mouvement vibratoire*“ ..., TLFi, “*vibration acoustique*“ ..., Larousse, “*phénomène physique ...*“, Robert), tantôt envisagé comme cette sensation-même (“*sensation auditive*“ ...-TLFi, Robert, Larousse-, “*ce qui frappe l’ouïe par l’effet de ...*“ ... Littré)

⁵⁷⁰ Ce phénomène reste en partie propre au contexte lexicographique afférent, comme en témoignent, par exemple, dans l’enquête conduite en 2000 par S. David, les réponses apportées par les sujets à la question : “Selon vous, qu’est-ce qu’un bruit /qu’est-ce qu’un son?“, réponses qui, pour 35,5% d’entre elles font référence au *son* dans la définition du *bruit* et pour 22% , au *bruit* dans celle du *son*. L’auteur souligne de fait à ce propos : «On peut noter que les termes les plus utilisés pour définir respectivement [...] *son* et *bruit*, c’est-à-dire *bruit* et *son*, ne sont pas dans un rapport hyponymique/hyperonymique. » (David, S. (2000) : 66 ; 76.)

Si elles présentent la relation *bruit/son* comme relevant d’un rapport de constitué à constituant (*bruit* → *ensemble/mélange de sons*), les définitions lexicographiques ne l’assignent ainsi pas non plus à un rapport hyperonyme/hyponyme (*bruit* ne pouvant être envisagé comme *nom d’ensemble* ou de *mélange de sons* spécifiques). (cf. Collinot et Mazière, 1997 : 181)

⁵⁷¹ Le rapport de fréquence *bruit/son* est, selon les bases de données de *Lexique 3*, de 1,99 pour 1 en ce qui concerne la base de sous-titres de films utilisée et de 4,5 pour 1 en ce qui concerne la base littéraire (www.lexique.org). Les chiffres présentés sur le site TLFi font état, à cet égard, de variations sensibles

Hors du lien - paradoxal - l'unissant dans les dictionnaires au paradigme du son⁵⁷², le *bruit* est généralement défini sur la base de trois critères récurrents :

- le premier, de nature dynamique, le lie à la notion d'intensité (Littré, Robert, TLFi). Marquant, le plus souvent, la présence d'une forte puissance sonore (*faire du bruit* signifiant en ce sens *faire beaucoup voire trop de bruit*), *bruit* renvoie également à des phénomènes de faible dynamique ("petit bruit") et assure ainsi avant tout le signalement d'un événement audible.

- le second, de nature acoustique, renvoie à sa qualité de "phénomène inharmonique" (Robert, TLFi). Attesté dès 1690, ce mode de catégorisation est plus spécifiquement lié, au XIX^e siècle, aux travaux de l'acousticien H von Helmholtz (1821-1894), qui donne à la distinction *bruits/sons* un fondement scientifique en différenciant les seconds - définis comme *musicaux* - des premiers (i) par le caractère périodique de leurs vibrations, (ii) par la possible décomposition de leur spectre acoustique en séries harmoniques - c'est-à-dire en harmoniques ayant des fréquences multiples les unes des autres et multiples de celle de leur fondamentale - et, ce faisant, (iii) par le fait qu'ils possèdent une hauteur fixe, repérable à l'oreille⁵⁷³.

en diachronie dans l'usage littéraire des deux termes, l'écart passant de 1,9 pour 1 dans la première moitié du XIX^e siècle à 3,2 pour 1 dans la seconde moitié du siècle, les données concernant les textes du vingtième siècle témoignant d'une diminution de l'écart, le rapport de fréquence entre les deux termes passant de 2,8 pour 1 dans la première moitié du siècle à 2,3 pour 1 dans la seconde moitié (www.atilf.atilf.fr).

S'il est plus important dans les textes littéraires - où le discours tend à creuser la distance entre les deux paradigmes -, l'écart entre les taux de fréquence des occurrences de *bruit* et *son* varie ainsi également de façon significative en diachronie, phénomène porteur d'enjeux culturels propres, comme le fait apparaître l'accentuation de la différenciation des deux termes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, marquée par le développement des recherches en acoustique et la diffusion des travaux d'Helmholtz.

⁵⁷² Le dictionnaire construit, dans ce contexte comme dans d'autres, un univers de références propre, ainsi que l'analysent A. Collinot et F. Mazière : « Le discours lexicographique invente sa propre écriture et construit ainsi une fiction théorique en reconfigurant des formes de théories d'emprunt. [...] Le dictionnaire n'est pas une sémantique [...]. Il est un lieu où se reconfigurent, en un faisceau d'énoncés normalisateurs, un ensemble hétérogène d'énoncés dispersés dans un déjà-dit-ailleurs-autrement. En fait de métalangue lexicographique, il s'agit plutôt [...] d'un processus de reformulation-traduction de discours "sérieux" donnés pour vrais dans telle ou telle conjoncture en un discours unificateur qui institutionnalise un consensus sur la langue et le sens. » (Collinot, A. et Mazière, F., 1997 : 119).

⁵⁷³ La catégorisation *bruit/son* renvoie également à la distinction entre *sons complexes* et *sons simples* (sinusoïdaux), ainsi que le note A. Faure, qui rappelle, dans ce contexte, que le paradigme de *bruit* inclut :

- les sons complexes inharmoniques possédant des fréquences claires mais non organisées en séries harmoniques.
- les sons complexes harmoniques dont les fréquences sont organisées et réparties selon une série harmonique (Fourrier) (Faure, A, 2000 : 71).

- Le troisième, d'ordre subjectif, l'envisage comme *phénomène gênant et indésirable*, (Larousse, Littré, Robert, TLFi)⁵⁷⁴, situation à l'origine de son extension, par analogie, au contexte de perturbations inhérentes à la transmission de l'information, tant dans le champ des médias et de l'informatique que de la sémiotique et de la linguistique⁵⁷⁵.

Or, si ces traits définitoires semblent circonscrire de façon précise le terrain sémantique du bruit, chacun d'eux s'avère avoir un champ de pertinence extrêmement aléatoire, comme l'analyse le musicologue B. Gallet⁵⁷⁶.

> Critère d'intensité

Caractériser le bruit par son inscription sur un axe graduel d'intensité ne le distingue en effet pas foncièrement du son - identifiable également par sa dynamique -, sauf à le différencier de ce dernier par sa puissance sonore excessive, distinction qui repose - en dehors d'une référence stricte aux seuils physiques de tolérance de l'oreille - sur des critères éminemment subjectifs, ainsi que l'analyse R. Murray Schafer :

L'évaluation quantitative du son tendrait ... à donner du bruit la définition de "son puissant".
Définition peu satisfaisante, car, comme on le sait, les bruits gênants ne sont pas forcément

Le son ne renvoie ainsi, dans cette perspective, qu'aux phénomènes harmoniques simples dont les fréquences sont organisées en séries harmoniques, c'est-à-dire au paradigme du son *sinusoïdal*, ou *son pur*.

Comme l'analyse à cet égard Marc Vignal, le "son" est généralement aujourd'hui envisagé à partir de critères à la fois physiques et perceptifs: « Le son résulte de la perturbation particulière d'un milieu élastique par compression vibratoire des molécules et par propagation de cette vibration dans le ou les milieux considérés. Le son ne peut exister dans le vide.

-Sur le plan de la physique, les paramètres essentiels du son sont : *la vitesse de propagation* ou *célérité*, indépendante de la nature de la vibration, mais non du milieu de propagation (homogénéité, température), *l'amplitude*, et pour certaines vibrations remarquables, dites "périodiques", *la fréquence* et *la phase*. [...]

-Sur le plan de la perception, on distingue *la sensation d'intensité*, liée à l'amplitude de l'onde perçue, *la sensation de hauteur*, fortement corrélée, pour le son de nature périodique, au paramètre physique de fréquence de ses composantes, et *le timbre*. La notion musicale de timbre a été longtemps interprétée comme le résultat de variations de répartition et d'intensité des harmoniques contenus dans un son riche périodique. Il semble en fait provenir, de manière plus complexe, de l'analyse par le cerveau de nombreux aspects caractéristiques de l'évolution temporelle du son : les transitoires d'attaques, les fluctuations de variations d'amplitude des harmoniques.

Les phénomènes sonores instables semblent être dus à un ensemble de propriétés dont le théorème de Fourier, traditionnellement utilisé comme modèle de décomposition spectrale, ne suffit pas à rendre compte. » (Vignal, M., 2005, Dictionnaire de la Musique, Larousse : 803-804).

⁵⁷⁴ Le *Dictionnaire des Mots de la Musique* (Siron, J., 2002) définit ainsi le bruit comme "Son puissant, ayant souvent un caractère désagréable, disharmonieux, non désiré." (*op. cit.* : 80).

⁵⁷⁵ Comme le note à ce propos B. Krause : « Le bruit survient lorsqu'un signal clair est dégradé, généralement par des signaux contradictoires et non corrélés, une distorsion. » (Krause, B, 2012 : 174).

⁵⁷⁶ Gallet B., "L'art sonore est-il un bruit ?" France Culture
<http://www.franceculture.fr/1%E2%80%99art-sonore-est-il-un-art-des-bruits>

des bruits intenses, ou ne le sont pas du moins suffisamment pour s'inscrire comme tels sur l'appareil de mesure. Si l'on a défini le bruit en termes quantitatifs, c'est en raison des risques de surdité que son intensité provoque. [...] C'est donc un point qui doit être clair.

(Murray Schafer, R., *op. cit.* : 254)

> *Critère d'appétence*

Si le critère d'excès d'intensité ne peut - sinon par référence aux seuils physiques de tolérance de l'oreille - avoir de pertinence, celui de l'appétence, associant l'idée de bruit à celle de *phénomène sonore indésirable*, semblerait mieux cerner sa spécificité - cette approche figure d'ailleurs en bonne place dans les quatre dictionnaires cités - mais confère à la catégorisation *bruit/son* une dimension essentiellement relative, ainsi que l'analyse R. Murray Schafer :

Des [...] définitions du bruit, la plus satisfaisante est probablement aujourd'hui encore celle de "son non désiré". Elle fait de bruit un terme subjectif. La musique de l'un peut être le bruit de l'autre. (Murray Schafer, R., 1979 : 252).

Associant le bruit à l'expression d'un rejet - que celui-ci soit de nature sensorielle, culturelle ou sociale -, la définition du bruit comme "son non désiré" joue de longue date un rôle nodal dans les recherches conduites en anthropologie sonore et plus spécifiquement en ethnomusicologie, les études de terrain mettant en évidence le fait que le *son* (entendu comme "musical") est généralement au *bruit* ce que le *familier* (entendu comme "culturellement proche") est à l'*étranger*, phénomène déjà souligné par J.J Rousseau :

Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe ?

(Rousseau, J.J. (1989 [1781]), VI,; 128),

Le passage - par dépassement des réactions de rejet d'une part, et des perspectives relativistes de l'autre - d'une situation-bruit à une situation-son relève ainsi à part entière d'une démarche interculturelle, c'est-à-dire de l'ouverture à l'écoute et à la reconnaissance de l'autre, comme le met en évidence l'analyse faite par l'ethnomusicologue Alice Cunningham-Fletcher de sa propre découverte de la musique des indiens Omaha⁵⁷⁷ :

J'ai trouvé difficile d'aller au-delà du bruit et d'entendre ce que les indiens essayaient d'exprimer [...] Il n'était pas rationnel que des êtres humains hurlent devant moi pendant des heures *et que les sons qu'ils produisent ne s'apparentent qu'à un vulgaire bruit.*

⁵⁷⁷ Le témoignage d'A. Cunningham-Fletcher - comme ceux de J.J. Rousseau (cf. supra) et d'E. Grynszpan (cf. infra) - a fait l'objet d'une mise en scène muséographique dans le cadre de l'exposition *Bruits* réalisée par le Musée Ethnographique de Neuchâtel (02.10.2010 - 15.10.2011).

J'ai donc commencé à écouter au-delà de ce bruit, tout comme il faut écouter un phonographe, en faisant abstraction du son de la machine, qui tend à recouvrir la voix enregistrée.

(Cunningham-Fletcher, A., 1983 : 7, trad. Musée Ethnographique de Neuchâtel, cit. in Gonseth, Knodel, Laville, Mayor, *op. cit.* : 93)⁵⁷⁸

La conversion de “situations-bruit“ en “situations-son“ semblerait à cet égard être un processus constant, inhérent à la vie culturelle des sociétés humaines, ainsi que le soulignent les anthropologues M.O. Gonseth, B. Knodel, Y. Laville et G. Mayor :

Analysé par les philosophes, les folkloristes, les compositeurs, les journalistes, le bruit des autres intègre progressivement les domaines de l'ordre, du sens et de l'esthétique dans un mouvement qui ne cesse par ailleurs d'exclure d'autres formes d'expression sonore tout aussi légitimes. (Gonseth, Knodel, Laville, Mayor, *op. cit.*: 85).

La sortie d'un cycle où semble se perpétuer sans fin, dans la diversité des contextes afférents, le besoin de l'individu comme du groupe de se distinguer de l'autre en séparant le familier de l'étranger, ne serait-elle en cela possible, comme le suggère Michel Chion, que par une suppression de la dichotomie *bruit/son* et l'engagement de nouvelles modalités d'analogie/catégorisation du sonore ?

Il ne s'agit pas - banal renversement - de mettre au sommet ce qui était en bas, mais de déclarer abolie parce que non fondée et ségrégationniste, la distinction *son/bruit*. (Chion, M., 1993 : 7).

Porteuse d'enjeux culturels complexes, la distinction son/bruit comporterait ainsi une dimension éthique propre, qui procéderait de façon directe du lien unissant l'expérience sonore à la relation à l'Autre⁵⁷⁹.

> *Critère acoustique*

Si la distinction *bruit/son* est, de façon récurrente, remise en question par son caractère relatif, l'analyse acoustique semblerait, comme l'analyse P. Bugard, lui conférer un fondement stable et la sortir de façon définitive du champ de la subjectivité :

Le bruit provoque, chez la plupart des gens, une sensation désagréable. Il s'agit d'une nuisance à combattre. Pourtant, sur le plan scientifique, il possède une définition très précise et représente un phénomène qui n'occasionne pas de gêne particulière.

(Bugard, P., Encyclopaedia Universalis, SONS-Bruit).

⁵⁷⁸ Faisant apparaître le rôle de l'analogie dans le travail opéré par l'écoute (le “bruit musical“ étant perçu en termes de “bruit mécanique“), le discours d'A.Cunningham-Fletcher témoigne de la nature essentiellement dynamique de la démarche interculturelle, telle que la met en évidence M. Abdallah Pretceille : « L'enjeu d'une démarche interculturelle se situe dans une volonté de saisie dynamique d'un processus en mouvement. » (Abdallah Pretceille, M., 1996 : 138).

⁵⁷⁹ Cette dimension est au cœur de la définition proposée, dans le cadre de l'exposition *Bruits*, par le Musée Ethnographique de Neuchâtel (cf. supra) : « Utilisée sous nos latitudes pour évoquer les phénomènes acoustiques qui ne relèvent ni de la parole ni de la musique, le terme “bruit“ s'apparente à un outil ordinaire de discrimination esthétique et culturelle : il désigne tout ce qui déplaît à l'auditeur, lui semble trop fort, inattendu ou étranger à ses normes d'écoute. » (Gonseth, Knodel, Laville, Mayor, 2011 : 49).

Défini sur la base de critères acoustiques propres, le bruit se différencie-t-il de façon objective du son ? Si précis soient les critères distinctifs définis par Helmholtz, ils ne permettent cependant pas de répondre à cette question de manière affirmative puisque, comme le souligne P. Bugard, le caractère de “complexité” est partagé par une majorité d’événements sonores et ne permet ce faisant guère de spécifier le bruit comme tel, la situation de “son pur” étant, sinon idéale, du moins extrêmement rare :

Bien que souvent considérés comme différents, ces deux termes⁵⁸⁰ sont, en réalité, presque synonymes. Le son est un phénomène physique dû à une variation périodique de la pression atmosphérique [...] Toutefois ce phénomène se produit rarement dans l’espace ; seuls quelques instruments de musique et phénomènes physiques peuvent émettre un son possédant une seule fréquence (appelé parfois son pur). Dans la plupart des cas, plusieurs fréquences sont mélangées, produisant un son complexe ou bruit.

(Bugard, P. SONS-bruit, *Encyclopaedia Universalis*)⁵⁸¹.

Catégoriser un événement sonore comme *son* n’est ainsi possible, si l’on s’en tient à l’approche acoustique du phénomène, que dans des contextes très limités, ce qui réduit à une perspective asymptotique la portée du trait de “pureté harmonique”. Ainsi, comme le souligne le poète :

Le son lui-même, le son pur, est une sorte de création. La nature n’a que des bruits.

(Valéry, P. (1921) *Euphrosyne* : 59).

Si la distinction *bruit-son* ne peut, dans le cadre de la praxis, reposer sur une opposition entre sons complexes et sons purs, a-t-elle plus de pertinence dans une perspective musicale ? L’analyse de Pierre Schaeffer semble ici également amener à répondre par la négative, puisque, comme le souligne le musicien, tout son musical a partie liée avec le bruit :

On m’a [...] crédité d’une mission historique : introduire le bruit dans la musique. Je me vante plutôt du contraire : d’avoir découvert, dans le son musical, la part de bruit qu’il contenait, et qu’on persistait à ignorer. Le déconditionnement de l’oreille auquel j’invitais les compositeurs et les auditeurs tendait à remettre en cause l’opposition primaire entre son et bruit, en découvrant la musicalité potentielle de sons habituellement considérés comme bruits, aussi bien qu’en repérant, dans le son prétendu pur, le bruitage implicite : grain du violon ou de la voix, présence dans une note de piano du choc répercuté sur la table d’harmonie, foisonnement complexe des cymbales, etc. On fera bien de se souvenir qu’il ne s’agit pas là d’imperfections regrettables : ces prétendues impuretés font partie intégrante du donné musical. [...] Le bruit, non retenu comme valeur, existe dans tous les sons musicaux et sa présence discrète, dans de justes proportions, est un élément indispensable à la sonorité.

(Schaeffer, P., *op. cit.* : 670 ; 289)⁵⁸².

⁵⁸⁰ “bruit” et “son”

⁵⁸¹ Cf. également Risset, J.C., “SONS- Production et propagation des sons”, *Encyclopaedia Universalis* (*cit. supra*).

Le critère de “pureté” du matériau musical perdant son intérêt si l’on prend en compte la réalité acoustique des phénomènes afférents, celui de la présence ou non de hauteur identifiable est-il plus fondé ? Là non plus, la distinction *bruit/son* ne semble pas résister à l’analyse, tant apparaissent aujourd’hui comme complexes, ainsi que l’analyse P. Schaeffer (cf. supra), les phénomènes inhérents à la perception de la hauteur :

[...] les règles qui permettraient de “deviner” la hauteur perçue d’un son à partir de la connaissance physique du signal sont complexes, souvent variables d’une personne à l’autre, et, dans un univers de sons non harmoniques, le plus souvent inconnues. (Schaeffer, P., *op. cit.* : 182).

Ne trouvant de fondement objectif ni dans le critère d’intensité - puisqu’il peut y avoir de “petits bruits” -, ni dans l’opposition entre sons “inharmoniques” et sons “purs” - ces derniers étant extrêmement rares sinon inexistant dans l’environnement naturel de l’être humain -, ni, de façon absolue, dans la présence ou non d’une possibilité d’identification de la hauteur à l’oreille - processus dépendant de facteurs multiples, et notamment de l’énergie présente à la fréquence de l’harmonique la plus grave du son -, ni dans la prise en compte du facteur d’appétence - le son pouvant être perçu comme désagréable et le bruit comme mélodieux⁵⁸³ -, ni dans la mise en perspective du *musical* et du *non musical* - qui ne prend généralement pas en compte la réalité acoustique des phénomènes afférents -, la catégorisation *bruit/son* serait-elle purement contingente et contextuelle ? Marquée par son caractère graduel, elle relèverait alors du champ de “l’intention sonore”, bruit et son musical se distinguant par la relation nouée, en situation, avec le phénomène acoustique, comme le suggère P. Billard:

⁵⁸² Trouvant un prolongement dans le “Solfège des objets sonores”, la réflexion engagée par P. Schaeffer ouvre ainsi plus largement la voie, comme l’analyse F. Delalande, à de nouvelles modalités de catégorisation des phénomènes acoustiques : « La terminologie de P. Schaeffer [...] est un cadre, auquel on pourra faire appel, mais qu’on n’hésitera pas à remplir et à déborder en inventant des mots plus précis pour qualifier des différences fines. Mais surtout ce vocabulaire et cette recherche morphologique rendent justice à des qualités sonores que notre tradition musicale avait entièrement négligées. *Nous avons hérité d’une opposition tendancieuse entre son et bruit : le son musical et le bruit parasite ! Il fallait donc rétablir la balance et montrer de quel approfondissement de la perception auditive témoigne cette terminologie nouvelle.* » (Delalande, F, 1984 : 67).

⁵⁸³ Comme le note R. Murray Schafer, “bruit”, tout comme “noise” à l’origine en langue anglaise, peut désigner un phénomène “agréable et mélodieux” : « Le français parle encore du bruit des oiseaux ou du bruit des vagues aussi bien que du bruit de la circulation. » (1979 : 11).

Entre le son (relativement) pur d'une hétérodyne⁵⁸⁴ ou d'un diapason et le son "sale" d'un jet de vapeur échappé d'une marmite, il y a des différences de degrés dans la complexité et non pas de nature. Les principes fondamentaux de l'harmonie, qui sont si facilement applicables à des sons simples, peuvent également s'appliquer à des sons plus complexes, selon des modalités évidemment différentes. [...] Ce n'est donc pas la nature du son qui distingue la musique du bruit, mais l'usage qu'en fait le compositeur. Une tache sonore composée d'un mélange informel de sons "musicaux" est proprement un bruit⁵⁸⁵, tandis qu'un concert d'assiettes, de verres, de bouteilles, de casseroles et de moulins à café, convenablement organisé, peut prétendre à la qualité d'œuvre musicale. (Billard, P. « MUSIQUE », *Encyclopaedia Universalis*).

Bruit et musique

De fait, l'intégration du bruit à la musique ne renvoie pas tant aujourd'hui à la question du statut du matériau sonore lui-même qu'à celle du lien tissé, dans et par l'écoute, avec l'événement acoustique. Traditionnellement associée au mouvement futuriste italien, et plus précisément au manifeste de L. Russolo - généralement envisagé comme texte fondateur -, l'ouverture de la musique au champ du bruit, marquée dans l'énoncé par l'emploi du lexème composé *son-bruit*, se charge ainsi d'enjeux esthétiques propres :

L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. [...] IL FAUT ROMPRE À TOUT PRIX CE CERCLE RESTREINT DE SONS PURS ET CONQUÉRIR LA VARIÉTÉ INFINIE DES SONS-BRUIITS. [...] D'aucuns objecteront que le bruit est nécessairement déplaisant à l'oreille. Objections futiles, que je crois oiseux de réfuter en dénombrant tous les bruits délicats qui donnent d'agréables sensations. [...] Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises. Nous sommes sûrs qu'en choisissant et coordonnant tous les bruits, nous enrichirons les hommes d'une volupté insoupçonnée.

(Russolo, L., 1913 : 10-23).

⁵⁸⁴ Phénomène renvoyant à une technique de changement de fréquence porteuse, qui, utilisée en électronique et appliquée à la détection des signaux de radiophonie (Armstrong, E.H, 1918), constitue également le principe de base du fonctionnement de l'onde Martenot (Martenot, M., 1918). La perception des fréquences est, dans un tel contexte, proche de l'expérience du son "pur". (Wallstein, R, *Encyclopaedia Universalis*).

⁵⁸⁵ En faisant appel à l'image du son "sale" (en situation "guillemetisée") et de la tache sonore, l'analyse de P. Billard utilise une métaphore récurrente dans la saisie du bruit - comme le met par exemple en évidence la définition du "différentiel", dans le commentaire d'*Atmosphères* de Ligeti :

- A. qu'est-ce que c'est qu'un différentiel ↗

- K. c'est en fait quand les harmoniques supérieurs de ... d'un son de base donné se mettent à sonner ... ils sonnent plus de manière tempérée ... ils sonnent de manière non tempérée donc ils frottent on appelle ça ... et donc ça intéressait beaucoup Ligeti *ce côté ... sale en fait de l'harmonique naturel* (DL. A 64, K 65).

Occupant une place centrale dans les revendications du mouvement futuriste, l'intégration du bruit au champ musical est également au cœur de la démarche de John Cage, où, amenant à redéfinir les frontières des univers culturels afférents, elle va de pair avec l'expression d'une volonté de maîtrise du phénomène acoustique (cf. supra, P. Billard). Remettant en cause les frontières catégorielles du champ, l'analyse de J. Cage fait à ce propos apparaître la façon dont s'opère, au sein-même de l'énoncé, le passage d'une situation-bruit à une situation-son, puis à une situation-musique (*du bruit → le son d'un camion → ces sons → un quatuor*) :

Où que nous soyons, ce que nous entendons est essentiellement *du bruit*. Lorsque nous n'y prêtons pas attention, cela nous dérange. Lorsque nous l'écoutons, nous le trouvons fascinant. *Le son d'un camion à cinquante miles à l'heure*. Les parasites entre les stations de radio. La pluie. Nous voulons capturer et contrôler *ces sons*, les utiliser non comme des *effets sonores*, mais comme *des instruments de musique*. [...] Avec quatre phonographes à film, nous pouvons composer et exécuter *un quatuor pour moteur à explosion, vent, battement cardiaque et éboulement de terrain*. (Cage, J, 2012, [1937] : 3).

Jouant un rôle nodal dans la réflexion engagée, au début du vingtième siècle, par la recherche musicale, la question du statut du bruit est également centrale dans les "musiques actuelles", comme le mettent par exemple en évidence les recherches conduites par les musicologues C. Guesde et P. Nadrigny sur la pratique d'écoute de la *harsh noise*⁵⁸⁶, ou l'analyse, par E. Grynszpan, des phénomènes de *teknivals*, *free-parties* et autres "fêtes sonores" en France :

D'une certaine manière, le bruit est une manière de réenchanter le musical. La techno est le penchant populaire de la musique concrète, non pas seulement en terme d'usage de nouveaux instruments, mais dans la volonté de laisser travailler le bruit, de laisser surgir un son inouï, mystérieux et sur lequel le contrôle du créateur n'est pas total. [...] Dans la techno, le bruit est gratuit, et laissé à l'état brut, non pas métonymique, mais se suffisant à lui-même. Le bruit traverse le musicien et frappe directement l'auditeur par son étrangeté.⁵⁸⁷

(Grynszpan, E, 1999 : 94-95).

Résistance de la distinction bruit/son dans la praxis

Si la distinction *bruit/son* ne peut aujourd'hui renvoyer ni à une différenciation fondée sur la puissance sonore, ni à l'axe *harmonique → inharmonique*, ni à la dichotomie

⁵⁸⁶ Guesde, C. et Nadrigny, P. (2015), "La mise en ordre du chaos- Quels modèles esthétiques pour l'écoute de la *harsh noise* ?" Colloque Bruits, 4-5. 12. 2015, École Nationale Supérieure Louis Lumière, Saint-Denis - (2018) *The Most Beautiful Ugly Sound in the World*, Paris, MF.

⁵⁸⁷ Le discours fait ici apparaître la façon dont se tisse, au fil de l'énoncé, la relation entre des phénomènes habituellement envisagés comme incompatibles : mise en lien, d'une part, des paradigmes du *bruit* et du *travail*, associée à la revendication d'une absence de volonté de contrôle et de maîtrise ("laisser travailler le bruit"), élargissement, d'autre part, du champ du son à l'univers de l'inconnu ("inouï, mystérieux") et du lâcher-prise ("sur lequel le contrôle du créateur n'est pas total"), domaines traditionnellement assignés au bruit.

musical/non musical - les compositeurs contemporains ayant élargi le champ de l'expression musicale bien au-delà des frontières traditionnellement assignées au(x) *son(s)* -, en quoi garde-t-elle encore aujourd'hui sa pertinence ?

Notant le caractère essentiellement graduel des processus en jeu, D. Hofstadter et E. Sander mettent en évidence, en même temps que la richesse et la complexité des phénomènes sous-tendant la distinction *bruit/son* dans les situations sonores quotidiennes, la façon dont celle-ci repose à part entière sur l'analogie :

Lorsque, sans y prêter attention, nous dénommons "bruit" plutôt que "son" une chose entendue quelques instants auparavant, c'est parce que nous avons apparié la structure mentale fraîchement construite, représentant cet événement sonore, avec une autre structure mentale préexistante construite sur la base de milliers d'expériences - et si inconsciemment notre choix s'est porté sur cette structure-ci plutôt que sur une autre, c'est parce qu'elle nous a semblé être la plus analogue. Ce n'est pas comme si nous avions appris de manière formelle la distinction entre les sons et les bruits ; il nous serait en effet très difficile d'expliquer cette distinction précisément, mais cela n'empêche pas que, lorsque quelque chose arrive à notre oreille, l'une de ces deux catégories, et pas l'autre, s'active préférentiellement - autrement dit, que l'une et non pas l'autre nous vienne à l'esprit. Certains phénomènes auditifs nous paraissent spontanément être des *sons*, d'autres semblant des *bruits*, et cela suit bien sûr un continuum.

(Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 158-159).

Expression de "notre art de l'évocation ultra-rapide d'analogues pertinents dans notre gigantesque stock d'expériences" (*op. cit.* : 159), la catégorisation *bruit/son* se charge ainsi, en discours, de valeurs diverses⁵⁸⁸. Des processus d'analogie/catégorisation perceptive aux diverses modalités de verbalisation du sonore, le paradigme *bruit/son* garde ainsi - en marge de la réflexion engagée dans le cadre de l'analyse psycho-acoustique et de la recherche musicale -, toute sa pertinence dans le champ de la praxis, comme le mettent en évidence,

⁵⁸⁸ Questionnant, dans le cadre d'une étude de psychologie expérimentale visant à mettre en évidence les corrélats verbaux des phénomènes de perception auditive, les modalités d'inscription expérientielle de la catégorisation *bruit/son*, S. David note à la fois

(i) l'absence de critères définitoires clairement identifiables («Un examen attentif des deux corpus montre une relative interdéfinition des deux termes : certaines définitions de *son* et de *bruit* sont (quasi) identiques. Il en est de même pour les dénominations. Par exemple : [...] Dénominations identiques de son ou de bruit [...]: *Bruit de la nature, bruit de moteur, chant, cris d'enfants, musique, oiseaux, pluie, sonnerie du téléphone, vent*, etc., David, S., in Dubois, D. dir., 1997 : 236)

et (ii) la présence patente, dans les énoncés descriptifs, de différences affectant l'inscription du sujet dans le discours en contexte de saisie de *situation-bruit* et de *situation-son* : « Les sons sont construits de manière plus objective que les bruits (discours avec moins de marques de personnes, encadrement des énumérations exprimé de manière plus collective, dénominations plus collectives) ». (*op. cit.* : 232). Ce constat amène l'auteur à mettre en évidence les enjeux structurels du procès catégoriel : « *Bruit et son ne constituent pas des termes qui structurent le domaine de la même manière.* » (David, S., in Dubois, D. dir., 1997 : 232).

dans le corpus, les occurrences présentes dans les textes de C.F. Ramuz, N. Bouvier et B. Krause, ainsi que dans le commentaire des critiques de l'émission *Disques en lice*.

1.2 Efficience des processus de différenciation en contexte

Offrant une perspective privilégiée sur l'actualisation de la catégorisation *bruit/son* en situation de description acoustique, le corpus présente d'importantes différences contextuelles dans l'usage des deux termes, les textes littéraires faisant apparaître la présence d'une forte dominance de *bruit* sur *son* (le rapport de fréquence - 88,1% pour 11,9% chez C.F. Ramuz, et 82,3% pour 17,4% chez N. Bouvier - accentuant l'écart constaté par TLFi, cf. supra), tandis que les critiques radiophoniques se caractérisent, sans surprise, par la présence d'un emploi quasi exclusif de *son* (97,8% vs. 2,2%).

Avec un taux de fréquence de 43,6% pour *bruit* et 56,4% pour *son*, le texte de B. Krause constitue à cet égard un paradigme particulier, portant l'influence de la forte représentation du substantif *sound* dans la version anglaise (le rapport du nombre d'occurrences de *sound* et de *noise* dans l'énoncé original des séquences du corpus étant de 75,7% à 24,3%)⁵⁸⁹.

Renvoyant à la richesse et à la diversité des contextes afférents, le discours permet-il de mieux cerner la façon dont la catégorisation *bruit/son* participe, en situation, des liens tissés avec les événements sonores?

⁵⁸⁹ Le champ traditionnellement dévolu, en langue française, aux *situations-son* s'élargit ainsi de façon récurrente, dans la traduction du texte de B. Krause, à des événements acoustiques d'origine diverse, tant aquatiques (1, 2), que météorologiques (3, 4) ou mécaniques (5, 6).

1. Without water, life as we know it wouldn't exist. Giving off the most ancient of sounds, it is extremely hard to capture acoustically and replicate. : 17.	Sans eau, la vie telle que nous la connaissons n'existerait pas. <i>Elle émet les sons les plus anciens qui soient</i> , mais il est extrêmement difficile de les enregistrer et de les reproduire. K.14
2. The water sounds at each beach have their own acoustic signature : 41.	Chaque plage possède <i>ses sons aquatiques spécifiques</i> K. 20
3. The power of thunder [...] can express itself as a dry-sounding (as in an open desert environment) : 46	Le tonnerre [...] peut se traduire <i>par un son sec</i> (en milieu désertique, par exemple). K 25
4. I love the drama of weather sounds that are vivid and ominous but, when distant, can also be calming : 46.	J'aime le caractère dramatique <i>des sons produits par les phénomènes météorologiques saisissants et menaçants, mais qui, lointains, peuvent aussi exercer un effet apaisant.</i> K. 25
5. The reassuring sound of a subway train approaching station platform : 164	<i>Le son rassurant d'une rame de métro approchant du quai de la station</i> K 56
6. The sound of synchronized engines : 164	<i>Le son produit par les moteurs synchronisés</i> K 56

1.2.1. “Que se passe-t-il ?” Unité et diversité des *situations-bruit*

Assurant, avant toute chose, le signalement de l'événement sonore, *bruit* contribue à distinguer ce dernier du silence, auquel il confère le cas échéant sa pertinence :

1. *Le grand bruit* venait de la terre, au lieu qu'il n'y avait sur l'eau *que du silence* RB. 10.

Inscrit, par ailleurs, au cœur de l'expérience, le bruit est de façon récurrente mis en scène dans les liens qui l'unissent au *non-spécifiquement-sonore*, comme c'est le cas chez C.F. Ramuz, où la saisie de l'événement acoustique s'élargit en contexte à la dimension de la lumière (2) ou, en-deçà même de toute possibilité de différenciation perceptive, à l'expression du mouvement (3) :

2. Et Rouge était frappé *par le bruit* en même temps que *par la lumière* RB. 24

3. ça se passait à la fois dans les airs, à la surface de la terre et sous la terre, dans une confusion de tous les éléments *où on ne distinguait plus ce qui était bruit de ce qui était mouvement* RD. 12

1.2.1.1 Phénomènes sonores non identifiés

Indissociablement lié au paradigme de l'alerte, *bruit* renvoie de façon privilégiée aux phénomènes sonores non identifiés, que ceux-ci soient présentés dans leur inscription spatio-temporelle (4) ou distingués sur l'axe du *même* et de l'*autre* (5) :

4. [...] Nous nous trompons, car *le bruit n'avait pas cessé*. Il augmentait même, tout près sur notre gauche. B. 25

5. Mais Antoine avait relevé la tête : *une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre* RD. 3

1.2.1.2 Phénomènes d'origine météorologique ou géophysique

De nature essentiellement événementielle, le bruit est ainsi tout particulièrement la catégorie des manifestations d'origine météorologique ou géophysique : tonnerre (K 25), vent (K 30, K 66), tremblement de terre (RD. 17), éboulement (RD. 12, 17, 26, 49) :

6. Le tonnerre [...] est dramatique et menaçant. Pendant que j'enregistrais, dans les années 1980, une série d'albums de paysages sonores naturels, j'ai appris que ceux où figurait le tonnerre étaient retirés de la vente dans les magasins japonais parce que *les clients se sentaient menacés par le bruit* ; il leur rappelait la guerre. K. 25

1.2.1.3 Événements naturels, phénomènes aquatiques

S'il est le plus souvent associé à des événements naturels plus ou moins violents, *bruit* renvoie également, dans des perspectives diverses, aux manifestations sonores d'origine aquatique (bruit d'eau, Ramuz, *D'Allemagne*, bruit de la fontaine, *Le Petit Village*, de la pluie, RD. 39, K 53, du ruissellement suivant l'averse, K 26, des gouttes, RC. 10, des vagues,

RB. 35, K 15, 20, d'un objet entrant en contact avec l'eau, B 77, K 29, bruit du torrent, RD. 13, de la rivière, B. 73, RB. 12, 39, 40) :

7. [...] et d'abord on n'a entendu que mastications et soupirs, puis, à mesure que les oreilles se débouchaient, *le bruit de la rivière, toujours plus proche*. B. 73

1.2.1.4 Productions animalières

C'est par ailleurs en termes de *bruit* que sont généralement décrites les manifestations d'origine animale, que celles-ci soient de nature cinétique (8) ou vocale (9) :

8. La crevette pistolet ferme sa grande mâchoire tellement vite que la vitesse forme une bulle de cavitation qui éclate *avec un bruit d'impact si fort* qu'il paralyse le poisson et fournit ainsi son repas à la crevette sans effort de sa part." K45

9. une moitié de ciel était dans le silence, mais l'autre faisait *un grand bruit* : c'était vers le levant, c'était au-dessus de la falaise, parce que les oiseaux ne voulaient toujours pas se taire R.B. 24

1.2.1.5 Phénomènes d'origine mécanique, événements sonores quotidiens

Très présent également en contexte antropophonique, *bruit* renvoie, dans la diversité des situations afférentes :

- aux phénomènes sonores provenant de moteurs, de véhicules, d'engins (avions, K 54, 61, 62, bateaux, K 64, train RB. 13, 38, voitures, camions, B 23, 51, 74, 76, K 27, *Le Petit Village*) :

10. Dormi un moment, puis le bruit d'un camion cognant et sifflant m'a réveillé. B. 76

- aux manifestations d'origine mécanique (machines, RS. 9, horloge, 11) :

11. L'horloge fait un petit bruit ... (La Grande Guerre du Sondrebond : 243).

- aux événements acoustiques du quotidien (verres, RB. 31, 40, vaisselle, RB. 26, bouchon, RB. 48, fers à repasser, RS. 3, quilles, RB. 25, sac de couchage, K 68, piolet, RD. 64, 65, brosses, B. 3, 36, porte, RB. 32, maison, RB.9, K 48) :

12. les murs oscillaient et tremblaient légèrement *en émettant un bruit sourd, ressenti plus qu'entendu*, quand le vent soufflait et que la pression différait d'un côté à l'autre de la bâtisse. K. 48

1.2.1.6 Phénomènes physiologiques involontaires, déplacements

Bruit est par ailleurs également la catégorie (i) des manifestations sonores physiologiques involontaires (respiration, ex. 13, K 11, ronflement, RD. 55, circulation sanguine, K 68, battements précipités du cœur sous l'effet de l'émotion, RD. 38), (ii) des phénomènes inhérents aux déplacements (pas) (ex. 14, RB. 21, 23, 33, 39, RD. 22, 59, B 59)

- saisis le cas échéant sur un mode métonymique, par mention du médium afférent (souliers, RD. 37, 57, canne, ex. 15, RD. 32, 40) :

13. L'ambiance sonore prenait du relief dans ses moindres détails, détails que je n'aurais jamais perçus avec mes seules oreilles : *le bruit de ma respiration*, le léger mouvement de mon pied, un reniflement, un oiseau qui se posait tout près [...] K. 11

14. Il n'a pas vu le savoyard ; c'est seulement *le bruit de ses pas sur les galets* qui lui fait lever la tête. RB. 21

15. On a entendu *le bruit de la canne* qui s'est éloigné dans la nuit ... RD. 40

1.2.1.7 Phénomènes langagiers et musicaux, envisagés dans leur matérialité acoustique

Récurrent chez C.F. Ramuz, l'usage de *bruit* dans la saisie de phénomènes langagiers fait de la parole, dans sa matérialité acoustique même, un élément à part entière du paysage sonore (bruit des voix, ex. 16, RD.60, RB. 6, 8, *Crépuscule*, *Le Petit Village*, de la terrasse du café, RB. 18, d'une discussion, RB. 8, de conversations, RD. 23, RB. 40, des mots, en-deçà de toute signification RD. 35) :

16. Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne *du bruit que fait sa voix*, tellement elle est rauque, difficile à pousser dehors ; RD. 41

Associé, en perspective musicale, à l'évocation de perturbations de nature diverse (raté technique, ex. 17, phénomène perçu en deçà de ses enjeux culturels, ex. 18), *bruit* renvoie également dans *Souvenirs sur Strawinsky*, chez C.F. Ramuz, à l'ensemble des événements sonores inhérents à la genèse de l'œuvre (ex.19) :

17. l'aiguille dérapait vers le centre *avec un bruit terrible* et la phrase tranchée net, énigmatique comme ces bribes d'oracles qu'on retourne en tout sens, s'envolait au-dessus du Saki. B. 67

18. les femmes levaient la tête, puis se regardaient l'une l'autre et sans doute qu'elles disaient quelque chose, mais pas moyen d'entendre : *le piano faisait trop de bruit*. R.S. 9

19. *Tout cela qui avait été du bruit* [...] - qui était maintenant fixé, ne bougeait plus, était devenu une suite de points immobiles sur du papier, était devenu de l'immobilité, était devenu du silence, mais l'un et l'autre riches, et comme tout tendus déjà vers le dehors, de ce qu'ils avaient à restituer RS. 7

1.2.2 Situations-son et cohérence de la scène perceptive

Si les situations-bruit prennent généralement valeur événementielle - et procèdent ce faisant de la dimension essentiellement contingente du sonore -, les situations-son se caractérisent, tant en contexte de production que d'écoute, par leur cohérence perceptive propre ainsi que par leur ouverture aux usages fonctionnels ou culturels du phénomène acoustique. "Son" renvoie ainsi de façon traditionnelle aux diverses modalités d'expression de l'activité

langagière (ex. 20) - et reste, dans les commentaires de l'émission *Disques en lice* et le récit de N. Bouvier, le terme de référence dans la description de phénomènes de nature instrumentale (*son* - direct ou enregistré - *du violon, du piano, du tambour, du dahour, - son du musicien* - violoniste, pianiste, flûtiste -, *son de "la version"*, ex. 21) :

20. On cuisinait un plat qu'il s'agissait d'assaisonner ; c'est l'affaire du palais. Tel accord, tel timbre, *tel son vocal (en russe)* ; le ténor en russe chante d'autre part avec telle tenue de voix sur telle syllabe : que va faire le ténor chantant en français pour ne pas trahir l'intention de la phrase musicale ? R.S. 5

21. c'est joué d'une façon ... on pourrait presque dire joué d'une façon moderne c'est-à-dire avec un ... un violon moderne [...] *avec un... un son chaud* et puis une manière très ... très alerte de jouer D.T.J. 43

Généralement liée aux usages culturels du sonore, la catégorie du son s'étend également, dans le corpus B. Krause, à des manifestations acoustiques d'origine naturelle ou à des productions animales perçues dans leur contribution à l'équilibre géophonique et biophonique du milieu. "Son" est par ailleurs le terme adapté par excellence à l'évocation de productions sonores à valeur adaptative (son → signal, 22, son → moyen d'orientation dans l'espace, 23, son → support d'expression émotionnelle, 24) :

22. Il s'agissait d'enregistrer des fourmis de feu qui tentaient de déplacer deux petits micros-cravates que nous avons placés à l'entrée de leur nid. Les signaux qui donnaient l'ordre aux ouvrières d'enlever ces obstacles *étaient transmis uniquement par le son*. K. 33

23. Observez un chat *se diriger au son*, capter chaque détail en concentrant son attention grâce à l'orientation de chaque oreille ou des deux. Confectionnez-vous des oreilles de chat : vous comprendrez mieux. K. 36

24. [...] D'autres mammifères *expriment également leurs émotions par des sons*. K. 50

Si *bruit* suppose ainsi généralement une absence de maîtrise de l'événement afférent, *son* renvoie à des situations envisagées dans leur dimension fonctionnelle, psycho-acoustique ou/et culturelle, c'est-à-dire inscrites dans une visée, que celle-ci soit de nature sociale, langagière ou esthétique.

Le corpus présente à cet égard deux contextes permettant plus particulièrement de mettre en évidence la façon dont se différencient les deux paradigmes dans le discours : le premier amène à s'intéresser à l'usage contrastif des deux termes en situation, le second à leurs emplois dans la traduction de l'ouvrage de B. Krause.

1.2.3 Approches contrastives : saisie discursive de l'écart *bruit/son*

Utilisés de façon conjointe dans l'énoncé, *bruit* et *son* tendent à prendre valeur contrastive. Envisagé d'ailleurs successivement en termes de *bruit* et de *son*, un même événement acoustique peut passer d'une inscription catégorielle à l'autre, comme c'est le cas, par exemple, dans *Derborence*, chez C.F. Ramuz :

25. Il n'avait plus bien sa tête, c'est pourquoi il levait sa pioche dans le soleil ; puis, se baissant, empoignait par le manche sa pelle plate, creusant une tranchée, à peine marquée d'ailleurs encore dans les débris de schistes noirs, tout entremêlés de cailloux, contre lesquels le fer de l'outil heurtait parfois, *faisant un bruit clair*.

Elle, elle n'a eu qu'à écouter *d'où venait le son* [...] RD. 64.

Le glissement d'une situation-bruit, marquant la présence d'un phénomène identifié par sa source ("dans les débris de schistes noirs, tout entremêlés de cailloux, contre lesquels l'outil heurtait parfois, *faisant un bruit clair*"), à une situation-son, conférant à ce même phénomène, saisi au filtre de l'oreille du personnage-auditeur - Thérèse -, valeur indexicale⁵⁹⁰ ("*écouter d'où venait le son*")⁵⁹¹ souligne ainsi à la fois la spécificité des deux paradigmes - exprimée par différenciation sémantico-lexicale (*bruit clair/ son*) - et leur essentielle continuité - dont témoigne la possibilité même d'un renvoi anaphorique du second au premier : *un bruit clair* → *le son*)⁵⁹². Ce qui marque ici la différence n'est donc pas la "nature" de l'événement acoustique, mais bien, en même temps que la relation tissée avec lui par le personnage, sa fonction propre dans le récit.

⁵⁹⁰ Au sens peircien du terme.

⁵⁹¹ L'événement sonore participant ce faisant, dans la narration, de la construction du lien entre les deux personnages.

⁵⁹² Si le renvoi anaphorique de *son* à *bruit* est possible dans ce contexte, la situation réciproque n'est pas attestée dans le corpus. De fait, à l'inverse du glissement référentiel *bruit* → *son*, la reprise de *son* par *bruit*, renvoyant au passage de l'identifié au non identifié, du conscient à l'inconscient, de la maîtrise à l'absence de contrôle, va à l'encontre du processus naturel de focalisation sur les propriétés de l'événement acoustique et ainsi, généralement, du mouvement thématique de l'énoncé.

Le terme de *son-bruit*, utilisé par Russolo, renvoie en cela plutôt à l'idée d'un *bruit* saisi en termes de *son* qu'à la situation inverse.

Les propos de J. Cage (cit. supra) mettent par ailleurs en scène au sein-même du discours un phénomène de passage d'une *perspective-bruit* à une *perspective-son* (*du bruit* → *le son de* → *ces sons*) : « Où que nous soyons, ce que nous entendons est essentiellement *du bruit*. Lorsque nous n'y prêtons pas attention, cela nous dérange. Lorsque nous l'écoutons, nous le trouvons fascinant. *Le son d'un camion à cinquante miles à l'heure*. Les parasites entre les stations de radio. La pluie. Nous voulons capturer et contrôler *ces sons* [...]. » (Cage, J., 2012, [1937] : 3).

Offrant, dans un autre contexte, plusieurs occurrences de mise en perspective des deux termes, le texte de B. Krause associe de façon récurrente les situations-son à la présence d'une intentionnalité et d'une visée culturelle de l'écoute :

26. L'omniprésence du bruit devient manifeste lorsqu'on se sert d'un microphone. Celui-ci, prolongement de l'oreille mais très différent par sa fonction, *ne démêle pas les sons utiles du bruit*. Il capte tout signal acoustique à sa portée et entrant dans son schéma de détection particulier. K. 55

Opposés sur l'axe massif/comptable (*du bruit* vs. *des sons*), *bruit* et *son* sont ainsi différenciés par leur rôle dans la transmission de l'information et, en conséquence, par la relation que noue avec eux le chercheur (n'étant pas porteur d'information, le bruit est un phénomène *inutile* et donc indésirable, qui doit, pour devenir utilisable, être "démêlé" des sons).

C'est à une situation similaire que renvoie, dans le corpus musical, l'opposition *bruit / choses intéressantes* dans la discussion concernant l'opportunité, pour le pianiste, de jouer au sein de l'orchestre l'introduction précédant la partie concertante chez Mozart :

27. quitte à ce que le piano joue dans l'orchestre autant qu'i fasse *des choses intéressantes* ... parce que si c'est pour qu'i fasse *juste du bruit* ... c'est un p'tit peu dommage en fait DM. K 35

Si "les choses intéressantes" mentionnées par le critique K sont bien d'ordre culturel et musical, la présence du piano, perçue comme esthétiquement inappropriée, est ici envisagée dans sa vacuité (*juste du bruit*), phénomène qui la range du côté de l'inutile et de l'indésirable (*c'est un p'tit peu dommage en fait*) (cf. DM I 15, A 16, I 17).

Partie prenante, par ailleurs, de la relation affective tissée avec le phénomène acoustique, la saisie de l'écart *bruit/son* se charge le cas échéant d'une puissance expressive propre, comme le fait apparaître, chez N. Bouvier, le lien tissé, dans et par l'écoute, avec l'environnement lors de la traversée de la plaine d'Anatolie (cf. supra) :

28. Le plus souvent, on ne voit rien... mais on entend -il faudrait pouvoir « bruiteur » l'Anatolie - on entend un lent gémissement inexplicable, qui part d'une note suraiguë, descend d'une quarte, remonte avec beaucoup de mal, et insiste. *Un son lancinant*, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre *malgré le bruit rassurant du moteur*. B 23.

Semblant inverser les champs sémantiques traditionnels du son et du bruit, - le premier renvoyant à un événement non identifié, vécu comme indésirable, et le second à un phénomène familier, présenté comme réconfortant -, le discours fait ici apparaître l'ancrage subjectif essentiel du procès catégoriel. L'évocation du phénomène acoustique sur le mode musical (*qui part d'une note suraiguë, descend d'une quarte, remonte avec beaucoup de mal [...]*), sa mise en scène comme élément autonome, porteur/vecteur d'émotion (*triste à donner*

la chair de poule), agent de son déploiement spatial (*traverser, pénétrer*), capable de s'adapter à l'environnement (*bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir ...*), de "s'imposer" au sein du paysage sonore (*malgré le bruit rassurant du moteur*) et d'interagir avec l'auditeur (*un son lancinant [...] et qui vous pénètre [...]*) d'une part, la saisie, d'autre part, du mouvement par lequel le voyageur, incapable tout d'abord d'identifier l'événement, le relie peu à peu à sa source, lui conférant ce faisant sa pertinence, inscrivent cette expérience, vécue comme une rencontre avec l'insolite, dans le contexte d'une situation-son, tandis que le moteur, élément familier, purement contingent, intègre le pôle du *bruit*. Mettant en tension les univers du *connu* et de l'*inconnu*, du *familier* et de l'*étrange*, de l'*angoissant* et du *rassurant*, la mise en scène de l'interaction *bruit/son* se charge ainsi d'une intensité dramatique propre, *le son*, constitué en entité hostile, prenant statut d'agresseur, tandis que le bruit, appartenant à l'univers du voyageur, se trouve investi d'une fonction protectrice.

S'il fait apparaître le lien unissant le paradigme *bruit/son* à l'axe *musical* → "*non musical*" (DM. K 35, B 23), ainsi que l'assignation au bruit des valeurs de *phénomène d'intensité excessive* (DM. K 35) et d'*événement acoustique indésirable* (K 55, DM K 35), le corpus témoigne ainsi également de la possibilité, pour le locuteur, de subvertir le cadre catégoriel existant pour saisir, dans sa spécificité, la situation sonore afférente (B. 23).

1.2.4 Enjeux culturels : *bruit/son* et traduction du texte de B. Krause (2013)

(*The Great Animal Orchestra*, 2012, London, Profile Books → *Le grand orchestre animal*, 2013, trad. T. Pielat, 2013, Paris Flammarion).

Tout en offrant une perspective sur les analogies assurant le passage de langue source à langue cible, la traduction de l'ouvrage de B. Krause *The Great Animal Orchestra* apporte également un éclairage sur les ressources offertes par le paradigme *bruit/son* dans la catégorisation du sonore en langue française.

Si les quarante-huit situations-son du *Grand orchestre animal* correspondent, à ce propos, pour 90% d'entre elles, à des saisies passant, en version originale, par l'usage du substantif *sound* - constat qui semble manifester la présence d'une proximité des champs sémantico-lexicaux afférents dans les deux langues⁵⁹³-, les trente-huit situations-bruit de la traduction renvoient à trois types de catégorisation lexicale dans le texte anglais - soit seize saisies

⁵⁹³ Cette affirmation est à nuancer par l'influence exercée par le texte source sur la traduction, phénomène qui n'est pas indépendant des choix lexicaux effectués en langue-cible.

effectuées par *noise* (42,1%), huit par *sound* (21,1%) et quatorze par divers autres lexèmes sonores (36,8 %), phénomène qui marque la distance séparant la catégorisation *bruit/son* de la distinction *noise/ sound* en langue anglaise⁵⁹⁴.

Mettant par ailleurs en évidence la richesse spécifique des descripteurs sonores dans le texte original - élément qui confirme le constat déjà mentionné de la finesse du grain de catégorisation de l'expérience acoustique en langue anglaise -, la mise en perspective de la version source et de la traduction fait apparaître le rôle clé joué, dans la saisie du sonore en français, par les périphrases et les syntagmes nominaux construits à partir du substantif *bruit*.

Très présent dans le texte français, *bruit* assure ainsi la traduction d'éléments de nature diverse, qu'il renvoie

- à des saisies onomatopéiques⁵⁹⁵:

- pops → *bruits secs* (: 51, K 309, : 177, K 59)

- kiss squeaks → *bruits de baisers* (: 28, K18)

- the boom and crash of waves → *le bruit [...] des brisants* (: 18, K 15)

- their [...] booming crashes → *le bruit de tonnerre qu'elles font en se brisant* (: 43, K 20)

- melodic drips [...] and periodic drops → *le bruit [...] de l'eau qui tombe goutte à goutte [...] et celui, périodique, qu'elle fait [...]* (: 47, K 26)

- à des catégories ne disposant pas d'étiquette lexicale en français et dont la saisie verbale en langue-cible passe par des phénomènes d'expansion nominale ou par des périphrases :

- a slurpy signature⁵⁹⁶ → *un bruit de succion* (: 44, K 21)

- my own rustling⁵⁹⁷ → *le léger bruit que je faisais* (: 215, K68)

⁵⁹⁴ L'absence d'équivalence dans l'organisation sémantique du champ est par ailleurs mise en évidence à partir d'exemples divers, en contexte franco-germanique, par H. Dupuy-Engelhardt (« Un allemand n'associera jamais des verbes comme "läuten*" ou "bimmeln*" à des casseroles ou des assiettes, dont il ne comparera pas non plus la sonorité à celles des cloches. », Dupuy-Engelhardt, H., 1993 a :117). (cf. également Schneiders, H.W, 1978, pp.60-70).

**läuten* : sonner - **bimmeln* : tinter

Mettant à cet égard en évidence la spécificité de la catégorie "bruit" en langue française, M. Chion en souligne les enjeux culturels : « Le mot *bruit* [...] comme tel [...] a une histoire, et comme tel n'est pas exactement traduisible dans une autre langue, pas plus que les mots qui semblent en être les synonymes dans ces autres langues, "noise" en anglais, "Lärm" ou "Geräusch" en allemand, "rumore" en italien, "ruido" en castillan, ne sont exactement traduits par "bruit" et ne traduisent exactement "bruit". » (Chion, M, 2007 a).

⁵⁹⁵ Bruit serait lui-même issu d'une forme indo-européenne onomatopéique "reu-", renvoyant au "bruit, surtout des animaux" (Grandsaignes d'Hauterive, 1994).

⁵⁹⁶ de : *to slurp* → boire bruyamment

⁵⁹⁷ de : *to rustle* → faire bruire

- the walls [...] thudded⁵⁹⁸ slightly with a low-frequency shudder → *les murs [...] tremblaient légèrement en émettant un bruit sourd* (: 108, K 48)

- a low-level pulsation thud⁵⁹⁹ → *un bruit de pulsation sourd* (:215, K 68)

- equal pitch and power → *un bruit de hauteur et d'intensité égales* (: 164, K 56)

- à des variantes liées à la perspective sémantico-lexicale adoptée (silence → absence de bruit)

- silently → *sans bruit* (:12, K9)

La forte représentation du substantif *bruit* dans la traduction française doit-elle alors amener à envisager celui-ci comme relevant d'une catégorie "fourre-tout", permettant notamment de faire face à la nécessité de parer aux différences de structuration et de maillage du champ en langue-culture cible ?

Occupant une place spécifique dans le corpus, le substantif "bruit" ouvre cependant un champ sémantico-lexical propre, comme en atteste l'examen des occurrences présentes dans la traduction de l'ouvrage de B. Krause (2012).

Noise situations* → *situations-bruit

Si les situations-bruit s'éloignent de façon récurrente des modes de catégorisation du sonore dans la version originale, plus de 40% d'entre elles correspondent à des *noise situations* en langue source, qu'elles renvoient :

- à des saisies de type générique

the general presence of noise → *l'omniprésence du bruit* (: 159, K 55)

- à des formes "sous-catégorisantes"

mechanical noise → *les bruits mécaniques* (: 164, K 56)

underwater mechanical or electronic noise → *les bruits mécaniques ou électroniques produits sous l'eau* (: 189, K 63)⁶⁰⁰

ou, dans la diversité des situations afférentes,

⁵⁹⁸ de: *to thud* → faire un bruit sourd - Séquence marquée par une inversion de la répartition du sémantisme cinétique et acoustique sur le verbe et le complément entre les énoncés anglais et français : *thudded [...] with a low-frequency shudder** → *tremblaient [...] en mettant un bruit sourd.*

*shudder : frisson

⁵⁹⁹ *thud* → bruit sourd

⁶⁰⁰ La mise en perspective de la version originale et de la traduction fait à cet égard apparaître l'omniprésence, dans les saisies à dimension sous-catégorisante, en anglais, de formes au singulier, à déterminant zéro (*noise*), la langue française fondant plus volontiers le processus de généralisation sur la mention des occurrences (cf. infra) : *mechanical noise* vs. *les bruits mécaniques* (: 164, K 56), *underwater mechanical or electronic noise* vs. *les bruits mécaniques ou électroniques produits sous l'eau* (: 189, K 63), *one intrusive class of noise* → *un seul type de bruits importuns* (: 171, K 58).

- à des saisies expertes - tant acoustiques et bioacoustiques que culturelles (ouvertes, le cas échéant, à la création de catégories *ad hoc*) :

white noise → *bruit blanc* (figement) : 164, K 57)

with an impact noise so loud that ... → *avec un bruit d'impact si fort que ...* (: 96, K 45)

a well-placed noise cue crafted by a film or video sound designer → *le bruit créé par un ingénieur du son pour produire le bon effet au bon moment*, : 164, K 56)

- au marquage de la nuisance sonore :

human generated noise → *le bruit d'origine humaine* (: 181, K 61)

intrusive class of noise → *type de bruits importuns* (: 171, K 58)

the noise emitted by [...] vessels → *le bruit émis par les bateaux* (: 191, K 64)

uncontrolled loud vessel noise → *le bruit excessif produit par ces bateaux* (: 191, K 64)

for shutting noise out → *pour bloquer le bruit* (: 16, K 12)

after the jet noise disappeared → *après la disparition du bruit* (: 183, K 62)

the effect of the noise on the soundscape → *l'effet du bruit sur le paysage sonore* (: 181, K 61)

the noise reverberates in thundering waves → *le bruit se répercute en vagues tonitruantes*
(: 156, K 54)

- au signalement de "l'inutile" :

A microphone [...] does not discriminate between unseful sounds and noise
→ *le microphone [...] ne démêle pas les sons utiles du bruit* (: 159, K 55)

- à des caractérisations de nature subjective

It's a sad noise → *c'est un bruit triste* (: 209, K 66)

Si *noise situations* et situations-bruit semblent ainsi relever de contextes sémantiques proches (renvoi à des manifestations d'origine mécanique, marquage de la nuisance sonore, de l'absence de contenu informationnel, ancrage du sonore dans l'expérience émotionnelle⁶⁰¹),

⁶⁰¹ M. Serres rappelle et réactive à ce propos le lien unissant en diachronie, à partir d'une probable origine commune (à laquelle renvoie le latin *nausea* "mal de mer"), l'anglais *noise* et le français *noise* (bruit, tumulte, puis querelle, dispute v. 1165) (DHLF) : « Ce mot traverse les mers. À travers la Manche ou le Saint Laurent, voici que *noise* se partage. Il signifiait, en vieux français, bruit, tapage et dispute, l'anglais nous emprunte le bruit, nous ne gardons que la fureur. Nous la gardons pour des us si rares qu'on peut dire, avec apparence, notre langue purgée de ce bruit. [...] Nous avons, il est vrai, oublié la noise. J'essaie de m'en ressouvenir, je recouds un moment les deux langues, celle de haute mer et celle du lac givré, je vais chercher noise au milieu des eaux de partage. [...] Là est justement l'origine. Nous n'entendons jamais si bien ce que nous nommons bruit de fond qu'à la mer. Ce brouhaha tranquille ou véhément semble établi là pour l'éternité. Dans l'horizontal strict, des chutes d'eau, stables, instables, sans cesse s'échangent. L'espace est envahi, entier, par la rumeur ; nous sommes occupés, entiers, de la même rumeur. Cette agitation est dans l'ouïe, en deçà des signaux définis, en deçà du silence. Le silence de la mer est une apparence. Le bruit de fond est peut-être le bruit de l'être. » (Serres, M., 1982 : 31-32).

la présence de huit situations-bruit renvoyant à des *sound situations* dans le texte original marque l'existence d'un écart, inhérent à la fois à l'extension sémantique propre de la catégorie du *bruit* et à l'ampleur du champ couvert en langue anglaise par *sound*, terme envisagé par Michel Chion comme "rassembleur" :

Là où en anglais on parle couramment de *sound* ("sound of steps", littéralement "son de pas"), on dit en français "bruit de pas", ce qui, alors même que ces bruits sont agréables à nos oreilles, qu'ils sont sympathiques et vivants, les stigmatise. Le mot *sound* en effet, rassemble en anglais, là où, en français, le mot *bruit* segmente [...] c'est-à-dire qu'il divise en catégories.

(Chion, M., 2007 : 3).

Si la distinction *bruit/son* opère, comme l'analyse M. Chion, une scission dans la saisie en langue du sonore en français, en quoi cette dernière procède-t-elle de la relation nouée avec les événements acoustiques ?

La confrontation des situations-bruit de la version traduite aux *sound situations* du texte original permet-elle de mettre en évidence les éléments auxquels s'articule le partage du champ en langue française ?

Sound situations* → *situations-bruit

Loin d'être exceptionnelle, la catégorisation en termes de *bruits* d'éléments relevant, en langue-culture source, de *sound situations*, est récurrente dans la traduction de l'ouvrage de B. Krause, où elle concerne environ une occurrence sur cinq du substantif (soit 41,1%). Sont ainsi présentés en termes de bruits dans la version française là où ils relèvent, dans le texte original, de *sound situations* :

- des événements d'origine météorologique ou environnementale :

The clientele felt threatened by the sound → les clients se sentaient menacés *par le bruit*
(: 46, K 25).

The waves [...] have an almost angry sound → *le bruit des vagues* a quelque chose de furieux
(: 43, K 20)

When the sound of wind is hushed and subtil, it sometimes reminds me of the breath of living organisme → *Lorsque le bruit du vent est étouffé ou subtil*, il me rappelle parfois le souffle d'organismes vivants. (: 52, K 30)

Our unassuming home was badly insulated for weather and sound → Notre maison sans prétention était mal isolée des intempéries *et du bruit*. (: 106, K 48)

[...] even without periods of telltale autotraffic and the sounds of tires splashing through puddles on wet pavement → *même sans le bruit révélateur de la circulation automobile et des pneus qui passent dans les flaques*. (: 47, K 27).

- des productions animalières non vocales :

causing tiny high popping sounds → en émettant *de petits bruits secs et aigus* (: 8, K 4)

- des manifestations d'ordre physiologique

the sounds of my breathing → *le bruit de ma respiration* (: 15, K 11)

- des phénomènes sonores inhérents à l'activité quotidienne :

the sounds of clattering pots, plates and silverware → *les bruits [...] de casseroles, d'assiettes et de couverts* (: 107, K 48)

Renvoyant - hors du contexte des manifestations d'origine mécanique autour desquelles se rapprochent les catégories *noise* et *bruit* -, (i) à des éléments d'origine diverse, de nature tant géophonique, biophonique qu'anthropophonique, (ii) à des manifestations de forte intensité comme à des éléments à peine perceptibles, (iii) à des événements indésirables comme à des situations perçues comme neutres ou agréables, l'usage de *bruit* dans la traduction de contextes relevant de *sound situations* confirme, malgré la présence d'un certain nombre de constantes dans les phénomènes sonores afférents, l'absence de fondement de la catégorie *bruit* sur un partage du référent.

Renforçant le constat fait sur l'ensemble du corpus, la mise en perspective des situations-bruit et des *sound situations* correspondantes met ainsi en évidence la façon dont les processus de catégorisation du sonore ont partie prenante du lien tissé, en situation, avec le phénomène acoustique, c'est-à-dire de l'expérience sonore. Si les *sound situations*, portant le focus sur le procès perceptif, se caractérisent par leur ouverture aux phénomènes de différenciation qualitative, les situations-bruit s'élargissent aux enjeux événementiels du sonore et ont partie liée avec les phénomènes de tension vers la source. Plus qu'à un processus de différenciation des phénomènes acoustiques eux-mêmes, c'est ainsi à la relation nouée avec le sonore que s'attachent les processus d'analogie/catégorisation du perçu. Il n'est, en cela, pas étonnant qu'un phénomène envisagé dans une certaine perspective en langue source le soit dans une autre en langue cible, la forte représentation des situations-bruit dans la version traduite faisant apparaître le caractère prégnant des approches événementielles du sonore en langue française.

La situation de traduction ne fait ainsi qu'actualiser la diversité des modalités d'expression des processus d'analogie/catégorisation du sonore, phénomène qui relève plus largement de la richesse intrinsèque du perçu, comme le met en évidence l'analyse, par B. Krause, de l'écoute du bruit des moteurs chez les aiguilleurs du ciel (cf. supra) :

Si les gens au sol ne sont pas enchantés quand un bi- ou quadrimoteur traverse leur espace acoustique, le son produit par les moteurs synchronisés -ceux qui effectuent le même nombre de tours par minute et, par conséquent, émettent un bruit de hauteur et d'intensité égales - est un bourdonnement continu sans à-coups, la « musique » la plus douce et rassurante qui soit aux yeux des aiguilleurs du ciel. K 56

S'ils peuvent, le cas échéant, sembler réaliser une segmentation du perçu, les processus d'analogie/catégorisation du sonore n'ont ainsi pas pour objet le partage du référent, mais bien le marquage, toujours renouvelé, des modalités d'expression de la relation nouée avec le phénomène acoustique. La catégorisation *bruit/son* en langue française - tout comme les catégories du sonore en anglais - s'inscrit à part entière dans ce contexte et procède de fait, plus que d'une classification des phénomènes acoustiques, de la distinction de deux attitudes perceptives, l'une liée à la confrontation à l'événement, l'autre attachée à la distinction qualitative du perçu.

Si les situations-bruit présentes dans la traduction du texte de B. Krause renvoient ainsi, de façon récurrente, à des *noise situations* dans la version originale - en particulier en ce qui concerne l'expression de la relation à l'incontrôlé et à l'indésirable -, elles s'élargissent également à des contextes de nature diverse, utilisant ce faisant les ressources offertes par l'extension sémantico-lexicale du champ en langue cible. Le fait qu'elles s'étendent à des perspectives relevant de *sound situations* dans le texte anglais ne fait qu'actualiser la diversité des approches du lien tissé avec le sonore - la forte représentation des situations-bruit en langue française attestant en cela de l'existence d'une préférence pour les saisies de type événementiel, qui ouvrent le sonore aux dimensions du contexte afférent.

S'attachant au marquage qualitatif du perçu, la langue anglaise se caractérise ainsi par la finesse de son maillage du sonore, la traduction nécessitant généralement l'usage d'expansions du syntagme nominal ou de périphrases pour pallier l'absence de distinctions catégorielles en langue cible.

Si la mise en perspective de l'ouvrage de B. Krause et de sa traduction offre une perspective privilégiée sur l'extension du champ sémantico-lexical du bruit en langue française, elle permet ainsi également de mettre en évidence la façon dont s'opère la distinction *bruit/son* en discours.

Une situation envisageant le phénomène acoustique - ou ses effets sur l'auditeur - en termes d'événement est ainsi plutôt sujette à être catégorisée comme une situation-bruit, la présence d'une maîtrise (perceptive, experte, culturelle ...) du sonore étant plus spécifiquement liée à une situation-son. Il n'est, dans cette perspective, pas surprenant que le bruit soit de façon privilégiée la catégorie des événements sonores non identifiés, des manifestations d'origine météorologique ou géophysique, des phénomènes mécaniques

ou électroniques, des éléments du quotidien - ou même, le cas échéant, des productions langagières, envisagées en deçà ou au-delà de leurs enjeux sémiotiques -, et que le son soit celle des phénomènes construits, de la conscience auditive, de l'écoute intentionnelle, des usages culturels du phénomène acoustique - et tout particulièrement de la musique, espace où s'expriment et se renouvellent les modalités d'exploration du sensible.

La catégorisation *bruit/son* ne réalise cependant pas de partition stricte de l'expérience sonore, mais repose à part entière sur les analogies inhérentes aux liens tissés en situation avec l'événement acoustique. Ancrée dans de longues chaînes d'usages partagés, elle est par ailleurs, comme le montrent les exemples issus du corpus, susceptible d'être subvertie à des fins expressives, tout *bruit* ayant aptitude à devenir *son* et tout *son* pouvant en contexte être envisagé comme *événement bruiteux* spécifique.

1.3 Participation aux modalités originaires de catégorisation du sonore

Annexe 31

1.3.1 Engagement du procès catégoriel

1.3.1.1 Distinction sur l'axe du *même* et de l'*autre*

Constitués en entités propres, les phénomènes acoustiques sont distingués sur l'axe du *même* et de l'*autre*. Si la saisie des situations-bruit se réalise en cela généralement sur un mode événementiel (*un événement acoustique* → *un autre événement acoustique* 29, 30), les situations-son se prêtent plus volontiers à des modes de différenciation de nature qualitative (*un son* → *un son (très) différent*, 31) :

29. Mais Antoine avait relevé la tête : *une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre*. RD. 3.

30. Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, *un autre bruit était venu* ; RB. 39

31. Dans les forêts tropicales, les formations orageuses ont tendance à se manifester tous les après-midi, même pendant la "saison sèche". L'épais rideau de pluie retentit alors comme l'approche d'un train de marchandises. [...] *Dans les centres urbains, la pluie rend un son très différent*. K. 27

1.3.1.2 Ouverture aux processus de sous-catégorisation : espèce de ... / type de ... (bruits/sons)

Passant par la distinction du *même* et de l'*autre*, la saisie du sonore s'ouvre - en perspective de situation-bruit comme de situation-son - aux phénomènes de sous-catégorisation, lesquels, reposant sur l'analogie, sont partie prenante du sens conféré au perçu.

Actualisés dans le discours, ces processus s'effectuent ainsi tantôt "par extension", à partir d'exemplaires fondant la catégorie (l'énoncé passant généralement par l'anaphore : *X, Y, Z → toute espèce de petits bruits qui ...*, ex. 32, *X, Y, Z → les sons de ce type ...*, ex. 33), tantôt par mention du lien afférent (*toute espèce de bruits renvoyant à ...*, ex 34), tantôt encore par création de hiérarchies catégorielles permettant de cibler le phénomène évoqué (*bruit → bruit importun → type de bruit importun*, ex 35) :

32. La goutte tombe en retentissant. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; le frottement du vent remplit à lui seul la capacité de l'espace. *Toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent ; [...]* RD. 1

33. Le bruissement des vagues de l'océan et des lacs, les effets du vent et le murmure des ruisseaux contiennent des éléments de bruit blanc. Analogues à la lumière blanche, *les sons de ce type* sont formés d'un nombre infini de fréquences audibles distribuées sur l'ensemble du spectre audio. K. 57

34. En effet, on sortait de la mort, on sortait de la mort partout, *comme on pouvait l'entendre à toute espèce de bruits*, comme on pouvait le voir à toute espèce de signes. RD. 42

35. [...] que se passe-t-il *lorsqu'un seul type de bruit importun* -celui des jets et des avions privés- disparaît de notre environnement ? K. 58

Récurrentes - tant en situation de bruit que de son - dans le corpus, les saisies autoréférentielles (*faire son bruit/posséder ses sons spécifiques*) constituent à cet égard un mode de sous-catégorisation propre, ouvert à la fois à la saisie de la source, à la qualification de l'événement acoustique et à la mise en scène de la "présence sonore" du monde :

36. Chaque plage possède *ses sons aquatiques spécifiques* K. 20

37. Et peut-être rien de plus, jamais, que d'être comme ça, les deux, et regarder comment les grosses eaux vous cassent sous le nez leurs bouteilles de verre épais, leurs bordelaises, *dont les éclats viennent faire leur bruit sur les galets autour de vous*. RB. 35

1.3.2 Saisie de la source, distinctions qualitatives, autonomisation du sonore

Ancrée dans le lien au perçu, la catégorisation *bruit/son* s'ouvre aux phénomènes de tension vers la source, aux processus de distinction qualitative, ainsi qu'au paradigme de l'autonomisation de l'événement acoustique.

1.3.2.1 Bruit/son et saisie de la source

Indissociablement liée à la fonction originaire de l'oreille, organe d'alerte, la catégorisation *bruit/son* passe par la saisie de la source :

→ **situations-bruit**

38. *Le bruit d'origine humaine* [...] K. 61
Human-generated noise [...] :181
39. *les bruits mécaniques* [...] K. 56
mechanical noise [...] : 164)
40. *les bruits mécaniques ou électroniques produits sous l'eau* [...] K. 63
underwater mechanical or electronic noise [...] : 189

→ **situations-son**

41. *les sons animaliers* K. 21
wildlife sounds :44.
42. [...] *sons de la nature* K. 71, K. 10
natural sound : 236, wild sound : 14
43. *tel son vocal* (en russe) [...] RS. 5

Si elle s'effectue, en contexte de situation-bruit, généralement par simple mention du lien à l'émetteur (*le bruit de ...*)⁶⁰², le saisi de la source passe plus volontiers, dans le cas des situations-son, par une actualisation du phénomène de production sonore (*le son émis par*, K. 15, 36, 37, 47, *produit par*, K. 21, 25, 56, *engendré*, D.T.J. 189), le discours distinguant ainsi, dans la saisie de la relation à la situation émettrice, (i) un processus d'identification du phénomène acoustique par l'événement afférent (44-46) (ii) d'une mise en scène de la relation du *faire* à l'*entendre* (47-49)⁶⁰³ :

44. j'étais couché depuis longtemps, quand j'entends dehors *un bruit de pas*. RB. 23
45. Seulement, cette même nuit, elle a été réveillée *par le bruit de la porte de la maison qui s'est ouverte* ; RB. 32
46. et d'abord on n'a entendu que mastications et soupirs, puis, à mesure que les oreilles se débouchaient, *le bruit de la rivière, toujours plus proche*. B. 73
47. *Les sons émis par les grillons, les sauterelles, les grenouilles ou certains insectes* nous font souvent l'effet d'une cacophonie. [...] K. 37
48. *Les sons produits par l'eau* peuvent évidemment varier en fonction des changements de l'environnement et du type de géographie locale. K. 21
49. le terzo suono *c'est un son engendré au grave d'une double corde* DT. J 189

⁶⁰² Si 94% des saisies du lien à la source sont effectuées, dans le corpus, à partir de la locution *le bruit de* en contexte de *situation-bruit*, seules 43% d'entre elles sont réalisées à partir du S.N. *le son de* en contexte de *situation-son*.

⁶⁰³ Ce phénomène n'est cependant pas systématique, la mention du processus d'émission étant également attestée en contexte de *situation-bruit* : « *le bruit émis* par les bateaux dans Glacier Bay... » K. 64, « *les bruits de percussion éruptés* à intervalles réguliers par le moteur Diesel d'un puits de pétrole quelque part sur les hautes plaines du Wyoming » K. 56

1.3.2.2 Bruit/son et phénomènes de distinction qualitative

> Axes de différenciation

Se distinguant par la façon dont s’y exprime le lien à la source, les situations bruit et son se différencient également en contexte de saisie qualitative.

Ouvert à la dimension de l’événement - et faisant, en cela, une large place à l’expression de phénomènes de congruence qui, tels le lien puissance/distance (*proche* → *fort*, *lointain* → *faible*), jouent un rôle majeur dans la saisie de la source, le bruit est, de façon privilégiée, caractérisé par son intensité. Généralement associé à des situations de forte puissance sonore - comme le fait apparaître, dans le corpus, la récurrence, dans ce contexte, des adjectifs *grand* (RD. 22, 26, R.B. 10, 18, 24), *gros* (RD. 49), *fort* (RD. 55, K. 45), *terrible* (B. 67), *excessif* (K. 64), des formes figées *bruit de tonnerre* (K. 20, 29), *bruit d’enfer* (K. 53), ou encore du syntagme adverbial *trop de bruit* (RD. 65, RS. 9) -, il renvoie également, le cas échéant, à des phénomènes de faible dynamique (*petit bruit* (RB. 40, RGS⁶⁰⁴: 243, K. 4, *bruit léger*, RB. 31, K. 68, *bruit subtil*, K. 30).

Bien que référant également de façon essentielle au paradigme de l’intensité, les descriptions musicales font peu appel aux expansions qualitatives de *son* et utilisent plus volontiers des modes de saisies impersonnels (*c’est trop fort*, D.L.K. 162, *quelque chose d’un peu plus fort*, DL.J. 46, *même si c’est doux*, DL.J. 157). Elles se caractérisent par ailleurs par leur ouverture aux formes métonymiques - le phénomène de proximité syntaxique directe entre source et production sonore contribuant, en même temps qu’à porter le focus sur le lien émetteur → médium → son, à conférer à la voix ou à l’instrument une autonomie propre : *il est beau l’basson, mais il est trop fort*, DL. I 51, *si les contrebasses ne sont pas suffisamment fortes ...* DL.K. 71.

Si l’énoncé tend à différencier les situation-son des situations-bruit dans la saisie de l’intensité, nombre de qualités acoustiques s’actualisent cependant de façon similaire dans les deux contextes, comme le fait apparaître, dans un cas comme dans l’autre, l’inscription du phénomène sonore sur l’axe de la hauteur (B. 30, K. 86), de la clarté (RD. 64, DT.J 24), ou de la “sécheresse“ (K. 59, K 19) :

⁶⁰⁴ Ramuz, C.F., (2008, [1906]), *La Grande Guerre du Sondrebond*, Genève, Mermod.

50. les moteurs synchronisés -ceux qui effectuent le même nombre de tours par minute et, par conséquent, *émettent un bruit de hauteur et d'intensité égales* K. 56

51. on a aussi comme ça comme des vagues ... c'est-à dire tout d'un coup y'a *des sons graves qui émergent* ... et puis ils disparaissent ... de nouveau recouverts *par les sons ... plus aigus* ...

DL. I 15

52. Il n'avait plus bien sa tête, c'est pourquoi il levait sa pioche dans le soleil ; puis, se baissant, empoignait par le manche sa pelle plate, creusant une tranchée, à peine marquée d'ailleurs encore dans les débris de schistes noirs, tout entremêlés de cailloux, contre lesquels le fer de l'outil heurtait parfois, *faisant un bruit clair*. RD. 64

53. il avait un son justement ... jeune ... *qui était extrêmement ... clair comme ça pas très charnu*⁶⁰⁵ DT. J 24

54. Je fus complètement pris au dépourvu par les craquements divers, les grincements aigus, *les bruits secs* et les grattements qui explosaient dans mon casque [...] K. 59

55. *Tous les sons étaient incroyablement « secs »* et rapidement absorbés, la faible humidité donnant l'impression de se trouver dans un studio d'enregistrement isolé phoniquement, sans réverbération. K. 19.

Portant, par ailleurs, l'empreinte du lien unissant la perception sonore à la couche originaire du sentir, la saisie des situations-son est de façon privilégiée le lieu d'expression des phénomènes de correspondances transmodales, qu'elle s'ouvre aux champs de la vue, (lumière, 56, forme, 57, 58), du goût (59), de la thermoception (60), de la nociception (61), de la tonicité (62), ou encore à la sensation de pesanteur (63), tous éléments s'élargissant en contexte aux enjeux culturels afférents :

56. [...] *ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois*

DM. K. 74

57. c'est toujours *un son effilé ... pur...* DT. I 2

58. ça enlève *la rondeur du son* DT. I 86

59. la seule chose qui m'a un peu dérangé *c'est le son un peu acide de la flûte* DM. J 79

60. c'est ... un ou une violoniste qui a une grande maîtrise *avec un son chaud* DT. J 18

61. *Un son lancinant* B. 43.

62. *le son est raide* ... même dans les ornements y'a pas ... y'a pas d'amusement D.T. J 94

63. *un son lourd qui voyage* B. 30

⁶⁰⁵ Associé de façon récurrente à la notion d'éclat, la "clarté" du son renvoie également, le cas échéant, comme le met en évidence P. Cheminée en contexte pianistique, au signalement d'un manque de richesse harmonique (cf. clarté d'un brouet).

> *Qualification et affinement catégoriel : “fort et marqué”, “raide et métallique”*

Combinant, de façon récurrente, les processus de distinction qualitative, l'énoncé fait apparaître, dans le cadre des situations-bruit comme des situations-son, l'existence de liens privilégiés entre certaines modalités de catégorisation acoustique. Les groupements opérés constituent ainsi autant de catégories *ad hoc* qui, affinant le lien tissé, dans et par l'activité auditive, avec le monde, étendent les modalités de saisie du perçu à la spécificité des situations afférentes⁶⁰⁶. Récurrente par exemple chez C.F. Ramuz, la catégorie du “fort et marqué” assure ainsi, dans des contextes divers, la saisie conjointe de qualités d'émission et de puissance sonore, mais également l'expression du degré de “distinction” du phénomène acoustique par l'auditeur⁶⁰⁷ (le “plus sourd” relayant à cet égard le “moins fort”, dans les formes négatives) :

64. Il dormait les bras en croix, la bouche entr'ouverte. Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux *un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois* RD. 55

65. Elle peut gagner facilement la porte donnant sur la ruelle, c'est-à-dire du côté d'où les petites notes venaient. *Et en effet, les revoilà plus fortes, plus marquées* » RB. 9,

66. Et là-bas, on tire le canon. Poum ! [...] Ça résonne aussi vers Denens et Redenges de l'autre côté du village, *mais en plus sourd, en moins marqué* RB. 35

Qu'il renvoie par ailleurs (i) chez N. Bouvier, aux phénomènes de congruence inhérents à la perception du lourd, du grave et du lent (67), (ii) chez B. Krause, à la relation entre phénomènes d'intensité, de hauteur et de résonance (“petits, secs et aigus”, 68), ou encore (iii) dans le corpus musical, à la continuité des qualités de tonicité et de couleur spectrale (“raide et métallique”, 69), ce phénomène témoigne de la participation essentielle du sonore aux diverses modalités d'expression du sensible :

67. Le dahour [...]. Un instrument bien fait pour la steppe, *avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur*, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux *-si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit*. B. 30

⁶⁰⁶ Cf. Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 207.

⁶⁰⁷ Phénomène décrit par P. Mariétan en termes de “perspicuité”, soit comme relevant de “l'application d'une échelle de degrés de plus ou moins grande clarté au contenu de l'écoute d'une situation sonore” : « Il y a un degré de *perspicuité* élevé lorsque chaque son est distinctement perceptible, il est bas lorsque les sons sont indistincts, se confondent. » (2016 : 16).

68. Les bernaches accrochées aux rochers émergés et aux racines des palétuviers se retournent dans leur coquille *en émettant de petits bruits secs et aigus* qui résonnent dans tout l'habitat au-dessus et au-dessous de la laisse de haute mer. K. 4

69. c'que j'ai trouvé raide c'était l'son.... moi *j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique*
DT. J 148

> *Saisies subjectives*

Porteur/vecteur d'émotion, le phénomène acoustique se charge, en contexte de situation-bruit comme de situation-son, de valeurs subjectives propres.

Bien que présente de façon ponctuelle dans la saisie du bruit⁶⁰⁸, l'attribution d'une valeur esthétique (*joli* DT.J. 51, *beau*, D.M.I. 51, *très beau* DT.K. 64, DT.K. 200), pragmatique (*utile*, 71), culturelle (sons *totémiques*, 72)⁶⁰⁹, voire spirituelle (*pureté* du son, 70, *magie* du son du violon, 73) aux phénomènes acoustiques est, dans le corpus, plus spécifiquement liée au paradigme du *son* :

70. c'que j'ai vraiment apprécié c'est *cette ... beauté pureté du son* DT. K26

71. L'omniprésence du bruit devient manifeste lorsqu'on se sert d'un microphone. Celui-ci, prolongement de l'oreille mais très différent par sa fonction, ne démêle pas *les sons utiles* du bruit. K. 55

72. *Les sons totémiques que j'entends* sont souvent ceux émis par les vagues sur le rivage. K. 69

73. j'ai trouvé [...] qu'il y a vraiment *toute la magie du son du violon* dans ces deux enregistrements ...DT. K 26

Très présent - en particulier en perspective musicale - dans la description du son, l'axe de la subjectivité occupe également une place essentielle dans la saisie des situations-bruit, où il est partie prenante de la relation nouée avec l'événement afférent, comme c'est par exemple le cas dans l'évocation du caractère apaisant du moteur pour le voyageur chez N. Bouvier (74), ou du bruit rassurant des "*casseroles, assiettes et couverts*" dans la maison familiale, chez B. Krause (75) :

74. [...] *malgré le bruit rassurant du moteur*. B. 23

⁶⁰⁸ Comme c'est le cas chez B. Krause, dans l'évocation de l'écoute - éminemment musicale - de l'averse en forêt tropicale : « On entend *le bruit mélodieux de l'eau qui tombe goutte à goutte sur les feuilles* » K. 26

⁶⁰⁹ Le corpus présente à cet égard deux occurrences de saisie du *son* associées à une perspective historique, l'une renvoyant, dans la critique de la sonate baroque, à la "modernité" du son (« j'trouve qu'le son est aussi euh... j'veux pas dire *trop moderne* mais ... » DT. I 58), l'autre, chez B. Krause, à l'influence des phénomènes sonores émis par l'eau sur les productions langagières et musicales de l'être humain (« L'eau émet *les sons les plus anciens qui soient*, mais il est extrêmement difficile de les enregistrer et de les reproduire. Ses murmures, chuintements, clapotements, grondements, fracas à périodicité multirythmique ont été source d'inspiration pour l'homme depuis qu'il parle, chante, fait de la musique. » K. 14). Mettant en lien expérience acoustique et temporelle, ce phénomène confirme ainsi l'appartenance du *son* à la sphère culturelle.

75. *Les bruits rassurants de casseroles, d'assiettes et de couverts* filtraient à travers le plancher de ma chambre lorsque mon père se levait tôt pour prendre son petit déjeuner avant de partir travailler. K. 48

Doté par l'auditeur d'une vie propre, comme le font apparaître, chez B. Krause, l'écoute du vent dans les roseaux chez les *Nez Percé* (76) ou encore l'expérience de la confrontation au fracas des vagues sur les rivages d'East Anglia en Grande Bretagne (77), le bruit procède ainsi de la relation nouée avec les événements du monde :

76. Il suffit d'un chicot pour résonner dans le vent. Mais, quand il y en a plusieurs, ils chantent tous à nos oreilles. *C'est un bruit triste*. Je l'ai entendu. Il frappe toutes les notes. » Elisabeth Wilson, cit. B. Krause, K. 66

77. Alors que Coney Island est calme, sur le rivage d'East Anglia, en Grande Bretagne, près d'Aldeburgh, *le bruit des vagues a quelque chose de furieux*, même par les journées les plus belles et paisibles. K. 20

1.3.2.3 Bruit/son et autonomisation du sonore

> *Saisies passives* : “être entendu”, “s’entendre”, “se faire entendre”

Conférant au substantif sonore fonction de sujet syntaxique, les formes passives de l'*entendre* (*être entendu*, *s’entendre*, *se faire entendre*) représentent une première manifestation de saisie “autonomisante” du sonore. Attachées de façon spécifique au contexte des situations-bruit, elles tendent à constituer l'événement acoustique en agent de l'entendu (cf. supra) :

78. [...] ayant sauté à bas du toit le premier, il s'étonne du brouillard où il est, s'étonnant en même temps de la grandeur du silence qui l'entoure.

Car [...] quelque chose y manque, quelque chose qui y était n'y est plus : *c'est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre*, bien qu'on fût à l'époque de l'année où il est le plus riche en eau. RD. 13

La valeur “autonomisante” conférée au bruit dans les usages passifs de l'*entendre* ne prend cependant sens que du rôle joué, dans l'énoncé, par le focalisateur, le sujet syntaxique ne pouvant, comme le souligne A. Rabatel, être confondu avec le sujet sémantique (lequel renvoie, dans ce contexte, à l'auditeur - c'est-à-dire à “l'acteur” de la perception sonore) :

[...] il convient de distinguer le sujet sémantique des perceptions (l'agent) et le sujet syntaxique desdites perceptions. De fait, le sujet sémantique des perceptions peut endosser de multiples habits syntaxiques et il y a de notables différences entre un sujet percevant actif [...] et un sujet plus “passif”, en raison du sémantisme du verbe [...] ou en raison d'une structure syntaxique telle que la passivation. (Rabatel, A., 1998 : 56)

Adopter la perspective d'une “saisie autonomisante” du bruit, c'est ainsi choisir de jouer le jeu de la syntaxe, c'est-à-dire d'une entrée iconique, conférant au phénomène acoustique,

dans et par la structure de l'énoncé, statut d'acteur du procès sonore et d'agent de ses effets sur l'autre.

> *Saisies processuelles*

Le bruit est à la fois, vecteur et parasite, occasion qui s'efface et cause très petite qui, parcourant les carrefours, joue la chance de vivre, face à gauche, pile à droite, oui, le bruit va choisissant de grandir ou mourir. (Serres, M., 1982 : 102, 103).

Si les formes passives de l'*entendre* érigent le phénomène acoustique en sujet, la constitution du bruit en acteur de son propre procès fait de l'événement sonore un élément autonome, ouvert, en contexte, aux phénomènes interactionnels.

Présenté comme agent de son surgissement (*exploser*, 79, vs. inchoatifs → *commencer*, *glisser* à, 80), de son entretien et des diverses modalités de son procès (*résonner*, 81, *s'accroître en se rapprochant toujours plus*, 82⁶¹⁰, duratifs → *se prolonger*, 83, *continuer à se faire entendre*, 84, *durer*, 85, *ne pas cesser*, 86), et de sa cessation (terminatifs → *se taire*, 87, *se perdre*, 88, (*se mourir*, 89), le bruit acquiert ainsi, dans et par l'énoncé, une existence propre :

79. Je fus complètement pris au dépourvu par les craquements divers, les grincements aigus, les bruits secs et les grattements *qui explosaient dans mon casque*, tous émis, supposai-je, par des êtres vivants. K. 59

80. Le bruit, *qui avait commencé dans son rêve, glisse tout doucement à la réalité*. [...] R.D. 16.

81. Les bernaches accrochées aux rochers émergés et aux racines des palétuviers se retournent dans leur coquille en émettant de petits bruits secs et aigus *qui résonnent dans tout l'habitat au-dessus et au-dessous de la laisse de haute mer*. K. 4

82. Le bruit cependant *s'accroît au dehors en se rapprochant toujours plus* ; RD. 23

83. *Il se prolonge* et gronde au-dessus des montagnes, du côté du nord ; RD. 16

84. On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse *continuait à se faire entendre* R.B. 6

85. Le grand bruit *avait beau durer sur la terrasse* [...] R.B. 18

86. Nous nous trompions, car le bruit *n'avait pas cessé*. B. 25

87. Et le bruit qu'il y avait dans la salle *s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout* ... RD. 60

88. [...] tandis que le bruit lointain des brisants *se perd dans le fond sonore*. K. 15

89. le bruit *se meurt* ; RB. 13

⁶¹⁰ Cf. également, en contexte de *situation son* : « Le son est renvoyé par les feuilles mouillées, [...] par l'écorce des arbres ou le sol humidifié par la pluie ou la rosée matinale, et *se répercute dans tout l'habitat*. » K. 18

Le discours différencie à cet égard, tant dans la saisie de la survenue que de la cessation de l'événement sonore, ce qui relève d'une situation de rupture (surgissement, 90 vs. arrêt, 91) ou de phénomènes continus et progressifs (processus d'émergence, 92 vs. d'extinction, 93) :

90. Mais Antoine avait relevé la tête : une nouvelle espèce de bruit *venait de se faire entendre*.

R.D. 3

91. [...] le bruit des voix dans la salle à boire *vient par terre comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans*. RB. 6.

92. Un après-midi, le bruit diffus et monotone du torrent dans sa gorge *laissait entendre, en s'entr'ouvrant, le tintement d'une sonnaïlle* ; RD 7

93. Le bruit *mourait peu à peu*, devenu très doux, presque imperceptible, comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres. R.D. 3

Saisi de façon rétroactive, à partir de son point de cessation - sur un mode non sécant -, l'événement acoustique prend statut de fait. Délimitant un avant et un après, la saisie du sonore contribue, ce faisant, à la structuration temporelle du récit :

94. *Le bruit des voix alors s'est tu brusquement*, puis c'est Milliquet qui paraît ... [...] R.B.8

95. *Après la disparition du bruit*, six ou sept minutes plus tard, la zone est restée silencieuse : le chœur de l'aube n'a pas retrouvé le niveau auquel nous l'avions enregistré avant le passage des jets. K. 62

Le phénomène sonore est également, le cas échéant, saisi sur l'ensemble de son procès, comme c'est le cas dans l'exemple 96, issu de *Derborence*, où le bruit, mis en scène dans son surgissement (*Mais Antoine avait relevé la tête [...]*) - situation présentée, dans son ancrage subjectif même, sur un mode rétroactif (soit de "l'après" à "l'avant" : *on aurait dit un roulement de tonnerre, qui avait été précédé d'une détonation sèche*) -, est ensuite décrit dans sa phase d'entretien - caractérisée par une superposition d'éléments inscrits dans la durée et d'événements ponctuels (*et maintenant, quoique continu, il était tout entrecoupé encore de chocs eux-mêmes prolongés de leurs propres échos*) -, et enfin évoqué, sur un mode iconique, dans son extinction progressive (*comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres*) :

96. Mais Antoine avait relevé la tête : une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre. Ce n'était plus le toit qui craquait ; c'était un bruit beaucoup plus sourd et qui venait du fond de l'espace. On aurait dit un roulement de tonnerre, qui avait été précédé d'une détonation sèche ; et maintenant, quoique continu, il était tout entrecoupé encore de chocs eux-mêmes prolongés de leurs propres échos. [...]

Le bruit mourait peu à peu, devenu très doux, presque imperceptible, comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres. R.D. 3.

> Saisies cinétiques

Présenté dans les diverses modalités de son déploiement temporel, le bruit est également décrit comme phénomène en déplacement dans l'espace, qu'il soit mis en scène dans son émergence (*filtrer*, 97, *sortir de*, 98, *venir de*, 99⁶¹¹), dans son parcours (*venir jusqu'à*, 100, *parvenir*, 101), ou dans sa progression vis-à-vis de l'auditeur (*se rapprocher*, 102, *s'éloigner*, 103). De même, ainsi, que la saisie processuelle du sonore prend sens de son articulation au moment de l'énonciation, la mise en scène spatiale de l'événement acoustique s'organise par rapport à la position de l'auditeur, comme en atteste la récurrence des situations présentant le trajet allant de la source (*venir de ...*) à la cible (*venir jusqu'à*, *parvenir*) :

97. Au rez-de-chaussée, la plomberie de la salle de bains s'animait brusquement. *Les bruits rassurants de casseroles, d'assiettes et de couverts filtraient à travers le plancher de ma chambre* lorsque mon père se levait tôt pour prendre son petit déjeuner avant de partir travailler. K. 48

98. Il dormait les bras en croix, la bouche entr'ouverte. *Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois.* RD. 55

99. *Le grand bruit venait de la terre*, au lieu qu'il n'y avait sur l'eau que du silence [...]

RB. 10

100. [...] *puis le bruit du fer frappant une matière dure et sonore est venu jusqu'à elle*, lui disant : "C'est ici.". RD. 64

101. *Pas de lumière, sauf à l'auberge d'où parvenaient les bruits feutrés d'une dernière partie de billard.* B. 7

102. *Le bruit cependant s'accroît au dehors en se rapprochant toujours plus ;* RD. 23

103. *On a entendu le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit ...* RD. 40

> Saisies interactionnelles

Si les approches processuelles et cinétiques du sonore sont plus particulièrement attachées aux situations-bruit, les saisies interactionnelles s'étendent également au contexte des situations-son.

→ Relation à l'environnement

. *Bruit/son* → *agents*

Perçu comme "acteur" d'effets de nature diverse (émergence, 104, ponctuation, 105, dominance, 106, saturation, 107), le phénomène sonore est ainsi décrit, dans la spécificité des situations afférentes, comme partie prenante des événements physiques du monde :

⁶¹¹ *Venir de* est également attesté dans le corpus en contexte de *situation-son* : « Elle, elle n'a eu qu'à écouter d'où venait le son. » (RD. 64).

→ *Situations-bruit* :

104. Un après-midi, le bruit diffus et monotone du torrent dans sa gorge *laissait entendre, en s'entr'ouvrant, le tintement d'une sonnaïlle* ; RD. 7

105. Un grand silence s'ensuivait, *ponctué par le bruit des fers à repasser* RS. 3

→ *Situations-son* :

106. j'trouve toujours *qu'y a ce son métallique qui ressort beaucoup* [...] ...DT. J 191

107. Lorsque le niveau est réglé trop haut, le son *provoque aisément un effet de saturation dans les meilleurs magnétophones*; K. 25

. *Bruit/son* → *objets*

Évoqué dans ses effets sur l'environnement sonore, l'événement acoustique est également présenté, tant en contexte de *situation-bruit* que de *situation-son*, comme subissant lui-même l'action d'agents extérieurs, qu'il soit perçu comme résultant de phénomènes de diffusion/propagation (108), d'absorption (109), voire d'agression (110) :

→ *Situations-son* :

108. [...] parce que l'eau *porte le son et le propage de tout côté*. R.B. 26

109. les biomes désertiques *ont tendance à absorber les sons rapidement* K. 38

→ *Situations-bruit* :

110. Le grand bruit avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires *le perçaient de partout*. RB. 18

Action sur le monde du vivant

Mis en scène dans ses relations avec l'environnement - naturel, technique, culturel -, le phénomène acoustique est également saisi dans ses interactions avec le monde du vivant. Constitués en observables, les effets du bruit sur le monde animal ouvrent ainsi un terrain d'études riche et complexe et s'inscrivent au cœur de la réflexion engagée dans le champ de la bioacoustique :

111. Le bruit d'origine humaine *affecte des biophonies entières*. K. 61

112. En examinant *l'effet du bruit sur le paysage sonore*, nous avons constaté que l'interférence coupait court aux vocalises de beaucoup d'animaux et modifiait également de manière importante le motif d'autres vocalises. K. 61

Inscription dans la vie humaine

Si les effets du bruit sur le monde animal occupent une place centrale en perspective bioacoustique, l'action exercée par les événements sonores sur l'être humain est également objet de questionnements multiples, dont témoigne le corpus. Évoqué, tant en contexte

de situation-bruit que de situation-son, dans ses effets physiologiques, le phénomène acoustique se présente ainsi comme agissant sur l'autre et s'inscrit dans l'énoncé sur le mode factitif (le bruit *fait lever la tête*, 113, *réveille*, 114, le son *fait tressaillir*, 115), le discours s'ouvrant, le cas échéant, au procès métaphorique, 116 :

113. Il n'a pas vu le savoyard ; c'est seulement le bruit de ses pas sur les galets *qui lui fait lever la tête*. RB. 21

114. Seulement, cette même nuit, *elle a été réveillée par le bruit de la porte de la maison qui s'est ouverte* ; RB. 32

115. et le silence est si parfait *que le son de votre klaxon vous fait tressaillir*. B. 12

116. C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes *nous ont brusquement engloutis*. K. 19

L'action du phénomène acoustique est par ailleurs de façon récurrente évoquée dans ses effets subjectifs, que ceux-ci soient présentés dans une approche instanciée (117, 118 - 121), ou dans une perspective générale (119, 120 - 122, 123) :

→ *Situations-son*

117. [...] *la seule chose qui m'a un peu dérangé c'est le son un peu acide de la flûte* DM . J. 79

118. C'est une longue prise de son, d'environ une heure. Au début, la texture est aussi belle et délicate que de la dentelle irlandaise, un ample tissu sonore *qui m'aspire dans le temps et l'espace d'alors comme seul le son peut le faire*. K. 54

119. les sons émis par les grillons, les sauterelles, les grenouilles ou certains insectes *nous font souvent l'effet d'une cacophonie*. [...] Pourtant, quand on écoute attentivement, on commence à y discerner une grande richesse de données. K. 37

120. J'aime le caractère dramatique des sons produits par les phénomènes météorologiques *saisissants et menaçants*, mais qui, lointains, *peuvent aussi exercer un effet apaisant*. K. 25

→ *Situations-bruit*

121. À l'autre bout du monde, les vagues [...] sont beaucoup plus fortes. Même par très beau temps, *le bruit de tonnerre qu'elles font en se brisant me procure une impression ambivalente de beauté austère et de menace terrifiante et mystérieuse*. K. 20

122. Dans notre monde industrialisé, *il arrive parfois que les bruits mécaniques soient bienvenus et, dans certains cas, aient valeur « artistique »* : par exemple, le bruit créé par un ingénieur du son pour produire le bon effet au bon moment dans un film. K. 56

123. *Le bruit blanc produit naturellement exerce un certain nombre d'effets positifs et il est souvent agréable à l'oreille et relaxant*. K. 57

Qu'elle relève de situations-son ou de situations-bruit, l'action exercée par le sonore sur l'auditeur s'inscrit ainsi dans le discours comme relevant de "l'agentivité" du phénomène acoustique.

Décrit dans ses effets sur l'environnement et sur les êtres vivants, le phénomène sonore est également investi en contexte de valeurs diverses, qu'il soit envisagé comme signe de l'événement afférent (124) ou invite à l'engagement d'un projet épistémique (125) :

124. ça fait du bruit, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit et il avait été entendu de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long. *Seulement on n'avait pas su tout de suite ce que ce bruit signifiait.* R.D. 26

125. *Le son amplifié me donnait le moyen de déchiffrer le langage de la nature* d'une manière que mon écoute « éduquée », formée à la musique, ne m'aurait pas permis de saisir. K. 13

Ouvert, par ailleurs, de façon essentielle au champ émotionnel, le bruit affecte tout spécifiquement les processus de récupération mémorielle et "d'évocation". Le discours fait à cet égard apparaître la richesse et la complexité des liens tissés, dans et par l'écoute, avec le monde, que le bruit évoqué rappelle un autre événement acoustique (*bruit du vent* → *souffle d'organismes vivants*, 126) ou qu'un phénomène "inouï" prenne sens d'un contexte familier (*bruit des vagues chargées de pétrole* → *bruit de succion*, 129). S'étendant aux contextes afférents, la relation établie entre phénomènes acoustiques s'élargit aux dimensions de l'expérience humaine, comme le met en évidence, au sein du corpus, la façon dont l'écoute unit, dans la diversité des situations évoquées, les paradigmes du vent et de la vie (126), de l'orage et de la guerre (127), du cri et du baiser (128) ou de la marée noire et de l'étouffement (129). Contribuant à enrichir et structurer l'expérience acoustique, le discours inscrit ainsi le sonore au cœur de la relation au monde :

126. Lorsque le bruit du vent est étouffé ou subtil, *il me rappelle parfois le souffle d'organismes vivants.* K. 30.

127. [...] les clients se sentaient menacés par le bruit ; *il leur rappelait la guerre.* K.25

128. les *glapissements, évoquant un bruit de baiser, de francolins du Natal* [...] K 18

129. [...] *Cela lui évoquait un bruit de succion, quelque chose de visqueux, boueux, comme si l'eau étouffait, suffoquait.* K. 21

> *Saisie du phénomène acoustique sur le mode de l'"étant"*

Être

Perçu comme élément autonome, le phénomène acoustique est posé comme "étant" et s'ouvre ce faisant au questionnement ontologique, phénomène au cœur de la réflexion engagée par B. Krause :

130. [...] dans sa forme la plus élémentaire, qu'est-ce que j'enregistre au juste ? *Qu'est-ce que le son ?* K. 16⁶¹².

Être bruit (vs. mouvement)

Si la question de l'essence du son se heurte à la pensée d'un phénomène qui, constitué comme tel dans l'écoute, échappe par nature aux catégories ontologiques de l'objet, les saisies du type "*être bruit*" font du sonore une modalité d'expression de l'*étant*. Présenté à cet égard comme fusionnel, le lien unissant, chez C.F. Ramuz, l'"être bruit" et l'"être mouvement" dans l'évocation du chaos inhérent à l'éboulement de *Derborence*, va ainsi de pair, dans l'énoncé, avec la présence d'un traitement syntaxique similaire des deux substantifs (introduits, dans une forme à déterminant zéro, par le présentatif "*ce qui était ...*"), l'énoncé participant, ce faisant, de la relation tissée entre phénomène acoustique et cinétique :

131. ça se passait à la fois dans les airs, à la surface de la terre et sous la terre, dans une confusion de tous les éléments où *on ne distinguait plus ce qui était bruit de ce qui était mouvement* [...] R.D. 12.

Être (avoir été) du bruit / des sons

Si "*être bruit*" fait de l'événement acoustique une expression de l'*étant*, "*être du bruit*" le constitue en occurrence, situation qui l'ouvre aux processus d'inscription temporelle. Mis en scène sur le mode de l'"*avoir été*", l'événement sonore peut ainsi, comme c'est le cas dans l'exemple 132, être envisagé dans ses liens avec l'"*étant*" et avec le *devenir* (*avoir été du bruit, avoir été des sons de ... → être maintenant fixé ... → être comme tout tendus déjà vers le dehors*) :

132. *Tout cela qui avait été du bruit*, tout cela qui avait été, par exemple, énormément de notes frappées sur le cymbalum avec le maillet feutré ou celui de peau, avec les petits et les gros maillets, tantôt les durs, tantôt les mous ; *qui avait été des sons de tambour*, des notes essayées sur le piano ou le violon ; [...] qui était maintenant fixé, ne bougeait plus, était devenu une suite de points immobiles sur du papier, était devenu de l'immobilité, était devenu du silence, mais l'un et l'autre riches, et comme tout tendus déjà vers le dehors, de ce qu'ils avaient à restituer. RS. 7.

⁶¹² Edgar Varèse pose, dans une approche similaire, la question de l'essence de la musique : « Le matériau de la musique est le son [...] Or, nous avons tendance à limiter la musique à ce qui est exprimé, sur le papier, par les symboles très imparfaits et très arbitraires qui sont les nôtres. *Qu'est-ce que c'est, la musique ?* C'est très subjectif. [...] »

(In Charbonnier, G, 1970, Varèse, Entretiens avec E. Varèse. Paris, Belfond, 1970 : 35-36, cit. in Castanet (2007) : 66).

Qu'elles posent la question de l'essence du phénomène acoustique ("Qu'est-ce que le son ?"), l'envisagent comme modalité d'expression de l'étant (*être bruit*), ou l'instancient dans sa dimension processuelle (*être/ avoir été du bruit*), les saisies "ontologiques" confèrent ainsi à l'événement sonore statut d'élément autonome. Envisagé tantôt comme expression, tantôt comme occurrence de *l'étant*, le phénomène acoustique se constitue ainsi - tout en restant marqué du sceau de l'intangible et de l'éphémère - en entité saisissable dans le discours.

Loin de réaliser une partition du perçu, *bruit* et *son* ouvrent ainsi un axe dont les deux polarités tendent à renvoyer à la saisie événementielle du sonore d'une part et à l'approche expérientielle du phénomène acoustique de l'autre.

La distinction *bruit/son* s'inscrit en cela au cœur des processus de catégorisation du sonore, qu'elle engage (i) les phénomènes de tension vers la source - effectués tantôt par mise en perspective du bruit de l'un et du bruit de l'autre, tantôt par saisie du lien du *faire* à *l'entendre* -, (ii) le jeu des différenciations qualitatives - privilégiant tantôt le lien puissance/distance et l'inscription des événements acoustiques sur un axe graduel d'intensité, tantôt les correspondances intermodales et l'extension de "l'entendre" aux diverses modalités de l'activité perceptive -, ou encore (iii) les processus d'autonomisation du perçu - constituant, en contexte de situation-bruit mais également de situation-son, le phénomène acoustique en acteur de son surgissement, de son procès et de ses interactions avec l'autre.

Participant des phénomènes d'analogie/catégorisation du perçu, la distinction *bruit/son* passe ainsi par une différenciation, dans et par la relation nouée avec le phénomène acoustique, de ce qui relève de la confrontation au contingent, à l'informulé, à l'inorganisé d'une part, et de ce qui s'ouvre, d'autre part, à l'exploration du sensible et aux usages culturels du sonore.

1.4. Différenciation par les modalités de saisie verbale

Ancré dans les processus de saisie du perçu, le discours est partie prenante des phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore et distingue, ce faisant, les situations-bruit des situations-son par leurs modalités d'inscription verbale.

1.4.1 Distinction par le mode de "présentation" : *il y a / c'est ...*

Annexe 32

Il y a ...

Introduisant le phénomène acoustique dans l'énoncé, les saisies réalisées à partir du présentatif "il y a" prennent valeur événementielle. Associée chez C.F. Ramuz au contexte des situations-bruit, cette modalité de "présentation" du sonore ouvre le perçu au procès narratif, que l'événement acoustique s'exprime sur le mode de l'inaccompli (133) ou de l'accompli (134) :

133. *Au-dessous d'elles, il y avait le bruit de l'eau.* R.B. 39

134. [...] on n'entendait plus la musique. *Il y a eu seulement le bruit du bouchon.*
Rouge a rempli les verres. RB. 48

Attesté également de façon ponctuelle dans le commentaire musical, le présentatif *il y a* (dans sa version parlée "y'a") signale le caractère singulier d'un phénomène et tend à conférer à ce dernier valeur d'événement. C'est le cas, par exemple, dans le commentaire de la Sonate *Trille du diable* de Tartini, où l'un des critiques mentionne la présence du *terzo suono*, effet harmonique remarquable ("y'a ce fameux *terzo suono*") décrit par le compositeur dans son *Traité de la musique selon la véritable science de l'harmonie* :

135. et ce trille on l'entend bien là alors... en même temps *qu'y a ce fameux terzo suono*
... le troisième son... le son résultant ... D.T. J 176⁶¹³

Assurant l'inscription discursive du sonore, le présentatif *y'a* isole ainsi au sein du perçu un élément considéré comme propre à susciter l'attention⁶¹⁴.

⁶¹³ Le corpus Ligeti présente un contexte similaire, l'énoncé conférant au phénomène signalé valeur d'événement: « là tout à coup *y'a une espèce de dilution du son* on perd ces bois et on revient en fait au continuum de cordes. » DL. K 23.

⁶¹⁴ Cf. également : « Il hoche la tête : "Ça y est, je comprends, c'est la montagne qui est tombée." Elle nous est tombée dessus, *je me rappelle le bruit qu'il y a eu* et le toit s'est aplati sur un de ses côtés contre terre. » RD. 34

Si le présentatif *il y a* confère au phénomène acoustique valeur d'événement, *c'est* ouvre une perspective déictique et engage généralement, tant en contexte de situation-bruit que de situation-son, une approche qualifiante du sonore⁶¹⁵ :

136. *c'est un bruit triste*. K. 66

137. *c'est toujours un son effilé ... pur...* DT. I 2.

Distingués, le cas échéant, par leur mode d'inscription verbale, les situations-bruit et son s'inscrivent cependant dans une continuité. Tendant à s'ouvrir à "*l'il y a*" du monde pour l'un et à l'exploration du sensible pour l'autre, *bruit* et *son* représentant ainsi deux polarités d'un axe marqué par le caractère graduel des phénomènes afférents.

1.4.2 Saisies prépositionnelles : le phénomène acoustique comme circonstant

Annexe 33

Distingués par leur mode de "présentation" dans l'énoncé, *bruit* et *son* sont également différenciés par leur inscription prépositionnelle. Ancrée dans le lien tissé, dans et par l'expérience auditive, avec le monde, la constitution du phénomène acoustique en "circonstant" concerne à cet égard plus spécifiquement les situations-bruit, qui se prêtent plus volontiers aux inscriptions événementielles. Elle est cependant également présente de façon ponctuelle en contexte de situation-son, en particulier en perspective musicale (*avec un son x*)⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Jouant un rôle propre en situation descriptive chez N. Bouvier, l'usage de la négation exceptive ("*ce n'est (n'étaient) que*") crée un effet de focalisation sur les phénomènes évoqués. Prenant, dans et par la juxtaposition de formes à *article zéro*, statut équivalent dans le procès descriptif, *essorages*, *bruits de brosses et chansons soupirées* sont ainsi, dans l'évocation d'une scène de lessive sur les bords de la Save, présentés dans le lien organique qui les unit à l'instant, lien qui, ouvert au continuum cinético-acoustique originaire, trouve une incarnation dans l'image de "grandes banquises de mousse" descendant "au fil de l'eau vers la Bulgarie" : « En bonne compagnie nous frottions nos chemises, accroupis dans l'eau terreuse, et tout le long de la berge, face à la ville endormie, *ce n'étaient qu'essorages, bruits de brosses et chansons soupirées* pendant que de grandes banquises de mousse descendaient au fil de l'eau vers la Bulgarie. » B. 3.

⁶¹⁶ Les saisies prépositionnelles du sonore sont, dans le corpus, environ quatre fois plus représentées en contexte de *situation-bruit* que de *situation-son* (soit - selon le type de lien établi - : saisies spatiales : 6B/1S, relation de concomitance : 13B/4S, lien causal : 1B/0S, concession : 1B/0S, exclusion : 1B/1S, comparaison : 1B/0S).

Les saisies prépositionnelles du sonore se chargent ce faisant de valeurs sémantiques diverses, qu'elles passent par les liens de concomitance (*avec un bruit de ...*), de causalité (*à cause du bruit*), de concession (*malgré le bruit*), d'exclusion (*hormis le bruit de ...*), ou encore s'expriment en termes de relation spatiale (*dans, parmi, par-dessus, à travers le bruit*).

1.4.2.1 Avec : des liens processuels à la caractérisation de la source par le son

Ouverte de façon essentielle à la dimension de la subjectivité, la saisie du sonore fait une large place à l'inscription temporelle du perçu, et, en particulier, au lien unissant le procès acoustique à celui de l'événement afférent.

> *“Avec bruit (un bruit de, un bruit x)“: marquage du continuum cinético-acoustique*

Très présente dans le corpus, la saisie de phénomènes cinético-acoustiques passe de façon récurrente par la combinaison d'un verbe de mouvement et d'un syntagme prépositionnel introduit par *avec*. Trouvant ancrage dans le continuum expérientiel originaire (Werner et Wapner, 1949), elle renvoie alors tantôt au contexte de l'action émettrice (138)⁶¹⁷, tantôt à celui d'une action ou d'un déplacement accompagnés de bruit (139)⁶¹⁸ :

138. Il voit qu'il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu'il pense à présent se forment à mesure *avec bruit* sur sa langue ; RD. 35

139. Un train passe sur le viaduc *avec un grand bruit de vent qui se lève* RB. 13

Liant procès acoustique et cinétique, la préposition *avec* réalise ainsi une de ses fonctions premières, mise en évidence par P. Cadiot :

Il semble... raisonnable de penser que *avec* [...] est incident à un procès. Ainsi, des verbes qui pris dans l'absolu oscillent entre un sens statique et un sens processuel sont interprétés en termes processuels lorsqu'ils sont complétés par "avec N". Dans de tels emplois, les plus canoniques, un complément introduit par *avec* est incident non à un mot, mais à un procès traduit par un énoncé doué de complétude interne.

Différemment [...] d'un repérage dans le temps ou dans l'espace en particulier, différemment d'un complément de circonstance ordinaire, on pourrait dire qu'il le complète de l'intérieur [...].

(Cadiot, P., 1990 : 152).

⁶¹⁷ *Se former avec bruit* (RD. 35), *éclater avec un bruit d'impact si fort que ...* (K 45).

⁶¹⁸ *rouler avec bruit* (R.S.8), *déraper avec un bruit terrible* (B. 67), *plonger avec un bruit lointain* (B. 77), *sauter avec un bruit de petit tambour* (R.B. 11), *passer avec un bruit de rames* (B. 48), *monter avec un bruit de grêle* (B. 72), *s'envoler avec un bruit comme une corde de violon qu'on pince* (R.D. 33), *tomber avec un bruit de tonnerre* (K 29).

- Avec bruit

Assurant le marquage du continuum cinético-acoustique, la forme “avec bruit” - forme à article zéro -, actualise le bruit dans ses modalités fusionnelles originaires.⁶¹⁹

Elle trouve un parallèle en situation négative dans la saisie de l’absence de manifestation sonore (“sans bruit”), le phénomène acoustique étant traité, dans un cas comme dans l’autre, comme partie prenante de l’événement afférent :

140. Or c’était le temps où le char de la mariée des “Noces” entraînait chaque jour en scène, *roulant avec bruit sur le plancher de sapin* ; RS. 8

141. Puis, aussi soudainement qu’il était venu, *le jaguar a disparu sans bruit dans la forêt* K 9

Présentant le sonore dans sa valeur événementielle, les formes *avec bruit* et *sans bruit* n’ont pas d’équivalent en contexte de situation-son, situations dont la nécessité d’actualisation occurrentielle suppose l’usage de l’article défini ou indéfini (cf. supra).

- Avec un bruit x/ avec un bruit comme ... / avec un bruit de ...

Si la saisie du continuum cinético-acoustique trouve une expression privilégiée dans les formes à article zéro, la présence d’un mouvement de focalisation sur le phénomène sonore s’accompagne généralement d’une caractérisation du perçu. Très représentée dans le corpus, la forme “avec un bruit x” engage ainsi un procès qualitatif et s’ouvre à la richesse et à la diversité des éléments conférant à la situation sonore sa spécificité :

142. Les violons, les bois, une prestigieuse voix de femme s’élevaient à travers une sorte de mitraille, puis brusquement, l’aiguille dérapait vers le centre *avec un bruit terrible* B 67

143. En première, le camion se risquait dans la coulée, s’inclinait vers l’eau où les mottes détachées par les roues plongeaient *avec un bruit lointain* B 77

⁶¹⁹ Cette situation rattache, en perspective guillaumienne, *bruit* au contexte des noms abstraits. C’est ainsi de la nécessité d’un ajustement du niveau d’abstraction du nom à celui du verbe - inhérente au parallélisme instauré par la préposition *avec* -, que prennent sens les diverses modalités d’usage de la détermination dans l’actualisation du nom afférent : « La préposition *avec* est une image de parallélisme : la relation qu’elle exprime est celle de choses qui existent ou agissent ensemble, accomplissent les mêmes mouvements et suivent les mêmes directions. Cette image suppose une certaine égalité de plan entre les objets rapprochés, égalité qui se réalise aisément lorsque la préposition relie deux noms, c’est-à-dire deux mots de même nature . [...] Placée après le verbe, la préposition *avec* est beaucoup plus sujette à se déformer. Ce qui détermine le traitement, c’est la hauteur respective du nom et du verbe. Or, le verbe, par sa nature même, se situe sur un plan moyen : il s’ensuit que seuls les noms assez peu abstraits pour ne pas s’élever au-dessus de ce plan peuvent lui être parallèles et à ce titre, se faire précéder de l’article ; [...] Quant aux noms abstraits, pour devenir parallèles au verbe, ils devront être concrétés au moyen de l’article zéro. » (Guillaume, G, 1975 : 280).

À la différence de la forme *avec un bruit x*, qui instancie l'événement acoustique sur un mode qualitatif, *avec un bruit comme* introduit un phénomène de tension vers la situation émettrice et repose sur une analogie "de source". En mettant en scène le processus dans et par lequel prend sens l'événement sonore, l'énoncé lie ainsi, en même temps que les phénomènes acoustiques entre eux, les situations qui leur sont afférentes (144). Consacrant le phénomène "d'impertinence de source", la forme *avec un bruit de* ouvre alors la saisie du sonore au procès métaphorique (145) :

144. À chaque mouvement qu'il fait, les mouches dont il est couvert s'envolent *avec un bruit comme une corde de violon qu'on pince* R.D. 33

145. Une longue coulée de terre noire, plantée de châtaigniers, de noyers et de vignes d'où les étourneaux, les grives saoules montaient par nuées *avec un bruit de grêle*. B. 72

> *Avec un son n : caractérisation de la source par le phénomène acoustique afférent*

Sortant du cadre de l'inscription événementielle du bruit, la forme *avec un son n* est récurrente dans le corpus musical. Si elle assure, le cas échéant, la saisie conjointe de l'action émettrice et du son afférent (*jouer avec un son n*) (146), elle s'ouvre également, de façon large, aux processus qualitatifs - et prend ce faisant une valeur proche de celle d'un énoncé réalisé avec *avoir* (cf. supra, *avoir un son x*)⁶²⁰. S'élargissant en contexte au jeu des expansions du syntagme nominal, elle assure ainsi le marquage du lien unissant le son à la situation afférente, qu'elle renvoie à la perspective du musicien (146, 147), de l'instrument (148) ou de l'interprétation (149) :

146. c'est joué d'une façon ... on pourrait presque dire joué d'une façon moderne c'est-à-dire avec un ... un violon moderne ... et c'est assez étonnant *avec un... un son chaud* D.T. J 43

147. c'est ... un ou une violoniste qui a une grande maîtrise *avec un son chaud ... des vibrati qui sont très intéressants* DT. J 18

148. Un instrument bien fait pour la steppe, *avec un son lourd qui voyage* [...] B.30

149. la deuxième version elle est ... elle a beaucoup de charme je trouve ... elle a quelque chose de fragile ... de très intime ... *avec un son clair et très frais* presque cristallin comme ça DT. J 24

⁶²⁰ Le phénomène de proximité entre les groupes prépositionnels introduits par *avec* et les constructions effectuées à partir d'*avoir* est mis en évidence par P. Cadiot : « L'occurrence de *avec* permet [...] de rétablir par inférence une prédication impliquée qui fonctionne comme un mécanisme d'assignation de la référence, très proche du verbe *avoir*. » (Cadiot, P., 1990 :164).

1.4.2.2 *Par, à cause de, malgré, hormis* : diversité des modalités d'inscription prépositionnelle du bruit

Ouvert aux phénomènes de concomitance processuelle (*passer avec un bruit x*) et caractérisé par le lien qui l'unit à la source (*X avec un son n*), l'événement acoustique est également mis en scène dans des modalités circonstancielles diverses (moyen, cause, opposition, restriction, comparaison), celles-ci pouvant s'actualiser dans la perspective de l'émetteur (*exprimer par / ne pas entendre à cause de ...*), ou passer par les phénomènes d'autonomisation du sonore (*pénétrer malgré ...*).

Si les saisies causales et oppositives sont en cela plus particulièrement attachées au contexte des situations-bruit (150, 151), la constitution du son en moyen d'expression se présente en termes de situation-son (152), le processus de saisie restrictive (*hormis*) s'exerçant indifféremment dans les deux perspectives (153, 154) :

150. Elle dit : « Nendaz ! Nendaz ! » Il n'entend pas tout de suite *à cause du bruit* et parce qu'il lui tourne le dos R.D. 60

151. Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre *malgré le bruit rassurant du moteur*. B. 23

152. D'autres mammifères expriment également leurs émotions *par des sons*. K. 50.

153. En me reposant un moment, je me suis vite rendu compte que, *hormis le léger bruit que je faisais en cherchant où dérouler mon tapis de couchage*, l'écoulement du sang dans mes veines était la seule chose que j'entendais [...] K. 68

154. *Hormis l'absence initiale de sons animaliers*, c'est le clapotement assourdi du mélange d'eau et de pétrole sur la plage qui lui a laissé l'impression la plus accablante ; K 21

L'inscription, chez C.F. Ramuz, du bruit en fonction de comparant (*comme un bruit de ...*) ouvre à cet égard un réseau de liens riches et complexes qui, unissant, dans l'exemple 204, en même temps que les événements sonores eux-mêmes, les univers du vivant et de l'eau, du métallique et du liquide ou encore du visible et de l'invisible, participent de la puissance expressive de l'évocation :

155. Voici une clochette de cheval,
loin, sur les chemins de la campagne,
comme un bruit d'eau dans la coulisse.⁶²¹
C.F. Ramuz, D'Allemagne, : 166.

⁶²¹ La coulisse désigne une petite rigole.

1.4.2.3 *Dans, parmi, au-milieu, par-dessus* : saisies spatiales du sonore

S'exprimant également en termes de relation à l'espace, la saisie du sonore s'ouvre, dans des formes plus ou moins sujettes à figement en contexte, aux "métaphores ontologiques" qui, trouvant comme l'analysent G. Lakoff et M. Johnson leur origine dans notre condition "d'êtres physiques limités et séparés du reste du monde par la surface de notre peau" et "faisant l'expérience du reste du monde comme étant hors de nous", passent par la catégorisation des phénomènes sortant du champ de l'expérience concrète en termes "d'entités discrètes ou de substances uniformes", dotées de limites qui les rendent saisissables comme telles (*op. cit.* : 38 ; 35, cf. supra). Perçu sur le mode d'un phénomène physique se déployant dans l'espace, le bruit est ainsi mis en scène dans les liens qui l'unissent à l'environnement - lequel prend sens de la position de l'auditeur - et envisagé dans ses interactions avec les autres événements acoustiques :

156. *Au-dessous d'elles, il y avait le bruit de l'eau.* RB. 39

157. Un des garçons a dit : "Vous entendez ? " ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon. *Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d'abord parmi le bruit de l'eau, mais qui finissait par percer* ; alors ils ont ri : "C'est le bossu ". RB. 41.

Très présente chez C.F. Ramuz, la métaphore "du contenant" assure une fonction propre dans l'inscription discursive de l'effet d'émergence. Les relations entre phénomènes acoustiques s'expriment ainsi de façon privilégiée sur le mode de l'inclusion (*dans, au-milieu, parmi*), que le discours s'attache à la saisie d'événements se détachant d'un continuum sonore (158, 159) ou mette en scène le bruit dans le mouvement de son surgissement (160)⁶²² :

158. on entend leurs rires et grincer le seau
dans le bruit de l'eau ;

Ramuz, *La Rue, Le petit village*

159. Ça fait des accords, ça siffle, ça ronfle,
avec des sonnettes et des trémolos
qu'on entend de loin *au-milieu du bruit*,
sur le pont de danse.

Ramuz, *Le vieux Jean-Louis*

160. Dans le fond du ravin, *parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu* ; R.B. 39.

⁶²² Phénomène s'accompagnant, le cas échéant, d'un traitement similaire des sonorités au sein de l'énoncé, la métaphore spatiale s'étendant, par iconicité interne, au jeu des images phono-articulatoires (cf. infra).

La saisie de l'effet *bruit de fond/émergences* peut également s'actualiser sur le mode de la "traversée", l'écoute étant alors envisagée comme se frayant un chemin vers l'événement sonore, comme c'est le cas dans l'évocation, par N. Bouvier, des bruits perçus le long de la route de Chiraz :

161. On entendait à travers le bruit du moteur les clochettes d'invisibles chameaux. B. 51

Si la mise en scène de l'effet d'émergence fait appel aux métaphores du contenant et de la traversée, la saisie de phénomènes de dominance (et particulièrement de rapports de fréquences et d'intensité) mobilise de façon privilégiée l'axe de la verticalité - et procède en cela d'un contexte culturel où, de façon traditionnelle "ce qui est aigu ou fort est en haut"⁶²³. Présenté comme se détachant du bruit de la cascade, le cri du cincle américain est ainsi décrit par B. Krause comme perceptible "par-dessus le bruit des chutes" :

162. Ses trilles aigus s'entendent aisément *par-dessus le bruit des chutes* K. 24⁶²⁴

Qu'elle s'exprime en termes d'inclusion, de franchissement ou de superposition, la saisie spatiale du sonore contribue ainsi à la mise en scène des phénomènes de structuration du perçu. Plus spécifiquement liée au paradigme du bruit, elle est également présente en contexte de situation-son, comme en témoigne, dans la description des interprétations de *Lux aeterna*, la valeur de l'image de l'entrée dans un "espace autre" dans l'évocation du phénomène d'émission vocale :

163. par contre sur le fait *d'entrer ... très très ... presque avec tendresse dans le ... dans le son*
DL.I. 105

Trouvant ancrage dans l'expérience sonore, l'usage des syntagmes prépositionnels dans la saisie des phénomènes acoustiques a ainsi partie liée avec les processus de catégorisation *bruit/son*.

Assurant tantôt le marquage du continuum cinético-acoustique, tantôt la caractérisation de l'émetteur par le son afférent, la préposition "avec" joue en cela, tant en perspective de situation-bruit que de situation-son, un rôle propre dans l'inscription discursive du sonore.

⁶²³ Cf. Dolscheid et al (2013).

⁶²⁴ Original : "Its voice - high trilled expression - can easily be heard above the rush of falling water." (Krause, 2012 : 45).

Marquées par l'ampleur de leur champ d'actualisation, les situations-bruit ouvrent à cet égard un axe allant des formes "à article zéro", assurant, dans et par le dire, l'inscription discursive du sonore dans les modalités fusionnelles originaires de l'existence (*passer avec bruit*) aux saisies "par impertinence de source", qui étendent, par analogie, le perçu aux dimensions de l'expérience (*s'envoler avec un bruit comme...*). Généralement extérieures au paradigme de la tension vers la source, les situations-son tendent plutôt à actualiser le lien unissant le sonore à la situation afférente, le phénomène acoustique s'exprimant comme prolongement naturel de l'émetteur (*X avec un son n*).

S'élargissant par ailleurs à la richesse et de la diversité des relations nouées, dans et par l'activité auditive, avec le monde, les saisies prépositionnelles font apparaître l'existence de liens privilégiés unissant les processus de catégorisation *bruit/son* à l'expérience, les approches causales étant plus particulièrement du domaine des *situations-bruit* tandis que la saisie du son comme "moyen" reste attachée, dans les usages culturels du sonore, au contexte des situations-son (*ne pas entendre à cause du bruit vs. *à cause du son, exprimer ses émotions par des sons vs. *par des bruits*).

Faisant d'autre part, de façon récurrente, appel aux métaphores ontologiques, la mise en scène discursive du bruit se caractérise par la place qu'y occupent, dans des formes plus ou moins sujettes à figement, les images spatiales. Qu'elle mobilise la métaphore du contenant, en situation descriptive (*dans le bruit, au-milieu du bruit*), s'élargisse à des images de traversée dans la saisie de l'*entendre* (*à travers le bruit*), ou encore passe par l'usage de l'axe de la verticalité dans l'évocation de phénomènes de dominance (*par-dessus le bruit*), la mise en scène verbale du sonore s'ouvre ainsi à l'iconicité, la saisie du son musical étant par ailleurs travaillée elle-même de l'intérieur par le lien unissant l'expérience esthétique du sonore à la relation à l'espace (*entrer dans le son*).

Tout en mettant en évidence la complexité des phénomènes inhérents à la distinction *bruit/son*, la saisie prépositionnelle du sonore témoigne ainsi également de la façon dont celle-ci est partie prenante de l'inscription du sonore dans l'expérience humaine.

1.4.3 Détermination et catégorisation *bruit/son*

Annexe 34

Ouverts aux enjeux du procès signifiant⁶²⁵, les phénomènes de détermination contribuent non seulement à la distinction des situations-bruit et des situations-son, mais également à la différenciation, au sein de chaque paradigme, des liens tissés avec l'événement acoustique. Si, comme l'analyse G. Guillaume, la fonction de l'article est de "réaliser" (1975 : 24), c'est-à-dire non seulement de réguler l'extension du nom dans l'énoncé, mais également de "rendre sensible les différences de halo sémantique" afférentes (*op. cit.* : 307), la détermination joue un rôle nodal dans la saisie discursive de l'expérience sonore.

Allant des possibilités offertes par les formes "à article zéro" à la richesse des modalités de bornage des unités lexicales en passant par la diversité des moyens de différenciation de la distance instaurée avec les éléments instanciés dans l'énoncé, les ressources offertes par la détermination procèdent ainsi à part entière de la saisie en langue des phénomènes acoustiques. Le fait d'entendre "du bruit" et non "du son", de percevoir "un bruit de ..." plutôt que "le bruit d'un ..." (ou "le bruit du ..."), ou encore de s'attacher aux qualités "du son", "des sons x" ou "de ce son X qui ..." participe ainsi du lien tissé par l'oreille avec le sensible.

1.4.3.1 *Être bruit vs. *être son*

Présentant le phénomène sonore dans ses modalités originaires d'expression, les saisies effectuées sur le mode de l'étant (*être bruit*) restent en deçà du procès de détermination, comme c'est le cas, chez C.F. Ramuz, de la description de l'éboulement de Derborence (*où on ne distinguait plus ce qui était bruit de ce qui était mouvement* R.D. 12, cf. supra).

Expression même de l'ancrage expérientiel originare du sonore, ce mode d'inscription du perçu en langue est étranger aux situations-son, qui supposent, en même temps que la présence d'une structuration du procès acoustique, une instanciation du phénomène acoustique par l'article dans l'énoncé.

⁶²⁵ Comme le mettent en évidence les travaux de G. Guillaume (1975), en ce qui concerne la langue française, ou d'H. Kałuza (1981) en anglais, l'article possède une fonction sémantique propre, phénomène souligné par D. Hofstadter et E. Sander : « Certaines personnes résistent à l'idée que "le" et "un" puissent avoir des significations. Elles pensent qu'on n'a pas affaire à des "mots signifiants" mais uniquement à des termes grammaticaux. C'est comme si le fait que ces mots ne désignent pas des objets tangibles les expurgeait de sens. » (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 98). Envisagé comme expression "d'un savoir subtil [...] acquis progressivement [...] et au moyen d'extensions analogiques successives, généralement sans la moindre conscience de l'existence d'un tel processus", le phénomène de détermination est ainsi reconnu comme participant à part entière du processus de catégorisation en langue.

1.4.3.2 Du générique au spécifique : le bruit/ le son → un (des) bruit(s) / un (des) son(s)

→ *Généralisation*

> *Extension maximale : le bruit - le son*

Récurrentes - tant en contexte de situation-bruit que de situation-son - dans le métadiscours, les saisies génériques actualisent le phénomène acoustique dans son extension maximale (*le bruit* et *le son* renvoyant, ce faisant, à *tout bruit* et *tout son*). Très présentes dans le texte de B. Krause, elles vont généralement de pair avec l'adoption d'une perspective générale sur les phénomènes afférents, situation associée le cas échéant à l'ouverture d'une démarche à caractère épistémique :

164. Je m'étais toujours servi de mes oreilles comme de filtres pour bloquer *le bruit*. K. 12

165. Mais, dans sa forme la plus élémentaire, qu'est-ce que j'enregistre au juste ? *Qu'est-ce que le son ?* K. 16

Si l'usage du déterminant "défini" singulier confère ici au référent une valeur générique pleine, il assure également le marquage d'extensions contextuelles de nature diverse. « Le bruit » comme « le son » renvoient, dans ce contexte, à tout phénomène acoustique susceptible d'être émis ou perçu dans la situation afférente, que celle-ci s'inscrive dans le quotidien (166), ou relève d'une approche spécifique - géo-acoustique (167), biologique (168) ou esthétique (169) :

166. Notre maison sans prétention était mal isolée des intempéries *et du bruit*. K. 48

167. [...] parce que *le son* ne peut se répercuter sur rien. K. 38

168. Certaines espèces [...] utilisent *le son* comme une arme. K. 45

169. euh voilà c'est ces attaques ... enfin cette manière de développer *l'son* DT. I 86

> *Valeur générique du pluriel : les bruits - les sons*

Omniprésent dans le métadiscours, le pluriel possède une valeur générique moindre, dans la mesure où la saisie opérée s'effectue à partir des occurrences afférentes, soit, comme l'analysent Riegel, Pellat et Rioul, sur un mode "hétérogène" :

Contrairement au singulier, où la référence est homogène et renvoie à l'objet typique désigné par le reste du GN, la pluriel générique de l'article défini invite à considérer une certaine proportion, même faible, mais suffisamment représentative, de

l'ensemble des objets désignables par une telle expression. [...] Cette opération de généralisation, où la référence se constitue de façon hétérogène, débouche sur une généralité moins complète qu'avec le singulier⁶²⁶. (Riegel, Pellat, Rioul, 2009 : 284-285).

Très représenté dans le cadre des situations-son (*bruit* restant généralement singulier dans sa valeur générique), l'usage généralisant du pluriel (*les sons*) construit ainsi les catégories à partir des occurrences afférentes, que celles-ci renvoient, entre autres contextes, (i) à un phénomène d'ordre géophonique (170), (ii) psycho-auditif (171) ou musical (172)⁶²⁷ :

170. les biomes désertiques ont tendance à absorber *les sons* rapidement en raison du manque d'humidité K. 38

171. Mes oreilles entendaient *les sons* indifféremment [...] elles n'étaient pas exercées à discerner les innombrables subtilités d'un milieu naturel à l'état sauvage. K. 12

172. il lisait aussi *les sons* à l'envers sur les bandes magnétiques pour voir c'que ça donnait ...

D.L. K. 121

Introduisant l'idée d'exhaustivité, la forme totalisante "tous les sons" renforce alors la valeur généralisante de l'énoncé :

173. Considérez, par exemple, une salle anéchoïde -généralement de petite taille, conçue pour que les parois absorbent *tous les sons* et qu'il y règne un silence total. K. 67

⁶²⁶ Le passage, dans la traduction du texte de B. Krause, du générique pluriel au singulier (*les sons* → *le son*), prend en cela valeur généralisante : « [...] les biomes désertiques ont tendance à absorber *les sons* rapidement en raison du manque d'humidité et parce que *le son* ne peut se répercuter sur rien. » (K. 38).

⁶²⁷ Partie prenante, par ailleurs, des processus de hiérarchisation catégorielle, les phénomènes de détermination jouent un rôle propre dans la construction, en contexte de situation-bruit comme de situation-son, de sous-catégories qui adoptent en contexte, des degrés de précision divers :

> *les bruits mécaniques* K. 56

> *les bruits mécaniques ou électroniques produits sous l'eau* K. 63

> *les bruits de percussion éruptés à intervalles réguliers par le moteur Diesel d'un puits de pétrole quelque part sur les hautes plaines du Wyoming* K. 56

> *les sons produits par l'eau* K. 21

> *les sons émis par les grillons, les sauterelles, les grenouilles ou certains insectes* K. 37

> *les sons produits par les phénomènes météorologiques saisissants et menaçants, mais qui, lointains, peuvent aussi exercer un effet apaisant.* K. 25

> *Usages généralisants de l'article "indéfini" : un son → tout son, des sons → tous les sons*

Si l'article "défini"⁶²⁸ assure une fonction spécifique dans les saisies génériques du son, l'"indéfini"⁶²⁹ confère à l'élément afférent valeur "d'exemplaire type", comme c'est le cas dans l'exemple 174, où le singulier *un son* renvoie à "n'importe quel son potentiellement issu du processus de création musicale" :

174. Vous m'avez fait comprendre tout de suite que le musicien qui invente *un son* n'a rien nécessairement d'un spécialiste [...] RS. 2.

Le pluriel signale, à cet égard, un ensemble d'occurrences envisagées comme possibles en contexte, comme en témoigne l'exemple 175, où *des sons* renvoie aux "expressions sonores potentielles des mammifères dans la situation afférente" :

175. D'autres mammifères expriment également leurs émotions *par des sons*. K. 50.

Qu'il passe ainsi par l'ouverture du particulier à la valeur "d'exemplaire type" (*un son* → *n'importe quel son relevant du contexte afférent*) ou par l'ancrage du général dans le particulier (*des sons* → *toutes occurrences sonores possibles dans la situation envisagée*), l'usage de l'article "indéfini" a maille à partir avec les phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore.

→ *Spécification*

S'il contribue, le cas échéant, aux processus de généralisation inhérents à la conceptualisation du sonore, l'article est également partie prenante des phénomènes de bornage occurrentiel, dans et par lesquels prend sens, au quotidien, la relation aux événements acoustiques. Ouverte à la diversité des liens tissés avec les phénomènes sonores, la différenciation des situations bruit et des situations-son passe en cela de façon essentielle par la distinction du continu et du discontinu.

> *Le bruit → du bruit → un (des) bruit(s) → un bruit de/un bruit x*

- *Ouverture de la relation au sonore : faire/entendre "du bruit"*

Relevant, comme l'analyse M. Serres, de "l'indiscernable", le bruit appartient de façon essentielle à l'ordre du continu :

⁶²⁸ Présenté comme article "d'extension impressive" par G. Guillaume.

⁶²⁹ Article "de relief impressif" en termes guillaumiens.

La noise est indifférenciable, tout y est indiscernable. [...] L'indiscernable revient au continu, le continu revient à l'indiscernable. Aucune différence ou la complète différence produisent l'indifférencié. L'ouïe se perd dans le silence et dans le bruit pur. (Serres, M., 1982 : 190-191).

Expression d'une première "prise" au sein de l'indifférenciable, "du bruit" ouvre l'événement à la situation afférente, que la relation nouée avec le sonore adopte la perspective de l'*entendre* (176)⁶³⁰ ou du *faire* (177) :

176. C'était Rouge ; il était pieds nus, tête nue. Il n'avait pris que le temps de passer un pantalon sur sa chemise largement ouverte. Il tenait le fusil qu'il avait emprunté à Bolomey. *Sûrement qu'il avait dû entendre du bruit* ; R.B. 32

177. -*Est-ce qu'elle a fait du bruit* jusqu'ici la montagne, quand elle est tombée ? R.D. 49

Envisagée par G. Guillaume comme assurant un phénomène de "synthèse partielle" dans le procès d'actualisation du nom, - et décrite en termes d'"image finie aux contours flottants" (*op. cit.* : 104)⁶³¹ -, la forme "du" + *substantif* représente une modalité propre de délimitation au sein d'un continuum. Signalant la présence de "quelque chose de sonore plutôt que rien", "du bruit" marque ainsi l'actualisation d'une première modalité de mise en forme du perçu.

- "Du bruit" → "un (des) bruit(s)"

Le bruit, mer grise et la brise qui brise, le bruit, le flot, est une multiplicité dont nous ne savons pas la somme. Nous ne savons pas l'intégrer en un son, en un sens, en une harmonie, nous n'en avons pas le concept. Le second bruit, le bruit qui naît, comme un bruit logé dans le bruit, bruit lui-même installé dans le blanc de l'espace, le second bruit n'est pas une fluxion, c'est-à-dire un tout petit sens, c'est-à-dire un concept local, c'est-à-dire un tout petit dieu dans son petit département, une miniature, un modèle réduit. Non ce n'est pas une fluxion, c'est une fluctuation. (Serres, M., 1982 : 115).

Saisi, en contexte, comme entité "massive", l'événement sonore se constitue également, le cas échéant, en occurrence. Contribuant à l'instanciation du phénomène acoustique,

⁶³⁰ "J'entends du bruit" signalant en cela qu'"il se passe quelque chose de sonore".

⁶³¹ Envisagée dans le cadre du paradigme *massif/comptable*, la forme "du" + *substantif* est analysée par Riegel, Pellat et Rioul, comme procédant d'une "saisie non définie d'une entité massive" (*op. cit.* : 296).

Bruit répond, de fait, aux deux critères définitoires des "massifs" (*op. cit.* : 323) :

- celui de la *référence cumulative homogène* (du bruit + du bruit = du bruit)
- celui de la *homogénéité distributive* (tout ce qui fait partie du bruit est également du bruit).

Se rapprochant des "noms désignant des processus physiques" et des "noms abstraits", "bruit" est ainsi traité en langue comme les "noms de masse", noms dont M. Prandi met en évidence la spécificité : « Si on les envisage sous le profil du comportement des introducteurs, on constate [...] que les noms désignant des processus physiques (la lumière, la chaleur) et les noms abstraits (la vertu, la sagesse) se comportent comme des noms de masse ... Comme "eau" et à la différence de "table", ces termes acceptent des quantificateurs au singulier : de la vertu, beaucoup de vertu ; de la chaleur, beaucoup de chaleur. » (Prandi, M. (1987) : 148.)

l'article "indéfini" assure ainsi le bornage - événementiel, temporel, ou qualitatif - du sonore au sein de l'énoncé. Détachant un événement au sein d'un procès⁶³², le discours s'ouvre, ce faisant, aux diverses modalités d'actualisation verbale du sonore :

178. Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, *un autre bruit* était venu ; c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant. " Vous avez entendu ? " On dit que ces bois sont pleins de brigands. RB. 39

179. Les bernaches accrochées aux rochers émergés et aux racines des palétuviers se retournent dans leur coquille en émettant *de petits bruits secs et aigus qui résonnent dans tout l'habitat au-dessus et au-dessous de la laisse de haute mer*. K. 4

S'ils délimitent des unités cognitivement pertinentes au sein d'un continuum, les processus de bornage occurrenceiel ne constituent cependant pas nécessairement le substantif en "dénombrable", ainsi que l'analyse G. Kleiber :

L'article indéfini "un" marque le bornage et la présence de limites, "du" signale, au contraire, l'absence de telles limites [...]. L'article "un" signifie le bornage des occurrences (ou des variétés) et pas directement la comptabilité, celle-ci ne pouvant avoir lieu, il est vrai, que si, au préalable, la condition de bornage est remplie. La dénomination *massif/comptable* apparaît de ce côté-là un peu mal formée et trompeuse, étant donné que le terme "comptable" ne s'oppose pas directement à "massif" puisque, même s'il y a passage du massif au comptable, il n'y a pas toujours lieu de dénombrer. (Kleiber, G., 2014 a : 77 ; 84).

Porteurs d'enjeux sémantiques propres, les phénomènes de bornage occurrenceiel reposent ainsi sur l'analogie, le passage de "*faire/entendre du bruit*" à "*faire/entendre un bruit*" s'accompagnant généralement d'une spécification du lien conférant sa pertinence à l'événement acoustique (*faire/entendre un bruit x / un bruit de... / un bruit comme...*)⁶³³.

⁶³² "L'heure du clocher" présente à cet égard un contexte spécifique de saisie de l'événement acoustique par dénombrement : « *On a entendu sonner onze heures, tellement l'horloge du village les a sonnées lentement ;* » RB. 40).

⁶³³ Identifier, dans ce contexte, un phénomène au sein d'un continuum, c'est ainsi, comme le souligne A. Borillo, le distinguer par ses qualités propres : « Très souvent, le double statut (massif/comptable) s'applique à un nom qui traduit [...] les deux aspects sous lesquels la réalité se laisse appréhender. C'est particulièrement fréquent pour les noms abstraits qui renvoient à desinstanciations d'événements ou d'actions. On peut dire "un bruit/du bruit, un reproche/du reproche, un changement/du changement" etc. [...]. La délimitation entraînant automatiquement une vision plus concrète des choses, l'évaluation quantitative s'exprime sous forme de qualification : à "peu", "beaucoup", se substituent "léger, petit, faible, grand, large, gros, profond", c'est-à-dire des adjectifs faisant référence à des qualités concrètes. » (Borillo, A, 1987, in David et Kleiber (dir.), 1987 : 218).

- *Faire/ entendre un bruit x*

Liant, de façon récurrente, le bornage séquentiel du sonore à un processus de distinction qualifiante (*du bruit* → *un bruit x*) (Borillo, A, 1987, cf. supra), l'usage de l'article "indéfini" s'accompagne généralement d'une caractérisation de l'événement acoustique :

180. dans les débris de schistes noirs, tout entremêlés de cailloux, contre lesquels le fer de l'outil heurtait parfois, *faisant un bruit clair*. RD. 64

181. Décosterd pose sur la table le verre qu'il tenait à la main. *Il fait un léger bruit* en le posant sur la table RB. 31

182. *Ça avait fait un grand bruit* et il avait été entendu de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long RD. 26

Très présent en contexte littéraire, le passage en continuité d'une perspective indifférenciée à une approche instanciée (*du bruit* → *un bruit*), accompagné, le cas échéant, d'un processus de qualification - voire, comme dans les exemples 183 et 184, d'un déplacement de la polarité du *faire* à celle de l'*entendre* -, engage ainsi un mouvement de focalisation sur la situation afférente -, comme c'est le cas chez C.F. Ramuz, où ce mouvement procède de la construction même de la trame narrative :

183. *ça fait du bruit*, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. *Ça avait fait un grand bruit et il avait été entendu de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long.* [...] RD. 26.

184. *Elle fait du bruit* sur les marches, mais *c'est un bruit qu'on n'entend pas*, tellement on parlait fort dans la salle à boire. RD. 59

En assurant l'actualisation de l'événement acoustique dans le discours, l'usage de l'article a ainsi partie liée avec l'engagement du procès énonciatif.

- *Détermination et saisie du lien à la source : un bruit de* → *le bruit d'un* → *le bruit du*

Participant des processus de catégorisation du sonore, les phénomènes de détermination jouent un rôle propre dans la saisie du lien à la source.

. *Entendre un bruit de*

Entendre *un bruit de*, c'est ainsi déjà inscrire l'événement sonore dans l'expérience et engager un processus d'analogie/catégorisation du perçu. Apportant un premier élément de réponse au "que se passe-t-il ?", *entendre un bruit de* laisse toutefois dans l'ombre la question des modalités d'instanciation de l'événement acoustique (l'énoncé ne donnant d'information que sur le type de phénomène perçu), situation qui, ouverte aux processus d'inférence, présente un intérêt spécifique en perspective narrative :

185. j'étais couché depuis longtemps, *quand j'entends dehors un bruit de pas*. RB. 23⁶³⁴

. *Entendre le bruit d'un (d'une, de)*

Si *entendre un bruit de*, rendant possible la saisie de l'entendu dans les termes du connu, assure une certaine maîtrise du perçu, *entendre le bruit d'un* instancie l'événement, tout en laissant ouverte la question de l'identification des acteurs et du contexte afférent :

186. On entend *le bruit d'une canne*. RD. 39

187. Il attend, puis on a entendu *le bruit d'une discussion venant de la cuisine*. RB. 8

. *Entendre le bruit du (de la, des)*

Réalisant, sur le mode déictique - ou anaphorique -, à la fois l'instanciation de l'événement acoustique et de l'émetteur, la forme *entendre le bruit du (de la, des)* marque une avancée supplémentaire dans l'identification de la situation sonore. Qu'elle relève en cela d'un récit autobiographique (188), d'un texte à caractère poétique (189) ou d'un écrit fictionnel (190, 191), elle assure une réduction maximale de l'inconnue représentée par la source, l'énoncé s'élargissant par ailleurs, dans la diversité des situations afférentes, à la richesse des possibilités offertes par les expansions du syntagme nominal :

188. et d'abord on n'a entendu que mastications et soupirs, puis, à mesure que les oreilles se débouchaient, *le bruit de la rivière, toujours plus proche*. B. 73

189. on entend le souffle des vaches,
le mouvement de leurs mâchoires
et le bruit des chaînes contre le râtelier.

C.F. Ramuz, Premier matin, Le Petit Village

190. Rouge entend encore grincer derrière lui la porte de la remise, *puis le bruit que fait la roue de la brouette de Décosterd*. RB. 11.

191. Ils rentraient ; on entendait *le bruit de leurs pas, tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué*. RD. 15

> **Le son** → **un son x/un son de ... (émis par ...)**

- *Du bruit vs. *du son*

Si les situations-bruit mobilisent l'ensemble des possibilités offertes par la détermination, les situations-son, marquées par leur caractère éminemment structuré, s'actualisent dans l'énoncé selon des modalités propres. Ce phénomène est souligné par G. Guillaume qui,

⁶³⁴ Très différente est, à cet égard, la situation "*faire un bruit de...*" qui, sortant du cadre de l'identification de la source - celle-ci étant généralement désignée de façon explicite dans l'énoncé -, s'ouvre à la dimension de l'iconicité : « il fait un bruit de pluie avec ses pattes. » RD. 28

envisageant *bruit* et *son* comme “noms impressifs” (c’est-à-dire comme relevant du champ de “l’impression sensible”, 1975 : 105), souligne la façon dont *bruit*, à la différence de *son*, s’ouvre aux “trois positions de pensée” marquant l’axe de *l’inactuel* à *l’actuel* :

Le bruit, du bruit, un bruit.

“**Le** bruit” représente une nature d’impression : *aimer le bruit*.

“**Du** bruit”, une impression sensible : *faire du bruit*.

“**Un** bruit”, une impression sensible particulièrement brève : *un bruit se fit entendre*.

Guillaume, G (1975 : 105).

Envisagé, en contrepartie, comme relevant du domaine de “l’idée savante”, *son* est pensé comme étranger aux phénomènes de “synthèse partielle” (*du bruit* vs. **du son*) :

Tous les noms impressifs ne comportent pas les trois degrés de l’alternance. Ainsi, le mot *son* s’emploie avec l’article *le* ou avec l’article *un*, mais non avec l’article *du*. On dit **le son**, **un son** ; on n’a jamais à dire **du son**. La raison en est que *son* est une idée savante qu’on n’envisage que de deux points de vue : la synthèse générale “le son” et l’analyse “un son”. La synthèse partielle, - synthèse de quelques impressions -, n’est pas une forme d’idée savante. C’est pourquoi on ne dit pas : **du son**. (Guillaume, G., 1975 : 105).

Omniprésentes dans le corpus en perspective de situation-bruit, les saisies “par synthèse partielle” (*du bruit*) ne sont, de fait, pas représentées en contexte de situation-son (**du son*)⁶³⁵. Renvoyant, chez G. Guillaume, à l’appartenance de *son* au registre de “l’idée savante” - soit à un phénomène de sémantique perceptive -, cette situation va de pair avec l’impossibilité, pour le substantif, d’être rattaché à la classe des *noms massifs* - tant il semble en effet difficile, du moins dans les usages courants du terme, d’ajouter *du son* à *du son* (référence cumulative) ou de faire de *tout son* une actualisation du *son* (homogénéité distributive) (Cf. Riegel, Pellat, Rioul : 323).

- *Le son* → *un (des) son(s) x* : *instanciation qualifiante*

S’il ne se prête pas aux saisies événementielles, *son* s’ouvre de façon large aux phénomènes d’instanciation qualifiante. Très présent dans le commentaire musical, où il s’élargit, en même temps qu’au jeu des comparaisons, aux processus d’affinement catégoriel (192, 193), ce phénomène assure une fonction propre dans l’inscription narrative du sonore, l’usage des ressources offertes par l’expansion du syntagme nominal contribuant, dans ce contexte également, à la mise en scène discursive du phénomène acoustique (194) :

⁶³⁵ Non attestées dans le corpus, les formes de type *faire du son*, renvoyant, en contexte esthétique, à l’idée d’un *son-substance*, objectivé et “massifié” à des fins expressives, sont cependant récurrentes dans le discours technique et musical.

192. *un beau son ... on va dire plus nourri* DM. I 51

193. *un son ... alors peut être parfois un son très clair... qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide... mais en même temps joli ... moins ... assez direct mais moins direct que la dernière* DT. J 51

194. Il élabore dans sa gorge *un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé* ;

R.D. 35

Inscrivant le son dans l'expérience, la forme *un (des) son(s) x* a par ailleurs des emplois multiples en contexte expert, où les expansions nominales, passées le cas échéant à l'état de figements, se constituent en référence partagée dans l'analyse du phénomène acoustique :

195. Le sifflement du troglodyte arada semble formé *d'un son blanc aigu*. K. 51

196. - qu'est-ce que c'est qu'un différentiel ↗

- c'est en fait quand les harmoniques supérieurs de ... *d'un son de base* donné se mettent à sonner ... ils sonnent de manière non tempérée donc ils frottent D.T. A 64, K 65

- *Le son → le(s) son(s) de (émis par) : actualisation du lien à la situation émettrice*

Largement ouverte aux phénomènes d'instanciation qualifiante, l'actualisation de *son* passe également par le marquage de la relation à la situation émettrice. Précisant cependant généralement d'emblée l'origine de l'événement acoustique (*le son du .../de la .../des ...*), l'énoncé n'a dans ce cas pas pour objet, comme dans le cadre des situations-bruit, la mise en scène des phénomènes de tension vers la source, mais l'inscription en langue du procès d'émission lui-même, comme en attestent - dans une perspective tant biologique, géologique que mécanique - les occurrences présentes dans le corpus :

197. le son du maïs en train de pousser. K. 32

198. les sons émis par les oiseaux et les insectes K. 36

199. le son renvoyé par la structure géologique du site K. 20

200. le son produit par les moteurs synchronisés -ceux qui effectuent le même nombre de tours par minute et, par conséquent, émettent un bruit de hauteur et d'intensité égales - K. 56

Plus que l'identification de la source, ce sont ainsi les modalités d'expression du procès émetteur qui structurent, en contexte de situation-son, l'instanciation du phénomène acoustique.

1.4.3.3 *Faire son bruit vs. avoir, posséder un son x*

Détournement de la forme conventionnelle *faire du bruit*, la locution verbale *faire son bruit*, élargit (par analogie avec des formes figées du type *faire son nid, dire son mot, pousser son cri*, qui renforcent, par coréférence de l'objet au sujet, le lien entre un agent animé et l'activité sonore qui lui est propre) la mise en scène de la relation à la source

à un processus de caractérisation de phénomènes environnementaux par l'événement acoustique afférent. Constitué en occurrence⁶³⁶, le bruit est ainsi perçu comme procédant des phénomènes naturels de la vie⁶³⁷. Très présente chez C.F. Ramuz, cette modalité de saisie du sonore confère à la relation *agent* → *bruit* une nécessité quasi-biologique, l'émetteur prenant statut d'être animé et le bruit fonction de "signature acoustique". Expression d'une "présence" spécifique des choses, le bruit participe ainsi de l'ordre et de l'équilibre du monde :

201. une goutte tombe de temps en temps dans la gouttière, *une goutte fait son petit bruit*.

R.C.10

202. Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; *il faisait seulement son bruit* [...] R.B. 38

204. ce qu'on entend, c'est *un premier écho dans le ravin faire son bruit* [...] R.B. 49

Bien que la locution *faire son bruit* n'ait pas d'équivalent en perspective de situation-son, l'expression d'une relation de "possession acoustique" - *avoir, posséder un son* - est attestée de façon récurrente dans le corpus⁶³⁸, qu'elle soit associée à l'évocation de phénomènes géophoniques (205) ou musicaux (206). Le processus d'émission sonore se constitue ainsi, dans la diversité des contextes afférents, en manifestation de l'étant :

205. Chaque plage *possède* ses sons aquatiques spécifiques [...] K. 20

206. il *avait* un son justement ... jeune ... qui était extrêmement ... clair comme ça pas très charnu D.T.J. 24

Si la locution *faire son bruit*, liant, de façon quasi-organique, la production à sa source, confère aux "choses sonores" une existence propre, les formes *posséder/avoir un son x* font ainsi de l'émission acoustique une expression de l'être au monde.

⁶³⁶ Franckel, Paillard Vogüe soulignent à ce propos, en prenant l'exemple de la locution *boire son thé*, le rôle du déterminant possessif dans la constitution de la situation afférente en occurrence : « Dans un exemple comme "il a bu son thé", la détermination de "thé" permet de formater une occurrence de "boisson", d'entraîner une découpe notionnelle de "boisson". Il n'en irait pas de même dans le cas de "il a bu du thé" [...] manifestation de boisson dans le temps sans pour autant que l'on puisse a priori (hors d'un contexte spécifique) parler d'une découpe notionnelle de boisson. » (Franckel, Paillard et de Vogüe, 1987, in David et Kleiber (dir.), 1987: 242.

⁶³⁷ Cette valeur est soulignée par P. Charaudeau (2010 : 206) et G. Gross (→ "faire sa promenade quotidienne", *op. cit.*: 167). Elle inscrit l'événement mentionné dans l'ordre des manifestations normales de la vie.

⁶³⁸ Le corpus Ramuz présente également une occurrence de la forme "avoir son bruit" : "*chaque organe de la machine ayant son bruit particulier* et son allure particulière" RS. 9

1.4.3.4 *Le(s) bruit(s) → ce(s) bruits, le(s) son(s) → ce(s) son(s) : deixis, anaphore et mise en scène verbale du sonore*

- *Le(s) bruits, le(s) son(s)*

Récurrentes dans le cadre des situations-bruit comme des situations-son, les saisies déictiques sont partie prenante de l'inscription discursive du sensible. L'usage de l'article "défini" se charge à cet égard de fonctions diverses, qu'il s'ouvre, par exemple, dans *l'Usage du monde*, à la construction du procès narratif (207), ou, dans le commentaire musical, à l'expression du jugement appréciatif (208) :

207. Dormi un moment, puis *le bruit d'un camion cognant et sifflant m'a réveillé*. B. 76

208. La seule chose qui m'a un peu dérangé c'est *le son un peu acide de la flûte ...* DM. J 79

Assurant, par ailleurs, l'ancrage de l'événement acoustique dans l'univers du discours, le processus anaphorique confère également au sonore, tant en contexte autobiographique (209) que fictionnel (300), un rôle privilégié dans la construction de la cohérence interne de l'énoncé :

209. *Tous les sons* étaient incroyablement « secs » et rapidement absorbés, la faible humidité donnant l'impression de se trouver dans un studio d'enregistrement isolé phoniquement, sans réverbération. K. 18

210. *Le grand bruit* avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires le perçaient de partout. RB. 18

Les phénomènes de détermination s'inscrivent ce faisant au cœur de l'œuvre littéraire⁶³⁹, comme le met par exemple en évidence, dans *Derborence*, la façon dont ils contribuent à l'évocation de la recherche, "à l'oreille", d'Antoine par Thérèse dans la montagne - le passage d'une saisie anaphorique à un effet de deixis (associé dans l'énoncé, à un glissement de l'imparfait au présent) assurant un mouvement de focalisation sur la progression des personnages, mouvement qui procède à part entière de la puissance expressive de la scène :

211. Elle, elle n'a eu qu'à écouter *d'où venait le son*, bien que d'abord toute perdue dans les étroits passages que les plus gros des blocs laissaient entre eux sur le devant, plus compliqués encore et plus enchevêtrés que les ruelles d'un village ; car où est-ce qu'on est maintenant ? où est-ce qu'il faut aller ? dans quelle direction ? à peine si elle voyait un peu de ciel

⁶³⁹ Ce phénomène est souligné par G. Guillaume, qui envisage l'usage de l'article comme relayant les processus d'actualisation vocale du dire : « Les ressources que (l'article) offre à la stylistique sont [...] infiniment nombreuses et précieuses. Il élève, il abaisse le nom dans l'esprit, il le mêle aux impressions profondes de la pensée, les plus fugitives ; il le pose sur les impressions superficielles les plus brèves ; en un mot, il réintroduit dans le langage les mille variations impressives qui ont lieu dans l'esprit, au fond ou à la surface, et qui, sans l'article, n'auraient pour s'exprimer que la voix. » (Guillaume, G., 1975 : 308).

comme un écheveau bleu à moitié dénoué au-dessus d'elle ; où est le sud ? où est le nord ? – toute perdue ainsi d'abord, puis le bruit du fer frappant une matière dure et sonore est venu jusqu'à elle, lui disant : "C'est ici." Il lève sa pioche et l'abat ; il vous parle à distance. Elle s'arrête ; elle n'a qu'à écouter *d'où vient le son*, elle repart. RD. 64

- *Ce(s) bruit(s), ce(s) son(s)*

Accentuant, par ailleurs, l'effet déictique, l'usage du démonstratif confère à l'événement acoustique une immédiateté et une proximité spécifiques. Présent tant en contexte de situation- bruit⁶⁴⁰ que de situation-son, ce phénomène occupe une place particulière dans le commentaire musical où, rapprochant les univers du locuteur et des auditeurs, il participe, dans la critique de l'interprétation, de la force illocutoire de l'énoncé. Élargissant l'univers du discours au contexte - acoustique, musical, culturel - afférent, il ouvre également l'espace de la connivence, rendant ainsi possible, en deçà et au-delà du *dire*, le partage de l'émotion :

212. j'trouve toujours qu'y a *ce son métallique* qui ressort beaucoup DT.J. 191

213. je suis aussi pratiquement convaincu qu'il s'agit de X qui avait cette capacité d'avoir *ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois ...* DM. K. 74

1.4.3.5 *Faire un bruit comme/comme quand ... / *émettre un son comme*

Ancrée dans le paradigme originaire de l'alerte, la saisie discursive du bruit s'ouvre à l'analogie "de source" (*faire un bruit de.../ un bruit comme.../ un bruit comme quand ...*), la constitution du comparant en prototype contribuant à l'extension du particulier au général (Ulmer, M.B, in Pierre, J. L., 1993) :

214. Plus rien là-haut que le vieux Plan avec son troupeau de moutons et le troupeau errait entre les ravins comme l'ombre d'un nuage. [...] Il avance, il se recourbe, en passant sur une bosse, il se recourbe dans l'autre sens en s'enfonçant dans un creux. Il devient convexe, il devient concave ; *il fait un bruit de pluie avec ses pattes*. RD. 28

215. *ça fait un bruit comme quand le vent est à l'arête d'une pierre, comme quand un caillou roule au fond du torrent*. R.D. 62

216. tandis qu'on entend les quilles, en dégringolant les unes sur les autres, faire un bruit par moment *comme quand on éclate de rire et ça vous fait mal dans le cœur*. RB. 25

⁶⁴⁰ Le passage d'une saisie effectuée "par synthèse partielle" à un usage de l'indéfini, puis du défini, joue ainsi, par exemple, un rôle propre chez C.F. Ramuz, dans l'évocation, par la voix des villageois, du bruit de l'éboulement - la succession *du bruit* → *un grand bruit* → *ce bruit* assurant un phénomène de focalisation sur l'événement et contribuant à l'ouverture du questionnement afférent : « ça fait *du bruit*, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait *un grand bruit* et il avait été entendu de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long. Seulement on n'avait pas su tout de suite ce que *ce bruit* signifiait. » RD. 26

Sortant, *a contrario*, du cadre des phénomènes de tension vers l'événement afférent, la saisie *des situations-son* ne fait généralement pas appel aux images de source (*avec un son de, *émettre un son comme). Conférant son "identité" au phénomène sonore, le lien à l'émetteur ne peut en effet, y être, sinon à des fins expressives propres⁶⁴¹, sujet à distorsion (les anémones produisant nécessairement des "sons d'anémones", les insectes des "sons d'insectes", et le violon un "son de violon").

Partie prenante du procès catégoriel, les phénomènes de détermination assurent ainsi une fonction spécifique dans la distinction bruit/son.

Ouvert à l'ensemble des ressources offertes par l'usage de l'article, *bruit* s'actualise dans des saisies de type générique (*le bruit*), événementiel (*du bruit*) ou occurrentiel (*un/des bruit(s)*). Affinant les distinctions rendues possibles par la langue dans le marquage du lien à la situation émettrice (*un bruit de/ le bruit d'un/ le bruit du*), les processus de détermination ont également partie liée avec l'inscription discursive des "images de source" (*un bruit comme..., un bruit comme quand...*) qui élargissent l'expérience acoustique aux dimensions de la relation au monde.

Marqué par son caractère essentiellement structuré, *son* s'actualise selon des modalités propres. Passant par les saisies génériques (*le son*), ainsi que par les processus de sous-catégorisation (*le(s) son(s) x/ le(s) sons de, émis par*) -, l'actualisation de *son* ne fait pas appel, hors contexte esthétique spécifique, aux phénomènes de "synthèse partielle" (**du son*). Se distinguant d'autre part de *bruit* par son extériorité aux phénomènes de tension vers la source - et, ce faisant, aux saisies métaphoriques afférentes (**un son comme... /comme quand...*) -, elle s'étend aux approches qualitatives et aux processus d'inscription subjective du sensible (*un son x / un son plus/moins x que, un son qui semble...*).

Récurrentes par ailleurs en contexte de situation-bruit comme de situation-son, les saisies déictiques et anaphoriques jouent un rôle propre dans l'inscription énonciative du sonore, l'usage du démonstratif (*ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois*, DM. K 74) ouvrant le discours aux enjeux du partage et de la connivence.

⁶⁴¹ Comme c'est le cas, chez N. Bouvier, dans la description du son du dahour (B. 30).

Si, comme l'analyse G. Guillaume, "l'article est suscité par le besoin d'une représentation plus intense, plus originale, que celle qui résulterait du nom seul" (*op. cit.* : 18), les processus de détermination sont ainsi partie prenante de l'inscription discursive de la catégorisation *bruit/son*. Contribuant à la structuration du sonore, l'article assure ainsi tout particulièrement le marquage du rapport du connu à l'inconnu (*un bruit* vs. *le bruit*, *un bruit de ...* vs. *le bruit d'un...*) et participe en cela des liens tissés, dans et par le dire, avec l'événement acoustique. Inscrits au cœur des processus d'analogie/catégorisation du perçu, les phénomènes de détermination étendent ainsi la saisie du sonore aux enjeux du procès cognitif.

1.5 Bruit/son et inscription discursive du sonore

Annexe 35

Différenciés par leur actualisation verbale, *bruit* et *son* sont également distingués par leurs modalités d'inscription discursive, que celles-ci passent par l'usage de la mimesis, par la mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre* ou par l'engagement du procès iconique.

1.5.1 Mimesis et catégorisation *bruit/son*

1.5.1.1 Situations-bruit et engagement du procès onomatopéique

Ouverte aux phénomènes de mimesis, la saisie du sonore mobilise le procès onomatopéique et utilise, ce faisant, les qualités acoustiques des sons de langue dans "l'imitation" des événements sonores du monde. Formes lexicales à part entière, potentiellement ouvertes, comme l'analyse J.C. Reinmuth, aux développements ultérieurs de la langue (2006 : 189-190, cf. supra), les onomatopées procèdent des modalités originaires de signification du phénomène acoustique. C'est à cet égard au contexte des situations-bruit que se rattachent les occurrences présentes dans le corpus, qu'elles renvoient à l'événement source, dans *Derborence* (217), à la situation émettrice dans *La beauté sur la terre* (218), au procès sonore lui-même dans *l'Usage du monde*, (219), ou encore à l'expression du continuum cinético-acoustique (cf. supra avec *un bruit de*) dans le texte de B. Krause (220) :

217. Ils sont chez Rebord, la salle à boire est pleine ; lui lève le doigt : « *Cloc...* »

Comme une pendule qui bat, lentement d'abord, puis plus vite, toujours plus vite :

“ *Cloc... cloc... cloc...* ”

Il s'est levé de dessus sa paillasse, il s'avance en tendant les mains. Et tout à coup, il lève la tête ; l'eau lui ruisselle sur la face, il n'a eu qu'à ouvrir la bouche.

- C'était l'écoulement du glacier qui avait d'abord été retenu au passage, et qui s'infiltrait de nouveau entre les pierres, ayant dérivé jusqu'à moi un de ses filets ; RD. 51

218. Et là-bas, on tire le canon. *Poum ! RB. 35*

219. Et tout d'un coup ... *toc ... toctoc ... tac ...* une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. B. 25.

220. Lorsque la marée se retire dans ces biomes mésoaméricains, les crabes se laissent tomber des branches et des troncs d'arbre dans les sédiments boueux, telles de grosses pierres plates, avec un « *floc* » caractéristique. K. 4

1.5.1.2 Imitations vocales infra-verbales et saisie des situations-son

Trouvant, de son aptitude même à renvoyer aux événements du monde, une expression privilégiée dans la saisie du bruit, l'onomatopée est peu présente en contexte de situation-son, et est en particulier absente des descriptions musicales, pourtant largement ouvertes aux usages de la mimesis.

Confrontée, de fait, à la spécificité des contextes afférents, la langue se trouve dans la nécessité de s'élargir à des éléments qui, tout en possédant un ancrage culturel propre, sortent du champ des ressources du code. Si elle mobilise la mimesis, c'est ainsi de façon récurrente par recours à l'hapax que s'effectue l'inscription vocale du son. Jouant un rôle spécifique dans le partage de l'expérience sensible en situation de communication orale, l'imitation vocale infra-verbale étend ainsi les possibilités de saisie du phénomène acoustique aux besoins de la situation concernée, comme le met en évidence, dans le commentaire musical, son extension à des phénomènes accentuels, rythmiques, dynamiques, mélodiques ou spectraux de nature diverse :

221. mais cette croche pointée *ta dida* (chanté) du début *úú* ... c'est tiré comme si i fallait toujours beaucoup d'archet pour la faire ... et pour mettre la corde en vibration ... DT. I 86

222. on est censé battre ça donc à deux temps *tim tam ti ti lampa* et non pas donc ... à la noire ... DM. I 67

223. il est *khhh* ... il est hissé n'est-ce pas DT. I 118

Sortant généralement, à la différence de l'onomatopée, du cadre du détachement syntaxique (et passant, ce faisant, plutôt par une anticipation ou un redoublement des formes verbales afférentes), l'imitation vocale infraverbale affine et “complète” ainsi le dire et tend à s'intégrer à la structure même du discours :

224. C'est un vent particulier qui, quand il souffle à travers les chicots d'arbres morts, murmure une sorte de *timmmm*. K. 66

225. c'est une sicilienne ce larghetto initial ... et ça donne *tam ta tam tam ta tam tam*... DT. K 77

Modalité propre d'inscription du phénomène acoustique en langue, la saisie mimétique du sonore distingue ainsi un usage conventionnel de l'onomatopée - plus spécifiquement attaché à l'inscription événementielle du bruit -, de créations vocales infra-verbales diverses, qui, sortant du cadre des possibilités offertes par la langue, permettent, en situation orale, d'utiliser les ressources vocales infra-verbales dans la saisie des situations afférentes.

1.5.2 Enjeux catégoriels de la saisie du *faire* et de l'*entendre*

Si le discours distingue, en perspective mimétique, les catégories du bruit et du son, celles-ci sont également différenciées dans le cadre de la mise en scène discursive du *faire* et de l'*entendre*.

1.5.2.1 Bruit/son et mise en scène discursive de l'écoute

> *Entendre*

Jouant un rôle nodal dans l'inscription discursive de l'écoute, le verbe *entendre* trouve un usage privilégié dans la saisie des situations-bruit et ouvre, en même temps que le mouvement de *tension vers* inhérent à la mise en éveil de l'oreille, l'axe du connu et de l'inconnu, auquel s'ancrent les processus d'analogie/catégorisation du sonore :

226. j'étais couché depuis longtemps, *quand j'entends dehors un bruit de pas*.

RB. 23 (cf. supra)

Présent, bien que de façon plus ponctuelle, en contexte de situation-son, *entendre* engage généralement une approche qualifiante du perçu, que celle-ci soit de nature culturelle (227), épistémique (228) ou analytique (229) :

227. *Les sons totémiques que j'entends* sont souvent ceux émis par les vagues sur le rivage.

K. 69

228. *Mes oreilles entendaient les sons indifféremment* [...] elles n'étaient pas exercées à discerner les innombrables subtilités d'un milieu naturel à l'état sauvage. K. 12

229. - *ce troisième son donc ... oui ... intérieur ... et que le violoniste entend des deux sons ... qu'il est en train d'jouer* ↗ DT. I 183.

> *Écouter*

Lié plus spécifiquement à l'expression d'une visée (Schaeffer, P, 1966 : 106-107, cf. supra), *écouter* ouvre, tant en perspective de situation-bruit (230) que de situation-son (231), un phénomène de focalisation sur le perçu et trouve, dans le corpus, un usage privilégié dans la saisie spatiale du sonore :

230. [...] en écoutant les sifflements, les soupirs d'aise et les bruits de brosse qui montaient des cellules voisines. B. 36

231. Elle, elle n'a eu qu'à écouter d'où venait le son. R.D. 64

> *Affinement/diversification du lien au perçu*

Ouverte à la diversité des situations afférentes, la distinction bruit/son contribue à l'affinement du lien tissé avec les phénomènes acoustiques..

Ancrées dans les formes originaires de présence au monde, les situations-bruit sont ainsi saisies dans leur dimension fusionnelle (*ne plus distinguer*, 232), mais également liées à l'expression de la surprise (*s'étonner de*, 233, *être frappé par*, 234) et, de façon large, à l'actualisation de l'émotion (*se sentir menacé par*, 235) :

232. dans une confusion de tous les éléments où on ne distinguait plus ce qui était bruit de ce qui était mouvement. RD. 12

233. Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne du bruit que fait sa voix, tellement elle est rauque, difficile à pousser dehors ; RD. 41

234. Et Rouge était frappé par le bruit en même temps que par la lumière RB. 24

235. les clients se sentaient menacés par le bruit ; K. 25 (cf. supra)

Procédant plutôt de la cohérence interne de l'expérience, les situations-son sont associées, en perspective animale, au contexte de l'écoute fonctionnelle (*trouver l'origine d'un son*, 236), et s'ouvrent, chez l'être humain, aux enjeux culturels (*démêler les sons utiles du bruit*, 237), esthétiques (*trouver le son x*, 238) ou spirituels (*percevoir le son comme ...*, 239) du sonore :

236. J'ai essayé d'écouter comme le font des animaux dotés d'oreilles de grande dimension (proportionnellement à leur corps), comme les chauves-souris, les félinés (félins) et les canidés (renards, loups, coyotes, dingos, chacals et autres), et de comprendre comment la forme et la taille de leurs oreilles les aident à *trouver l'origine d'un son et à percevoir ses nuances*. K. 36

237. L'omniprésence du bruit devient manifeste lorsqu'on se sert d'un microphone. Celui-ci, prolongement de l'oreille mais très différent par sa fonction, *ne démêle pas les sons utiles du bruit*. K 55

238. j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique DT. J 148

239. *Les Wy-am percevaient naguère le son blanc géophonique des chutes de Celilo comme un signal reconnaissable, investi d'une profonde signification pratique et spirituelle* K. 57

1.5.2.2 Catégorisation sonore et saisie discursive du *faire*

Si "l'entendre" engage un phénomène de *tension vers*, le "faire" se caractérise par ses effets sur l'autre, effets dont il s'agit, en contexte de situation-bruit, d'évaluer la portée (cf. supra : « - Est-ce qu'elle a fait du bruit jusqu'ici la montagne, quand elle est tombée ? » RD. 49).

Dégagé de la nécessité d'accéder à la source (la saisie de l'émission sonore passant tantôt par une mention de l'agent, tantôt, comme dans les saisies impersonnelles ou passives, par le constat de l'impossibilité, pour l'auditeur, de l'identifier), le discours s'attache à la spécificité de la relation production/écoute. La saisie du *faire* se double en cela de façon récurrente d'une évocation de l'*entendre*, généralement accompagnée d'un phénomène de focalisation sur l'événement acoustique (*du bruit* → *un bruit x*)⁶⁴² :

240. *Elle fait du bruit sur les marches, mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire.* RD. 59

241. *ça fait du bruit, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit et il avait été entendu de toute la vallée* RD. 26

Présente dans le cadre des situations-bruit comme des situations-son, la saisie de la production acoustique distingue ainsi les phénomènes involontaires ou dépourvus d'enjeux fonctionnels (généralement catégorisés comme *bruits*) des usages maîtrisés du sonore (perçus plutôt comme *sons*). Si l'effet de surprise suscité par les événements fortuits est, ce faisant, plus volontiers rattaché au contexte des situations-bruit⁶⁴³, la saisie des usages adaptatifs du sonore, récurrente en perspective bio-acoustique, est généralement présentée en termes de situation-son (*utiliser le son comme une arme*, K. 45,

⁶⁴²S'attachant aux effets de l'événement acoustique, la saisie de la production sonore s'accompagne, par ailleurs, de façon récurrente de marques modales, que celles-ci concernent la fiabilité d'une assertion concernant l'événement sonore ("ça fait *toujours* du bruit, les tremblements de terre. " RD. 17) ou s'ouvre à des jugements de nature esthétique (quitte à ce que le piano joue dans l'orchestre autant qu'i fasse des choses intéressantes ... parce que *si c'est pour qu'i fasse juste du bruit* [...] DM. K 35).

⁶⁴³ Ouverte aux phénomènes de catégorisation perceptive, la relation aux phénomènes acoustiques provenant de manifestations naturelles peut également, le cas échéant, s'exprimer en termes de sons : « J'aime le caractère dramatique des sons produits par les phénomènes météorologiques saisissants et menaçants, mais qui, lointains, peuvent aussi exercer un effet apaisant. » K. 25

exprimer ses émotions par des sons, K. 50). C'est par ailleurs à l'univers du son que renvoie le travail du matériau acoustique, que celui-ci soit envisagé dans une perspective technique ou esthétique (*couper les attaques des sons*, DL. K 121, *développer l'son* (DT. I 86), *inventer un son*, RS. 2).

> *il ... faire du bruit*

Expression, dans et par le dire, de la valeur événementielle du perçu, la forme *il ... faire du bruit*, représente, chez C.F. Ramuz, un paradigme spécifique, marqué par l'usage iconique, dans la saisie d'un événement sonore non identifié, d'un syntagme habituellement associé à l'évocation de phénomènes météorologiques. Doté, par analogie, d'une autonomie et d'une nécessité interne propres, le bruit est ainsi saisi dans sa contingence et assimilé à un événement naturel :

242. -Tu te souviens *du bruit qu'il a fait cette nuit* ? RD. 22.

> *Faire du bruit* /**faire du son* - *rendre un son x*/**rendre un bruit x*

Omniprésent dans la mise en scène discursive des situations-bruit, le verbe support *faire* n'est pas mobilisé dans la saisie du son⁶⁴⁴. Marqué tant par l'étendue de son spectre sémantique que par son caractère vicariant, *faire* est en effet mal adapté à une situation qui vise généralement davantage la spécificité de l'émission ou des propriétés du phénomène acoustique que l'événement sonore lui-même, l'énoncé mobilisant dans ce cas plus volontiers des verbes tels qu'*émettre*, *produire* ou *élaborer*.

Récurrente, par ailleurs, dans le cadre de l'évocation d'un phénomène produit par un inanimé, la locution figée "rendre un son x" assure, en même temps que l'expression du continuum émetteur/production, la saisie qualitative de l'effet acoustique. Elle n'a, ce faisant, pas d'équivalent en contexte de situation-bruit (*rendre un bruit), où le focus porte davantage sur le caractère événementiel du sonore :

243. Dans les forêts tropicales, les formations orageuses ont tendance à se manifester tous les après-midis, même pendant la « saison sèche ». L'épais rideau de pluie retentit alors comme l'approche d'un train de marchandises. [...] *Dans les centres urbains, la pluie rend un son très différent*. K.26-27

Qu'elle s'inscrive ainsi dans le cadre du *faire* ou de l'*entendre*, la distinction, dans et par le dire, des situations-bruit et des situations-son s'ouvre à la richesse et à la finesse des éléments sous-tendant l'inscription du sonore dans l'expérience.

⁶⁴⁴ Hors emplois spécifiques, en contexte expert (cf. supra).

Participant des processus d'analogie/catégorisation du sonore, le discours distingue ainsi, dans et par les modalités d'inscription en langue de la relation du *faire* à l'*entendre*, les situations-bruit des situations-son.

Si la saisie de l'*entendre* s'attache ainsi, en contexte de situation-bruit, à l'engagement des phénomènes de tension vers la source, mais également à l'ancrage du sonore dans les manifestations fusionnelles originaires de l'être au monde, elle passe, dans la saisie des situations-son, par les diverses modalités d'inscription expérientielle du perçu, ouvertes tant au paradigme de l'écoute fonctionnelle qu'aux usages culturels du sonore. Effectuée d'autre part, pour ce qui est des situations-bruit, sur le mode de l'*entendre*, la saisie de l'écoute passe, en contexte de situation-son, par la distinction d'intentions perceptives de nature diverse, que celles-ci s'élargissent, entre autres éléments, aux dimensions de l'analyse, des catégorisations culturelles ou du jugement esthétique (*distinguer, percevoir comme, trouver*).

Si la mise en scène du bruit s'ouvre, par ailleurs, aux processus d'autonomisation du sonore (RD. 22), l'inscription discursive du son s'attache au lien tissé par l'émetteur avec le phénomène acoustique (*émettre, élaborer, engendrer un son x*). Portant le focus, en même temps que sur les modalités d'actualisation de l'émission sonore, sur les effets produits par le phénomène acoustique, la saisie du *faire* différencie, à cet égard, une saisie portant sur l'événement (*faire du bruit* vs. **faire du son*) d'une approche s'attachant à la qualification de l'effet sonore (*rendre un son x* vs. **rendre un bruit x*).

Jouant un rôle central dans l'inscription verbale du sonore en langue française, les structures lexicales du *faire* et de l'*entendre* portent ainsi l'empreinte des processus d'analogie/catégorisation bruit/son.

1.5.3 Images du bruit/ images du son

Distingués tant dans le cadre des saisies mimétiques du sonore que de la saisie discursive du *faire* et de l'*entendre*, *bruit* et *son* sont également différenciés en perspective iconique.

> Analogie et saisie iconique du sonore : le bruit de X est un bruit de Y

Ouverte à l'analogie "de source", la saisie discursive du bruit étend les phénomènes de similarité acoustique aux dimensions des événements afférents. Appréhender le bruit de X dans les termes du bruit de Y, c'est ainsi, en même temps qu'exprimer la présence d'une similarité acoustique entre les deux phénomènes, percevoir les situations inhérentes à X et à Y comme procédant l'une de l'autre, contexte porteur d'enjeux expressifs propres, comme le met en évidence dans l'exemple 223, issu de *l'Usage du monde*, la façon dont l'énoncé unit,

dans l'évocation d'un vol nocturne de canards traversant le ciel de Téhéran, en même temps qu'un bruit d'ailes à un bruit de rames, les univers de l'eau et de l'air, de la mer et de la ville, de la migration et du voyage (cf. supra) :

244. Le ciel est noir et chaud. Des vols de canards venus de la Caspienne y passent *avec un bruit de rames*. B. 48

Trouvant par ailleurs une expression privilégiée dans les formes en *comme quand* - que l'image s'actualise sur le mode événementiel (*comme quand x ...*) ou s'ouvre à la dimension de la connivence (*comme quand on ...*) -, la saisie iconique du bruit a partie liée, chez C.F. Ramuz, avec le projet de réalisation, dans et par l'écriture, de l'unité de toutes choses au-delà du divers :

245. C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, *faisant un bruit comme quand un chien croque un os*, que le silence était un peu dérangé. RD. 57

246. Elle n'a pas appelé, n'ayant plus de voix dans la bouche. Son cœur faisait un bruit *comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s'ouvrir, alors on heurte toujours plus fort*. RD. 38

Contribuant à l'ancrage expérientiel du bruit, les analogies acoustiques ouvrent ainsi un réseau de liens riches et complexes, qui élargissent le sonore aux enjeux de l'expérience humaine.

> *Extension qualitative et images du son : X a les qualités de Y*

Si les saisies iconiques du bruit, procédant du paradigme originare de l'alerte, s'ouvrent à l'analogie "de (lien à la) source", les images du son étendent par contiguïté le perçu à des phénomènes de nature diverse et élargissent, ce faisant, le sonore au *non -spécifiquement- sonore*. Restant en deçà de "l'impertinence de source" (*X avec un son de Y), les saisies iconiques du son s'expriment ainsi de façon préférentielle sur le mode qualitatif, l'énoncé se caractérisant par la puissance de son ancrage subjectif :

247. *C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis*. L'effet produit n'était pas exactement un accord, mais plutôt un alliage de tons, de soupirs et de plaintes de milieu de gamme qui se donnaient la réplique et mettaient parfois en résonance d'étranges rythmes lorsque leurs hauteurs tendaient à s'égaliser. Ils créaient simultanément des harmoniques supérieurs naturels complexes, accentués par la réverbération provoquée par le lac et les montagnes environnantes. Les grappes de tons, en devenant plus fortes, prenaient une curieuse dissonance et oblitéraient toute autre sensation. K. 19

Qu'elle s'effectue par extension des phénomènes de qualification acoustique au procès iconique (248), fasse appel aux "métaphores ontologiques"⁶⁴⁵ (comme en atteste, dans le corpus musical, la place occupée par le paradigme du "tissé", 249, ou de la matière

⁶⁴⁵ Lakoff et Johnson, 1980 :35-38).

en transformation, 250), ou encore s'ouvre aux processus d'autonomisation du sonore - passant, le cas échéant, par la mise en scène de la "vie" du phénomène acoustique (251) -, la saisie iconique du son contribue ainsi à étendre l'expérience perceptive aux dimensions de l'être au monde :

248. je suis aussi pratiquement convaincu qu'il s'agit de X qui avait *cette capacité d'avoir ce son d'une limpidité absolue* ... DM. K 74

249. Puis il se mit à chanter, les yeux baissés, *d'une voix rauque qui passait comme un fil de laine rouge entre les notes nasales de l'harmonium*. B. 69

250. alors que là tout à coup *y'a une espèce de dilution du son* on perd ces bois et on revient en fait au continuum de cordes ... DL. K 23

251. *Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur*. B. 23.

Si les formes en "comme quand" possèdent à cet égard, en contexte de situation-bruit, une valeur généralisante, les images du son, essentiellement spécifiantes, s'ouvrent, en reculant les frontières de l'expérience, à l'exploration du sensible.

Partie prenante de la relation nouée avec le sonore, l'énoncé différencie ainsi, dans et par leurs modalités d'inscription discursive, les situations-bruit des situations-son.

Passant par les phénomènes de mimesis, la saisie du sonore mobilise le procès onomatopéique qui, utilisant les qualités acoustiques et processuelles du matériau linguistique dans "l'imitation" des bruits du monde, assure, dans des formes ouvertes au procès langagier, l'inscription discursive des événements acoustiques (« Et tout d'un coup ... *toc ... toctoc ... tac* », B. 25). Récurrent par ailleurs en contexte de situation-son, l'usage de l'imitation vocale infra-verbale rend possible, en même temps que l'extension du discours à des éléments sortant des ressources de la langue, la saisie de la spécificité des phénomènes acoustiques afférents (« mais cette croche pointée *ta dida* (chanté) du début *úú* », DT. I 86).

Caractérisé d'autre part par la place qu'y tient la mise en scène de la relation du *faire* à l'*entendre*, l'énoncé distingue une perspective focalisée sur les phénomènes de tension vers la source et sur l'engagement du lien écoute/production - spécifique des situations-bruit - d'une approche centrée sur les qualités du perçu et sur l'inscription culturelle du sonore - plus particulièrement attachée au contexte des situations-son.

Ouvert par ailleurs au procès iconique, le discours mobilise les analogies "de source" (*X avec un bruit de Y*), qui ouvrent les situations-bruit aux dimensions des contextes afférents, tandis que, porteuse d'enjeux expérientiels propres, la saisie du *son* s'élargit, par contiguïté,

au champ (i) des images perceptives (*ce son d'une limpidité absolue*, DM. K 74), (ii) des métaphores ontologiques (*alors que là tout à coup y'a une espèce de dilution du son*, DL. K 23), et (iii) des approches "autonomisantes" du phénomène acoustique (*puis le bruit du fer frappant une matière dure et sonore est venu jusqu'à elle, lui disant : "C'est ici."*, RD. 64).

Ancré dans les phénomènes de catégorisation du sonore, le discours inscrit ainsi les situations-bruit et les situations-son sur un continuum dont les polarités renvoient (i) aux approches événementielles du sonore, aux saisies causales et à l'ouverture du procès cognitif d'une part, (ii) aux phénomènes de distinction qualitative, aux processus de structuration du perçu, et au recul des frontières du sensible de l'autre.

Conclusion

> Bruit/son et catégorisation du sonore

Bien qu'elle échappe à tout fondement objectif, le bruit ne se distinguant du son ni par son intensité - puisqu'il existe de petits bruits -, ni, hors contexte théorique, par sa structure harmonique - le phénomène de "son pur" étant rarissime dans l'environnement quotidien -, ni par son caractère indésirable - le bruit pouvant être agréable et mélodieux -, ni même par son extériorité au champ musical - comme le montre, entre autres éléments, l'analyse spectrale de la plupart des sons instrumentaux -, la catégorisation *bruit/son* continue cependant à jouer un rôle actif dans la structuration de la relation au sonore en langue française. Plus qu'à une partition des phénomènes acoustiques eux-mêmes - qu'il serait impossible de classer dans deux " tiroirs catégoriels " fixes -, c'est aux modalités de l'expérience, c'est-à-dire à la relation nouée avec le sonore, que s'attache, comme le montrent les exemples issus du corpus, la distinction *bruit/son*.

Si le son, lié de façon essentielle à l'engagement de l'intentionnalité, est ainsi de l'ordre du phénomène, le bruit, échappant à toute circonscription expérientielle, est, comme l'analyse M. Serres, de nature métaphysique :

Le bruit ne peut être un phénomène, tout phénomène se détache de lui, figure sur fond, comme un feu sur la brume, comme tout message, tout cri, tout appel, tout signal, doivent se détacher du vacarme occupant le silence, pour être, pour être perçus, pour être connus, pour être échangés. Dès qu'un phénomène se manifeste, il quitte le bruit, dès qu'une apparence surgit et point, elle se révèle en voilant le bruit. Donc il n'est pas de la phénoménologie, donc il est de l'être même. Il s'établit dans les sujets comme dans les objets, dans l'ouïe et dans l'espace, dans les observateurs et dans les observés, il traverse le moyens et les outils d'observation, ou matériels

ou logiciels, canaux construits ou langues, il est de l'en-soi, il est du pour-soi, il franchit les plus vieux et les plus sûrs partages de la philosophie, oui, le bruit est métaphysique. Il est le complément à la physique, au sens le plus large. On entend son halètement subliminal en haute mer. (Serres, M., 1982 : 33)

Domaine de l'inorganisé et de l'indompté, le bruit est ainsi, de façon traditionnelle, la catégorie de la relation aux événements acoustiques non identifiés, aux manifestations météorologiques et géophoniques, aux productions d'origine mécanique et aux aléas du quotidien, le son étant généralement celle de l'expérience sensible, de l'écoute analytique - laquelle s'étend, le cas échéant, à la dimension de l'expertise -, ainsi que des usages fonctionnels et culturels du sonore. Se constituant en polarités extrêmes d'un axe allant de la confrontation à l'événement à la structuration du perçu, *bruit* et *son* restent par ailleurs ouverts, comme le montre la traduction française du texte de B. Krause, à la richesse et à la diversité des phénomènes de redéfinition catégorielle, le processus de différenciation gardant par ailleurs aptitude à être subverti à des fins expressives, tout *bruit* pouvant, en contexte, prendre valeur de *son*, et tout *son* être perçu dans ses enjeux bruiteux propres.

Ancrée au cœur de l'expérience, la distinction *bruit/son* trouve une actualisation (i) dans la saisie de la source - réalisée tantôt par mention de l'événement afférent, tantôt par description de l'action émettrice -, (ii) dans les démarches qualitatives - portant le focus tantôt sur le rapport intensité/distance et la relation à la situation afférente, tantôt sur les diverses modalités du lien tissé avec le sensible, (iii) dans le processus d'autonomisation du sonore - passant tant par les approches cinétiques et processuelles du perçu que par les diverses expressions des interactions du phénomène acoustique avec l'autre. Ouverte aux différentes modalités d'expression de l'expérience sonore, la catégorisation *bruit/son* repose ainsi sur la richesse et la diversité des analogies conférant leur sens aux événements acoustiques du monde.

> *Bruit/son et saisie verbale des phénomènes acoustiques*

Partie prenante du procès catégoriel, le discours distingue les paradigmes du bruit et du son par leurs modalités de saisie verbale.

Conférant au sonore valeur événementielle, l'usage de la forme présentative "il y a (il y a eu)" trouve une expression privilégiée dans la saisie des situations-bruit (*Il y a eu seulement le bruit du bouchon*. RB. 48), mais peut également marquer le caractère exceptionnel d'une situation-son en contexte (*y'a ce fameux terzo suono* DT. J 176).

Expression, par ailleurs, de la richesse et de la complexité des relations nouées, dans et par l'expérience acoustique, avec le monde, les saisies prépositionnelles distinguent les situations-bruit des situations-son par leurs modalités d'inscription expérientielle (i) qu'elles s'attachent à la saisie du continuum cinético-acoustique (*rouler avec bruit* RS. 8), ou au lien émission/production (*un ou une violoniste [...] avec un son chaud*, DT. J 18), (ii) passent, dans des formes plus ou moins figées par l'usage, par les métaphores spatiales (On entendait à *travers le bruit du moteur* les clochettes d'invisibles chameaux, B. 51) ou par l'image du son-espace (*entrer dans le son*, DL.I. 105), ou encore (iii) mettent en scène l'événement acoustique dans la diversité de ses effets sur l'autre (*malgré le bruit rassurant du moteur* B 23).

Contribuant, par ailleurs, à l'affinement du "halo sémantique" (Guillaume, G, 1975 : 307) inhérent à l'actualisation du substantif sonore, les phénomènes de détermination ont partie liée avec l'inscription de la catégorisation *bruit/son* en langue. La saisie de *bruit* s'ouvre, à cet égard, à l'ensemble des possibilités offertes en français par l'usage de l'article (saisie directe, dans une forme à "article zéro" : *avec bruit*, inscription générique : *le bruit*, synthèse partielle : *du bruit*, détachement occurrence : *un bruit*, formes à valeur déictique ou anaphorique : *le bruit, ce bruit*), mais est également marquée par le rôle qu'y jouent les différenciations inhérentes à l'actualisation du lien à la source (*un bruit de..., le bruit d'un..., le bruit du...*), le discours s'attachant en cela à la complexité des phénomènes de *tension vers* inhérents au paradigme originaire de l'oreille, organe d'alerte.

Excluant *a contrario* - hors contexte esthétique spécifique -, les formes "à article zéro" (**avec son*) et les saisies par synthèse partielle (**du son*), l'actualisation de *son* se caractérise par la richesse des extensions qualifiantes afférentes, l'énoncé mobilisant largement les phénomènes d'expansion du syntagme nominal, (*un son x, un son qui ...*) et affinant, ce faisant, le lien tissé, dans et par le dire, avec le sensible.

> *Bruit/son et inscription discursive de la relation au perçu*

Distingués par leur actualisation verbale, *bruit* et *son* se différencient également par leurs modalités d'inscription discursive.

Faisant appel à la mimesis, la saisie du sonore lie généralement l'usage du procès onomatopéique au contexte des situations-bruit, l'énoncé s'élargissant, le cas échéant, aux phénomènes d'imitation vocale infra-verbale qui rendent possible, en particulier

en perspective musicale, l'ouverture à des éléments qui, tels le rythme de la sicilienne ou les modalités de mise en vibration de la corde dans la Sonate de Tartini, sortent des ressources du dire (DT. I 86).

Passant d'autre part, de façon essentielle, par la mise en scène du *faire* et de l'*entendre*, l'énoncé porte le focus tantôt sur les phénomènes de tension vers la source et l'engagement du lien écoute/production - éléments caractéristiques des situations-bruit (*j'étais couché depuis longtemps, quand j'entends dehors un bruit de pas. RB. 23*) -, tantôt sur la qualification du perçu et les usages - adaptatifs ou culturels - du sonore, situation plus particulièrement attachée au contexte des situations-son (*un son ... alors peut être parfois un son très clair... qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide... mais en même temps joli DT. J 51*).

Faisant par ailleurs une large place au procès iconique, la saisie du sonore étend, par analogie "de source", la relation au bruit à l'expérience des événements physiques du monde (*Un train passe sur le viaduc avec un grand bruit de vent qui se lève RB. 13*), tandis que, s'élargissant, par contiguïté expérientielle, aux dimensions du "non-spécifiquement-sonore" (*ce son d'une limpidité absolue ... DM. K 74*), de la matière en transformation (*alors que là tout à coup y'a une espèce de dilution du son, DL. K 23*), ou de l'autonomisation du phénomène acoustique (*C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis, K. 19*), les "images du son" renouvellent les modalités de saisie du perçu.

Restant active en langue française, la catégorisation *bruit/son* inscrit ainsi le sonore au cœur de l'expérience humaine. Maintenir opérantes les distinctions afférentes, c'est en cela, en même temps que perpétuer une forme culturellement ancrée de structuration du perçu, régénérer les axes du fusionnel et du distinct, de l'indompté et de l'appivoisé, du contingent et du maîtrisé, de l'impensé et de l'organisé, et, ce faisant, engager, dans et par la relation au sonore, le continuum perceptivo-cognitif. Porteurs d'enjeux riches et complexes, dont la portée dépasse largement le cadre de la sphère auditive, les processus d'analogie/catégorisation acoustique structurent ainsi des pans entiers d'expérience. Participant tant du recul des frontières du sensible que de l'engagement du procès cognitif, ils élargissent le sonore aux dimensions de la relation au monde.

2. Le silence, événement sonore spécifique

La montagne *se tait*. [...] Ce silence n'est donc pas un concept négatif ou neutre - ou plutôt il désignerait une intensité négative, comme lorsqu'on parle de moins quinze degrés centigrades. Peut-on dire de même : un silence de moins cent décibels ? Un grand silence serait alors comme un grand froid : ça se mesure, ça a des degrés et ça se vit.

(Chion, M., 2009, [1993], *Le Promeneur écoutant* : 15).

Partie prenante de l'expérience acoustique, le silence appartient, au même titre que les bruits et les sons, au champ sensoriel du sonore, ainsi que l'analyse M. Merleau Ponty :

On dit que les sons et les couleurs appartiennent à un champ sensoriel, parce que les sons une fois perçus ne peuvent être suivis que par d'autres sons, ou par le silence, qui n'est pas un néant auditif, mais l'absence de sons, et qui donc maintient notre communication avec l'être sonore. Si je réfléchis et que pendant ce temps je cesse d'entendre, au moment où je reprends contact avec les sons, ils m'apparaissent comme déjà là, je retrouve un fil que j'avais laissé tomber et qui n'est pas rompu. Le champ est un montage que j'ai pour un certain type d'expériences, et qui, une fois établi, ne peut être annulé. (Merleau-Ponty, M., *op. cit.* : 1027-1028).

Ouverte aux processus d'analogie/catégorisation du sonore, la saisie en langue du silence adopte, à cet égard, des perspectives diverses, qu'elle s'attache à la cessation de l'événement acoustique, à la présence de phénomènes rémanents ou encore passe par la confrontation à l'expérience du vide, expression du lien unissant, en même temps que le silence à la mort, le bruit à la vie.

Dans son unité même, le silence renvoie ainsi à des réalités expérientielles multiples, phénomène amenant l'analyse à privilégier, à la différence de la perspective adoptée dans l'étude de la catégorisation *bruit/son*, une approche par entrée sémantique. Mettant en évidence la richesse et la diversité des liens tissés, dans et par le dire, avec l'expérience sonore, la saisie discursive du silence amène ce faisant tout particulièrement à poser la question de la relation unissant processus de catégorisation et parole, question dont D. Hofstadter et E. Sander analysent les enjeux :

Quelles relations les catégories et les mots entretiennent-ils ? Les mots sont souvent les véhicules langagiers des catégories. Ils permettent de les décrire et de s'y référer, mais elles ne se confondent ni avec eux, ni même avec les étiquettes lexicales, car ce sont des entités mentales qui ne sont pas toujours pourvues d'étiquettes. Souvent, les mots dénomment les catégories ; souvent ils les décrivent, mais souvent ils font défaut. De manière générale, la relation des catégories au langage est complexe. (Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 111).

Si l'analyse du paradigme *bruit/son* questionne, à partir d'un phénomène de nature lexicale, les processus d'analogie/catégorisation sonore, l'étude de la mise en scène discursive du silence conduit ainsi à s'attacher aux ressources mobilisées par le discours dans le marquage sémantique du champ (*Annexe 36*).

2.1 “Tout silence est silence de quelque chose”

2.1.1. Saisie expérientielle : négation de l’entendre et du faire

Comme le souligne M. Chion, tout silence renvoie à un événement sonore, que celui-ci soit évoqué par sa source, son médium, ou par le phénomène acoustique afférent :

Il n’y a silence que de quelque chose : le silence d’une voix, le silence d’une personne, le silence d’un bruit, le silence d’un son, d’une musique. (Chion, M., 2007 : 4).

Réalisée par négation de l’entendre ou/et du faire, la saisie discursive du silence s’effectue ainsi de façon récurrente par mention de l’événement acoustique absent.

2.1.1.1. Mise en scène par la polarité de l’entendre

Effectuée selon la polarité de l’écoute, la saisie discursive du silence s’exprime de façon récurrente en termes de rupture du lien de l’entendre à l’entendu (*ne plus entendre*). Elle mobilise en cela largement les ressources aspectuelles de la langue, la mise en scène de la cessation du procès sonore se réalisant généralement par une mention de l’événement acoustique suivie d’une saisie négative de l’entendre (*entendre X → ne plus rien entendre*) :

1.. Et Philomène sort ; elle, elle reste accoudée, les bras sur les genoux. *On entend le bruit de la petite pluie qui fait fin et doux sur le toit comme beaucoup de pattes d’oiseaux.*

On n’entend plus rien. RD. 39

2. Il appelle :

-Séraphin !

Il appelle de toutes ses forces. Il met ses mains en porte-voix devant sa bouche, poussant dehors de toutes ses forces les trois syllabes qui font trois notes qui se suivent, et semblent d’abord s’être perdues, *parce que tout un grand moment on n’entend plus rien* ; RD. 58

3. *et ce qu’on entendait, c’est qu’on n’entendait rien, c’est-à-dire plus rien.* RD. 19

Ancrée dans les phénomènes de tension vers la source, la saisie du silence se caractérise par son ouverture au jeu des inférences, la cessation du sonore se chargeant, tout comme le surgissement du bruit, d’enjeux événementiels propres :

4. [...] *il a dû ensuite s’éloigner du côté du champ des roseaux parce qu’elle n’entend plus rien.*

RB. 32

5. *Elle n’a pas dû entendre venir le bossu, tant il a pris de précautions ; nous, elle ne pouvait pas nous entendre.* RB. 31

2.1.1.2. Saisie par la polarité du faire

S’il est, de façon récurrente, présenté à partir de la polarité de l’entendre, le silence est également mis en scène par négation du faire, l’énoncé distinguant dans ce contexte les phénomènes de nature vocale (*se taire, ne plus rien dire, ne plus piper mot, ne plus chanter*) de productions acoustiques d’origines diverses (*ne pas pousser un soupir, ne pas faire de bruit*).

Se taire et saisies aspectuelles du silence

Inscrit au cœur du procès langagier, le *tacet* occupe à cet égard, ainsi que le souligne V. Jankélévitch, une place particulière dans l'univers sonore de l'être humain :

S'il est vrai que la "loquela" comme disent les prédicateurs, est le bruit humain par excellence, le mutisme qui supprime ce bruit sera un silence privilégié. (Jankélévitch, V., 1983 : 172)

Omniprésent dans le corpus, l'emploi du verbe *se taire* - ouvert, dans ses extensions iconiques, à des paradigmes de nature diverse⁶⁴⁶-, est ce faisant marqué par la richesse de ses emplois aspectuels, qu'il renvoie à un arrêt brutal de l'événement sonore (6), à une cessation progressive du bruit (7, 8), à un prolongement du phénomène dans la durée (9), ou encore amène à distinguer, dans la saisie d'un collectif, un phénomène d'ensemble (10) d'un retrait successif des différents acteurs de la scène sonore (11) :

6. Il a dû ouvrir la porte donnant sur le corridor, il a dû crier : "Hé ! y a-t-il quelqu'un ?" *Le bruit des voix alors s'est tu brusquement* [...] RB. 8

7. La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. *Ou était du moins en train de se taire* [...] RD. 19

8. *Elle se tait peu à peu. Elle redevient petit à petit silencieuse, il la laisse se taire* RD. 29

9. *Antoine se tait toujours*, regardant fixement devant lui. RD. 53

10. *ils se sont tus tous ensemble*. On a entendu l'accordéon. RB. 41

11. Et alors, sur la terrasse, *les voix se taisent l'une après l'autre ; tout s'était tu, le vent s'est tu, même les vagues qui se taisent ; il n'y a plus eu que le bel air de danse qui s'est mis à tourner tout seul. Il s'est tu même un instant, alors on n'a plus respiré ; puis de nouveau, ces grands accords ont éclaté l'un par-dessus l'autre ...* Mais, à ce moment, une table tombe ; une voix : "Arrêtez-le ! arrêtez-le ! ... Il devient fou ..."

Et tout à coup l'accordéon, lui-aussi, s'était tu. RB. 19

Diversité des modalités d'actualisation de la cessation de la production sonore

S'il unit, dans et par les extensions catégorielles du verbe *se taire*, des situations de "cessation sonore" de nature diverse, le discours distingue également l'événement acoustique par sa source, l'énoncé différenciant, dans la diversité des contextes afférents, un silence "de parole" (12), "de chant" (13) ou "de bruit" (14) :

⁶⁴⁶ *Se taire* renvoie, dans le corpus, dans des formes généralement lexicalisées, à des phénomènes sonores multiples émanant de sources diverses, animées ou non : oiseaux (K. 54, RB. 24), insectes (K. 42), rivière (RD. 27), vagues (RB. 19), vent (RB. 19, RB. 52), montagne (RD. 39), pas (RB. 33), train (RB. 38), cloche (RB. 52), accordéon (RB. 19), musique (RB. 49).

12. [...] *Ils ne pipaient plus mot* et nous regardaient tantôt nous, tantôt la voiture arrêtée devant la porte. B 50

13. [...] *et les oiseaux ne chantent plus.*

C.F. Ramuz, Poèmes inédits

14. *Pas un bruit de moteur ;* le col ne donnait pas signe de vie, mais on le sentait faire patiemment sa trouée dans la nuit. B. 74

2.1.1.3. Saisie conjointe par les polarités de l'*entendre* et du *faire*

S'attachant tant à la cessation de l'écoute (*ne pas/plus entendre*) qu'à l'arrêt de la production acoustique (*ne pas/plus faire*), la saisie du silence s'effectue le cas échéant selon la double perspective du *faire* et de l'*entendre*, l'énoncé assurant alors la clôture de la situation sonore sur elle-même :

15. *L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon ;* RB. 49

2.1.2. Mise en scène de la cessation du procès acoustique

Effectuée de façon récurrente selon une perspective expérientielle - soit par inscription du phénomène acoustique sur l'axe écoute → production (*ne pas (plus) entendre* → *ne pas (plus) faire*) -, la saisie discursive du silence se réalise également par mise en scène de l'extinction du procès acoustique, soit sur un mode événementiel.

2.1.2.1. *Ne plus s'entendre/ cesser de se faire entendre*

Très présentes à cet égard chez C.F. Ramuz, les formes *ne plus s'entendre* et *cesser de se faire entendre* s'accompagnent dans l'énoncé, en même temps que d'un phénomène d'effacement de l'auditeur⁶⁴⁷, d'un processus d'autonomisation du phénomène acoustique, et ouvrent ce faisant l'expérience sonore aux dimensions de la relation à l'autre (cf. supra) :

16. Or, voilà que le bruit de l'eau *ne s'entendait plus* RD. 20

17. Car quelque chose y manque, *quelque chose qui y était n'y est plus : c'est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre*, bien qu'on fût à l'époque de l'année où il est le plus riche en eau. RD. 13

2.1.2.2. Saisies aspectuelles à valeur terminative

Renvoyant à des phénomènes de nature diverse - que ceux-ci relèvent de manifestations d'origine environnementale (18), ou animale (19), ou encore des diverses expressions de l'activité humaine (20 - 24) -, la saisie du silence mobilise de façon récurrente

⁶⁴⁷ dont est partie prenante la valeur passive du pronominal

les ressources aspectuelles de verbes à sémantisme terminatif (*s'interrompre*, 22), et s'ouvre ce faisant, dans des contextes plus ou moins figés par l'usage, aux phénomènes d'iconicité lexicale (*se réduire à*, 19, *se perdre dans*, 21), l'évocation de l'arrêt du bruit en termes de cessation de la vie (*s'éteindre*, *s'évanouir*, *mourir*, 20, 23, 24) se chargeant en contexte d'une puissance expressive propre :

18. *Le bruit mourait peu à peu*, devenu très doux, presque imperceptible, comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres. [...] *Le bruit avait cessé tout à fait*. RD. 3

19. [...] Et, pendant ce temps, *la biophonie aviaire s'est réduite à presque rien*. K. 54

20. Le bruit se répercute en vagues tonitruantes d'un côté à l'autre de la vallée. *Il met six, sept minutes à s'évanouir complètement*. K 54

21. *Le reste des paroles que les deux hommes ont dites se perd dans le pied de ce mur en briques de béton*, sans fenêtres, au-dessus duquel il n'y a que le gros papier d'emballage brun noir du ciel, et tout froissé ; RB. 34

22. Il n'y a donc plus eu, un instant, que le roulement de la boule sur la planche bien arrosée, comme quand un orage commence ; puis vint encore l'éclatement des quilles ; puis : "Quatre ?... -Non, cinq ... -Ah ! oui, cinq ... Je n'avais pas..."
Puis, là-bas également, tout s'était interrompu. RB. 6

23. Les yeux se mouillaient, les verres tintaient, *la chanson s'éteignait ...* B. 38

24. la tenue la plus longue est celle des clarinettes *qui meurent tranquillement sans effort ... c'est un instrument qui meurt sans effort* [...] *et les cors bouchés aussi ils meurent tranquillement sans efforts* [...] le contrebasson s'arrête après trois mesures ... les flûtes après quatre et les bassons tiennent un petit peu plus long ... alors ... c'est c'que disait J ... *on meurt d'une manière imperceptible* et puis on change ... on change évidemment l'équilibre de l'accord ... DL. I 56-58-60

2.1.2.3. Analogies événementielles : propositions en *comme quand*, *comme si*

Reposant sur l'analogie, la saisie du silence prend sens de la situation dont participe l'événement acoustique. Passant, dans la spécificité des contextes afférents, par l'image de la chute (25), de la coupe (26), de l'usure ou de l'effilochement (27, 28), la cessation du sonore se présente également comme résultant d'une agression, comme c'est le cas dans *Derborence*, où la description du tarissement de la rivière en termes d'étouffement trouve ancrage dans le lien unissant le bruit de l'eau à l'expression de la vie (29) :

25. *Et le bruit qu'il y avait dans la salle s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout, comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l'hiver sous les avant-toits, vient par terre* RD. 60

26. *le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans*. RB. 6

27. *Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol.* RD. 58

28. *À présent, c'était de l'autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. Il va, elle le suivait. Ça l'a suivi jusque dans la ruelle ; là seulement, ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se trouve enfin derrière lui.* RB. 30

29. *La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. Ou était du moins en train de se taire, étant déjà pleine de faiblesse et coupée de silences comme quand on serre quelqu'un à la gorge, et il crie de moins en moins fort, de moins en moins.* RD. 19

Creusant et renouvelant les modalités d'expression de la relation au sensible, la métaphore contribue ainsi à inscrire le silence au cœur de l'être au monde.

2.2. “Aucun silence n'est absolu“ - saisies acoustiques et plurimodales

Si tout silence est “silence de quelque chose“, comme le mettent en évidence les saisies par négation du *faire* et de *l'entendre*, l'absence de bruit n'est, ainsi que l'affirme J. Cage, jamais totale :

Un espace vide ou un temps vide n'existent pas. Il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre. En fait, on a beau essayer d'obtenir le silence, impossible d'y arriver. Le silence n'existe pas. Il se passe toujours quelque chose qui fait un son.

(Cage, J., 2012, *Musique expérimentale* : 9 ; 45' pour un orateur : 202).

L'expérience du silence serait ainsi, avant toute chose, celle d'une relation spécifique au sonore, puisque, comme l'affirme J. Cage :

Si le silence n'existe pas, nous n'avons que des sons. (Cage, J., 1976 : 32).

2.2.1 Dire le silence par ses bruits

2.2.1.1 Saisie par phénomènes sonores rémanents

Liée de façon essentielle à l'expérience de la cessation du bruit, la saisie de l'entrée dans le silence s'effectue ainsi également par mention de l'événement acoustique rémanent, l'énoncé s'attachant ce faisant, en même temps qu'au caractère propre de l'instant, à la continuité du phénomène sonore afférent (*entendre encore.../ percer encore*) :

30. *Et il s'est fait partout un grand silence, où on entend encore le cri d'un coq, qui a retenti plein de dérision ;* RD. 22

31. *Choc suivi d'un silence où perçaient encore les sanglots d'une fille qui perdait les nerfs.* .B.53

2.2.1.2 Caractérisation par le sonore

Le silence se caractérise ainsi par “ses” bruits, lesquels, lui conférant sa spécificité, prennent valeur de signature acoustique :

32. Un grand silence s’ensuivait, *ponctué par le bruit des fers à repasser, tout traversé les jours de bise par le claquement joyeux de la lessive qui séchait sur le toit de zinc* ; RS. 3

33. Ces charrettes à roues pleines, il paraît qu’il en fut retrouvé d’exactly semblables dans des sépultures babyloniennes. *Il y aurait donc quatre mille ans que leurs essieux tourmentent le silence anatolien.* B. 24

2.2.1.3 Tension vers l’infime

Liée à l’expérience du seuil inférieur de l’audible⁶⁴⁸, la saisie du silence passe par la mise en scène de la relation à l’infime :

34. Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu’une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux *-si bas qu’il est à la limite du silence-* des grands oiseaux de nuit. B. 30

Engageant un processus de focalisation sur l’événement acoustique, l’inscription discursive de *l’entendre* s’ouvre à cet égard aux phénomènes de négation exceptive (*n’entendre que ...*) ainsi qu’aux saisies par approche restrictive (*entendre seulement ...*) :

35. Elle avait été jusqu’à la porte. Elle écoute, l’oreille collée contre le mince panneau de sapin. *On n’entendait pas d’autre bruit dans la maison qu’un sourd bourdonnement - venant du rez-de-chaussée, comme quand une mouche est prise derrière un rideau* RB. 9

36. [...] *hormis le léger bruit que je faisais en cherchant où dérouler mon tapis de couchage, l’écoulement du sang dans mes veines était la seule chose que j’entendais, un bruit de pulsation sourd à une extrémité du spectre et une sorte de geignement que je n’avais jamais remarqué à l’autre extrémité, probablement dû à un acouphène naissant.* K. 68

37. La ville ne poussait pas un soupir. *Seulement ici et là, le frémissement du djou ou le ricanement d’une corneille réveillée par nos phares.* B. 70

⁶⁴⁸ Défini comme “intensité sonore minimum pour qu’un son soit perçu”, soit comme “limite inférieure du champ auditif” (Siron, 2002 : 383), le *seuil d’audibilité* est lié, entre autres éléments, aux dimensions de l’intensité et de la fréquence. Comme le précise à cet égard J. Siron: “La limite inférieure du champ auditif varie avec la fréquence (par définition 0 dB à 1000Hz). Le seuil “absolu” d’audition se situe entre 2000 et 3000Hz. » (Siron, J., Dictionnaire des Mots de la Musique, 2002).

L’adjectif *bas*, utilisé par N. Bouvier dans l’évocation du son produit par le vol des canards, renvoie donc à un phénomène de nature à la fois dynamique et fréquentiel, l’expérience du seuil d’audibilité étant le point où se rejoignent les deux emplois de l’échelle de verticalité dans la description des qualités du son : celle de l’intensité (*parler haut/bas*) et celle des hauteurs (*haut/bas* → *aigu/grave*).

2.2.1.4 Silence et conscience du sonore

Ouvert aux phénomènes de “tension vers” inhérents à la saisie du sonore, le silence attise le lien à l'événement acoustique, situation qui accroît, en contexte, l'empan et la netteté du perçu :

38. Ils chantaient. On chante une chanson, puis on en chante une autre ; on chante toutes les chansons qu'on sait. Seulement, quand l'une est finie, et avant qu'on passe à la suivante, il y a toujours un petit moment de silence, et c'est pendant un de ces moments-là. Un des garçons a dit : “Vous entendez ?” *Ils se sont tous ensemble. On a entendu l'accordéon.*

Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d'abord parmi le bruit de l'eau, mais qui finissait par percer ; RB. 41

39. Alors il y eut des voix dans le lointain ; *on les entendait très distinctement, parce que le village était devenu tout à fait silencieux.* RD. 54

2.2.1.5 Silence(s) et musique

Inscrit par ailleurs au cœur de la situation d'écoute, le silence joue un rôle nodal en contexte musical, comme le met en évidence le commentaire critique de l'émission *Disques en lice*. Si le terme “silence” renvoie en cela, dans ses emplois techniques, aux figures musicales afférentes et à leur réalisation (*l'importance des silences*), sa mise en perspective avec le générique singulier (*le silence*) renoue, en le remotivant, le lien du lexique expert à l'expérience sonore (40). Envisagés comme essentiels à la structuration du flux musical, *les silences* sont ainsi présentés comme procédant de la cohérence et de l'équilibre de l'interprétation et comme contribuant à la “respiration” et à la “vie” de l'œuvre (41) :

40. dans cette entrée qui est tellement proche de l'opéra en fait ... il nous manque dans les deux versions ... *l'importance des silences...* c'est-à-dire que c'est qui fait l'intérêt de l'écriture du phrasé ... qui est par tout petits phrasés si vous regardez la partition... euh ... *c'est justement le silence* DM. K 24

41. *ça n'a pas bien respiré c'est-à-dire que les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus ... du coup c'était pas lyrique ... et du coup ... euh ben voilà c'est ... c'est tombé par terre* DM. I 27

2.2.2 Lien *silence* → *mouvement* : saisies cinético-acoustiques

Ancrée dans les formes fusionnelles originaires de l'expérience, la relation au silence s'exprime de façon récurrente sur le mode cinétique⁶⁴⁹, que l'événement acoustique trouve un prolongement dans les processus spatio-temporels (42), que la saisie de l'absence de bruit

⁶⁴⁹ Le verbe latin *silere*, dont sont issus les substantifs *silentium* (absence de bruit, de paroles) et *silentia* (repos, inaction oisiveté) renvoie originellement à la fois à l'absence de bruit et de mouvement. (Dictionnaire Historique de la Langue Française).

L'absence conjointe de bruit et de mouvement est par ailleurs inhérente au sémantisme du français *calme*, présent, par exemple, dans la traduction du texte de B. Krause : « Alors qu'au début j'avais redouté de me retrouver seul, même dans une forêt gérée comme Muir Woods, *j'ai été submergé et tranquilisé par le calme ambiant.* » K 10

passé par l'évocation d'un déplacement inaudible - celui-ci contribuant, le cas échéant, à la puissance émotionnelle de l'instant (43, 44) -, ou que la présence d'un élément mobile participe de la rémanence du son "juste passé" (45), le mouvement assurant, sur le mode iconique, le relais du sonore dans l'ouverture d'une présence sensible au monde (46)⁶⁵⁰ :

42. *Rien ne bouge plus : on a entendu venir le silence comme si c'était la fin du monde qui venait. [...]* R.B. 31

43. *Les bancs d'espadons aux reflets turquoise passaient silencieusement les Détroits en route vers le sud.*

44. *Elle a rampé comme le chat. Elle a été tellement silencieuse qu'elle semblait ajouter dans son rampement au silence.* RB. 9

45. *les cloches se sont tues,
mais un souvenir reste d'elles
dans le balancement des branches.*

C.F. Ramuz, Dimanche soir

46. *Le vieux Jean-Daniel se tait un moment.
La nuit est venue, on entend
remuer l'ombre sur les champs.*

C.F. Ramuz, La Grande Guerre du Sondrebond

2.2.3 Relation silence / lumière

Si le sonore trouve, dans son effacement même, un relais dans le procès cinétique, le silence tend à attiser la sensibilité à la lumière :

47. *Et c'est alors qu'ils avaient vu cette grande nuée pâle se lever en avant d'eux. Le silence peu à peu revenait ; elle, elle a grandi de plus en plus derrière la crête qui leur masquait encore les fonds de Derborence, étant là comme un mur qui montait par-dessus un mur* RD. 8

L'extension, dans et par l'expérience du silence, de l'audible au visible se charge en cela d'enjeux émotionnels propres, comme en témoigne, dans l'évocation par B. Krause de la découverte d'un paysage sonore habituellement masqué par le trafic aérien, la puissance expressive du lien unissant, en même temps que le retour à la nature au monde de l'enfance, les univers du silence et de la nuit, de la campagne et de la ville, des chants d'oiseaux et des étoiles :

⁶⁵⁰ Mis en évidence par R. Francès et M. Imberty en contexte musical, le lien entre expérience acoustique et cinétique participe ainsi également de façon essentielle de la relation tissée avec le silence. (Francès, R. *op. cit.* : 345, Imberty, M., *op. cit.* : 189., cf. supra).

48. L'anthropophonie réduite au silence, nous étions attentifs au paysage sonore naturel de la fin de l'été que nous n'avions presque jamais entendu en cette saison. Chardonnerets, juncos, mésanges buissonnières, sittelles, grimpereaux bruns, colibris d'Anna, roselins familiers, tohis et hirondelles chantaient encore doucement en un entretissage transparent de voix dont nous ignorions l'existence si tard dans la saison. Nous nous sommes tournés l'un vers l'autre, en proie à la culpabilité de nous sentir mentalement et physiquement revigorés par l'absence d'avions, signes « normaux » de la civilisation et de l'activité économique. *Les enfants des villes doivent être aussi étonnés en découvrant le ciel nocturne lorsqu'il y a une panne d'électricité.* K. 58

2.3 Silence et confrontation au néant

2.3.1. “Le silence est au bruit ce que la mort est à la vie“

Évoqué tantôt sur le mode de l'absence - par cessation de l'*entendre*, du *faire*, ou des manifestations événementielles du sonore -, tantôt sur celui de la présence - par saisie des bruits rémanents ou mise en scène de la tension vers l'infime -, le silence est également décrit comme confrontation au néant, l'énoncé consacrant ce faisant la prégnance du lien unissant l'arrêt du bruit à la mort⁶⁵¹, que le tarissement de la rivière soit évoqué en termes d'étouffement (RD.19, cf. supra), que la perte du nom, réfracté par l'écho, marque la disparition de l'ami (49), ou que l'arrêt de la musique soit vécu comme “la fin de la vie“ (50) :

49. Il appelle : -Séraphin !

Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; *la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol.* RD. 58.

50. Rien ne bouge plus : on a entendu venir le silence *comme si c'était la fin du monde qui venait.* La fin du mouvement a été comme si elle était la fin de la vie. Il n'y a plus rien eu, il y a eu un grand vide, on y est tombé ; on y tombe encore, on y tombe longtemps ; RB. 31

Liant l'arrêt du bruit à l'idée de cessation de la vie, l'énoncé saisit le silence comme espace de danger et de menace (51), l'absence de tout événement vers lequel diriger l'*en-tendre* intensifiant, le cas échéant, la sensation de solitude (52, 53) :

51. [...] *le paysage sonore a nettement changé : les insectes se sont tus, les oiseaux ont baissé de ton. Était-ce un signal ?* Nous n'enregistrons que depuis quelques minutes lorsque j'ai regardé l'eau sombre, glauque, par-dessus bord : plusieurs silhouettes longues d'environ un mètre décrivaient des cercles autour de l'embarcation. Elles étaient floues et je ne parvenais pas à les compter : tout allait très vite et il y avait quelque chose d'anormal dans l'air. [...] K. 42

⁶⁵¹ Porteur d'enjeux culturels propres, le lien silence/ mort et bruit/vie occupe une place spécifique chez S. Freud : « [...] il nous faut nous laisser gagner par l'impression que les pulsions de mort sont pour l'essentiel muettes et que le bruit de la vie provient surtout de l'Eros. » (Freud, S. (2011 [1923] : 35).

52. C'est l'extrémité méridionale du désert du Lout où, bon an mal an, pour un axe cassé, pour une batterie séchée par le soleil, une demi-douzaine de chauffeurs laissent leur peau. Le Lout est, de plus, mal famé [...] et les Persans y placent une des demeures du Diable. *Si l'enfer c'est l'anti-monde dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison.* B. 60

53. *Au-dessus de nous, d'énormes étendues de montagne craquaient de solitude et de froid. Pas un bruit de moteur ; le col ne donnait pas signe de vie, mais on le sentait faire patiemment sa trouée dans la nuit.* B. 74⁶⁵²

Récurrente chez C.F. Ramuz, la saisie de la frontière entre la vie et la mort en termes de limite bruit/silence occupe à cet égard dans *Derborence* une place spécifique, les phénomènes d'iconicité spatiale - ouverts eux-mêmes aux processus de correspondances transmodales - conférant à la situation afférente une évidence et une puissance expressive propres :

54. mais, derrière ceux qui venaient, et à mesure qu'ils venaient, *la combe entraînait dans le silence, dans le froid et dans la mort.* RD. 67

2.3.2. Silence et expérience du vide

Mis en contraste avec le bruit, signe de vie, le silence se présente ainsi comme expérience du vide et du néant, comme le mettent en évidence la description, par B. Krause, de l'expérience du *silence total* d'une chambre anéchoïde (55) ou, en perspective fictionnelle, l'évocation, par C.F. Ramuz, du *silence de la haute montagne* (56) :

55. Presqu'aucun être sensible ne peut prospérer dans un environnement complètement silencieux. *Le silence signifie privation sensorielle.* Considérez, par exemple, une salle anéchoïde -généralement de petite taille, conçue pour que les parois absorbent tous les sons et qu'il y règne un silence total. Elle sert d'ordinaire à tester les caractéristiques acoustiques de micros et haut-parleurs très haut de gamme. Si vous vous trouvez à l'intérieur d'une salle de ce genre, essayez de rester calme plus de cinq minutes sans sombrer dans la dépression K. 67

56. Il s'était tu. Et à ce moment-là, Séraphin s'était tu également, on avait senti grandir autour de soi une chose tout à fait inhumaine et à la longue insupportable : *le silence.* *Le silence de la haute montagne, le silence de ces déserts d'hommes, où l'homme n'apparaît que temporairement :* alors, pour peu que par hasard il soit silencieux lui-même, on a beau prêter l'oreille, on entend seulement qu'on n'entend rien. C'était comme si aucune chose n'existait nulle part, de nous à l'autre bout du monde, de nous jusqu'au fond du ciel. Rien, le néant,

⁶⁵² Effectuée par négation du bruit afférent, la saisie discursive du silence renvoie ainsi, dans le moment même où elle signale son absence, à un phénomène acoustique spécifique, d'autant plus présent dans l'énoncé qu'il y est saisi comme "manquant", soit comme "événement négatif". Réduite à sa forme minimale, la mise en scène du bruit manquant - ici celui des moteurs des camions franchissant le col dans la journée-, ouvre ainsi un phénomène de tension vers l'autre, l'énoncé unissant non seulement, dans l'exemple cité, l'univers du silence à celui du bruit, mais également les contextes afférents : ceux de la nuit et du jour, de l'absence et de la présence, du minéral et de l'animé. Saisi dans sa dimension événementielle, le bruit assure ainsi, jusque dans son absence, la fonction de lien qui lui est consubstantielle.

le vide, la perfection du vide ; une cessation totale de l'être, comme si le monde n'était pas créé encore, ou ne l'était plus, comme si on était avant le commencement du monde ou bien après la fin du monde. Et l'angoisse se loge dans votre poitrine où il y a comme une main qui se referme autour du cœur. RD. 1

2.3.3. Le silence aux sources du sonore

Qu'elle s'exprime en termes de privation sensorielle chez B. Krause ou évoque l'en-deçà et l'au-delà du monde chez C.F. Ramuz, la description du silence comme confrontation au néant se distingue ainsi de façon essentielle des saisies par mention du bruit absent, situation posant, telle qu'elle se présente chez M. Heidegger, la question du lien du *néant* à la *négation* :

N'y a-t-il le néant que parce qu'il y a le "non", c'est-à-dire la négation ? Ou bien est-ce le contraire ? N'y a-t-il la négation et le "non" que parce qu'il y a le néant ? [...]

Où chercherons-nous le néant ? Comment trouverons-nous le néant ? Ne devons-nous pas, pour trouver quelque chose, avoir déjà la connaissance que cette chose existe ?

(Heidegger, M., 2000, [1938] : 46-47).

Associée chez B. Krause à l'expression d'une détresse psychique imminente (33), et chez C.F. Ramuz, à l'image d'une main se fermant autour du cœur (34), la confrontation au néant s'ouvre ainsi à l'angoisse, la relation au silence passant ainsi par l'expérience du *recul de l'étant*, centrale dans l'analyse de M. Heidegger :

Est-ce que dans le *Dasein* de l'homme une tonalité affective "s'historialise", telle que l'homme y soit mis en présence du néant lui-même ?

Que cela se produise est possible, bien que de façon assez rare et n'ayant de réalité que pour certains instants, dans cette tonalité fondamentale qu'est l'angoisse [...] Certes l'angoisse est toujours angoisse devant ... mais non point angoisse devant ceci ou cela. L'angoisse "devant" ... est toujours angoisse "pour" ..., mais non point angoisse pour ceci ou pour cela. [...] Ce recul de l'étant en son ensemble, qui nous obsède dans l'angoisse, est ce qui nous oppresse. Il ne reste rien comme appui. (Heidegger, M., *op. cit.* : 49-50).

Or, dans le lien même qui l'unit à l'angoisse, le néant est également, chez M. Heidegger, constitutif de l'expression de l'étant :

Le néant se dévoile dans l'angoisse, mais non point comme un étant. Il n'est pas davantage donné comme un objet [...] . Dans l'angoisse, le néant se présente d'un seul et même coup avec l'étant [...]. Cette expulsion totalement répulsive, qui renvoie à l'étant en train de glisser dans tout son ensemble, c'est elle dont le néant obsède le *Dasein* dans l'angoisse [...]. Pas plus qu'elle n'est un anéantissement de l'étant, elle ne résulte d'une négation. C'est le néant lui-même qui néantit [...]. Dans la nuit claire du néant se montre enfin la manifestation originelle de l'étant comme tel : à savoir qu'il y ait de l'étant et non pas Rien. [...] Le néant est la condition qui rend possible la révélation de l'étant comme tel par le *Dasein*. [...] Le néant ne reste pas l'opposé indéterminé à l'égard de l'étant, mais il se dévoile comme composant l'être de cet étant. [...] "ex nihilo omne ens qua ens fit", " Du néant se fait tout étant en tant qu'étant."

(Heidegger, M., *op. cit.* : 51-52 ; 58).

S'exprimant comme confrontation au néant, le silence engage ainsi un phénomène de tension vers le bruit et plus généralement vers la vie. Si l'expérience du vide, inhérente à la relation au silence, *anéantit* en contexte toute forme d'expression acoustique - et se manifeste en cela le cas échéant comme inhibition du *faire* (57) -, elle attise ainsi également le lien au sonore, qu'elle participe de l'urgence précipitant vers le bruit (58), ou de l'intensification des phénomènes inhérents à l'émergence de la conscience auditive (59) :

57. J'ai voulu siffler, mais je n'ai pas pu,
tant il fait silence

C.F. Ramuz, Poèmes inédits

58. Au cours d'une mission, je suis tombé par hasard sur un site presque anéchoïde au fond du Grand Canyon. [...] Pendant quelques instants, j'ai cru que j'étais devenu sourd. Lorsque j'ai jeté un coup d'œil à mon sonomètre, l'écran indiquait le niveau le plus bas que j'étais capable d'entendre -10 dBA- un silence total. En peu de temps, je me suis senti si désorienté que je me suis mis à parler, à chanter et à lancer des cailloux contre les parois du canyon uniquement pour entendre autre chose que le sang battant dans mes tempes et le vacarme croissant dans mes oreilles. L'absence de tout signal acoustique me rendait fou. Je n'ai pas été long à emballer mon matériel et à retourner à portée de voix de la rivière, dont l'eau qui coulait tout près fournissait un repère acoustique. K. 68

59. Heureusement que le feu recommence à pétiller ou c'est une goutte d'eau qui tombe, ou c'est un peu de vent qui traîne sur le toit. Et le moindre petit bruit est comme un immense bruit. La goutte tombe en retentissant. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; le frottement du vent remplit à lui seul la capacité de l'espace. Toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent ; on redevient vivant soi-même parce qu'eux-mêmes sont vivants. RD. 1

2.3.4. Inscription discursive du silence

Annexe 37

2.3.4.1. Enjeux iconiques de l'énoncé nominal

Présenté tantôt dans le lien qui l'unit au bruit, tantôt comme source même du sonore, le silence s'inscrit ainsi au cœur de la relation nouée avec le phénomène acoustique. Ancré dans l'expérience, l'énoncé porte-t-il en cela trace du lien tissé, dans la cessation même de l'audible, avec le sonore ?

Réduisant, en l'absence de verbe et de déterminant, le matériau linguistique à sa forme minimale, les saisies nominales jouent à cet égard un rôle propre dans la mise en scène discursive du silence, la rupture instaurée par le processus de détachement syntaxique prenant valeur iconique dans la saisie de l'espace séparant les événements acoustiques évoqués, que ceux-ci s'inscrivent, comme c'est le cas dans l'exemple 60 issu de *l'Usage du monde*, dans la continuité d'un procès narratif, ou que l'énoncé passe, comme dans *Derborence*, (ex. 61), par une approche contrastive de l'avant et de l'après :

60. Je frappe avec le poing. *Silence*. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée « Qi yé ?... » B. 59

61. Tout était en vie, les sonnailles tintaient au cou des bêtes, les hommes s'appelaient entre eux – *silence*. Il regarde : plus d'hommes, plus de bêtes, plus d'herbe, plus de chalets RD. 32

Ouvert par ailleurs aux phénomènes de correspondances transmodales, le silence s'exprime comme présence au monde, ainsi qu'en témoigne, dans l'évocation par N. Bouvier d'une petite ville persane au cœur du désert à l'heure de midi (ex. 62), la façon dont l'absence de bruit est partie prenante de la puissance expressive de la scène. Unissant, en symétrie syntaxique - et graphique -, la saisie du silence à celle du soleil et l'expérience du néant à celle de la verticalité, le discours isole ainsi, au sein de la narration, un moment spécifique. Introduisant une pause dans le récit, - le silence, la chaleur et la lumière participant conjointement de l'intensité de l'instant -, la scène prend ici également valeur de marqueur spatial, l'ouverture du désert à la vie s'incarnant dans l'image du ruisseau entrant dans la ville :

62. [...] c'est une enceinte carrée, aveugle, dont le sommet crénelé s'élève à trente mètres au-dessus du désert de sel. *Silence absolu et soleil vertical*. Un ruisseau qui traverse la piste y pénètre en passant sous une porte à peine assez large pour un âne bâti. B. 55

Réduisant le “ bruit verbal “ à sa plus stricte expression tout en arrêtant ponctuellement le flux de la trame narrative, l'énoncé nominal contribue ainsi à part entière à la mise en scène discursive du silence.

2.3.4.2. Saisies événementielles : valeur des formes présentatives et impersonnelles

Si l'énoncé nominal assure, sur le mode iconique, le marquage d'une rupture au sein d'un flux sonore, les formes présentatives et impersonnelles confèrent au silence valeur d'événement (*il y a un silence, il se fait un (grand) silence, il fait silence*).

Il y a ...

Comme c'est le cas en contexte de situation-bruit, la forme présentative “*il y a*“ trouve ici une pertinence propre⁶⁵³, les phénomènes parataxiques prenant fonction iconique dans l'inscription processuelle du sonore :

63. c'est d'abord un long appel, un long cri soutenu des basses, *puis il y a un court silence* ; puis mille petites notes dégringolent toutes ensemble. RB. 9

64. Tout à coup, il a dit : - Combien est-ce qu'on était ? - Où ça ? - Là-haut.
Il y a un silence, puis quelqu'un a dit : - Voyons, peut-être une vingtaine...
- Dix-huit, a dit quelqu'un. RD. 52

⁶⁵³ Phénomène qui confère au silence valeur de “non-bruit“ (Kleiber, G., Azouzi, A, 2011).

Engageant, d'autre part, une perspective déictique - et s'élargissant, le cas échéant, aux phénomènes de renvoi anaphorique -, l'usage de la forme "*c'est ...*" s'accompagne généralement, comme dans le cas des situations-bruit et des situations-son, d'une approche qualitative du sonore, approche ouverte de façon essentielle à la dimension de la subjectivité :

65. C'est qu'on ne peut rien distinguer à plus de quinze pas devant soi, mais c'est peut-être aussi qu'on s'est trompé de direction, quand maintenant la cloche du feu s'est tue, le vent s'est tu également, le tonnerre au lointain ne s'entend plus qu'à peine, *oh ! c'est partout un étrange silence !* Et là-dedans l'égouttement des arbres, pendant qu'il se retourne, parce que c'est comme si on venait derrière lui ; RB. 52.

S'il mobilise, par ailleurs, les formes inchoatives "*il se fait ...*", "*il s'est fait ...*" - et confère en cela au phénomène acoustique statut d'événement -, le discours passe également par les saisies de type "météorologique" ("*il fait silence*"), qui ouvrent le sonore aux enjeux des événements physiques du monde⁶⁵⁴ :

66. Et il s'est fait partout *un grand silence* [...] RD. 22

67. [...] *tant il fait silence.*

C.F. Ramuz, Poèmes inédits

2.3.4.3 "Montée" du silence et saisies inchoatives

Associé, de façon récurrente, à l'idée de cessation du bruit, le silence s'exprime également comme phénomène de "progression vers". Si l'inscription discursive de l'arrêt du bruit mobilise ainsi les ressources de formes verbales à sémantisme terminatif (*se taire, s'interrompre, se perdre, s'éteindre, s'évanouir, (se) mourir*), - assorties elles-mêmes en contexte de marques progressives (*se taire l'un après l'autre, être en train de se taire, mourir peu à peu, mettre six ou sept minutes à ...*) -, la montée du silence s'exprime, en symétrie, sur un mode inchoatif, l'énoncé passant tantôt par la mise en scène de l'*entendre* (68), tantôt par l'adoption d'une perspective "autonomisante" (69), tantôt encore par l'engagement du procès iconique (70) :

68. *on a entendu venir le silence comme si c'était la fin du monde qui venait.* RB. 31

69. *on avait senti grandir autour de soi une chose tout à fait inhumaine et à la longue insupportable : le silence.* RD. 1

70. [...] il monte vers les bois, il s'abandonne aux pentes
vers les vallons étroits où coulent des ruisseaux
*et dans la nuit ses plaintes d'eaux
semblent répandre du silence.*

C.F. Ramuz Le petit pays

⁶⁵⁴ Forme présente également en contexte de situation-bruit (cf. supra) : "*-Tu te souviens du bruit qu'il a fait cette nuit ?*" (RD. 22).

2.3.4.4. Saisies “autonomisantes”

Silence → *sujet* / silence → *objet*

Qu’elle passe par l’évocation de la cessation du bruit ou adopte une forme inchoative, la saisie du silence fait une large place aux phénomènes d’autonomisation du perçu, le discours procédant de façon récurrente par “animation” - voire personnification - de la source :

71. *La ville ne poussait pas un soupir.* Seulement ici et là, le frémissement du djou ou le ricanement d’une corneille réveillée par nos phares. B. 70

72. *Pas un chant de moteur du côté du bazar* d’où montaient les premières fumées. B. 72

Conférant au sonore - dans des formes qui, plus ou moins figées par l’usage, restent sujettes à remotivation -, valeur de phénomène autonome, l’énoncé s’ouvre aux images “interactionnelles”, le silence s’inscrivant le cas échéant dans l’énoncé en position syntaxique de sujet (73, 74) ou d’objet (75, 76) :

73. *Un silence aimable* régnait sur la rue encore chaude. B 1

74. C’est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit comme quand un chien croque un os, *que le silence était un peu dérangé.* Puis il n’a même plus été dérangé du tout [...] RD. 57

75. La grande voix de l’eau s’est tue qu’ils essayaient instinctivement de retrouver avec l’oreille là où elle aurait dû être et dans les airs où elle n’était plus, *s’étonnant de ce nouveau silence en même temps qu’ils y obéissaient.* RD. 27

76. Il y aurait donc quatre mille ans que leurs essieux *tourmentent le silence anatolien.* B. 24

“Dans le silence” : saisies localisantes

Décrit comme interagissant avec l’environnement, le silence est de façon récurrente évoqué dans son expansion spatiale, phénomène mis en évidence par G. Kleiber et A. Azouzi (2011)⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ Les *saisies localisantes* constituent, dans l’analyse de G. Kleiber et A. Azouzi, l’un des trois “modèles interprétatifs micro-structurels” inhérents à la mise en scène discursive du silence. Elles se distinguent ce faisant des saisies agentives de type “le silence de X”, renvoyant « - (ii) à une interprétation en termes d’absence de production de bruit par X : X ne fait pas de bruit et [...] - (iii) à une interprétation en termes d’absence de production de parole : X ne parle pas. » (Kleiber, G. et Azouzi, A., 2011 : 17).

Les saisies localisantes se définissent à cet égard comme des situations dans lesquelles « X est le lieu ou l’espace du silence [...] le lieu en question pouvant aussi bien être “temporel” que spatial : *le silence de la forêt/de la campagne/du ciel/de la plage/du couvent - le silence de la nuit/de l’aube* [...] et peuvent être glosées par : “il n’y a pas de bruit dans X → le silence de X.” » (*op. cit.* : 17-18).

Les saisies localisantes et agentives entretiennent ainsi entre elles des liens étroits : « Pour que l’on ait *le silence de X* en interprétation localisante, il faut supposer le silence de la part des entités Z localisées dans X ou par X. Autrement dit, *le silence de X* (lieu) repose sur *le silence de Z', Z'', Z''',* (entités localisées dans ou par X). » (*op. cit.* : 19).

Présenté tantôt comme investissant l'espace collectif (cf. supra : "*Un silence aimable régnait sur la rue encore chaude*", B1), tantôt comme délimitant dans l'environnement des zones spécifiques (77, 78), tantôt encore comme "emplissant", à la manière d'une substance, les lieux et les volumes afférents (79) , le silence s'ouvre ainsi, en même temps qu'à la "métaphore du contenant", aux enjeux des saisies "ontologiques" (Lakoff et Johnson, 1980 : 35-38) :

77. Le grand bruit venait de la terre, au lieu qu'il n'y avait sur l'eau que du silence. RB. 10

78. On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor *où il y a eu comme une première largeur de silence*, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s'est tu à son tour. RB. 6

79. Ils se passaient le gobelet, ils regardaient vers le torrent, ils voyaient que les grosses pierres qui garnissaient le fond de son lit achevaient de sécher, laissant entre elles *des mares pleines de silence*, et ces mares brillaient comme des verres de lunette. RD. 27

S'il prend, dans les exemples cités, valeur de "contenu", le silence s'exprime également, en contexte, sur le mode du "contenant". Il est alors, ainsi que l'analysent G. Kleiber et A. Azouzi, le lieu où s'inscrivent les bruits :

Le parallèle avec l'espace et les objets matériels est révélateur : notre silence "localisant" peut en effet, jusqu'à un certain point, être comparé à l'espace en relation avec les objets matériels : il est aux bruits ce que l'espace est aux objets matériels. L'espace, qui n'est pourtant pas matière, est destiné à être occupé par des objets matériels ; de la même manière, le silence, qui n'a rien de sonore, a pour rôle d'accueillir les entités sonores que sont les bruits.

(Kleiber, G. et Azouzi, A., *op. cit.* : 21).

Espace d'émergence du sonore, le silence s'ouvre alors à des phénomènes acoustiques de nature diverse, dont il tend à intensifier l'expression :

80. Il avait une grande voix *dans le silence*. RD. 4

81. Si l'enfer c'est l'anti-monde *dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches*, ils ont raison. B. 60

Révélé et caractérisé par ses bruits, le silence délimite à cet égard dans l'espace des zones propres et participe, ce faisant, de la structuration sonore de l'environnement :

82. Et, de nouveau, au-dessus de lui, il y avait dans l'air deux parties ; *une moitié de ciel était dans le silence*, mais l'autre faisait un grand bruit RB. 24

Si le discours ne peut saisir le néant que sur le mode iconique - comme en témoigne l'image de l'avant ou de l'après-monde chez C.F. Ramuz, ou celle du bruit négatif chez M. Chion -, la saisie iconique du silence s'effectue ainsi selon des modalités multiples, qu'elle passe par la projection sur l'axe linéaire du dire des phénomènes de rupture inhérents à l'arrêt du bruit, par les saisies événementielles et l'expression de la contingence, par les métaphores ontologiques

et les images spatiales ou encore par la mise en scène verbale des processus d'autonomisation du sonore. Engageant un phénomène de tension vers l'autre, le silence s'exprime ainsi comme présence au monde.

2.3.4.5. Du silence/un silence (x) /le(s)silence(s) / ce(s) silence(s) : enjeux des modes de détermination

Annexe 38

Faisant appel à la richesse des possibilités offertes par l'actualisation verbale du sonore, la saisie du silence mobilise largement les ressources de la détermination, qui sont partie prenante du "halo sémantique" (Guillaume, G. 1975 : 307) inhérent à l'inscription discursive de l'événement acoustique.

> "Silence"

S'ouvrant tantôt à la perspective de l'injonction (*silence !*), tantôt aux enjeux iconiques des phénomènes de détachement syntaxique (xxx. *Silence.* yyy), les saisies "à déterminant zéro" renvoient également à des formes idiomatiques diverses, que celles-ci relèvent de syntagmes prépositionnels sujets à figement (*en silence*)⁶⁵⁶ ou de créations à valeur expressive (*tant il fait silence*, C.F. Ramuz, Poèmes inédits). Inscrit de façon directe dans le discours, le silence s'exprime ainsi comme absolu.

> "Le silence" : du générique au spécifique

Actualisé dans son extension maximale (Guillaume, G., 1975), *le silence* prend valeur générique et s'inscrit comme tel dans le métadiscours :

83. *Le silence* signifie privation sensorielle. K. 67.

84. c'qui fait l'intérêt de l'écriture du phrasé ... qui est par tout petits phrasés si vous r'gardez la partition... euh ... *c'est justement le silence* DM. K 24

La saisie du silence s'ouvre par ailleurs aux processus de sous-catégorisation, que ceux-ci s'expriment sur le mode qualitatif, par différenciation sur l'axe du *même* et de *l'autre* (85), ou passent par l'inscription spatiale du sonore (86, 87) (cf. Kleiber, G. et Azouzi, A., 2011 : 17), toutes situations marquées par la place qu'y tient la dimension de la subjectivité :

⁶⁵⁶ G. Kleiber et A. Azouzi notent à ce propos la façon dont la langue distingue par la saisie prépositionnelle la saisie du bruit de celle du silence (*en silence* vs. *avec bruit*) : « Il n'est pas possible de *marcher en bruit* comme on peut *marcher en silence* parce que la dynamicité de bruit s'oppose au caractère statique de silence. » (Kleiber, G. et Azouzi, P., *op. cit.* : 20).

L'étude souligne également l'inscription de la locution *en silence* dans une perspective *agentive* : « [...] le SP *en silence* est réservé aux modes interprétatifs "non localisants" et [...] s'oppose directement au SP *dans le silence* qui lui sélectionne l'interprétation "localisante" : *Paul marche dans le silence (de la forêt)*. Si Paul marche en silence, c'est qu'il ne fait pas de bruit en marchant (ou que sa marche est silencieuse ou encore qu'il est silencieux en marchant) et s'il marche dans le silence, c'est qu'il n'y a pas de bruit dans le lieu où il marche. » (Kleiber, G. et Azouzi, P., *op. cit.* : 20).

85. Toutes les humeurs dans ce cœur, toutes les douceurs, toutes les colères. [...] *tous les silences aussi, toutes les espèces de silence et toutes les voix* ; RC. 9

86. Il y aurait donc quatre mille ans que leurs essieux tourmentent *le silence anatolien*. B. 24

87. *Le silence de la haute montagne, le silence de ces déserts d'hommes, où l'homme n'apparaît que temporairement* [...] RD. 1

> **“Du silence“**

Assurant une délimitation au sein d'un continuum⁶⁵⁷, tout en gardant l'indétermination “des images floues aux contours flottants“ (Guillaume, G., *op. cit.*: 104), “du silence“ s'ouvre en contexte aux saisies localisantes (88, 89). La composition musicale s'instaure à cet égard en “espace“ spécifique, comme le met en évidence l'évocation, par C.F. Ramuz, de la partition de *Noces* de Stravinsky, où le silence, s'exprimant comme zone d'entre deux, se constitue en “matière sonore en puissance“ (90) :

88. Le grand bruit venait de la terre, au lieu qu'il n'y avait sur l'eau *que du silence* RB. 10

89. et dans la nuit ses plaintes d'eaux
semblent répandre du silence.

C.F. Ramuz, *Le petit pays*

90. Tout cela qui avait été du bruit, [...] était devenu de l'immobilité, *était devenu du silence*, mais l'un et l'autre riches, et comme tout tendus déjà vers le dehors, de ce qu'ils avaient à restituer. RS. 7

> **“Un moment/espace de silence“ : bornage spatio-temporel**

Passant, d'autre part, par les phénomènes de bornage spatio-temporel, l'inscription discursive du silence s'effectue tant par marquage d'une rupture au sein d'un procès acoustique (“un petit moment de silence“, 91) que par délimitation d'un espace dans un environnement sonore (“une première largeur de silence“, 92) :

91. Ils chantaient. On chante une chanson, puis on en chante une autre ; on chante toutes les chansons qu'on sait. Seulement, quand l'une est finie, et avant qu'on passe à la suivante, *il y a toujours un petit moment de silence* RB. 41

92. On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a *eu comme une première largeur de silence* RB. 6

⁶⁵⁷ *Silence* répond dans ce contexte, comme *bruit*, aux deux critères définitoires du caractère de massivité :

-celui de la référence cumulative homogène (du silence + du silence = du silence)

-celui de l'homogénéité distributive (tout ce qui “fait partie“ du silence est également du silence).

(cf. Riegel, Pellat, Rioul : 323).

> “*Un silence (x)*“ : *constitution du silence en occurrence*

Ancré par ailleurs dans la diversité des situations afférentes, le silence se constitue en occurrence et s’ouvre ce faisant, en même temps qu’aux phénomènes de succession temporelle (93), aux processus de distinction qualitative (*un silence x*, 94, 95) :

93. D’abord une seule note toujours la même, longtemps tenue, *puis un silence*, puis cette même petite note qui revenait. *Puis un silence*. [...] RB. 28

94. [...] quand maintenant la cloche du feu s’est tue, le vent s’est tu également, le tonnerre au lointain ne s’entend plus qu’à peine, *oh ! c’est partout un étrange silence !* RB. 52

95. *Je n’avais jamais entendu jusque-là un silence aussi sinistre dans une région de l’Alaska.*
K. 21

> “*Le(s) silence(s), ce(s) silence(s)*“ : *enjeux des saisies déictiques*

Saisi sur le mode déictique - et ouvert aux phénomènes de renvoi anaphorique -, *le silence* s’inscrit au cœur de l’énoncé (96).

Engageant généralement une approche qualitative du perçu, l’usage du démonstratif s’ouvre en cela aux enjeux de la connivence, comme le met par exemple en évidence sa contribution, chez N. Bouvier, à la puissance expressive de l’évocation du désert du Lout (97), ou encore, dans le commentaire musical, sa valeur rhétorique dans le discours critique (98)⁶⁵⁸ :

96. C’est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit comme quand un chien croque un os, *que le silence était un peu dérangé*. RD. 57

97 C’est l’extrémité méridionale du désert du Lout où, bon an mal an, pour un axe cassé, pour une batterie séchée par le soleil, une demi-douzaine de chauffeurs laissent leur peau. Le Lout est, de plus, mal famé [...] et les Persans y placent une des demeures du Diable. Si l’enfer c’est l’anti-monde *dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison*. B. 60

98. *y’a ces silences trop longs mais absolument arbitraires* ça c’est incompréhensible. DS. I 93

Ouverte à la richesse et à la diversité des possibilités offertes par la langue - absence ou présence de déterminant, perspective générique ou phénomènes de sous-catégorisation, bornage au sein d’un continuum ou constitution en occurrence, saisies déictiques et anaphoriques -, l’actualisation discursive de *silence* se rapproche ainsi de l’inscription

⁶⁵⁸ Cf. en contexte de saisie du son : « j’trouve toujours *qu’y a ce son métallique qui ressort beaucoup*. » (DT. J 191) (cf. supra).

verbale de *bruit*⁶⁵⁹. Tout en s'ouvrant aux processus de distinction qualitative, le silence possède ainsi également, de façon essentielle, une dimension événementielle.

2.3.5 Unité et diversité du silence

Annexe 39

S'exprimant sur le mode processuel, le silence s'inscrit dans une temporalité, situation qui serait, selon J. Cage, son mode principal d'existence :

Pensez un moment au son qui possède hauteur, intensité, timbre et durée, et au silence son opposé non-existant qui possède uniquement la durée. Structure durée. (Cage, J., 2012, 45' pour un orateur : 179).

S'il se caractérise par ses propriétés temporelles, le silence s'ouvre cependant également aux saisies qualifiantes. Tout en étant différencié par sa durée - celle-ci étant éminemment investie de subjectivité (*ces silences trop longs*, DS. I 93) -, il s'inscrit de façon récurrente sur l'axe de l'intensité (*grand silence*, RD. 22, RS. 3, *silence total*, K. 68, *silence parfait*, B. 12, *silence absolu*, B. 55), phénomène qui amène M. Chion à proposer l'adoption d'une échelle *d'intensité négative du silence* :

Un grand silence serait alors comme un grand froid : ça se mesure, ça a des degrés et ça se vit. (Chion, M. (2009), [1993] : 15).

Spécifié par sa durée et son intensité, le silence est également objet de distinctions acoustiques diverses, ouvertes elles-mêmes en contexte aux catégories qualitatives du bruit, comme le met en évidence l'évocation, par M. Chion, de l'écoute de la montagne :

Le bruit-silence des paysages alpestres est-il partout le même ? Ici, dans cette vallée très encaissée de Chamonix, on aperçoit d'un côté l'énorme massif du Mont-Blanc, écrasé par l'angle de vision en contre-plongée, avec ses neiges éternelles aux couleurs variables selon l'heure et l'ensoleillement ; et de l'autre, beaucoup plus basses en réalité mais d'ici vues comme tout autant élevées, la chaîne des Aiguilles Rouges, non couronnées de blanc en cette saison. Et je ressens alors que les deux panoramas qui se font face ne se taisent pas de la même manière. Les masses blanches font un silence plus strident !

(Chion, M., 1993, "La montagne, le bruit négatif" : 15).

⁶⁵⁹ Comme l'analyent G. Kleiber et A. Azouzi, le silence est généralement pensé comme *silence de bruit* : « Nous avons noté que la glose la plus naturelle pour rendre compte de l'interprétation localisante *le silence de X* était celle qui faisait intervenir l'antonyme bruit : *il n'y a pas de bruit dans X*. Ceci est un indice assez fort pour préférer une définition de cet emploi en termes d'absence de bruit plutôt que d'absence de son. » (Kleiber, G. et Azouzi, A., *op. cit.* : 18).

Expression même d'une présence au monde, la relation au silence s'ouvre de façon essentielle à la dimension de la subjectivité, qu'elle passe par l'expérience de l'étonnement et de la confrontation à l'étrange (99, 100), de la pesanteur et de la menace (101), de la tristesse et de la désolation (102), ou s'élargisse, dans le commentaire musical, aux enjeux du jugement esthétique et de l'imaginaire (103, 104) :

99. [...] s'étonnant *de ce nouveau silence* en même temps qu'ils y obéissaient. RD. 27
100. oh ! c'est partout *un étrange silence* ! RB. 52
101. *dans ce silence dangereux* que seul trouble le bourdonnement des mouches B. 60
102. Je n'avais jamais entendu jusque-là *un silence aussi sinistre* dans une région de l'Alaska. K. 21
103. *les silences aussi sont complètement fascinants* ... ça crée le frisson DS. I 69
104. *les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus* DM. I 27

Le commentaire musical rappelle ainsi que, prenant sens de son inscription temporelle, le silence est de façon essentielle, ainsi que l'exprime J. Cage, expérience de vie :

En écoutant on prend comme trem-
plin le premier son qui se présente ;
le premier quelque chose nous plonge dans rien et
de ce rien émerge le quelque chose suivant ;

etc. comme un courant alternatif. *Aucun son
ne craint le silence qui l'éteint.
Mais si vous l'évitez c'est dommage parce qu'
il ressemble de très près à la vie & la vie et lui
sont une cause essentielle de joie.*

Cage, J , 2012, 45' pour un orateur :184.

Conclusion : Richesse et diversité de l'inscription discursive du sonore

Renvoyant à des contextes génériques de nature diverse - allant de l'analyse scientifique à la critique musicale en passant par le récit de voyage et le roman - la saisie de l'expérience sonore ouvre un espace discursif propre, qui témoigne de la richesse des ressources de la parole dans la mise en scène de l'expérience acoustique.

Ouverte à la mimesis, l'inscription discursive du sonore se caractérise par le rôle qu'y joue le procès onomatopéique (« *Cloc*. Qu'est-ce qu'on entend ? » RD. 51), mais également par la place qu'y tient - de l'interjection au discours indirect libre - la saisie de "discours autres" (« Elle dit : "*Nendaz ! Nendaz !*" » RD. 60), les processus de détachement syntaxique assurant le marquage des formes mimétiques au sein de l'énoncé.

Passant par la projection sur l'axe du discours de la relation écoute/production, le discours met en scène le lien allant tantôt de l'*entendre* au *faire* ("Par la fenêtre ouverte, on entendait le pas mou des chameaux dans la boue", B. 41), tantôt du *faire* à l'*entendre* (« alors, tenant le croûton des deux mains devant lui, il fait avec ses dents un bruit qu'on peut entendre », RD. 31). Marquée, à cet égard, par son ouverture aux formes modales (*pouvoir/ne pas pouvoir entendre, falloir/devoir entendre, avoir envie /appréhender d'entendre*), la saisie de l'*entendre* se caractérise également par le rôle qu'y jouent les phénomènes d'effacement de l'émetteur, qui tendent à conférer au sonore valeur événementielle (« mais alors une voix de femme a été entendue. », RD. 43, « Une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre. », RD. 3).

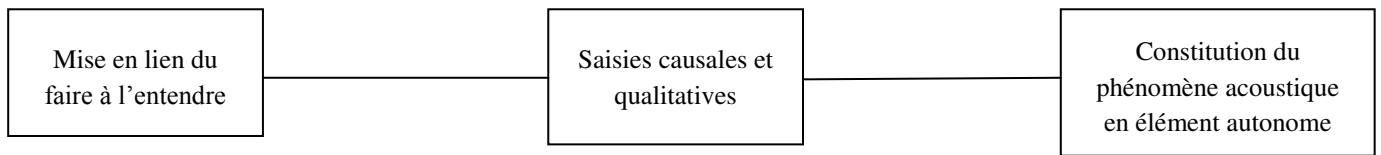
Faisant par ailleurs largement appel au procès iconique, le discours mobilise des formes qui, plus ou moins figées par l'usage (*se fondre dans, prendre du relief, percer*), restent ouvertes aux processus de remotivation ("Mais un cri arrive tout à coup, *perçant les murs et l'épaisseur du verre* " RD. 23). Caractérisée, d'autre part, par la place qu'y tiennent les phénomènes d'autonomisation du perçu (*le bruit approche, monte, tourne, hésite, s'éloigne, revient, se perd, se tait*), la saisie du sonore passe par la création d'images de nature diverse, qui creusent et renouvellent le lien tissé avec l'événement acoustique (« *la percussion au début ...elle est beaucoup trop présente elle éclabousse un peu les ... les cordes* » DS. I 71).

Tout en mobilisant les images du perçu, l'énoncé s'ouvre aux ressources des phénomènes d'iconicité acoustique, rythmique et syntaxique, qui contribuent à part entière à la signification du sonore en langue. Ancré, dans et par l'usage du médium acoustique, dans les modalités originaires de présence au sensible, le discours sur le son régénère ainsi à sa source le procès sémiotique, l'énoncé se chargeant ce faisant d'une musicalité propre.

Si la saisie verbale des phénomènes acoustiques s'exprime ainsi sur un continuum allant de l'onomatopée aux "images lexicales" en passant par les différentes modalités de marquage morphosémantique du champ, l'inscription discursive du sonore repose sur la mise en scène de l'expérience sensible et va de l'usage de la mimesis à la constitution du dire en espace autonome.

Figure 17. De l'expérience acoustique à l'inscription discursive du sonore

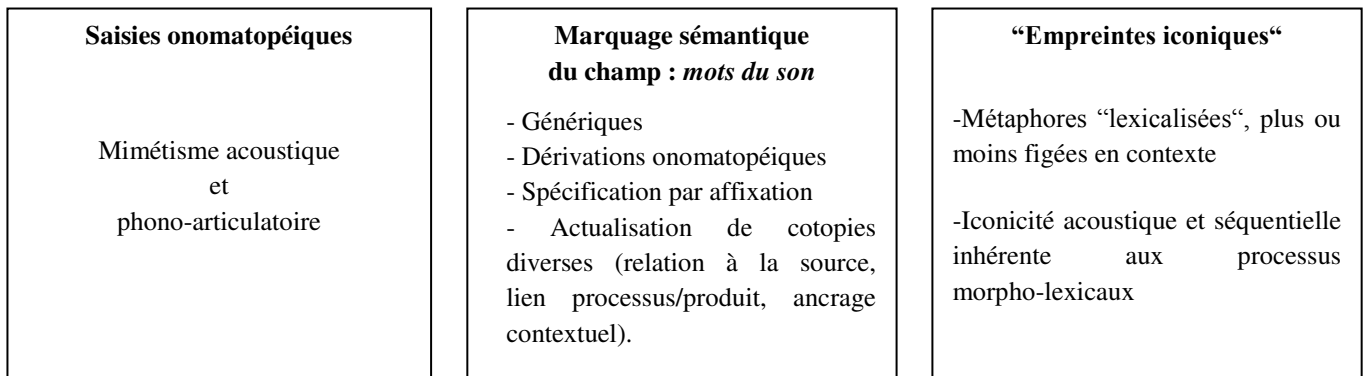
> Analogie/catégorisation du sonore



Fusion expérientielle originnaire

Autonomisation du perçu

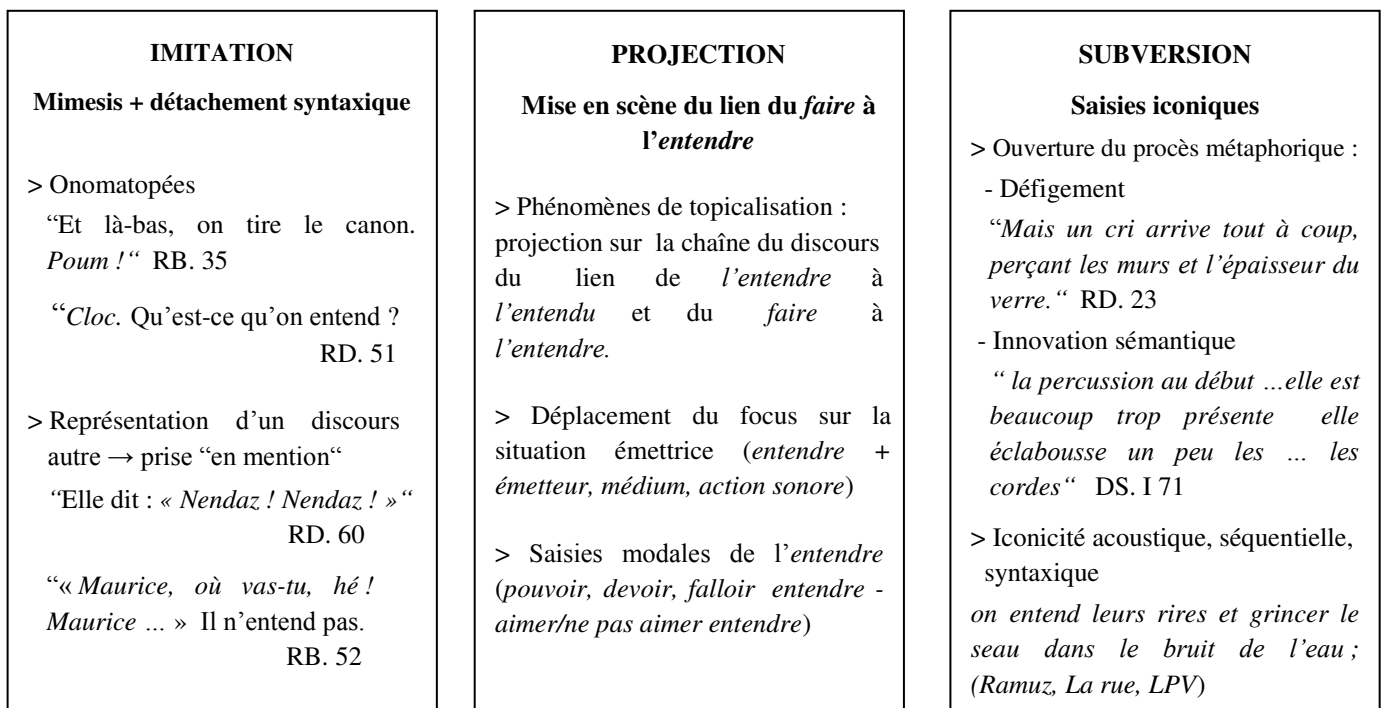
> Analogie/catégorisation lexicale



Mimesis vocale et phono-articulatoire

Émancipation du dire

> Inscription discursive du sonore



Intégration de séquences mimétiques

Constitution du discours en espace autonome

Passant tantôt par la mimesis - et le marquage, par détachement syntaxique, de l'élément "cité" au sein de l'énoncé -, tantôt par la mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre* - et par la projection sur la chaîne énonciative des phénomènes de topicalisation inhérents à la saisie de l'événement sonore -, tantôt encore par l'engagement du procès iconique - ouvert tant aux phénomènes métaphoriques qu'à l'usage des qualités formelles de l'énoncé dans la saisie du sensible -, le discours sur le son est partie prenante de l'expérience acoustique. Que la saisie du sonore s'effectue à cet égard sur le mode mimétique, passe par la richesse et la diversité des scénarios inhérents à la mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre*, s'ouvre au procès métaphorique ou mobilise les ressources des phénomènes d'iconicité interne, elle trouve ainsi ancrage dans le lien tissé, dans et par l'expérience sonore, avec le monde.

Si l'analyse du discours sur le son confirme ainsi la relation unissant, dans et par la saisie du perçu, la parole à l'expérience sensible, elle amène à poser, de façon plus spécifique, la question des enjeux du continuum perceptivo-langagier.

Liant à cet égard les sons de langue aux sons du monde, l'onomatopée suppose également l'instauration d'une distance, inhérente tant au passage par le filtre des distinctions phonologiques de l'idiome qu'à l'ouverture même du procès signifiant. Si les saisies métaphoriques restent, par ailleurs, attachées aux processus originaux de catégorisation du sonore (LE BRUIT DE X EST UN BRUIT DE Y, B¹ A LES QUALITÉS DE B², LES ÉVÉNEMENTS ACOUSTIQUES SONT DES ACTIONS), elles créent également des réseaux de liens riches et complexes, qui élargissent la relation au perçu aux dimensions de l'expérience humaine. Contribuant par ailleurs à part entière à l'inscription discursive du sonore, les phénomènes d'iconicité interne (acoustique, séquentielle, rythmique, syntaxique) renouvellent les ressources signifiantes de la parole et font du discours un espace expérientiel propre, ouvert de façon essentielle à la dimension de la musicalité.

Les analogies inhérentes à la saisie du sonore sont-elles, ce faisant, à envisager comme relevant strictement du domaine perceptif ou comme participant de l'ouverture du phénomène de signification en langue ?

Chercher à répondre à cette question amène à s'intéresser plus spécifiquement à la façon dont s'actualise dans le discours le sens conféré aux événements acoustiques mais également dont l'énoncé lui-même participe, le cas échéant des phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore.

Partie 3

**De la saisie discursive du sonore
à l'usage signifiant du son en langue :
analogie et émergence du dire**

Chapitre 5

Analogie à tous niveaux de saisie du sonore

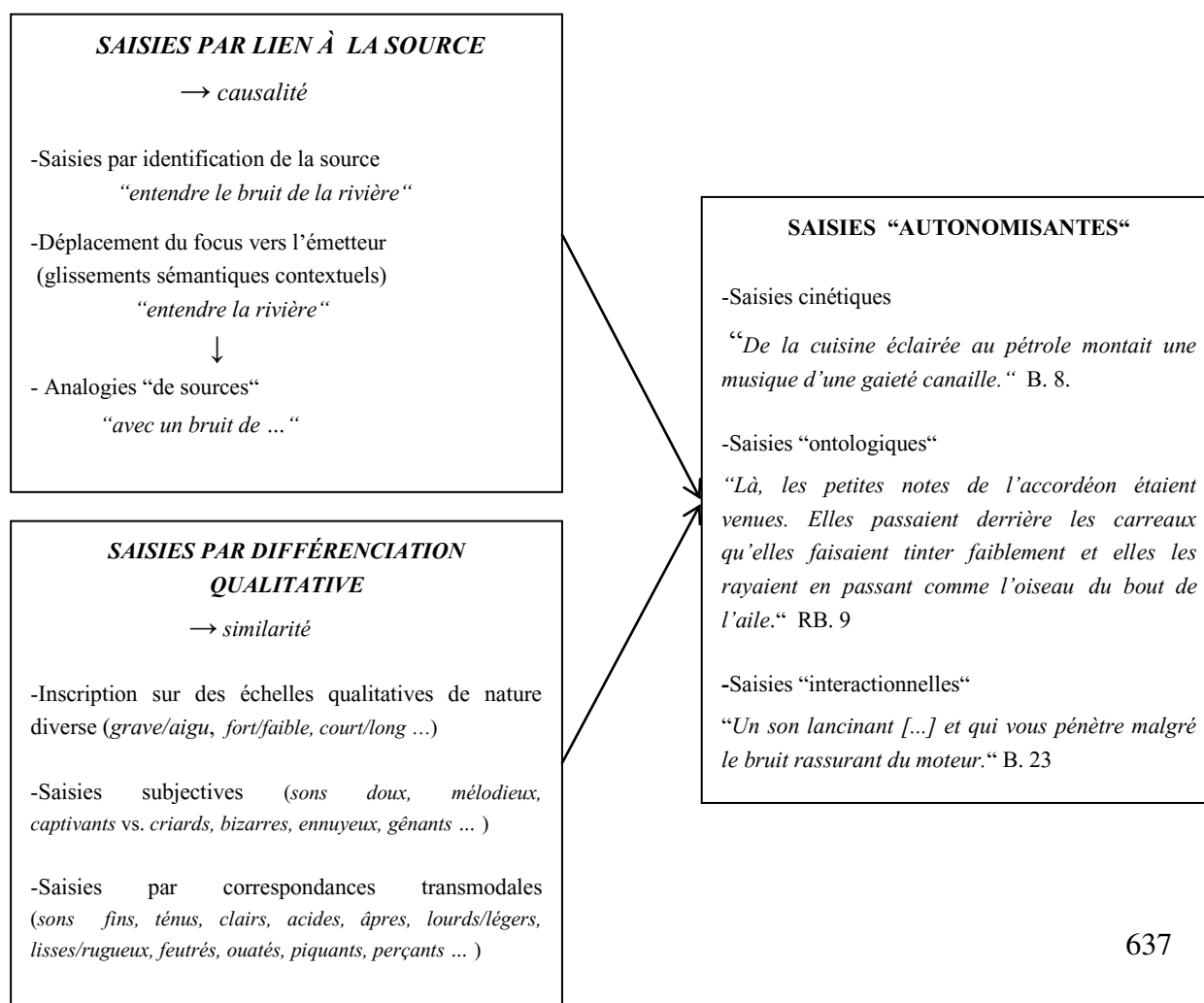
S'il apporte des informations sur l'expérience acoustique - et, ce faisant, sur les phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore -, le discours sur le son est également partie prenante du lien tissé avec le sensible. Il offre ainsi une perspective privilégiée, en même temps que sur les modalités d'inscription discursive de l'expérience acoustique, sur les phénomènes inhérents à l'émergence du procès perceptivo-langagier.

1. Analogie/catégorisation du perçu

1.1 Axes de saisie de l'expérience acoustique

Comme le mettent en évidence les différents textes du corpus, la saisie du sonore s'effectue essentiellement à partir de trois axes renvoyant (i) à l'identification de la source (saisie "causale"), (ii) aux phénomènes de distinction qualitative du perçu (saisie par lien de similarité) et (iii) à l'"autonomisation" du phénomène acoustique (saisie par "animation" du bruit).

Figure 18. Analogie/catégorisation du sonore



1.1.1 Saisies par lien à la source

Ancrée dans le contexte originnaire des processus de tension vers la source, la saisie du bruit s'attache, en même temps qu'aux phénomènes acoustiques eux-mêmes, aux situations dont ils participent ("un bruit de ..."). L'inscription discursive de l'*entendre* s'effectue à cet égard de façon récurrente par glissement sémantique du sonore à l'événement source, l'énoncé déplaçant le focus tantôt sur l'émetteur (*entendre quelqu'un*), tantôt sur le médium (*entendre une voix*), tantôt encore sur l'action afférente (*entendre parler*). Le caractère proprement acoustique de la situation s'inscrit ainsi dans l'implicite, phénomène dont les enjeux culturels ont été mis en évidence par H. Dupuy-Engelhardt en contexte franco-germanique (cf. supra 2001a : 609 ; 1997 b : 82) et dont témoigne également la mise en perspective des descriptions sonores issues de la version française de l'ouvrage de B. Krause et du texte original (cf. supra).

Si nombre de saisies "causales" du sonore sont tellement enracinées qu'elles prennent valeur catégorielle (*bruit de pluie, bruit de moteur, bruit de pas* etc.), l'inscription discursive de la relation à la source s'ouvre également au procès iconique et crée, ce faisant, des réseaux de liens complexes qui enrichissent et renouvellent le perçu (« les étourneaux, les grives saoules montaient par nuées *avec un bruit de grêle.* » B 72). Très présentes dans le corpus, les analogies "de (lien à la) source" unissent ainsi, en même temps que les événements sonores, les situations émettrices entre elles et contribuent en cela, dans la diversité des contextes afférents, à donner sens à l'expérience acoustique (« C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit *comme quand un chien croque un os,* que le silence était un peu dérangé. » RD. 57).

1.1.2 Saisie par différenciation qualitative

Faisant une large place aux approches causales, la saisie en langue du sonore s'effectue également par distinction qualitative - deux bruits étant perçus comme d'autant plus proches qu'ils se ressemblent d'une façon ou d'une autre par leurs modalités d'actualisation sensible. Caractérisés par leur essentielle souplesse, les processus d'analogie/catégorisation du sonore passent ainsi par une différenciation - le cas échéant graduelle - des qualités des phénomènes acoustiques (Petit, L., 2007 : 8).

Le sonore possède par ailleurs des modalités structurelles propres, que celles-ci procèdent de l'organisation générale du perçu (modifications ou ruptures d'équilibre, "effets" de nature diverse - superpositions, masque, émergences, effacement -, interactions avec l'autre), ou de l'inscription temporelle de l'événement acoustique (profil dynamique, processus

d'amplification/affaiblissement, continuité/ruptures, interactions, résonance, écho), phénomène dont la prégnance dans les processus d'écoute est aujourd'hui mise en évidence par les recherches engagées autour des *Unités Sémiotiques Temporelles* (cf. supra).

Si elles reposent, d'autre part, sur des phénomènes de similarité acoustique, les saisies qualitatives passent de façon récurrente par les processus de correspondances transmodales et réactivent ainsi le lien originaire unissant l'ouïe à la couche originaire du sentir (*sons clairs, diaphanes, fins, ténus, acides, âpres, lourds/légers, lisses/rugueux, feutrés, ouatés, piquants, perçants* etc.). Sujets aux extensions métaphoriques, ces liens s'élargissent en contexte à des perspectives oniriques diverses et ouvrent l'expérience sonore à l'imaginaire (*"Là, les petites notes de l'accordéon étaient venues. Elles passaient derrière les carreaux qu'elles faisaient tinter faiblement et elles les rayaient en passant comme l'oiseau du bout de l'aile."* RB. 9).

Présence conjointe des approches causale et qualitative

Si, comme le font apparaître les différents exemples issus du corpus, les saisies causales et qualitatives interagissent de façon récurrente dans la saisie du sonore, elles possèdent également une "résistance" propre qui en fait deux modes de catégorisation spécifiques du perçu⁶⁶⁰ (Guyot, Castellengo et Fabre, 1997 : 41). La relation au sonore adopte ainsi, en fonction de la situation afférente, une perspective tantôt causale, tantôt qualitative, le sens de l'événement reposant généralement sur la présence conjointe des deux approches :

1. Sur le rivage d'East Anglia, en Grande Bretagne, près d'Aldeburgh, le bruit des vagues a quelque chose de furieux, même par les journées les plus belles et paisibles. Peut-être la qualité du son résulte-t-elle de la forte pente de la plage, qui plonge dans la mer du Nord, ainsi que de l'entrechoquement des galets lorsque les vagues, même petites, se brisent. K 20

Qu'ils passent par la saisie de la source ou par les phénomènes de différenciation qualitative du perçu, les processus d'analogie/catégorisation du sonore élargissent ainsi l'expérience acoustique aux dimensions de la relation au monde.

⁶⁶⁰ Nous considérons ainsi de façon récurrente deux événements acoustiquement proches comme essentiellement distincts en fonction de leurs enjeux expérientiels, comme c'est le cas, par exemple, lors de l'identification d'un bruit lointain de rivière ou d'autoroute, deux phénomènes acoustiques pourtant composés d'une même superposition de fréquences (bruit blanc) et extrêmement voisins à l'oreille.⁶⁶⁰ Inversement, nous pouvons considérer deux bruits très distincts sur le plan spectral comme similaires sous un certain angle si nous les percevons par analogie de source, comme le montre par exemple la diversité de ce que nous entendons par "bruits de voix" (du cri au chuchotement, de l'inarticulé au verbal ou de la conversation au brouhaha d'une foule), ou par "bruits domestiques" (des pas aux conversations, des phénomènes de tuyauterie au son de la radio ou du moteur de l'aspirateur aux cycles d'essorage de la machine à laver).

1.1.3 Saisies “autonomisantes”

Ouverte tant aux approches causales qu’aux processus de distinction qualitative, la saisie discursive de l’expérience sonore s’effectue également par “autonomisation” - voire “anthropomorphisation” - du bruit, situation trouvant ancrage, sur le plan cognitif, dans notre propension à doter les événements du monde d’une vie propre (Turner, 1988 : 4). Récurrent dans l’énoncé, ce phénomène va généralement de pair avec la mise en scène d’un processus d’“animation” du sonore, ce dernier étant présenté comme acteur de son propre surgissement, de son déploiement spatio-temporel et de sa relation à l’Autre :

2. Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l’eau, *un autre bruit était venu* ; [...] RB. 39

3. [...] on a aussi comme ça comme des vagues ... c’est-à dire tout d’un coup *y’a des sons graves qui émergent ... et puis ils disparaissent ... de nouveau recouverts par les sons ... plus aigus ...* DL. I 15

4. Un son lancinant, *bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur.* B. 23

Qu’elles reposent par ailleurs sur le paradigme originare de la tension vers la source, sur les processus de différenciation qualitative du perçu ou sur l’autonomisation de l’événement acoustique, les catégories sonores s’étendent par analogie. Si les saisies causales, prolongées par les phénomènes d’“impertinence de source”, élargissent à cet égard l’expérience sonore à la perspective de la relation à l’autre (“X avec un bruit de Y”), les distinctions qualitatives, mobilisant les ressources du procès iconique, s’étendent aux situations de rupture d’isotope (« comme des phosphorescences dans la nuit », DS. I 58), tandis que, faisant appel, dans des contextes plus ou moins figés par l’usage, aux processus d’autonomisation du perçu, les descriptions acoustiques ont maille à partir avec l’imaginaire (« l’avalanche des percussions comme des blocs de rochers qui dévalent la pente ... », DS. I 93).

1.2 Analogie et structuration des univers de référence

Articulée aux trois axes (i) de la tension vers la source, (ii) des phénomènes de différenciation qualitative et (iii) de l’“autonomisation” du perçu, la saisie du sonore s’ouvre à des univers de référence riches et divers, qui prennent sens de leur inscription expérientielle. Les processus de catégorisation du champ acoustique sont ainsi partie prenante de la spécificité des situations afférentes, la relation au sonore amenant le cas échéant à reculer les frontières séparant l’humain de l’animal ou l’animé de l’inanimé.

1.2.1 Géophonie et biophonie

> *Bruits de la nature*

Si les bruits de la nature, saisis dans une perspective événementielle, s'inscrivent au cœur de l'univers fictionnel de C.F. Ramuz, ils s'ouvrent, chez N. Bouvier, à l'expérience du voyage, tandis qu'objet même des recherches conduites par B. Krause, ils sont évoqués dans la richesse et la complexité des liens qui les unissent aux diverses expressions de la vie.

> *Productions animales*

Jouant un rôle nodal dans la réflexion audiobiologique ouverte par B. Krause, les productions sonores animales sont envisagées dans la spécificité de leurs modalités d'expression et décrites dans leurs interactions avec l'environnement. Elles constituent ce faisant un univers source de recherches et de découvertes multiples, décrit dans sa continuité avec les manifestations naturelles d'une part et avec les phénomènes acoustiques inhérents à l'activité humaine de l'autre.

1.2.2 “Anthropophonie“ : du non verbal au verbal, du physiologique au technique et du sonore au musical

Très présents dans le corpus, les phénomènes “antropophoniques“ vont des bruits de nature physiologique (respiration, toux, battements cardiaques) aux diverses expressions de la voix et de la parole (cris, rires, appels, salutations, conversations) en passant par les événements sonores quotidiens (pas, claquements de portes) et les différentes manifestations de l'activité humaine (outils, machines, moteurs etc.). Ouverts à l'exploration du sensible, ils s'élargissent à la dimension de l'expression musicale, représentée dans la diversité de ses inscriptions sociales, esthétiques et culturelles.

> *Bruits de voix, bruits de parole*

Présentés tantôt dans leurs manifestations infra-verbales, tantôt dans leurs enjeux langagiers, les “bruits de voix“ s'érigent en catégorie acoustique propre. Ouverts, tant chez C.F. Ramuz que chez N. Bouvier, à la diversité des sonorités des langues et des parlers, ils participent de l'univers sonore du récit et sont mis en scène dans leurs interactions avec l'environnement (RC. 5-7, 11, B. 31, 44, 61), la parole assurant, dans son ancrage vocal même, le lien entre l'homme et le monde.

> *Le chant au carrefour de l'expression vocale, verbale et musicale*

Si la voix assure, dans la saisie catégorielle du sonore, le lien entre le *verbal* et le *non verbal*, le chant, unissant l'espace de la parole à celui de la musique, y occupe une place stratégique, qu'il soit évoqué dans ses manifestations spontanées (« On entendait seulement, de loin en loin, l'agent de veille, vieux grillon pathétique, chantonner d'une voix rauque pour se donner du courage », B. 37), saisi dans ses expressions traditionnelles ou religieuses (« Parfois, quand nous insistions, une de ces solides bourgeoises en robe noire se campait au-milieu de la pièce, les yeux pudiquement baissés, et chantait d'une voix sanglante les ballades arméniennes de Sayat Nova, ou une de ces complaintes azéri à vous soulever de terre », B. 38), ou ouvert à la quête esthétique (« y'a des moments ... quand y'a une voix qui chante *lux* et qui maintient le *lux* ... et une autre qui fait *lux* dessous juste après ... c'est comme des phénomènes d'écho qui viennent se fondre l'un dans l'autre », DL. J 122).

S'étendant, dans une perspective iconique, tantôt au contexte des manifestations géophoniques (*dune "chantante"*, K. 38), tantôt à celui des productions animales (*"chant" des gibbons, des baleines*, K. 43, K.49), la catégorie du chant déplace ainsi les frontières séparant les règnes et les espèces, tandis que, s'élargissant au paradigme de l'interprétation (*"chant" du piano* dans le vingt-quatrième concerto de Mozart, DM. K 52), elle réactive le lien unissant les pratiques instrumentales à l'activité vocale (Vignal, 2005 : 199).

Renvoyant, par ailleurs, à des références culturelles de nature diverse en contexte esthétique, le discours s'ouvre à la dimension de l'expertise, que l'énoncé s'attache à la question des phénomènes de technique et de maîtrise vocale (DL. J 125 ; 127) ou à celle de la mise en musique du texte (RS. 5, DL. A116, K 117).

> *Musique et inscription discursive du sensible*

Saisie, comme l'activité vocale, selon la double polarité de la production et de l'écoute, la musique instrumentale est évoquée tant dans ses manifestations publiques (concerts "historiques", mentionnés par les critiques de *Disques en lice*, "musiques de village", mises en scène par C.F. Ramuz), que dans ses expressions spontanées et sa contribution au lien soudant les individus et les communautés (pratiques découvertes au fil du voyage chez N. Bouvier, jeu de l'accordéoniste dans *La Beauté sur la terre*, chez C.F. Ramuz).

Inscrite au cœur du quotidien, elle est ainsi également présentée dans la richesse et la complexité de ses enjeux esthétiques. Ancré à cet égard dans l'expérience des musiciens-locuteurs, le commentaire critique fait apparaître le rôle joué, dans la diversité des contextes culturels afférents, par un certain nombre de valeurs partagées, renvoyant elles-mêmes aux horizons d'attente des auditeurs (qualité du son, richesse de l'ornementation, "naturel" du jeu dans la Sonate de Tartini, finesse de la virtuosité, équilibre des lignes, intensité dramatique dans le Concerto de Mozart, exacerbation des tensions harmoniques et rythmiques, mise en relief des timbres, justesse de l'expression dans le *Sacre du printemps* de Stravinsky, ou encore mise en scène de l'imperceptible, saisie du *divers* au sein du *même* et actualisation du tragique chez Ligeti). Ouverte à des univers culturels multiples, la saisie de l'expérience musicale affine et renouvelle ainsi le lien au sensible.

1.2.3 Spécificités catégorielles

> *Enjeux acoustiques et culturels de la catégorisation "bruit/son"*

Structurée à la fois (i) par les phénomènes d'identification de la source - engageant, le cas échéant, un processus de redéfinition des frontières entre les univers afférents -, (ii) par les axes de distinction qualitative - ouverts aux saisies cinétiques et émotionnelles ainsi qu'aux phénomènes de correspondances transmodales -, et (iii) par les processus d'"autonomisation" du perçu - élargissant l'expérience acoustique aux dimensions de l'interaction avec l'autre -, la saisie du sonore passe également par des catégories culturelles propres, comme en témoigne le rôle joué, en langue-culture française, par le paradigme *bruit/son*, porteur de valeurs subjectives, sociales et esthétiques diverses.

Qu'elle renvoie ce faisant à la distinction de l'*événementiel* et de l'*expérientiel*, de l'*inorganisé* et du *structuré*, du *sauvage* et du *maîtrisé* ou du *rejeté* et du *désiré*, la catégorisation *bruit/son* résiste à un contexte ouvert aujourd'hui à de nouvelles modalités de relation au sonore, le discours semblant perpétuer le besoin de distinguer, dans la saisie du lien tissé avec l'événement acoustique, ce qui relève des usages culturels du son de ce qui procède du "non dominé" et de la contingence du perçu.

> *Expérience sonore et catégories “ad hoc”*

Si elle s’exprime généralement sous des formes largement partagées, la saisie discursive des phénomènes acoustiques donne également lieu à la création de catégories *ad hoc*, qui s’ouvrent à la spécificité des inscriptions expérientielles du sonore.

Présenté à ce propos dans sa “juste adaptation” à la situation dont il participe, l’événement sonore prend sens de sa contribution à l’équilibre des choses du monde, que le discours passe par la catégorie du “faire son bruit”, chez C.F. Ramuz, du “son bien fait pour ...”, chez N. Bouvier, ou même du “juste c’qu’il faut”, expression du point optimal atteint par une interprétation, chez les critiques de *Disques en lice*, - ce phénomène étant par ailleurs au cœur de la réflexion ouverte par B. Krause sur la “niche acoustique” et l’organisation interne des biophonies. Mettant en évidence, dans la diversité des contextes afférents, le rôle de l’expérience sonore dans la construction de l’unité et de la cohérence de toutes choses, le discours sur le son s’élargit ainsi à la pensée de l’équilibre et de l’harmonie du monde.

> *Ouverture au champ de l’imaginaire*

Ancrée, par ailleurs, dans la richesse et la diversité des liens noués avec le sensible, l’expérience sonore a, de façon essentielle, maille à partir avec l’imaginaire. L’œuvre musicale s’ouvre en cela au champ des possibles (Jankélévitch, V, 1983 : 95), le commentaire critique étant partie prenante de l’exploration du sensible, comme le met par exemple en évidence, dans l’émission *Disques en lice*, le foisonnement des images dans la discussion engagée autour des interprétations du *Sacre* de Stravinsky.

Qu’elle procède du paradigme originaire de l’identification/distinction des bruits par leur origine - et, le cas échéant, des saisies par “impertinence de source” (*X avec un son de Y*) -, des processus de différenciation qualitative - faisant une large place aux images du sensible (*A a les qualités de B*) -, ou des phénomènes “d’autonomisation” - ouverts aux métaphores d’ontologisation et d’animation de l’événement acoustique -, l’analogie est ainsi au cœur des liens tissés, dans et par l’écoute, avec le sonore.

2 Analogie et lexicalisation du sonore

Mobilisant des ressources multiples, les processus de lexicalisation du sonore ont partie liée avec les phénomènes d’analogie/catégorisation du perçu.

Caractérisée par sa finesse de maillage du champ, la saisie de l’expérience sonore se différencie, d’un texte à l’autre, par son degré de diversification lexicale (mis en évidence par le rapport global *types/occurrences* d’une part et par les taux de représentation des unités lexicales de l’autre). Si le texte de C.F. Ramuz est ainsi marqué, dans le domaine sonore comme dans tout autre, par sa sobriété intrinsèque, le récit de N. Bouvier se distingue par la richesse du champ de ses descripteurs acoustiques (faible nombre d’occurrences par type, forte représentation des termes mono-occurents et usage limité des génériques).

Figure 19. Diversification du champ lexical dans les différents textes du corpus

19.a Rapport occurrences/types

	Rapport occurrences /types	Taux de représentation des termes mono-occurents		Taux de représentation des termes présentant dix occurrences et plus	
		Types	Occurrences	Types	Occurrences
Corpus N. Bouvier	1,9	71,3%	38,3%	2,4%	21,5%
Corpus B. Krause	2,9	53,1%	18,3%	3,8%	31,3%
Corpus <i>Disques en lice</i>	3,9	39,7%	9,9%	9,2%	45,7%
Corpus C.F. Ramuz	4,9	47%	9,4%	10,6%	61,9%

> Représentation des génériques et des termes sonores “conventionnels”

Se différenciant, par ailleurs, par leur degré de focalisation sur le champ, les textes du corpus se caractérisent par la place qu’y occupent les termes du lexique témoin (“mots du son”), et, plus spécifiquement, par le rôle qu’y jouent les descripteurs “de base” (génériques et termes sonores conventionnels).

19.b Représentation des termes du lexique témoin

	Représentation du lexique témoin	Taux de termes mono-occurents	Taux de termes présentant dix occurrences et plus
Corpus <i>Disques en lice</i>	28,9 % (t) → 48,9 % (occ)	17,6%	63,4% (t) → 68,5% (occ.)
Corpus C.F. Ramuz	50 % (t) → 75,6 % (occ)	37,4%	80% (t) → 87,4% (occ.)
Corpus N. Bouvier	51,6 % (t) → 65,9 % (occ.)	46%	100% (t) → 100% (occ.)
Corpus B. Krause	58,8 % (t) → 75,3 (occ.)	51,8%	92,9 % (t) → 95,8% (occ.)

Si le commentaire musical s'éloigne du lexique témoin⁶⁶¹ par son extension au registre expert et son ouverture aux formes iconiques, les descriptions sonores issues des textes de C.F. Ramuz, N. Bouvier et B. Krause reposent ainsi pour une part essentielle sur l'usage des descripteurs acoustiques "de base". Les "mots du son" représentent, de fait, plus des trois-quarts des occurrences des termes mobilisés dans la traduction des descriptions sonores de l'ouvrage de B. Krause (caractérisée, entre autres éléments, par l'influence qu'y exerce la précision lexicale de la langue-source dans le marquage du champ) ainsi que dans le texte de C.F. Ramuz, où sont optimisées les ressources de l'existant dans la saisie de l'expérience acoustique.

La représentation des unités "de base" varie par ailleurs selon les parties du discours mobilisées. Utilisant largement les ressources du lexique témoin dans le champ des substantifs - et en particulier des déverbaux -, les textes du corpus tendent ainsi à s'en éloigner dans celui des adjectifs et des adverbes, les "modificateurs" acoustiques s'élargissant de façon récurrente à la dimension du *non -spécifiquement- sonore*, qu'ils passent par les phénomènes de correspondances transmodales ou s'ouvrent au procès iconique.

Inégale d'un texte à l'autre, la représentation des termes du lexique témoin s'accroît par ailleurs de façon régulière avec le taux de fréquence des unités lexicales afférentes⁶⁶².

⁶⁶¹ Tout en mobilisant cependant largement les ressources des mots du son (à raison de 48,9% en termes d'occurrences).

⁶⁶² Ce phénomène est indépendant du paramètre de diversification lexicale générale du corpus (figure 15, supra) : si, par exemple, les taux de fréquence des termes mono-occurents et des termes présentant dix occurrences et plus sont respectivement de 38,3% et 21,5% sur l'ensemble du lexique N. Bouvier, ils sont de 46 % et 100% en ce qui concerne les termes du lexique témoin mobilisés dans le texte.

La constance et la régularité de ce phénomène sur l'ensemble du corpus prouve ainsi que, si elle puise en contexte à des ressources diverses, la saisie des phénomènes acoustiques s'organise essentiellement à partir d'un petit nombre de termes "de base" assurant la charpente du discours sur le son (parmi lesquels, en particulier, *entendre, chanter, écouter* et *se taire* dans le champ des verbes, *bruit, voix, musique, son* et *silence* dans celui des substantifs, ou encore *sonore, acoustique* et *silencieux* en ce qui concerne les adjectifs).

S'ils s'élargissent à des perspectives diverses, ouvertes entre autres éléments, aux processus de spécialisation et aux extensions du *sonore* au *non -spécifiquement- sonore*, les phénomènes d'analogie/catégorisation acoustique reposent ainsi de façon essentielle sur le marquage du champ, soit sur (i) le signalement de la présence ou de l'absence d'événement acoustique, (ii) la saisie de la relation du *faire* à l'*entendre*, et (iii) l'inscription expérientielle de la situation afférente.

2.1 Saisies imitatives : de la mimesis vocale infra-verbale au procès onomatopéique

2.1.1 Déixis musicale et mimesis vocale

Récurrents à l'oral, les phénomènes de mimesis vocale infra-verbale permettent la saisie d'éléments sortant du champ des distinctions rendues possibles par le système phonologique de la langue. S'élargissant aux processus de correspondances transmodales, l'imitation vocale s'ouvre ainsi à la saisie de phénomènes de nature diverse, qu'elle renvoie à l'évocation du bruit du vent dans les chicots d'arbres morts (*timmmmm*, K. 66)⁶⁶³, à la caractérisation du son du clavecin, distingué de celui produit par le frappé des marteaux sur la corde dans le mécanisme du piano (*kh*, DT. I 118), ou s'étende, dans le commentaire musical, à la caricature de réalisations instrumentales jugées musicalement inappropriées (*iii - mm*, DT. I 86).

Permettant, par le recours à l'imitation chantée, de "citer" des passages mélodiques dans le discours, les phénomènes de mimesis vocale s'ouvrent également à la saisie d'éléments

⁶⁶³ La prolongation de la nasale sonore finale (*timmmmm*) dans la saisie de la résonance du vent dans les arbres relève ainsi pleinement du paradigme peircien de l'image (vs. diagramme/métaphore), c'est-à-dire, comme l'analyse L. Nobile, d'une situation où « un rapport de similarité entre signifiant et signifié exploite des propriétés immédiatement communes aux deux facettes du signe [...] qui ne sont pas pleinement intégrées dans le système différentiel de la langue et dont la valeur ne dépend donc pas en priorité de ce système. » Les phénomènes de variantes acoustiques auxquels sont sujettes les onomatopées en discours relèvent ainsi des formes premières du procès hypo-iconique : « Par exemple, l'onomatopée *booooum* effectuée en prolongeant le /u/, en augmentant l'intensité de la voix et en ajoutant une vibration pharyngale, se rapproche du statut de l'image pure au niveau phonologique (qui devient plutôt, nécessairement, phonétique), dans la mesure où la quantité de l'intensité de /u/ ainsi que la vibration pharyngale ne jouent aucun rôle connu dans le système différentiel de la phonologie du français et que la valeur imitative de ces propriétés est donc peu influencée par la place qu'elles occupent à l'intérieur de la langue. » (Nobile, L., 2014 a. : 19).

de nature diverse - dynamique, durée, spectre, accentuation, caractéristiques stylistiques et expressives -, et s'étendent plus largement à la multiplicité des qualités potentiellement différenciables par l'usage mimétique des ressources de la voix.

Élargissant, par analogie, la deixis musicale à des paradigmes inaccessibles à la langue, la mimesis vocale repose cependant de façon essentielle sur le système phonologique de l'idiome afférent⁶⁶⁴. Si la différenciation des éléments évoqués - tant spectraux, accentuels qu'articulatoires - s'effectue ainsi, de façon récurrente, par distinction phonématique et syllabique (*wawawa*, DM. K 35, *tilalala pam palilala pam*, DM. A 26), les processus de discrimination phonologique jouent également un rôle propre dans le marquage de l'intention signifiante (comme le met par exemple en évidence, dans le commentaire musical, l'usage successif des deux formes *iii* et *mm* dans le signalement (i) d'une accentuation indésirable et (ii) d'un geste inutile dans la réalisation de la croche pointée initiale de la sicilienne de la sonate de Tartini, DT. I 186).

Tout en permettant, en situation orale, le marquage de phénomènes sortant du cadre des distinctions rendues possibles par l'idiome afférent, la mimesis vocale reste ainsi attachée à l'usage des ressources de la langue⁶⁶⁵, son ouverture au registre de l'infra-verbal en faisant une modalité privilégiée d'élargissement des moyens de la deixis dans la saisie du perçu. Elle contribue ainsi, en même temps qu'à l'extension des ressources du commentaire musical, à la réactivation du procès sémiotique au sein de l'énoncé.

2.1.2 Onomatopée et lexicalisation du sonore

Si la mimesis vocale étend la saisie des phénomènes acoustiques à des éléments sortant du cadre des distinctions rendues possibles par la langue, le procès onomatopéique est partie prenante des phénomènes de verbalisation du sonore. Se donnant comme "imitation" du perçu - imitation elle-même réalisée au filtre des distinctions phonologiques de l'idiome -,

⁶⁶⁴ Comme le souligne à cet égard P. Monneret, tout processus iconique prend sens du contexte culturel dont il procède : « Même les icônes premières que sont les images requièrent une sémiose minimale et par conséquent une convention de type culturel qui fournit la base analogique de leur interprétation. » (Monneret, P., 2004 : 111).

⁶⁶⁵ Toute tentative de sortir du cadre des distinctions phonologiques d'un idiome reste en cela, de façon essentielle, ouverte à la richesse et à la diversité des ressources des langues du monde, comme le rappelle la compositrice Betsy Jolas, qui raconte sa surprise d'avoir découvert, lors d'une présentation en Asie de son *Quatuor avec voix*, que certains passages vocaux de l'œuvre, conçus comme essentiellement dénués de signification linguistique (en français), étaient porteurs, en japonais, d'un contenu sémantique propre.

l'onomatopée repose ainsi sur l'analogie créée, dans et par la saisie des phénomènes acoustiques, entre bruits du monde et "bruits de langue". Ouverte, ce faisant, aux phénomènes d'iconicité acoustique et processuelle, elle contribue, tant par son ancrage phono-articulatoire que par son ouverture aux phénomènes de correspondances transmodales, à élargir la saisie du *sonore* aux enjeux du *non-spécifiquement sonore*. Marginale dans le corpus, puisqu'elle ne concerne que moins de 1% des occurrences des descripteurs acoustiques⁶⁶⁶, elle y joue cependant un rôle essentiel, réactivant et renouvelant le lien unissant le *dire* à l'*entendre*⁶⁶⁷, et assurant, par le jeu des dérivations affixales, la diffusion et l'intégration des phénomènes de mimesis sonore dans le discours⁶⁶⁸.

2.2 Analogie et marquage morphosémantique du champ

Si elle s'ouvre, en contexte, à la mimesis, la saisie lexicale du sonore mobilise également l'ensemble des ressources disponibles en langue dans le marquage morphosémantique du champ.

Portant l'empreinte des phénomènes originaires de tension vers la situation-source, les descripteurs acoustiques se caractérisent ainsi par la place qu'y tient l'inscription du lien processus-produit, et en particulier par le rôle qu'y jouent les déverbaux, actualisés dans le lexique sonore sous des formes diverses : "post-verbaux" issus de dérivation "régressive" (*cri*), substantifs en *-ment* (*claquement*) , en *-tion* (*déclamation*), en *-age* (*bruitage*), en *-eur* (*clameur*) en *-is* (*clapotis*), en *-ie* (*psalmodie*), ou encore substantifs adjectivaux ou verbaux, marqués, en contexte musical, par leur ouverture aux emprunts à l'italien (*legato, spiccato, staccato*).

Ouverte au paradigme de l'analogie morpho-sémantique ("analogie saussurienne" : *clapoter* : *clapotement* : *clapotis* :: *chuchoter* : *chuchotement* : *chuchotis*), la saisie du lien

⁶⁶⁶ Représentant respectivement 0,1%, 0,3% et 0,5% des occurrences des descripteurs sonores chez B. Krause, C.F. Ramuz et N. Bouvier, les onomatopées sont absentes du commentaire musical, - les critiques de *Disques en lice* recourant plus volontiers aux processus d'imitation vocale.

⁶⁶⁷ Le caractère marginal des onomatopées dans la saisie du sonore ne présume ainsi en rien de leur importance en langue, ainsi que le souligne S. Mallarmé, qui évoque à leur propos la présence "d'un lien, si parfait entre la signification et la forme d'un mot qu'il ne semble causer qu'une impression, celle de sa réussite, à l'esprit et à l'oreille" : « Le croirait-on : ces mots, admirables et tout d'une venue, se trouvent, relativement aux autres de la langue [...], dans un état d'infériorité. Pourquoi : faute de titres nobiliaires et immémoriaux ; après plusieurs siècles d'existence, de tels vocables, qui ne sont point d'une race quelconque, paraissent nés d'hier. Vos origines ? leur demande-t-on ; et ils ne montrent que leur justesse : il ne faut pas les humilier, cependant, car ils perpétuent dans nos idiomes un procédé de création qui fut peut-être le premier de tous. » (Mallarmé, S., 2003, [1945] : 967).

⁶⁶⁸ Si les onomatopées ne représentent que moins de 1% des occurrences des mots du son dans le corpus, les phénomènes de dérivation afférents y concernent près de 30% des descripteurs sonores.

processus-produit se charge, en situation, de valeurs sémantiques diverses, qu'elle passe, entre autres éléments, par les usages iconiques des phénomènes d'adjonction/réduction de "matériau verbal" (*cri /criaillerie*), ou s'étende aux phénomènes de connotation culturelle du dire (*clapotis* vs. *clapotement*). S'élargissant, d'autre part, par le biais des phénomènes de dérivation onomatopéique, à la diversité des actualisations du procès morpho-sémantique (*miaou* → *miauler* → *miaulement*), elle assure la diffusion du principe mimétique dans le lexique.

2.3 Images "lexicalisées"

Ouverte tant à la mimesis qu'aux diverses modalités de marquage morphosémantique du champ, la saisie du sonore fait de façon récurrente appel aux ressources de l'iconicité. Les "mots du son" intègrent ainsi nombre "d'images lexicalisées" qui, si elles sont aujourd'hui passées au rang de catégories d'usage (*hauteur, intervalles, lignes* etc.)⁶⁶⁹, portent la trace de leur iconicité première et restent, en cela, susceptibles de remotivation (Bordas, 2003 : 27 ; 120).

Gardant, bien que généralement intégrées au lexique, une charge iconique patente, (Turner, 1988 : 4), les saisies "autonomisantes" ouvrent ainsi l'événement sonore aux champs (i) des déplacements dans l'espace (*s'échapper de, arriver, approcher, monter, redescendre, tourner, s'éloigner, se perdre*), de la transformation de la matière (*s'élargir, enfler, décroître*), de l'interaction avec l'environnement (*filtrer, envahir, se mêler à, se fondre, cacher, recouvrir, se répercuter*), de la relation à l'Autre (*gêner, déranger - perçant, attirant, rassurant, relaxant*), ou encore de l'expression de la vie (*naître, se former, avoir du corps, s'évanouir, mourir*).

Caractérisés par la place qu'y tiennent (i) l'inscription des phénomènes de tension vers la source, et plus spécifiquement du lien processus-produit, (ii) la présence, en particulier dans le registre expert, d'un affinement plus ou moins important du maillage du champ et (iii) les traces d'images qui, plus ou moins usées, voire catachrétiques, restent ouvertes aux processus de défigement, les phénomènes de lexicalisation du sonore procèdent ainsi à part entière de la relation au sensible.

⁶⁶⁹ Nombre de figements trouvent par ailleurs une origine plus ou moins éloignée dans les processus de correspondances transmodales, comme c'est le cas, en contexte expert, du "bruit blanc" qui, sortant du cadre des usages sonores de la blancheur (*voix blanche*), est le résultat d'une extension, par analogie, de la catégorie de la *lumière blanche*, ainsi que le met en évidence B. Krause : « Le bruissement des vagues de l'océan et des lacs, les effets du vent et le murmure des ruisseaux contiennent des éléments de *bruit blanc*. Analogues à la *lumière blanche*, les sons de ce type sont formés d'un nombre infini de fréquences audibles distribuées sur l'ensemble du spectre audio. Toutes les fréquences apparaissent au hasard et, avec le temps, acquièrent une puissance égale. » K. 57

3. Analogie et inscription discursive du phénomène acoustique

Ancré dans l'expérience sensible, le discours utilise à des fins propres les processus d'analogie/catégorisation du perçu, qu'il passe par les phénomènes d'imitation, de projection, ou de subversion de l'existant, inhérents à l'engagement du procès signifiant.

3.1 *Mimesis* et phénomènes de détachement syntaxique

3.1.1 Saisies onomatopéiques : “surgissement“ du sonore dans le dire

Détachée syntaxiquement dans l'énoncé, l'onomatopée se constitue en “citation sonore“, le discours signalant, par marquage - syntaxique, graphique (voire prosodique, en contexte oral) - le passage du dire à un mode mimétique⁶⁷⁰ :

5. Et là-bas, on tire le canon. *Poum !* RD. 35

Intégrant, le cas échéant, l'événement acoustique à la narration, la saisie onomatopéique du sonore s'ouvre ainsi à la dimension de la dramaturgie, le texte introducteur prenant valeur de didascalie (Nita, R., 2009 : 1 ; 4 ; 5) :

6. Et tout d'un coup ... *toc ... toctoc ... tac ...* B. 25

L'onomatopée peut par ailleurs elle-même, en contexte de discours rapporté, être objet de citation dans l'énoncé, comme c'est le cas dans l'exemple 7, issu de *Derborence*, où, présentée au filtre de l'oreille des auditeurs du personnage-locuteur, elle renvoie, en même temps qu'à la matérialité acoustique du dire, à l'expérience sonore afférente, soit à la perception du bruit de l'eau s'écoulant à travers les rochers. En ouvrant la chaîne, potentiellement infinie, allant de l'écoute au dit et du dit au perçu, le discours réduit ainsi, sans jamais la combler, la distance séparant la parole de l'expérience, tandis que, renvoyant *ad aeternam* l'un à l'autre bruits de parole et bruits du monde, l'énoncé rejoue et réactive à sa source le procès sémiotique. Unissant, par analogie, le récit d'Antoine à la scène sonore originale, la “prise en mention“ de l'onomatopée joue ainsi dans le texte un rôle stratégique, puisqu'elle contribue, en même temps qu'à l'inscription en langue du continuum perceptivo-langagier, à la mise en scène, dans et par l'énoncé, de l'émergence du dire :

7. *Cloc.*

Qu'est-ce qu'on entend ?

Ils sont chez Rebord, la salle à boire est pleine ; lui lève le doigt : « *Cloc...* » RD. 51

⁶⁷⁰ Rupture dont Platon analyse les enjeux dans *la République* (III, 396 b - 398 c)

3.1.2 Mise en scène de la parole et effets d'oralité

Si l'onomatopée se constitue en "imitation" - au filtre des distinctions phonologiques de la langue - des bruits du monde, toute parole rapportée se donne comme renvoi à une parole prononcée, dont elle se présente comme la transcription⁶⁷¹. De même, ainsi, que le détachement syntaxique de l'onomatopée crée un phénomène d'irruption du bruit dans le discours (Enckell et Rézeau, 2003 : 16), la rupture introduite dans le texte par la "citation" d'un discours oral - matérialisée par l'usage des doubles points et des guillemets -, ouvre un effet de surgissement de la parole dans l'écrit (Mahrer, R., 2006 : 110). C'est donc sur une même analogie que reposent les phénomènes d'iconicité inhérents à l'engagement du procès onomatopéique et à la mise en scène de l'oral dans le texte.

Envisagé aujourd'hui comme un cas spécifique d'autonymie, soit de signification du dire par le dire, le marquage d'un *discours autre* au sein de l'énoncé relève à cet égard à part entière de l'iconicité, puisque, comme le souligne R. Mahrer, « Si une marque linguistique écrite est considérée comme orale, il faut nécessairement y voir le travail d'un imaginaire de l'oral [...] qui conduit à la reconnaître comme telle. » (Mahrer, R., 2017 : 80).

Qu'elle passe ainsi par l'usage des interjections - forme première de citation en langue -, par les différentes formes du discours rapporté, ou par les diverses modalités d'imprégnation de l'écrit par la langue parlée, la mise en scène de l'oral dans l'écrit comporte des enjeux mimétiques multiples. Ouvrant au sein de l'énoncé un phénomène de surgissement du dire, elle renvoie, sur le mode iconique, en même temps qu'à la situation de communication elle-même, à l'inscription prosodique du discours (intonation, accents, débit, fluidité, ruptures, reprises de souffle), et est, ce faisant, partie intégrante de l'univers sonore du texte. Reposant sur l'analogie, l'actualisation du continuum oral/écrit joue, à ce propos, un rôle essentiel dans l'écriture ramuzienne, où elle contribue à l'ouverture de l'œuvre littéraire à la vie.

3.1.3 Énoncé nominal et marquage syntaxique du sonore

S'ils signalent, en situation de "citation" sonore ou verbale (onomatopée, prise "en mention"), le passage à un usage mimétique du dire, les phénomènes de détachement syntaxique assurent également, dans des contextes divers, le marquage de l'événement acoustique dans l'énoncé. Tout se passe à cet égard comme si

⁶⁷¹ Le contexte de citation d'onomatopée (RD. 51, cf. supra) constitue à cet égard un phénomène de "double mimesis".

l'introduction d'une rupture au sein du texte mettait en évidence les notations sonores en tant que telles dans le discours.

Ancré dans les formes primitives de l'activité langagière (Benveniste, 1966 : 151), l'énoncé nominal prend ainsi valeur iconique dans la saisie discursive de l'événement acoustique. Retournant, en réduisant les moyens linguistiques à leur expression minimale, aux sources mêmes du procès de parole, il réactive le lien du dire à l'expérience et crée, ce faisant, un effet de présence propre :

8. Réveil au soleil levant. *L'appel enroué des perdrix et des huppés*. Nous étions arrêtés. B. 78

Assurant le marquage de l'événement acoustique dans le dire, l'énoncé nominal se charge d'une puissance expressive spécifique dans la saisie du silence (cf. supra). Si la rupture de la séquence verbale prend en effet valeur iconique dans l'évocation de l'interruption de la trame sonore, la réduction *a minima* du "bruit verbal" contribue, par analogie, à signifier l'absence d'événement acoustique :

9. Au-dessus de nous, d'énormes étendues de montagne craquaient de solitude et de froid. *Pas un bruit de moteur* ; le col ne donnait pas signe de vie, mais on le sentait faire patiemment sa trouée dans la nuit. B. 74

S'intégrant par ailleurs à des contextes culturels et stylistiques multiples, l'usage de l'énoncé nominal dans la saisie du sonore s'ouvre à la diversité des situations discursives afférentes. S'il a, de façon essentielle, partie liée avec le discours oral - et est en cela fortement représenté dans le commentaire musical⁶⁷²-, il trouve ainsi une place privilégiée chez N. Bouvier, où il participe de l'effet de présence et de "capture de l'instant" caractérisant le journal de voyage (B. 23), (Perrioux, M., 2005, 243), tandis qu'assurant, chez C.F. Ramuz, l'ancrage de l'œuvre dans la langue parlée, il s'élargit aux enjeux

⁶⁷² Participant d'un discours en construction, l'usage de l'énoncé nominal contribue, dans le commentaire musical, à l'affinement du grain de saisie du phénomène acoustique. Le procès descriptif s'inscrit en cela sur un axe allant de la simple qualification - intégrant le cas échéant la présence d'un processus comparatif ou de marques d'intensité -, à des formes plus complexes, passant par les processus d'expansion du syntagme nominal :

- très beau son ... DT. K 200

- un beau son ... on va dire plus nourri DM I 51

- un son ... alors peut être parfois un son très clair... qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide... mais en même temps joli ... moins ... assez direct mais moins direct que la dernière D.T. J 51

esthétiques de l'impressionnisme littéraire⁶⁷³, l'introduction de "touches sonores" au sein du texte créant un effet de surgissement du sensible dans le dire :

10. un bruit d'ailes, un bruit de voix :
le ciel est rose à l'occident.

C.F. Ramuz, *Crépuscule, Le Petit Village*

3.2. Des saisies événementielles à l'inscription expérientielle du sonore

3.2.1 Inscription discursive de l'événement acoustique

Passant, le cas échéant, par la mimesis, le discours saisit également l'événement acoustique sur le mode événementiel, l'usage des formes présentatives l'ouvrant, ce faisant, aux dimensions de "l'il y a" du monde :

11. - c'est d'abord un long appel, un long cri soutenu des basses, *puis il y a un court silence* ; puis mille petites notes dégringolent toutes ensemble. RB. 17

12. *Il y a eu quelques craquements encore*, comme dans la cloison de bois d'une chambre quand la température change ; puis tout est redevenu tranquille, semble-t-il, sauf que, partout dans le village, les fenêtres et les portes s'ouvrent. RD. 17

13. *il y avait aussi, à l'intérieur de la maison, cette autre voix*, toujours la même, et monotone, sans accent, continue, intarissable, comme quand on a tourné un robinet :RB. 22

Si l'usage du passif pronominal renvoie en cela, chez C.F. Ramuz, au paradigme de "l'autonomisation du sonore" (Or voilà que *le bruit de l'eau ne s'entendait plus* ; R.D. 20), le recours au mode "météorologique" (*il ... faire du bruit*, RD. 22) confère, par analogie, aux phénomènes acoustiques la contingence des événements naturels⁶⁷⁴.

3.2.2 Projection du procès sonore sur l'axe linéaire du discours

Qu'elle s'effectue sur le mode mimétique ou par inscription événementielle, la saisie du procès sonore se réalise généralement par projection de l'ordre temporel des faits sur l'axe

⁶⁷³ S'il trouve sa pertinence, chez C.F. Ramuz, de son appartenance naturelle au registre de la "narration oralisée", l'usage de l'énoncé nominal possède également, comme l'analyse D.L. Parris, un ancrage culturel propre : « Il serait [...] bon de rappeler [...] l'admiration de Ramuz pour les impressionnistes. [...]. Rien de surprenant donc si l'on trouve dans les récits de Ramuz les procédés classiques de l'impressionnisme littéraire, dont la phrase nominale. [...] Les phrases nominales [...] ont certainement pour effet de confronter le lecteur avec une réalité plus immédiate. La grille grammaticale à travers laquelle nous avons l'habitude de voir la réalité est radicalement supprimée. » (Parris, David, L, 1983 : 138).

⁶⁷⁴ Si la saisie "météorologique" du sonore prend valeur événementielle dans la mise en scène discursive du bruit, elle est porteuse d'une puissance expressive propre dans l'évocation du silence, le phénomène acoustique se constituant, dans et par l'énoncé, en manifestation spécifique d'un état du monde (*il fait gris/beau/chaud/froid* → *il fait silence*) :

"J'ai voulu siffler, mais je n'ai pas pu,
Tant il fait silence." (Ramuz, C.F., *Poèmes inédits* : 142)

du discours (Jakobson, 1965 : 27). Ouverte au “principe sémantique d’ordre linéaire“, (Givón, T., 1985 : 8), la saisie du perçu prend ainsi sens de la succession des éléments au sein de l’énoncé⁶⁷⁵. Utilisant l’axe linéaire du dire dans la mise en scène de l’avant et de l’après, le discours crée ainsi une équivalence entre le déroulement de la séquence verbale et celui du procès sonore afférent, comme le met en particulier en évidence la saisie de l’alternance du bruit et du silence :

14. Je frappe avec le poing. *Silence*. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée « Qi yé ?... » B. 59

15. Il n’entend plus lui-même ce qu’il dit. *Il faut qu’il attende un moment. Puis il se réentend qui disait* : “C’est comme les voiles, représentez-vous qu’elle se moque des nôtres parce qu’elles sont en toile [...] “. RB. 29.

Si elle passe par la mise en scène de l’alternance *bruit-silence*, l’inscription discursive de l’événement acoustique s’effectue également par différenciation du *même* et de l’*autre*, que celle-ci concerne les émetteurs - comme c’est le cas chez C.F. Ramuz, dans l’exemple 16, où l’alternance des propos de l’orateur et des rires de l’assemblée assure la structuration temporelle de la scène - , ou que l’énoncé s’attache aux changements qualitatifs affectant le continuum sonore (et, le cas échéant, le procès émotionnel afférent), comme dans l’exemple 17, issu du *Grand orchestre animal*, où la saisie de l’événement acoustique s’ouvre à l’expression de l’attente et du suspense :

16. [...] tandis que, là-bas, dans la salle à boire, on a entendu la voix de Milliquet, à quoi des rires ont répondu, et de nouveau on entend la voix de Milliquet, mais on a ri plus fort encore ;
RB. 34

17. J’ai appuyé sur la touche « Enregistrer ». J’ai d’abord entendu dans mon casque une série de clapotements. J’étais incapable de déterminer leur origine, car j’enregistrais en stéréo, mais je savais qu’ils étaient proches. Puis le paysage sonore a nettement changé : les insectes se sont tus, les oiseaux ont baissé de ton. Était-ce un signal ? K. 42

⁶⁷⁵ Illustré par l’exemple célèbre “veni, vidi, vici“, ce phénomène est mis en évidence par R. Jakobson : “Si la chaîne de verbes “veni, vidi, vici“ nous informe de l’ordre des actions de César, c’est d’abord et avant tout que la présence des parfaits coordonnés est utilisée pour reproduire la succession des événements relatés. L’ordre temporel des procès d’énonciation tend à refléter l’ordre des procès d’énoncé, qu’il s’agisse d’un ordre dans la durée ou d’un ordre dans le rang. » (Jakobson, R., 1965 : 27).

Décrit en termes de “principe sémantique d’ordre linéaire“, ce phénomène est également souligné par T. Givón : « L’ordre des propositions dans un discours cohérent tendra à correspondre à l’ordre temporel de l’occurrence des événements décrits. » (Givón, T., in Haiman, 1985 : 8)

Original. : “The order of clauses in coherent discourse will tend to correspond to the temporal order of the occurrence of the depicted events”.

Dans la mesure même où elle assure l'inscription temporelle du perçu, la projection de la trame sonore sur l'axe linéaire du discours possède, ainsi que le mettent en évidence les différentes séquences issues du corpus, un ancrage subjectif essentiel. Plus que l'ordre des faits eux-mêmes, c'est bien le procès de l'expérience acoustique qui s'inscrit sur la trame du discours, comme le fait apparaître l'exemple 18, où la scène évoquée par N. Bouvier passe par la mention d'un phénomène physiologique banal, pourtant essentiel dans l'évaluation de la distance à la source sonore : celui "des oreilles qui se débouchent" :

18. Les galettes sont sorties des baluchons, et *d'abord on n'a entendu que mastications et soupirs, puis, à mesure que les oreilles se débouchaient, le bruit de la rivière, toujours plus proche*. B. 73

Participant, en même temps que de l'inscription temporelle du sonore, de la saisie du procès expérientiel, la chaîne séquentielle du discours joue ainsi un rôle propre dans la mise en scène discursive du phénomène acoustique.

3.3 Mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre* et phénomènes de topicalisation

3.3.1 Inscription discursive de la relation écoute/production

Si elle passe par l'inscription événementielle du bruit, la saisie discursive du sonore s'effectue également par mise en scène de l'expérience acoustique. Ouverte à l'analogie de scénario (Hofstadter, D., Sander, E. : 437), elle s'élargit ainsi à la dimension de la dramaturgie, l'énoncé se donnant comme renvoi à la situation afférente. La mise en scène verbale du sonore se réalise à cet égard par projection sur l'axe du discours du lien du *faire* à l'*entendre*, que l'énoncé s'attache, dans un mouvement allant de l'*entendre* à l'*entendu*, aux phénomènes de tension vers la source, ou qu'allant du *faire* à l'*entendre*, il mette en scène le procès d'émission sonore dans ses effets sur l'autre.

- Adoptant la perspective de l'auditeur, la saisie de l'événement acoustique s'effectue ainsi par projection sur l'axe linéaire du discours du mouvement de "tension vers" inhérent à l'*entendre*, soit par antéposition, dans l'énoncé, de l'*entendre* au *faire*, les deux polarités de l'expérience pouvant s'exprimer comme simultanées (19) ou la production sonore être présentée comme antérieure à l'écoute (20) ⁶⁷⁶ :

19. Elle entend *qu'on parle dans la rue* [...] RD. 17

20. ils entendent *leur cri qui leur revient* et c'est que de là-haut on leur a répondu. RD. 67

- Focalisé à l'inverse, dans la saisie du lien production/écoute, sur l'agent sonore, l'énoncé passe par une antéposition du *faire* à l'*entendre*, et s'ouvre à la perspective de la situation afférente :

⁶⁷⁶ L'énoncé adopte ainsi une dynamique "topicale" et non chronologique puisque l'*après* y précède l'*avant*.

21. Et on voit qu'il a trouvé dans sa poche un vieux croûton de pain noir qu'il devait y avoir glissé à dessein ; alors, tenant le croûton des deux mains devant lui, il fait avec ses dents un bruit *qu'on peut entendre*. RD. 31

22. Elle l'appelle, *il n'entend pas*. Et, de nouveau : - Antoine ! *Il a entendu, cette fois* ; il se retourne. Il l'a vue, mais il se met à secouer la tête ; il la secoue à plusieurs reprises pour dire non, et encore non, et encore non. RD. 65

Qu'elle fasse porter le focus sur la situation d'émission ou de réception, la saisie du sonore repose ainsi sur l'analogie, la chaîne séquentielle du discours renvoyant aux diverses modalités d'actualisation de la relation du *faire* à l'*entendre*.

3.3.2 Degrés d'intégration du *faire* à l'*entendre*

S'il assure, dans et par l'ordre des éléments sur la chaîne syntaxique, le marquage des tensions inhérentes au lien écoute/production, le discours distingue également, par les modalités syntaxiques d'intégration du *faire* à l'*entendre*, la nature du lien tissé avec le phénomène acoustique. Ouverte à la spécificité des expressions de la relation de l'*entendre* à l'*entendu*, l'inscription discursive du lien *écoute/production* se charge ainsi d'enjeux iconiques propres, situation mise en évidence par T. Givón :

Plus deux événements sont intégrés, plus le verbe complément est susceptible d'être lié de façon directe ("co-lexicalised") -c'est-à-dire d'apparaître en contiguïté avec le verbe principal.

Moins les deux événements sont intégrés, plus il est probable qu'un morphème de subordination sépare la proposition complétive de la proposition principale.

(Givón, T., in Haiman, 1985 : 10)⁶⁷⁷

Les différents niveaux d'intégration du *faire* à l'*entendre* s'inscrivent ainsi, selon le principe de "l'échelle d'intégration des événements" proposée par T. Givón⁶⁷⁸, sur un axe graduel, allant du continuum écoute/production (*entendre* + objet) à la disjonction des deux paradigmes (détachement syntaxique de l'*entendu*) - et, parallèlement, des saisies "intégrantes" (causales ou qualitatives) aux phénomènes de rupture syntaxique (imitation, prise en mention).

L'énoncé distingue ainsi par les constructions de l'*entendre* les différentes modalités de la relation nouée avec le perçu, (i) que le lien écoute/production s'exprime sur le mode de la continuité (*entendre* + déverbal, *entendre* + infinitif), (ii) s'ouvre, dans et par la mise en scène

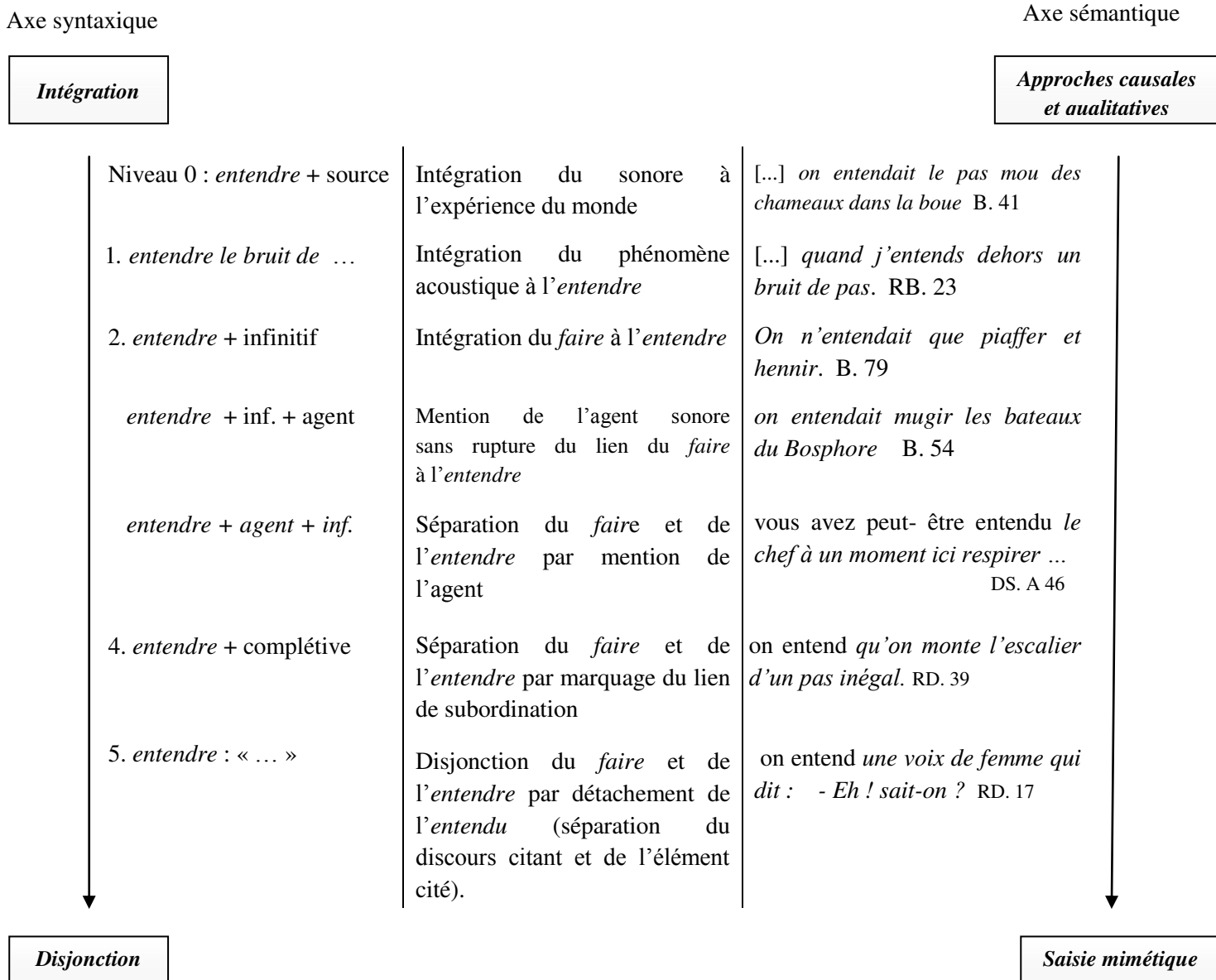
⁶⁷⁷ Original : "The more integrated the two events are, the more likely is the complement verb to be co-lexicalized -i-e appear contiguously- with the main verb.

The less integrated the two events are, the more likely it is that a subordinating morpheme will separate the complement clause from the main clause." (Givón, T., in Haiman, 1985 : 10).

⁶⁷⁸ "The binding scale of event integration", 1985 : 10.

de la situation afférente, au marquage des frontières entre émission et réception (*entendre X faire...*, *entendre qu'on fait ...*), ou (iii) s'effectue par rupture syntaxique, le détachement de l'événement sonore "cité" au sein de l'énoncé actualisant la disjonction de l'*entendre* et de l'*entendu* (*entendre* : « ... ») :

Figure 20. Saisie de l'écoute : degrés d'intégration du *faire* à l'*entendre*



3.3.3 Diversité des modalités d'actualisation de l'agent et de l'auditeur

Distinguant les degrés d'intégration du *faire* à l'*entendre*, la saisie du sonore différencie également les modalités d'actualisation de l'agent et de l'auditeur.

> *Mise en scène discursive de l'agent*

Si le discours désigne ainsi, le cas échéant, l'agent de façon explicite (23), la saisie de l'action sonore s'effectue de façon récurrente sur le mode impersonnel, que l'énoncé engage, dans une perspective narrative, un processus de focalisation sur l'émetteur (24) ou que l'absence de spécification de l'acteur tende à conférer au phénomène acoustique statut de fait (25) :

23. Thérèse entend *sa mère qui parle*. RD. 23.

24. On entend *qu'on monte l'escalier d'un pas inégal*. RD. 39

25. on entendait *qu'on appelait Milliquet* RB. 17

Déplaçant par ailleurs, en contexte, le focus sur la situation sonore, l'énoncé laisse l'agent dans l'implicite, le discours s'attachant tantôt à l'action émettrice (saisies infinitives, 26), tantôt au lien processus-produit (saisies par déverbaux, 27) :

26. *On n'entendait que piaffer et hennir*. B. 79

27. Dans le préau obscur, on entendait encore *des cris, des claquements de socques sur la terre détrempée*. B. 31

> *Actualisation de l'auditeur*

Ouverte à la richesse et la finesse des analogies inhérentes aux phénomènes de focalisation sur l'agent sonore, la saisie du lien du *faire* à l'*entendre* se caractérise également par la diversité des modalités selon lesquelles s'actualise l'auditeur. Ancrées dans une situation d'écoute, les descriptions sonores s'effectuent ainsi par présentation d'une "oreille", à partir de laquelle prennent sens les événements acoustiques :

28. Aux deux tiers du parcours une lanterne balancée à bout de bras, et des troncs au travers de la piste nous obligèrent à stopper. *J'entendis le patron parlementer avec un troupier, puis couper le moteur*. B. 51

Si l'écoute fait, dans ce cas, l'objet d'une prise en charge énonciative spécifique, les phénomènes d'effacement de l'auditeur tendent à donner au sonore valeur universelle. Récurrentes dans le corpus, les saisies impersonnelles assurent ainsi, en même temps que le marquage d'une présence à l'événement acoustique, un élargissement du perçu à une perspective générale (29). Conférant au sonore statut d'événement, l'usage du passif (*être entendu*) va à cet égard de pair avec une inversion du processus de focalisation perceptive, soit avec la présence d'un mouvement allant de l'événement acoustique à l'*entendre*, l'auditeur se constituant en "cible" du bruit (30)⁶⁷⁹.

⁶⁷⁹ L'ordre du discours contribue ainsi, comme l'analyse T. Givón au processus de focalisation sur l'agent ou sur le patient : « l'usage de principes plus iconiques se combine à l'usage de conventions normatives pour produire une échelle graduelle complexe et unifiée, reflétant dans ce cas par isomorphisme le degré de topicalité de l'agent et du patient. » (Givón, T., in Haiman, 1985 : 12).

L'emploi du passif pronominal (*s'entendre*) consacre alors l'effacement de l'auditeur et ouvre le phénomène évoqué à la dimension de l'universel, soit de toute écoute possible (31) :

29. *on entend* la pluie tomber sur le toit, *on entend* les moineaux venir piquer du bec dans le chéneau à petits coups secs ou bien le fer-blanc grince sous leurs pattes ; RB. 3

30. ... mais alors *une voix de femme a été entendue*. RD. 43

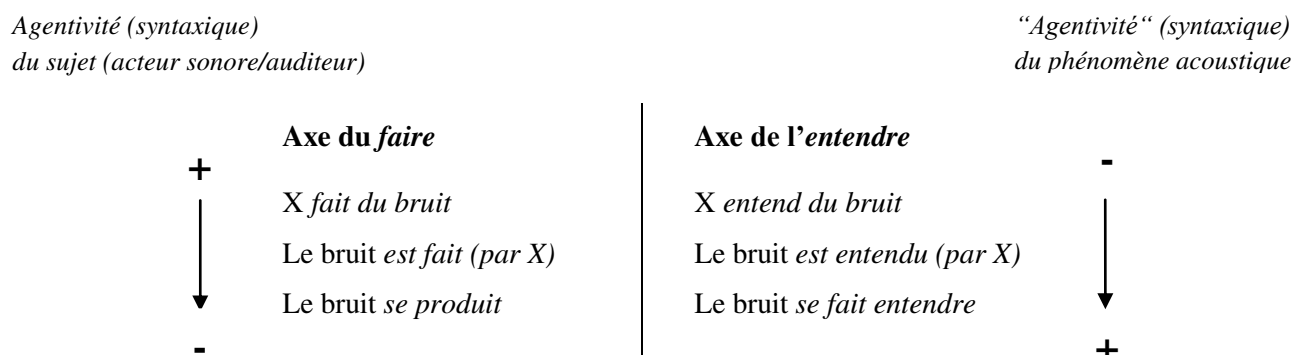
31. Or voilà que *le bruit de l'eau ne s'entendait plus* ; R.D. 20

Se chargeant d'une puissance expressive propre chez C.F. Ramuz, l'usage des formes pronominales factitives ("*se faire entendre*") engage ce faisant un processus d'autonomisation du sonore, le phénomène acoustique étant présenté comme agent de son surgissement, de son déploiement dans l'espace et de ses interactions avec l'autre (cf. supra) :

32. *une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre*. Ce n'était plus le toit qui craquait ; c'était un bruit beaucoup plus sourd et qui venait du fond de l'espace. RD. 3

Qu'elle porte sur l'acteur sonore ou sur l'auditeur, la perte d'agentivité du sujet va ainsi de pair avec un accroissement de "l'autonomisation" du phénomène acoustique : Le bruit *naît, se déploie, cesse / est transformé par... / agit sur ...*

Figure 21. Saisie du *faire* et de l'*entendre* : degré d'agentivité de l'auditeur et de l'acteur



3.3.4 Analogie et multiplication des perspectives sur l'*entendu*

Récurrente dans la saisie de phénomènes sonores plus ou moins complexes dans lesquels se superposent, se succèdent ou/et interfèrent plusieurs événements acoustiques, la juxtaposition de diverses modalités de mise en scène verbale de l'*entendu* (déverbal, infinitive, complétive) rend possible la différenciation, dans et par le dire, des liens tissés

Original : "The use of more iconic principles is interspersed with the use of nom-dependent conventions to yield a unified complex scale, in this case one that reflects isomorphically the degree of topicality of agent and patient." (Givón, T., in Haiman, 1985 : 12).

avec les phénomènes évoqués (approche causale vs. qualitative, actualisation ou non de l'émetteur, saisie de la relation à la situation afférente, etc.) :

33. On entendait *un gros rire*, on entendait *qu'on appelait Milliquet*, on entendait *donner un coup de poing sur la table*. RB. 17

Porteuse d'enjeux esthétiques propres chez C.F. Ramuz, la multiplication des perspectives sur l'événement acoustique passe par la mise en parallèle, au sein d'une même séquence verbale, de constructions diverses qui, plus ou moins congruentes entre elles, contribuent à la différenciation des liens tissés avec les situations afférentes. Juxtaposant ainsi, dans l'exemple 34, une forme infinitive (*entendre grincer*) et une saisie par expansion du substantif sonore (*le bruit que fait ...*), le discours passe d'une mention de nature perceptive à une saisie par l'action émettrice, laquelle engage elle-même un processus d'autonomisation du médium ("elle sautait d'un galet à l'autre"), immédiatement suivi d'un déplacement du focus sur le personnage ("Lui, il était plein de contentement"), l'énoncé glissant ce faisant du champ de l'événement sonore à celui de l'ancrage subjectif de la situation afférente :

34. Rouge entend encore *grincer derrière lui la porte de la remise*, puis *le bruit que fait la roue de la brouette de Décosterd* ; elle sautait d'un galet à l'autre avec un bruit de petit tambour. Lui, il était plein de contentement... RB. 11

Créant, de même, dans l'exemple 35, une équivalence entre les perspectives des émetteurs dans la distinction de deux événements acoustiques au sein d'une même scène sonore ("entendre leurs rires" et "grincer le seau"), l'énoncé différencie les liens tissés avec les événements acoustiques, la scène trouvant sa pertinence de la mise en tension de l'animé et de l'inanimé :

35. on entend *leurs rires* et *grincer le seau*
dans le bruit de l'eau ;
C.F. Ramuz, *La rue, Le petit village*

Allant le cas échéant jusqu'aux limites de l'agrammaticalité, le discours s'ouvre ainsi au zeugme syntaxique⁶⁸⁰, la juxtaposition des modalités de construction argumentale de l'*entendre* assurant, sur le mode iconique, la différenciation des approches de l'événement

⁶⁸⁰ Coordonnant des éléments sémantiquement ou fonctionnellement différents (Riegel et al. : 875), le zeugme crée au sein de l'énoncé des liens incongrus. Présenté par D.Hofstadter et E. Sander comme "cette fantaisie linguistique qui a un rapport étroit avec la catégorisation/analogie" (Hofstadter, Sander, 2013 : 27"), il témoigne de la vitalité et de la souplesse essentielles du lien tissé par les locuteurs avec la langue.

acoustique afférent, situation qui trouve une actualisation dans l'exemple 36, où la mise en parallèle d'un déverbal et d'une complétive dans la saisie du lien tissé avec le perçu (*entendre des pas / et qu'on les suivait*) va de pair avec un déplacement du focus du contexte de l'action sonore à celui de l'agent :

36. c'est là qu'il lui semble entendre *des pas* et *qu'on les suivait*. RB. 33

Si la juxtaposition des constructions argumentales de *l'entendre* permet à C.F. Ramuz de multiplier les perspectives sur les événements évoqués, elle rend ainsi également possible une différenciation des liens tissés avec le sonore, que l'énoncé s'attache aux caractéristiques de la situation perceptive (37) ou aux diverses modalités d'expression de l'ancrage émotionnel du sensible (38) :

37. Elle dit : "Nendaz ! Nendaz !" Il n'entend pas tout de suite à *cause du bruit* et *parce qu'il lui tourne le dos* RD. 60

38. J'ai chargé mon herbe et la roue grinçait
Comme tu chantes par plaisir
Ou pour te tenir compagnie. ...

C.F. Ramuz, Jean-Daniel

Ouverte aux phénomènes de décalage syntaxique, la diversification des approches de l'événement acoustique passe également par les processus de rupture énonciative, comme c'est le cas dans l'exemple 39, où le glissement de l'énoncé au DIL élargit le discours à la perspective de l'auditeur (*ils prenaient* → *vous promettait*), situation dont participe, sur le plan sémantique, le déplacement du focus du champ de l'événement sonore à celui de l'émotion afférente (*prendre en direction de la musique*⁶⁸¹ /*et/ du plaisir* [...]) :

39. Les gens sortaient bien des maisons, mais *ils prenaient dans la direction de la musique et du plaisir que le trombone vous promettait* RB. 44

Qu'elle passe par la création de liens sémantiquement ou syntaxiquement incongrus - et s'ouvre, ce faisant, aux ressources du zeugme - , ou par les phénomènes de rupture énonciative, la multiplication des perspectives sur l'événement sonore repose ainsi sur l'analogie, soit sur le dépassement, dans et par l'énoncé, des tensions inhérentes à la diversité des inscriptions expérientielles du sonore.

⁶⁸¹ Désignée aussi dans le roman par le nom des musiciens : *la musique Gavillet*

Ancrée dans l'expérience sonore, la saisie du lien du *faire* à l'*entendre* projette ainsi sur l'axe du discours les phénomènes de tension inhérents à la relation nouée avec l'événement acoustique. Marquée par la place qu'y tiennent les phénomènes de topicalisation inhérents à l'inscription discursive du lien écoute/production, elle se caractérise également par le caractère graduel des phénomènes d'intégration du *faire* à l'*entendre*, le procès syntaxique assurant, sur le mode iconique, la différenciation du lien tissé avec le perçu (*entendre* + déverbal, *entendre* + infinitive, *entendre* + agent + infinitive, *entendre* + complétive, *entendre* : «...»).

Si la saisie du lien du *faire* à l'*entendre* est porteuse d'enjeux sémantico-syntaxiques propres, les modalités d'actualisation de l'auditeur et de l'agent jouent également un rôle spécifique dans l'inscription discursive de la relation nouée avec l'événement acoustique. Récurrents dans la mise en scène du sonore, les processus d'effacement de l'émetteur et du récepteur vont à cet égard de pair avec un accroissement de l'"autonomisation" du perçu dans le discours. Ouverte au procès iconique, la saisie du phénomène acoustique comme élément autonome, agent de son déploiement dans l'espace et de ses effets sur l'Autre, s'élargit ainsi en contexte au champ de l'imaginaire.

Qu'elle passe par les différentes modalités d'actualisation de l'acteur et de l'auditeur dans l'énoncé ou par les diverses formes d'inscription discursive du lien écoute/production, la saisie de l'expérience sonore fait ainsi apparaître la subtilité et la complexité des processus cognitifs inhérents au lien tissé, dans et par le dire, avec l'événement acoustique. Comme le met en évidence le discours sur le son, il n'est ainsi pas indifférent, dans la mise en scène verbale de l'expérience acoustique, que l'énoncé (i) s'attache à la perspective de l'agent sonore ou de l'auditeur, (ii) déplace le focus sur le médium, l'action émettrice ou la situation afférente, (iii) présente le lien à l'*entendu* sur le mode de la continuité ou de la rupture, ou encore (iv) multiplie les perspectives sur l'événement acoustique, diversifiant ce faisant les modalités de relation au perçu. Partie prenante des situations afférentes, le discours témoigne ainsi de la richesse des analogies sous-tendant la relation au sonore.

4 Analogie, iconicité et saisie en langue du sonore

Ouverte à la mimesis d'une part et aux phénomènes de projection du lien du *faire* à l'*entendre* sur la chaîne discursive de l'autre, la saisie du sonore mobilise également les ressources de l'iconicité, qu'elle fasse appel au procès métaphorique ou à la puissance expressive propre des images acoustiques, séquentielles et rythmiques inhérentes à la mise en scène discursive du sensible.

Si l'expérience sonore est irréductible à toute forme de verbalisation, la saisie en langue du perçu repose ainsi à part entière sur l'analogie (Bordas, 2003 : 118), le discours sur le son mettant en évidence non seulement la façon dont l'énoncé participe de la relation à l'événement acoustique, mais également dont la parole elle-même procède des modalités originaires de l'être au monde.

4.1 Images du sonore

4.1.1 Inscription discursive du procès iconique

4.1.1.1 Actualisation du comparant

Passant par la richesse et la diversité des liens tissés, dans et par le dire, avec le perçu. la saisie iconique du sonore s'exprime sous des modalités diverses selon que l'énoncé signale ou non son ouverture au champ de l'image, le discours s'inscrivant ainsi sur un axe allant de l'actualisation du lien dans l'énoncé (*je pense à ...*, 40), à la rupture d'isotope (c'est-à-dire à la saisie de l'un dans les termes de l'autre, 41) :

40. *Je pense à ...*

Le piano roulait (avec accompagnement de cymbales dès qu'une des mains de l'exécutant se trouvait libre) [...] *et, si je cherche où auraient dû être ses parentés et où il aurait dû trouver des sympathies, ce n'est pas à l'étude du notaire que je pense [...] : c'est à ces ateliers dont les machines fonctionnaient soudain à plein comme prises d'émulation ; les bielles entrant en mouvement, les volants se mettant à tourner, les courroies de transmission à glisser sur leurs poulies ; et les palettes à se mouvoir et les engrenages à s'engrener ; [...]* RS. 9

41. *la volière des sonorités dont parlait J tout à l'heure ... là elle assez magnifique aussi ... c'est assez virevoltant ...* DS. I 40

Affirmant l'ancrage subjectif de l'image, le discours s'ouvre aux processus de modalisation et marque les limites du lien (*on a l'impression ..., on dirait ..., c'est un peu...*) :

42. *On a l'impression ...*

après ... le premier passage calme *on a l'impression d'une espèce d'accordéon détendu comme ça triste ... qui s'ouvre lentement comme un ... comme un vieil accordéon* K. 50

43. *On dirait ...*

« En amont de la rivière du Serpent, le vent souffle de telle façon *qu'on dirait des hommes et des femmes rassemblés au loin, tous chantant en même temps à voix basse et grave* », se souvient Angus. K. 66

44. *C'est un peu ...*

y'a cette petite hésitation comme ... qui est très opératique *c'est un peu *ohimè respiro* de Don Ottavio ...* DM.K 42

En s'actualisant dans l'énoncé, le lien source-cible mobilise les différentes modalités d'expression de la comparaison, que le discours s'attache à la spécification du perçu (*tel(s)*, 45, *comme ...*, 46), s'élargisse à une perspective généralisante (*comme quand ...*, 47), ou s'ouvre à la dimension de l'imaginaire (*comme si ...*, 48) :

45. *Tel (s) ...*

[...] il s'avère que la croissance télescopique du maïs émet des petits couinements et grincements, *tels des frottements secs et saccadés sur un ballon de baudruche bien gonflé*. Le son du maïs en train de pousser. K. 32

46. *Comme ...*

Il dormait les bras en croix, la bouche entr'ouverte. Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux un bruit fort et marqué *comme celui d'une lime à bois* RD. 55

47. *Comme quand ...*

Elle écoute, l'oreille collée contre le mince panneau de sapin. On n'entendait pas d'autre bruit dans la maison qu'un sourd bourdonnement- venant du rez-de-chaussée, *comme quand une mouche est prise derrière un rideau...* RB. 9

48. *Comme si ...*

le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre *comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans*. RB. 6

Si les descriptions acoustiques mobilisent par ailleurs, de façon récurrente, un certain nombre de formes passées à l'état de figement (*monter jusqu'au ff*, DT. J 90, *descendre d'une quarte*, B. 23, *percer*, RB. 41), elles s'ouvrent également aux processus de remotivation, le discours réactivant ainsi la puissance iconique d'images effacées par l'usage :

49. *Percer les murs et l'épaisseur du verre*

Mais un cri arrive tout à coup, *perçant les murs et l'épaisseur du verre* [...] RD. 23

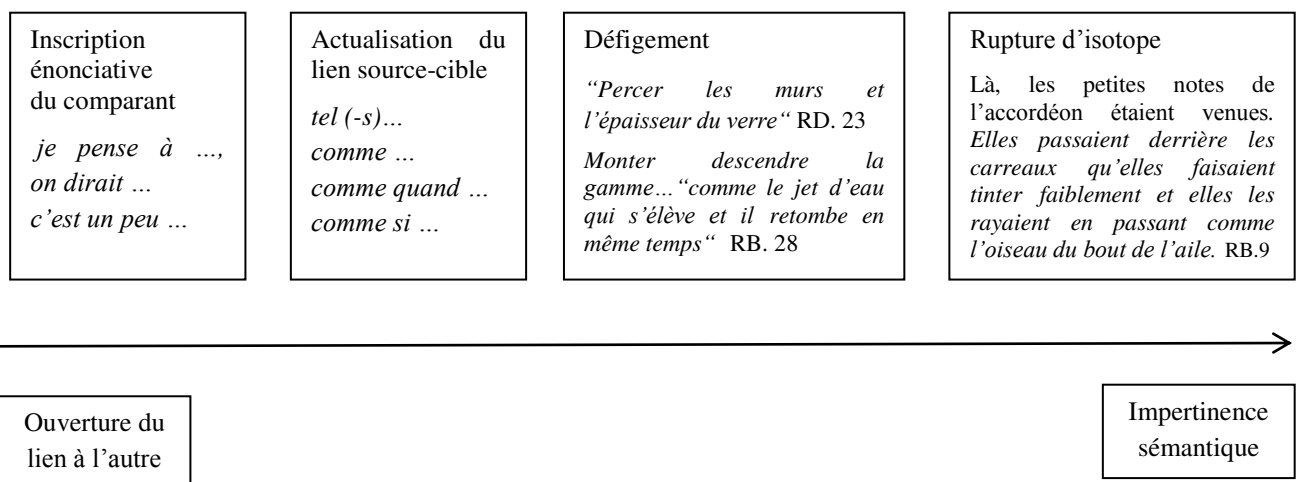
50. *Monter descendre la gamme ... comme le jet d'eau qui s'élève et il retombe en même temps*
D'abord une seule note toujours la même, longtemps tenue, puis un silence, puis cette même petite note qui revenait. Puis un silence. Puis une autre note est venue. *Peu à peu, elles montent la gamme, lentement d'abord, puis plus vite ; elles la montent, elles la redescendent ; elles la montent et la descendent comme le jet d'eau qui s'élève et il retombe en même temps*. RB. 28

Mettant en synergie domaine source et domaine cible, l'énoncé s'élargit alors, en même temps qu'à la métaphore, aux enjeux de l'inédit :

51. Là, les petites notes de l'accordéon étaient venues. *Elles passaient derrière les carreaux qu'elles faisaient tinter faiblement et elles les rayaient en passant comme l'oiseau du bout de l'aile.* RB. 9.

De l'inscription discursive du phénomène d'évocation à l'engagement du procès métaphorique émerge ainsi un axe qui va de la projection de l'expérience sur la chaîne énonciative à l'émancipation du dire :

Figure 22 Métaphores du sonore : de l'inscription du comparant aux phénomènes de rupture d'isotope



4.1.1.2 Des liens ponctuels au filage de l'image

Trouvant ancrage dans les situations afférentes, les saisies iconiques du sonore affectent l'énoncé de façon diverse.

D'incidence ponctuelle, les images de niveau lexical ouvrent des "fenêtres sémantiques" passagères au sein de l'énoncé, situation qualifiée par T. Störel de "kaléidoscopique" (1997) :

52. comme on nous objectait quelques ampoules cassées dans le salle d'exposition, Thierry partit d'un fou rire *ensoleillé* B. 46

53. Un grommellement suivi *d'un silence épais* accueille nos salutations. B. 50

54. j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique donc effectivement difficile d'avoir *de la rondeur ...* DT. J 148

Donnant par ailleurs lieu en contexte à des développements plus complexes, les saisies iconiques jouent un rôle propre dans la structuration de la description sonore.

Très présents dans le corpus, les phénomènes de “filage métaphorique“ creusent et densifient ainsi les réseaux de liens sous-tendant la saisie de l'événement acoustique, comme c'est le cas, par exemple, des images (i) de la guerre dans la description du bruit de l'éboulement de Derborence (55), (ii) de la chute dans l'évocation du silence suivant l'écoute de l'accordéon dans *La beauté sur la terre* (56), (iii) ou encore de la “dématérialisation“ dans le commentaire musical d'*Atmosphères* de Ligeti (57) :

55. Ceux d'Anzeindaz ont dit : “ *Ça a commencé par une salve d'artillerie ; les six pièces de la batterie ont fait feu en même temps.*

Ensuite, disaient-ils, il y a eu un coup de vent. *Ensuite il y a eu une fusillade, avec des éclatements ; des craquements, des décharges, qui venaient de tous les côtés, à croire qu'on nous tirait dessus ; toute la montagne s'en est mêlée.* RD. 8

56. Rien ne bouge plus : *on a entendu venir le silence comme si c'était la fin du monde qui venait. La fin du mouvement a été comme si elle était la fin de la vie. Il n'y a plus rien eu, il y a eu un grand vide, on y est tombé ; on y tombe encore, on y tombe longtemps ;* RB. 31

57. y'a ce passage extraordinaire où *on a le sentiment que la musique se dématérialise par le haut par l'aigu par ... les flûtes et les piccolos dans le suraigu on a l'impression qu'elle va disparaître ... s'évaporer ... jusqu'à ce qu'on arrive à ce plein de matérialité de nouveau par les basses ...* DL. A 45

4.1.1.3 Diversité des inscriptions du lien source/cible

Qu'il fasse un usage ponctuel de l'image ou s'ouvre aux processus de filage métaphorique, l'énoncé se caractérise par la richesse des liens tissés, dans et par le dire, entre source et cible. Si les formes en “comme quand“, conférant au comparant valeur prototypique, tendent, à cet égard, à prendre valeur catégorielle (58), la multiplication des sources ouvre une pluralité de perspectives possibles, l'image ne naissant pas tant de la spécificité du lien que de la superposition des éléments évoqués (*comme ... ou encore comme ...*, 59). Récurrente, par ailleurs, chez N. Bouvier, la saisie de l'action exercée en retour par la cible sur la source (modification du comparant), élargit le sonore à l'imaginaire, l'énoncé s'ouvrant, le cas échéant, aux effets de l'oxymore (60) :

58. Et le bruit qu'il y avait dans la salle s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout, comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l'hiver sous les avant-toits, vient par terre. RD. 60

59. Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. *Un peu semblables aux craquements d'un feu de bois sec ou à ceux du métal chauffé à blanc et qui travaille.* B. 25

60. À la radio résonne cette belle musique persane de tar, ancienne, semblable à celle d'un *Segovia détaché de tout*, semblable aussi à *un peu de verre brisé qui dégringole avec indolence.*

B. 49

Qu'elle passe par les phénomènes de remotivation ou d'innovation sémantique, par la densification des réseaux de liens inhérents à l'extension du champ métaphorique, ou par les différentes formes d'actualisation de la relation source/cible, la saisie iconique du sonore repose ainsi, de façon essentielle, sur l'analogie et s'ouvre en cela à la richesse des modalités d'inscription expérientielle du perçu.

4.1.2 Fonctions de l'image dans la saisie du sonore

4.1.2.1 Analogie et saisie de "l'inouï"

Rendant possible la saisie en langue du sensible, l'analogie joue en particulier un rôle nodal dans la saisie de "l'inouï", soit dans l'appréhension de phénomènes acoustiques non identifiés en ce qu'ils procèdent du connu. Le corpus offre, de fait, nombre d'exemples d'événements sonores qui, saisis comme nouveaux, voire étranges, prennent sens de leur proximité avec une situation familière, comme c'est le cas chez B. Krause, où la description du déclenchement de l'averse en forêt tropicale passe par l'évocation de l'arrivée d'un train de marchandises (K. 26), ou chez N. Bouvier, où la présentation de la musique persane de tar trouve sa pertinence de la mention des interprétations du guitariste A. Segovia (B. 49), ou encore chez les critiques de *Disques en lice*, où la sensation éprouvée à l'écoute du passage calme du début d'*Atmosphères* de Ligeti est comparée à l'effet produit par le son d'un vieil accordéon qui s'ouvre lentement (DL. K 50).

C'est ainsi dans la relation au connu que s'ancre le questionnement de l'inouï, comme le fait apparaître, combinant les ressources de l'analyse acoustique et de l'image, l'évocation, par B. Krause, d'un phénomène aussi inattendu qu'insolite, dans le nord de l'Oregon :

61. En dehors des cris de corbeaux, l'endroit était tout à fait calme. [...] Au bout d'une demi-heure, le vent a commencé à s'engouffrer dans la vallée depuis le haut col méridional, gagnant progressivement en force. En raison d'un effet Venturi, au passage de l'étroite gorge en amont, les rafales se comprimaient en une bourrasque qui balayait nos corps transis. Sa fraîcheur combinée à la température ambiante devenait maintenant vraiment inconfortable. *C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis. L'effet produit n'était pas exactement un accord, mais plutôt un alliage de tons, de soupirs et de plaintes de milieu de gamme qui se donnaient la réplique et mettaient parfois en résonance d'étranges rythmes lorsque leurs hauteurs tendaient à s'égaliser.* Ils créaient simultanément des harmoniques supérieurs naturels complexes, accentués par la réverbération provoquée par le lac et les montagnes environnantes. Les grappes de tons, en devenant plus fortes, prenaient une curieuse dissonance et oblitéraient toute autre sensation.

Jamais déplaisante, cette expérience acoustique désorientait pourtant. Le son sortait de nulle part et masquait le paysage sonore naturel; nous étions incapables d'associer l'effet de réverbération avec quoi que ce soit de visible. Soumis à des impressions contradictoires, nous nous sommes regardés, mon collègue et moi, perplexes et un peu inquiets. Aucun de nous n'avait jamais entendu parler de quelque chose de pareil [...]. K.19

Si elles utilisent le connu dans la saisie de l'inédit - et reposent, en cela, sur l'analogie -, les images du sonore s'ouvrent ainsi à la spécificité de l'événement acoustique, ce dernier prenant sens, en même temps que de sa relation aux phénomènes familiers, de son irréductibilité à toute expérience antérieure. Attisant, par mise en synergie de la source et de la cible, le jeu du *même* et de l'*autre*, elles contribuent ainsi, en retour, à créer de l'inouï⁶⁸².

4.1.2.2 Affinement du réseau de liens participant de la saisie du sonore

Comme le met en évidence la saisie de l'inouï, le sonore, prenant sens par analogie, s'inscrit au cœur de l'expérience humaine. S'attachant, en même temps qu'aux événements acoustiques, aux situations qui leur sont afférentes, les saisies iconiques enrichissent et affinent ainsi les réseaux de relations mises en jeu par l'écoute.

Reposant sur une analogie sonore, le lien tissé par N. Bouvier entre le son du dahour et la sirène d'un remorqueur unit à cet égard, entre autres éléments, en même temps que les phénomènes acoustiques eux-mêmes, les univers de la musique et du voyage, de la steppe et de la mer, de l'être humain et de l'animal, de l'air et de l'eau, de l'intérieur et de l'extérieur, du soi et de l'autre (B. 30, cf. supra).

Filée par ailleurs de locuteur en locuteur dans le commentaire du *Sacre*, l'image de "la volière" assure, en même temps que l'ouverture du *sonore* au *cinétique* - actualisée par les *tourbillons sonores* -, la création de passerelles vers d'autres paradigmes musicaux, et en particulier vers l'univers esthétique d'Olivier Messiaen :

62. vous avez cet éveil non seulement du printemps mais *on se croirait un moment donné dans une volière comparable un peu à ... à Olivier Messiaen avec tous ces instruments qui entrent les uns après les autres ...* DS. J 15

63. y'a un côté très primitif sauvage ... mais à la fois ... ça s'emballe pour finir au moment où y' a l'augure printanier ... vraiment *comme ces tourbillons sonores après les staccatos violents des cordes ... et ça devient très chorégraphique les tourbillons sonores ... et ça j'ai trouvé très très beau* DS. I 32

⁶⁸² Si elle repose sur des liens culturels prenant, le cas échéant, valeur conventionnelle, la métaphore possède ainsi également, comme le soulignent Lakoff et Johnson, une puissance créatrice propre : « La fonction première de la métaphore est de permettre une compréhension partielle d'un type d'expérience dans les termes d'un autre type d'expérience. Cela peut mettre en jeu des similitudes isolées déjà existantes, la création de similitudes nouvelles et d'autres choses encore. » (Lakoff et Johnson, 1980 : 164.)

64. *la volière des sonorités dont parlait J tout à l'heure ... là elle assez magnifique aussi ... c'est assez virevoltant ...* DS. I 40

4.1.2.3 Fonction unifiante du procès iconique

4.1.2.3.1 Dépassement des frontières catégorielles

Si elles enrichissent les réseaux sémantiques afférents, les images du sonore tendent également, en “créant du lien“, à déplacer les frontières catégorielles.

> *Événement sonore* → *phénomène météorologique*

Récurrentes chez C.F. Ramuz, les “images météorologiques“ élargissent ainsi l'expérience du son à celle des phénomènes naturels du monde et confèrent, ce faisant, au sonore statut d'événement (RD. 22, *Poèmes inédits* : 142, cf. supra).

> *Lien acoustique* → *lien affectif* - *paroles des hommes* → “*paroles*“ *des choses*

C'est également par mise en scène du *même* - situation trouvant une actualisation dans le phénomène d'antanaclase - que s'exprime chez C.F. Ramuz le lien unissant les paradigmes de la vibration sonore et de la “vibration affective“ (65) ou de “la langue des choses“ et de la langue des hommes (66) :

65. Ensuite ça s'était mis à *trembler doux* jusqu'au village; *ça tremblait doux contre le bois*, *ça tremblait doux dans les cœurs*. RB. 46

66. le pays entier pour des fêtes et des dimanches se mettant à *parler en cloches*, et elles aussi *parlaient et parlent la langue d'oc*, qui est *la langue que parlent les hommes* ; premier patois de langue d'oc, à ta source même, dès ta source, ô Rhône. RC. 3

Plus que d'un “transfert“ du *faire* à *l'entendre*, de l'humain à l'objet ou à l'animal, ou du verbal au non verbal, c'est bien, dans ce contexte, d'une expression du *même* par le *même* qu'il s'agit, comme le fait par exemple apparaître, dans l'ensemble du corpus, le foisonnement des images prenant pour source la parole, (i) que *la voix* soit celle du ruisseau (K 23), du vent (K 31) ou de l'animal (K 40, 41, 44, 45, 47, 59, 61), (ii) que le *dire* renvoie à la rivière (RB.36), à la musique (RB. 37), à l'horloge (RB. 40) ou à l'outil (RD. 64), (iii) que *le murmure* soit celui de l'eau (K 14, 57), du vent (K 10, 66) ou de l'animal (K 46), (iv) que *le chant* émane du vent (K 31, 66), de la dune (K 38), de la marmite (B. 58), de la roue de la brouette (RC. 7), du moteur (B. 13, 72, 75), de l'animal (gibbons, baleines, fourmis, grillons), de la langue (RC. 7), ou du mot (RD. 6), ou encore (v) que le *tacet*

soit celui de l'eau (RD. 19, 27), du vent (RB. 52), de la montagne (B 75), du tonnerre (RD. 63), des oiseaux (RB. 37, K 54), de la cloche (RB. 52, *Dimanche soir*), ou de la musique (RB. 43-49).

Attisant, pour mieux les dépasser, les tensions entre le *même* et l'*autre*, les images du sonore font ainsi émerger les affinités secrètes unissant, dans l'expression du procès acoustique, les règnes et les espèces. Ancrées dans la richesse et la complexité des liens tissés, dans et par l'écoute, avec le monde, elles participent ainsi de la construction de l'unité de toutes choses au-delà du divers.

4.1.2.3.2 Ouverture du particulier au général

Si elles déplacent, le cas échéant, les frontières entre les règnes et les espèces, les images du sonore contribuent également à ouvrir le particulier au général. Inscrit au cœur de l'œuvre de C.F. Ramuz⁶⁸³, ce phénomène s'actualise tout spécifiquement dans les formes en "comme quand", décrites par N. Ulmer comme "manifestations syntaxiques de l'analogie" (cf. supra) :

Il y a bien chez Ramuz une syntaxe de l'analogie. Grâce au jeu grammatical, le texte renforce les rapports de similitude qui s'établissent entre deux événements. [...] *Comme* marque la conformité des deux énoncés comparés. *Quand* introduit la proposition qui, parce qu'elle a une valeur exemplaire, sert de référence. [...] Ce ne sont pas des concepts que l'on compare [...] mais des événements, des procès. Nous sommes dans le registre du concret [...] de l'action en train de se faire, de la dynamique, de la modification. Pourtant, paradoxalement, nous pénétrons en même temps dans le registre de l'immuable [...] les verbes introduits par *comme quand* sont toujours au présent ou au passé indéfini. [...] En même temps que l'action est en train de se faire, les événements décrits ont valeur exemplaire. [...]

Cette figure syntaxique de la comparaison [...] ressort moins du procédé stylistique que de l'acte poétique. [...] grâce à la locution *comme quand*, l'écriture réalise la superposition de deux temps et de deux formes d'événements.

Dynamique et immuabilité coexistent :

-dynamique de l'émergence du souvenir à la mémoire ;

-dynamique de l'action en train de se faire attestée par le temps des verbes ;

-dynamique de l'acte poétique qui opère la fusion de deux moments, deux lieux, deux catégories d'événements demeurés disjoints jusqu'à l'intervention de l'écriture, car le texte a alors pour fonction essentielle d'apparenter ce qui était séparé.

(Ulmer, M.B., Unité et analogie, in Pierre, J. L., 1993 : 143-145).

⁶⁸³ « Le particulier ne peut être, pour nous, qu'un point de départ. On ne va au particulier que par amour du général. Et pour y atteindre plus sûrement. On ne va au particulier que par crainte de l'abstraction, qui se substituerait sans lui au général. » (Ramuz, C.F., 1978 [1924] : 57).

Ouverte au projet esthétique de l'auteur, l'image se charge ainsi d'une double fonction : spécifiante d'une part (dans la mesure où elle permet de saisir le phénomène acoustique dans ce qui le distingue de tout autre), et généralisante de l'autre (en ce qu'elle engage une visée de l'un au-delà du divers).

C'est le cas, par exemple, de façon récurrente, dans *Derborence* et *La beauté sur la terre*, où le lien unissant l'événement sonore à une situation familière présentée comme prototypique assure, en même temps que l'inscription contextuelle du perçu, l'ouverture du particulier aux dimensions de l'universel :

67. On trinquait : « À ta santé ! – À la tienne ! » Ça faisait un petit bruit, *ça faisait comme quand la chèvre en tirant sur une touffe d'herbe fait tinter la sonnette*. RB. 40

68. c'est blanc, ça se promène, ça se lamente ; *ça fait un bruit comme quand le vent est à l'arête d'une pierre, comme quand un caillou roule au fond du torrent*. RD. 62

69. Elle écoute, l'oreille collée contre le mince panneau de sapin. On n'entendait pas d'autre bruit dans la maison qu'un sourd bourdonnement- venant du rez-de-chaussée, *comme quand une mouche est prise derrière un rideau...* RB. 9

C'est ainsi dans la richesse et la finesse des processus sous-tendant le lien source/cible - le comparant se chargeant, au passage, de valeurs aspectuelles diverses -, que trouve son fondement la puissance expressive de l'image :

70. On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s'est tu à son tour. Il n'y a donc plus eu, un instant, que le roulement de la boule sur la planche bien arrosée, *comme quand un orage commence* ; RB. 6

71. Elle n'a pas appelé, n'ayant plus de voix dans la bouche. Son cœur faisait un bruit *comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s'ouvrir, alors on heurte toujours plus fort*. RD. 38

4.1.2.4 Enjeux structurels

S'ils contribuent à la construction de la cohérence profonde de l'expérience, les phénomènes iconiques possèdent également une fonction structurelle propre. Les images du sonore prennent à cet égard sens de leur ancrage perceptif - soit de leur participation de gestalts originaires, assurant l'inscription expérientielle du sensible⁶⁸⁴.

⁶⁸⁴ Analysé par Lakoff et Johnson, ce processus est au cœur du fonctionnement des *métaphores structurales*, qui « nous permettent [...] d'utiliser un concept hautement structuré et bien défini pour en structurer un autre ». (Lakoff et Johnson, 1980 : 70). Dire le sonore par la relation au mouvement, à l'activité manuelle ou à l'interaction sociale contribue ainsi, en même temps qu'à la structuration du champ, à l'inscription du phénomène acoustique au cœur de l'expérience humaine.

> *Structuration par inscription temporelle*

Ancrée dans une subjectivité, la relation au phénomène acoustique prend sens de sa structuration par l'expérience du temps, comme en atteste, tout particulièrement dans le cadre des saisies "autonomisantes", le rôle joué dans l'énoncé par les descripteurs processuels, que ceux-ci soient de nature verbale (*émerger, commencer, continuer, durer, se prolonger, s'enchevêtrer, s'emballer, ralentir, s'interrompre, recommencer, rester sans achèvement, s'évanouir, s'arrêter, cesser, disparaître, s'éteindre, mourir*), ou adjectivale (*court, long, entrecoupé de..., ponctué par..., traversé par..., rapide/lent, étiré, prolongé, continu, interminable, jamais fini et peut-être jamais commencé*“).

Mettant par ailleurs en scène le son dans sa dimension événementielle, les images du sonore reposent largement sur l'analogie de procès, situation actualisée dans l'exemple 72, où la métaphore de l'usure textile se charge, chez C.F. Ramuz, de valeurs aspectuelles dans l'évocation de l'effacement progressif du son - inhérent à l'éloignement du personnage de la source musicale -, ou encore dans l'exemple 73, où la description de l'écho prend sens de l'évocation de l'affaiblissement de la puissance du vent dans la voile d'un bateau :

72. À présent, c'était de l'autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. Il va, elle le suivait. Ça l'a suivi jusque dans la ruelle ; *là seulement, ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se trouve enfin derrière lui.* RB. 30

73. ce qu'on entend, c'est un premier écho dans le ravin faire son bruit *comme quand une pièce de toile se tend, comme quand le vent entre brusquement dans la grande voile.* Et le bruit du second écho. Puis du troisième. *Comme quand la toile s'est mouillée ou comme quand le vent a faibli.* RB. 4

> *Structuration par la relation à l'espace*

Faisant une large place aux images temporelles et processuelles, la saisie iconique du sonore mobilise également le champ des relations spatiales et s'ouvre en particulier de façon privilégiée à la "métaphore du contenant" (Lakoff et Johnson, 1980 : 38). Les descriptions sonores passent ainsi par des images diverses, plus ou moins sujettes à figement en contexte, que le bruit soit saisi en termes de *contenu* (74, 75, 76) ou de *contenant* (77, 78) :

74. Notre maison sans prétention était mal isolée des intempéries et du bruit. [...] Au printemps, au point du jour, *elle s'emplissait des chants des tourterelles tristes, des pouillots siffleurs, des cardinaux, mésanges, viréos, rouges-gorges, étourneaux, faisans, amphibiens, grillons, et d'une foule d'insectes.* K. 48

75. Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; il faisait seulement son bruit, un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, *qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va.* RB. 38

76. ils regardaient vers le torrent, ils voyaient que les grosses pierres qui garnissaient le fond de son lit achevaient de sécher, *laissant entre elles des mares pleines de silence* RD. 27

77. On entendait à travers le bruit du moteur les clochettes d'invisibles chameaux. B. 51

78. Dans le fond du ravin, *parmi le bruit de l'eau*, un autre bruit était venu ; RB. 39

Ouverts, d'autre part, aux processus d'autonomisation du perçu - et actualisés, le cas échéant, sous des formes diverses (*son-vague, son-épervier, 79*) -, les événements sonores sont de façon récurrente mis en scène sur le mode cinétique, la description du "trajet du son" contribuant à unir, dans et par le dire, la saisie du procès acoustique à celle de l'espace résonnant :

79. Une toute petite cloche, avec une voix claire comme une voix d'enfant ; *elle vient, elle a été entendue, elle s'élève, elle élargit de plus en plus son vol ; puis, comme quand la vague frappe la rive et revient en arrière, elle va se heurter à la côte qui vous la renvoie.*

Elle revient : elle tourne au-dessus de vous en faisant des cercles comme l'épervier, dit bon-oiseau. RD. 45

La structuration du sonore par la relation à l'espace est également porteuse d'enjeux expérientiels propres. Les saisies qualitatives assurent à cet égard l'ancrage de l'écoute dans des phénomènes de congruence perceptive partagés, unissant, par exemple, l'axe de l'intensité à celui de la distance (le *plus puissant* étant également le *plus proche*, 80), la tension fréquentielle à un mouvement ascendant (le *plus aigu* étant le *plus haut*, 81) ou l'idée d'un retour du même à celle d'un procès circulaire (*tourner* allant de pair avec *se répéter*, 82) :

80. effectivement le violon était beaucoup *sur l'avant* dans la prise de son et les instruments *derrière* presque trop effacés DT. K 62

81. y'a aussi un effet ... aussi très intéressant ... dans les ... dans les piccolos dont on a déjà parlé ... *qui grimpent qui grimpent* [...] DL. J 81

82. Et alors, sur la terrasse, les voix se taisent l'une après l'autre ; tout s'était tu, le vent s'est tu, même les vagues qui se taisent ; *il n'y a plus eu que le bel air de danse qui s'est mis à tourner tout seul.* RB. 19

Très présentes également dans le commentaire musical, les images cinétiques s'y actualisent dans des formes multiples, largement ouvertes à la dimension de l'imaginaire :

83. ces cris dans l'aigu suivis de ... *d'abysses* ... *hein de choses abyssales* DL. K 50

84. y'a cet ostinato extrêmement étrange ... *qui est en zigzag comme ça* ... au début on n'sait jamais où on va ... on hésite entre majeur et mineur c'est très très étonnant ... DS. I 58

85. ça s'emballe pour finir au moment où y' a l'augure printanier ... vraiment *comme ces tourbillons sonores* après les staccatos violents des cordes ... DS. I 32

Si les événements acoustiques tendent à être évoqués sur le mode cinétique, les phénomènes de superposition sonore sont de façon récurrente saisis en termes d'interactions physiques, qu'ils soient décrits en termes d'enchevêtrements (86), de croisements (87), de superpositions (88), de fusion (89), ou d'expansion (90) :

86. ces hauts et ces bas qui sont ... *enchevêtrés comme ça* ... c'est extraordinaire DL. I 62

87. Les paysages sonores de ces forêts sont éblouissants ; *de magnifiques croisements sonores* s'opèrent entre de multiples espèces. K. 52

88. ... c'est un magma sonore ... qui va petit à petit s'agrèger ... *les timbres vont se superposer* ... DS. I 13

89. le texte est présent mais il est présent dans une espèce de rondeur qui ... *qui se fond dans la masse* ... K. 139

90. et dans la nuit ses plaintes d'eaux *semblent répandre du silence*. (C.F. Ramuz Le petit village)

> *Structuration sur le mode de l'interaction sociale*

Marquée par le rôle qu'y joue la relation au temps et à l'espace, la saisie du sonore s'exprime également sur le mode de l'interaction sociale, comme c'est le cas dans les exemples 91 et 92, issus du commentaire musical, où les relations entre phénomènes acoustiques s'ouvrent au paradigme de la rencontre et du dialogue :

91. C'était un mot à mot tellement littéral qu'il en était souvent tout à fait incompréhensible, mais avec des trouvailles d'images (non logiques), *des rencontres de sons d'une fraîcheur d'autant plus grande que tout sens (logique) en était absent*. RS. 5

92. L'effet produit n'était pas exactement un accord, mais plutôt un alliage de tons, de soupirs et de plaintes de milieu de gamme *qui se donnaient la réplique* et mettaient parfois en résonance d'étranges rythmes lorsque leurs hauteurs tendaient à s'égaliser. K. 19⁶⁸⁵

Structurée par l'expérience du mouvement, du temps, de l'espace ou de la relation à l'autre, la saisie du sonore s'étend ainsi, dans et par le procès iconique, aux enjeux de l'être au monde.

⁶⁸⁵ Le texte original renvoie ici à l'idée de compétition, de rivalité : "[...] a combination of tones, sighs, and midrange groans that *played off each other*." (Krause, B., *op. cit.* : 37)

Qu'elles soient envisagées (i) dans leur capacité à saisir "l'ineffable" et à ouvrir le sensible à la parole (Jankélévitch, 1983), (ii) dans leur aptitude à engager l'expérience de l'inouï et à densifier les réseaux de signification inhérents à l'écoute, ou (iii) dans leur contribution à la cohésion et à la structuration de la relation au monde, les images du sonore reposent ainsi sur la richesse des liens sous-tendant, en même temps que la saisie de l'événement acoustique, l'inscription culturelle du perçu.

4.1.3 Spécificités du lien *source* → *cible*

Partie prenante de la relation nouée, dans et par le dire, avec le sensible, l'ouverture du discours sur le son au procès iconique repose ainsi à part entière sur l'analogie, c'est-à-dire sur l'ancrage expérientiel des liens source/cible, que ceux-ci s'exercent d'événement acoustique à événement acoustique - et s'étendent, en contexte, aux situations afférentes -, ou passent par l'ouverture du sonore au *non-spécifiquement-sonore*.

4.1.3.1 Saisie iconique du *faire* et de *l'entendre*

Très présentes dans le corpus, les images d'écoute et de production élargissent l'expérience acoustique aux dimensions de la relation à l'autre et vont de la saisie iconique du *faire* à l'ouverture de *l'entendre* aux différentes expressions des phénomènes de tension vers la situation-source.

> Images du "faire"

- Lien à l'émetteur

Unissant, en même temps que les événements acoustiques cible et source, les situations afférentes, les images du *faire* déplacent les frontières entre les règnes et les espèces, qu'elles passent par des formes plus ou moins figées par l'usage ou s'ouvrent aux processus de remotivation (cf. supra). Faisant une large place aux saisies zoomorphiques et anthropomorphiques (*jacassement des vieillards*, 93 / *ricanement des étourneaux*, 94), ainsi qu'aux diverses expressions de la vocalité (*mutisme de la montagne*, *chant du moteur*, 95), elles s'étendent, le cas échéant, à des perspectives insolites, comme c'est le cas dans l'exemple 96, issu de *l'Usage du monde*, où le musical s'élargit à l'univers du végétal :

93. c'est l'aube, les mouches bourdonnent et, dans la cour de l'auberge, *des vieillards en pyjama jacassent d'une voix stridente en fumant leur première cigarette*. B. 56

94. Les riches bourgeois de la ville descendaient, dans des Cadillac bourrées de sucreries, vers leurs propriétés de brousse ou de Smyrne. *Sur la rive d'Asie, les étourneaux ricanaient tendrement dans le feuillage des sorbiers.* B. 21

95. Le village était silencieux mais *le Shibar venait de sortir de son mutisme* : d'aussi haut que les étoiles, *le chant intermittent d'un moteur en première descendait vers nous.* B. 75

96. Le docteur faisait rendre gorge au violon ; l'archet emmenait les cordes sur deux bons centimètres pendant qu'il soupirait, transpirait, *se gonflait de musique comme un champignon sous l'averse.* B. 11

- Lien au médium

Affectant le lien au médium, (voix, objet sonore, instrument de musique), les saisies iconiques du *faire* ouvrent la situation émettrice aux dimensions de l'interaction avec le monde physique (97, 98) ou de la relation aux êtres animés (99, 100) et confèrent ce faisant au sonore une réalité propre :

97. Par la fenêtre ouverte, on entendait le pas mou des chameaux dans la boue, et le convoyeur qui chantait, *tordant sa voix comme une éponge* B. 41

98. Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne du bruit que fait sa voix, tellement elle est rauque, *difficile à pousser dehors ; et il y a comme des piquants qui font qu'elle s'accroche dans sa gorge au passage, de sorte que les mots qu'il voudrait prononcer restent sans achèvement.*

RD. 41

99. Le temps de quelques cigarettes, *ils allaient faire gémir leurs cordes* pour le simple plaisir de se mettre l'âme à l'envers. B. 8

100. *Le docteur faisait rendre gorge au violon ;* B. 11

- Lien à l'activité émettrice

Portant sur la production sonore elle-même, l'image trouve généralement ancrage dans l'expérience quotidienne, que la saisie du "faire" s'exprime sur le mode (i) de l'interaction avec la matière (le discours renvoyant ce faisant à des paradigmes divers, tels ceux - traditionnels - de la création plastique, 101, ou de la construction, 102), (ii) de l'activité sociale (et, plus particulièrement, de la rencontre, 103) -, ou encore, de façon plus inédite, (iii) de l'activité culinaire, situation récurrente chez C.F. Ramuz (104) ⁶⁸⁶, mais également présente, comme le rappelle l'un des critiques de l'émission *Disques en lice*, chez ... Giuseppe Tartini (105) :

⁶⁸⁶ Ramuz souligne à ce propos lui-même la place occupée par l'analogie entre activité musicale et culinaire dans les conversations avec Stravinsky : « *Je me rappelle que la conversation était à la fois musicale et culinaire, et musicale parce que culinaire ; je veux dire qu'il avait été entendu une fois pour toutes, entre nous trois, que la musique et la cuisine, c'était une seule et même chose, et qu'on réussissait un plat comme on réussit un morceau d'orchestre ou une sonate, exactement pour les mêmes raisons, avec les mêmes éléments.* » RS. 15

101. Ligeti obtient une musique statique *qu'il modèle et transforme...* en lui faisant parcourir divers états DL. A1

102. [...] *ce pianiste ne sait pas parfois toujours bien construire ses ... ses lignes et tout à coup y'a des espèces de ... ouais de crescendos intempestifs comme ça qui viennent briser ... la construction à long terme on va dire ...* DM.J 25

103. *c'est comme des passages de relais ... c'est-à-dire on se rejoint à un point on se différencie ... et puis on a comme des ramifications et puis des retrouvailles ...* DL. J 122

104. *On faisait la soupe. Celui qui fait la soupe la goûte, puis rajoute de l'eau ou du sel. On cuisinait un plat qu'il s'agissait d'assaisonner ; c'est l'affaire du palais. Tel accord, tel timbre, tel son vocal (en russe) ; le ténor en russe chante d'autre part avec telle tenue de voix sur telle syllabe : que va faire le ténor chantant en français pour ne pas trahir l'intention de la phrase musicale ?* RS. 15

105. vous savez que Tartini considérait donc le trille comme un excellent ornement d'la musique ... *mais dont il demandait la même utilisation modérée que celle du sel dans la cuisine* DT. J 148

> Images de "l'entendre"

Si la saisie iconique du *faire* s'ouvre aux diverses manifestations de l'activité humaine, *l'entendre* s'exprime comme présence au monde, l'écoute renvoyant par exemple, de façon privilégiée, à l'expérience du voyage (106, 107) ou à la relation à l'eau (108, 109) :

106. c'est très difficile d'écouter après le ... le dynamisme l'originalité ... le dialogue qu'il y a entre les instruments dans la cinquième version ... [...] *c'est comme un petit peu si on partait pour un voyage ... magnifique voyage on voyait de très belles choses ... et pis après on se retrouve de nouveau entre quatre murs on se dit oui c'est bien mais... il nous manque quelque chose ...* DM. K 36

107. Je me repasse un enregistrement effectué dans le Parc National de Yellowstone, un après-midi d'automne où les oiseaux s'en donnaient à cœur joie. C'est une longue prise de son, d'environ une heure. Au début, la texture est aussi belle et délicate que de la dentelle irlandaise, *un ample tissu sonore qui m'aspire dans le temps et l'espace d'alors comme seul le son peut le faire.* K. 54

108. Kosta tournait lentement autour de la table, ses doigts carrés volaient sur les touches. *La tête penchée, il écoutait son clavier comme on écoute une source.* B. 11

109. Mais la porte de la maison s'était refermée. Elle, elle est maintenant de l'autre côté de la porte, c'est-à-dire du bon côté. Elle a eu toute la musique pour elle. *Il a suffi de la remonter comme elle aurait fait d'un cours d'eau.* RB. 9

S'élargissant, par ailleurs, aux différentes modalités de l'activité sensorielle, la saisie de *l'entendre* s'effectue fréquemment par analogie visuelle. Traditionnel en perspective médiatisée - les techniques audio étant pensées en référence au domaine

de l'optique⁶⁸⁷ -, ce phénomène se charge également en contexte d'enjeux expressifs propres, comme en témoigne, dans l'exemple K. 58, issu du texte de B. Krause, la puissance émotionnelle du lien unissant l'écoute du paysage sonore lors d'une interruption du trafic aérien à la contemplation du ciel nocturne en l'absence de lumières artificielles⁶⁸⁸ (cf. supra).

Inscrivant le sonore au cœur de l'expérience, la saisie du *faire* et de l'*entendre* s'ouvre également aux images de l'*entendu*, que celles-ci passent par les analogies *de source* (*le bruit de X est un bruit de Y*), par les métaphores qualitatives (*B¹ a les qualités de B²*), ou par les diverses extensions des processus d'autonomisation du phénomène acoustique.

4.1.3.2 Iconicité et “subversion du lien à la source“ : *Le bruit de X est un bruit de Y*

Ancrées dans le paradigme originaire de la tension vers la situation émettrice, les images du sonore se réalisent de façon récurrente par subversion du lien à la source, le phénomène perçu étant évoqué en “ce qu'il tient“ d'un autre événement acoustique (*le bruit de X est un bruit de Y*). S'ils contribuent à donner sens à l'expérience, les bruits-sources ne se constituent cependant comme tels que de leur participation à la situation afférente, phénomène renvoyant plus spécifiquement à “l'énigme de l'encodage“⁶⁸⁹, dont les enjeux cognitifs sont mis en évidence par D. Hofstadter et E. Sander (2013 : 200-201).

Élargissant le sonore à la situation émettrice afférente, les analogies de (lien à la) source étendent ainsi l'expérience acoustique aux dimensions de la présence sensible au monde :

110. Un train passe sur le viaduc *avec un grand bruit de vent qui se lève* R.B. 13

⁶⁸⁷ Cette situation s'actualise, par exemple, dans le texte de B. Krause : “*Pareils aux jumelles pour la vue, mes micros et mes écouteurs rendaient tous les sons plus proches et révélaient une gamme de détails saisissants entièrement nouveaux pour moi.*“ (K. 11) [...] “*Dorothea Lange, photjournaliste américaine, de l'époque de la Grande Dépression, disait qu'un appareil photo est un outil pour apprendre à voir sans appareil. Eh bien, un magnétophone est un outil pour apprendre à écouter sans magnétophone.*“ (K. 13).

⁶⁸⁸ « L'anthropophonie réduite au silence, nous étions attentifs au paysage sonore naturel de la fin de l'été que nous n'avions presque jamais entendu en cette saison. Chardonnerets, juncos, mésanges buissonnières, sittelles, grimpeaux bruns, colibris d'Anna, rosélins familiers, tohis et hirondelles chantaient encore doucement en un entretissage transparent de voix dont nous ignorions l'existence si tard dans la saison. Nous nous sommes tournés l'un vers l'autre, en proie à la culpabilité de nous sentir mentalement et physiquement revigorés par l'absence d'avions, signes « normaux » de la civilisation et de l'activité économique. Les enfants des villes doivent être aussi étonnés en découvrant le ciel nocturne lorsqu'il y a une panne d'électricité.» K. 58.

⁶⁸⁹ La question du lien source-cible s'ouvre également à celle du mystère de “l'évocation“, analysée par M. Merleau-Ponty (1945 : 691-693).

111. Le ciel est noir et chaud. Des vols de canards venus de la Caspienne y passent avec un bruit de rames. B. 48

112. C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit comme quand un chien croque un os, que le silence était un peu dérangé. R.D. 57

> *Richesse et diversité des bruits-sources*

Appartenant généralement à l'univers du texte, les "bruits-sources" confèrent à l'image des fonctions diverses selon (i) qu'ils sont issus du quotidien et tendent, comme c'est le cas chez C.F. Ramuz, à prendre valeur prototypique, (ii) s'ouvrent, comme chez N. Bouvier, à la découverte des sons et des pratiques culturelles de l'Autre, (iii) contribuent, comme dans le récit de B. Krause, à l'exploration de l'inouï et au recul des frontières du connu, (iv) engageant, en perspective musicale, un lien vers les univers de référence, (v) ou encore renvoient, dans la spécificité des situations afférentes, à la multiplicité des "petits riens" qui confèrent sa pertinence à la relation au sensible.

Mettant en synergie domaine-source et domaine-cible, les analogies de "(lien à la) situation émettrice" ouvrent ainsi l'expérience acoustique à la relation au monde, comme le mettent en évidence la finesse et la précision des évocations auxquelles s'articulent les images du sonore dans le corpus :

- bruit "de la ruche dérangée", "du chien de garde qui s'ennuie", de "l'élève qui épelle sa leçon", du "chapelet égrené", de "l'histoire racontée" ou encore de querelles et de guerre, chez C.F. Ramuz,
- bruits de matière en transformation ("craquements d'un feu de bois sec" ou "du métal chauffé à blanc et qui travaille", B. 25), manifestations d'origine physiologique (ronflement, halètement, battements du cœur), références sonores et musicales, chargées de valeurs esthétiques et culturelles multiples (trompettes de Jéricho, voix des moines des couvents byzantins, mélodies chrétiennes, interprétations d'A. Segovia), chez N. Bouvier,
- phénomènes d'origine organique et émotionnelle (geignements, gémissements, soupirs, plaintes, bruits de succion, d'étouffement, de baisers), bruitages et productions sonores ("frottements secs et saccadés sur un ballon de baudruche bien gonflé", K. 32, bande-sons d'un film d'horreur, K. 34), bruits de voix, paroles, chant, musique⁶⁹⁰, unissant, dans la spécificité des contextes afférents, les univers de la géophonie, de la biophonie et de l'anthropophonie chez B. Krause,

⁶⁹⁰ "L'orchestre animal" restant toujours, chez B. Krause, à la limite de l'image et de la catégorie opérationnelle.

- bruits provenant d'événements géophysiques violents (ébullition, volcan, embrasement, "blocs de rochers qui dévalent la pente", DS. I 93), phénomènes physiologiques (souffle), manifestations d'origine animale (volière), mais également univers musicaux de nature diverse (motet traditionnel, opéra mozartien, œuvre de Messiaen, Schönberg, Debussy) chez les critiques de *Disques en lice*.

Trouvant ancrage dans les phénomènes d'encodage du perçu (Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 200-201), les "images du sonore" sont partie prenante du lien tissé, dans et par le dire, avec le sensible. Mettant en lien - et en tension - bruits-sources et bruits-cibles, elles confèrent ainsi à l'événement acoustique une puissance expressive propre.

> *Réurrence de quelques phénomènes-sources originaires*

Ouvertes à la spécificité des situations afférentes, les "images du sonore" utilisent de façon récurrente pour sources quelques phénomènes originaires qui, renvoyant aux modalités premières de l'expérience, prennent valeur d'archétype.

- Bruit "de tonnerre"

Régulièrement mobilisée dans la saisie de phénomènes acoustiques violents - et passée à l'état de figement dans le syntagme "faire un bruit de tonnerre" -, la référence à l'orage est présente dans des contextes divers : bruit produit par la chute de pans de glaciers dans la mer (K.5, K 29), par le déchaînement des vagues en furie (K. 20), par le roulement du fleuve en crue (RC. 9) ou par l'approche du train dans la campagne (RB. 38)⁶⁹¹.

- Cris et bruits d'origine animale

Généralement porteuses de connotations péjoratives dans la saisie des comportements vocaux de l'être humain (cf. supra), les manifestations d'origine animale représentent également une source iconique féconde dans la saisie d'événements sonores de nature diverse : bruit des automobiles (« Elles aboyaient, elles toussaient, elles hurlaient longuement comme

⁶⁹¹ L'image de l'orage trouve également un prolongement dans la saisie de phénomènes de nature émotionnelle, comme c'est le cas, par exemple, dans la description, par C.F. Ramuz, de l'effet produit par les répétitions de *Noces* sur un voisinage peu sensibilisé à l'univers musical de Stravinsky : « [...] pour moi qui suis resté plus naturaliste que vous ou naturiste, mon droit est de continuer à admirer, en souvenir, *le bel orage qu'elles ont déchaîné, ces Noces*, tant de longues après-midi, au-dessus de la petite place où pourtant les pigeons continuaient à se promener à pas égaux sous leurs belles plumes et où les femmes qui levaient la tête finissaient par se dire sans doute avec indulgence : « C'est le monsieur russe », et laissaient faire, parce qu'il y a beaucoup de choses qui seraient défendues aux gens du pays et qui sont permises aux étrangers. » : RS. 12.

quand un chien de garde s'ennuie. », RB. 20), des souliers ferrés « mordant la roche » (« faisant un bruit comme quand un chien croque un os », RD. 57), des villageois retournant à la vie (« Le village faisait un bruit comme une ruche dérangée », RD. 48), des verres qui s'entrechoquent (« Ça faisait un petit bruit, ça faisait comme quand la chèvre en tirant sur une touffe d'herbe fait tinter la sonnette. », RB. 40), ou encore, en contexte musical, son de l'accordéon (« Une seule petite note longuement tenue, et puis deux ou trois autres qui trottent au-dessus comme à un plafond un pas de souris », RB. 29) ou du dahour (« pareil au vol pelucheux - si bas qu'il est à la limite du silence - des grands oiseaux de nuit. », B. 30).

Reposant sur l'analogie et unissant, en même temps que les bruits humains à ceux de l'animal, les situations auxquelles ils renvoient, ces images participent ainsi de la construction, dans et par le sonore, de l'unité et de la cohérence profonde du monde.

- Bruits organiques et émotionnels

Trouvant de façon récurrente ancrage dans l'univers de la nature et de la vie animale, les "images du sonore" s'ouvrent également aux phénomènes d'origine organique et émotionnelle. Si l'évocation des battements de cœur (115) ou du souffle (116, 117) unit ainsi l'expérience sonore à l'expression de la vie, la saisie de l'altération du bruit de l'eau en termes d'étouffement prend valeur expressive dans la description de catastrophes aquatiques diverses (tarissement de la rivière, 113, marée noire, 114) :

113. Maurice Nendaz brusquement s'était arrêté ; il écoute ; il dit à Justin : Tu entends ? Il s'est penché sur le vide ; Justin qui l'a rejoint se penche de même que lui ; et ce qu'on entendait, c'est qu'on n'entendait rien, c'est-à-dire plus rien. *La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. Ou était du moins en train de se taire, étant déjà pleine de faiblesse et coupée de silences comme quand on serre quelqu'un à la gorge, et il crie de moins en moins fort, de moins en moins.* RD. 19

114. Un ami et collègue, Martyn Stewart, qui s'était rendu sur les côtes de Louisiane, dans le golfe du Mexique, après la marée noire provoquée par BP en 2010, fit des observations à propos de l'étrange qualité sonore des vagues qui déferlaient sur les plages souillées par le pétrole. *Cela lui évoquait un bruit de succion, quelque chose de visqueux, boueux, comme si l'eau étouffait, suffoquait.* K. 21

115. le dahour, une gigantesque timbale qu'on frappe par le côté. [...] Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, *comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie*, pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit. B. 30

116. Lorsque le bruit du vent est étouffé ou subtil, *il me rappelle parfois le souffle d'organismes vivants*. K. 30

117. donc (Tartini) dit que... l'archet doit être l'objet principal des études ... alors il conseille [...] " *de parvenir à une attaque à peine audible et semblable à un souffle*" DT. J 90

- Bruits quotidiens/bruits de l'activité humaine

Source iconique privilégiée chez C.F. Ramuz, les événements sonores quotidiens assurent une fonction essentielle dans la saisie du sonore (tuiles du toit qui se rétractent, RD. 2, cloison qui craque, tonneau mal calé qui a roulé, RD. 17, battement cadencé de la pendule, RD. 51), le bruit des véhicules - et en particulier celui du train, porteur, durant toute l'ère industrielle, d'un imaginaire riche et fécond⁶⁹² - jouant à cet égard un rôle propre dans la relation nouée avec le sensible (RB. 12, K 27).

Les images du sonore s'ouvrent par ailleurs de façon récurrente à l'univers de l'eau et du voyage, que l'on évoque à ce propos le lien unissant, chez N. Bouvier, le vol des canards au bruit des rames (B. 48) ou le son du dahour à la sirène du remorqueur (B. 30), ou encore, chez C.F. Ramuz, l'écho du canon aux effets du vent s'engouffrant dans la voilure (RB. 49).

- Bruits de querelle et de guerre

Renvoyant généralement à l'univers sonore du texte, les images s'ouvrent également à des éléments de nature diverse et puisent, ce faisant, à un certain nombre de sources traditionnelles du champ. Bien qu'ils soient, pour la plupart, absents du corpus, les bruits de querelles, de coups de feu et de bataille sont ainsi mobilisés de façon récurrente dans l'énoncé (évocation, dans *Derborence*, du cri d'Antoine comme analogue à un coup de feu dans les vignes, RD. 47, description du tracteur comme faisant "un bruit de guerre", R. LPV, présentation, par B. Krause, des bruits d'impact de la mâchoire de la crevette-pistolet en termes de "salves sonores", K. 17 etc.).

⁶⁹² Cf. Murray Schafer, R., 1979 : 120-122.

- Bruits de voix et de parole

Parmi les multiples éléments servant de support aux “images du sonore“, les bruits-sources les plus mobilisés sont incontestablement ceux de la voix, de la parole et du chant, l’usage récurrent de formes lexicalisées, voire catachrétiques, s’ouvrant en contexte aux processus de remotivation et de création.

Assurant une fonction centrale dans les phénomènes d’analogie/catégorisation acoustique, la voix occupe ainsi une place privilégiée dans la saisie métaphorique du sonore. Ouverte aux différentes manifestations du dire (*appels*, RD. 63, RB. 9, *babillage*, RD. 17, *bribes d’oracles* B. 67), ainsi qu’à la richesse des inscriptions contextuelles afférentes (*marmonner*, RD. 61, *raconter une histoire*, RD. 14, 61, DM. J 79, DS. J 15, *chuchoter des choses à l’oreille de sa bonne amie*, RC.9, *épeler sa leçon*, RC. 9, *égrener un chapelet*, RC. 5), la “parole du monde“ s’actualise ainsi sous des formes diverses, l’énoncé passant le cas échéant, chez C.F. Ramuz, par l’usage de la prosopopée (voix de l’horloge, 118, des saisons, RC. 12, ou, de l’*Invisible* - “passif biblique“ -, RD. 65) :

118. On a entendu sonner onze heures, tellement l’horloge du village les a sonnées lentement ; c’est sa coutume, parce qu’elle est très vieille. Elle sonne les heures avec tant de lenteur qu’elle finit toujours par se faire entendre, et, si continu que soit le bruit, par y trouver une fissure et parvenir jusqu’à vous pour dire : “ *C’est le moment* “, sans en avoir l’air. Pas moyen de ne pas entendre. Il a bien fallu s’en aller. RB. 40

- Chant

Unissant tantôt les paradigmes du *verbal* et du *musical*, tantôt les règnes de l’humain et de l’animal, tantôt encore les univers de l’animé et de l’inanimé, le chant joue, en tant que phénomène source, un rôle stratégique dans la saisie iconique du sonore (cf. supra), qu’il renvoie (i) à des manifestations d’origine biophonique⁶⁹³ (K 1, 7,18, 31, 38, 39, 43, 49, 50, 59, 60, 62, 70), (ii) aux effets produits par le vent (K. 31, K. 38, K. 66), (iii) à des phénomènes de nature organique (*le sang lui chante dans les oreilles*, RD. 30), (iv) aux diverses modalités d’actualisation de la langue (RC. 7, RD. 6, 68, B. 21), (v) aux événements acoustiques du quotidien (rafales de sable dans une marmite en cuivre, B. 58, grincement de la roue de la charrette, R.J.D, moteur, B. 13, 72, 75) ou encore

⁶⁹³ dans un contexte toujours à la frontière de l’image et de la catégorie opérationnelle (cf. supra).

(v) à l'expressivité du jeu musical (« lorsque les violons exposent le thème que le piano vient de chanter au début ... », DM. K 52).

- Sons instrumentaux

Très présents également en contexte iconique, les sons d'origine instrumentale se constituent en phénomènes-sources dans des situations diverses, l'image élargissant l'événement acoustique aux univers culturels afférents.

Décrit, dans l'exemple 119, issu de *La beauté sur la terre*, en termes de "bruit de petit tambour", le roulement de la brouette s'ouvre ainsi aux enjeux émotionnels du récit, l'image unissant, dans et par la saisie du sonore, l'expression du sensible à la vie intérieure du personnage. Contribuant, par ailleurs, à l'ancrage subjectif de l'écoute, la description par B. Krause en termes de "castagnettes feutrées" du bruit de feuilles produit par le repli des animaux dans les arbres à l'approche du félin, confère à l'événement une dimension musicale propre (120), tandis que l'évocation de grandes orgues ("sounds that seemed to come from a giant pipe organ") lors de la découverte d'un phénomène acoustique insolite sur les bords d'un lac de l'Oregon est partie prenante de la sensation de grandeur émanant de la scène (121)⁶⁹⁴ :

119. Rouge entend encore grincer derrière lui la porte de la remise, puis le bruit que fait la roue de la brouette de Décosterd ; elle sautait d'un galet à l'autre *avec un bruit de petit tambour*. Lui, il était plein de contentement. RB. 11

120. tout à coup le sol bouge ; un sinistre grondement fait bruisser quelques instants les feuilles dans les branches hautes des arbres, *comme des centaines de castagnettes feutrées*. Insectes et grenouilles deviennent soudain silencieux, alors que les oiseaux [...] s'égaillent tous azimuts en une explosion de battements d'ailes précipités et de cris d'alarme. K. 1

121. [...] Au bout d'une demi-heure, le vent a commencé à s'engouffrer dans la vallée depuis le haut col méridional, gagnant progressivement en force. En raison d'un effet Venturi, au passage de l'étroite gorge en amont, les rafales se comprimaient en une bourrasque qui balayait nos corps transis. Sa fraîcheur combinée à la température ambiante devenait maintenant vraiment incommode. *C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis*. K. 19

⁶⁹⁴ Constitués, le cas échéant, en phénomènes sources dans la saisie des bruits du monde, les événements musicaux sont également objets de saisie iconique et prennent sens de leur lien aux univers de référence évoqués. Si les bag-pipes de la caserne de Quetta (Pakistan) renvoient ainsi, chez N. Bouvier, aux trompettes de Jéricho (B. 65), les voix des chanteurs macédoniens à celles des moines des couvents byzantins "chantant leurs cantiques et leurs neumes" (B. 17), et la musique iranienne de tar aux interprétations du guitariste espagnol A. Segovia (B. 49), le concerto mozartien prend sens, dans le commentaire musical, de sa relation au monde du drame et de l'opéra (DM. K 42), tandis que les interprétations du *Sacre* s'ouvrent, au fil du discours, aux univers de Schönberg, Debussy et Messiaen (cf. supra) (DS. J 15, I 56-58, J 51, A 52, J 53). Reposant sur l'analogie, le lien tissé avec l'interprétation musicale émerge ainsi de la mise en synergie, dans et par l'écoute, des univers esthétiques afférents.

- Tacet

Si la parole joue un rôle central dans les images du sonore, le *tacet* s'ouvre également aux saisies iconiques⁶⁹⁵ (cf. supra), le silence étant tour à tour celui de l'eau (RD. 19, 27), du tonnerre (RD. 63), du vent (RB. 52), des oiseaux (K. 54, RB. 37), de la cloche (RB. 52) ou de la musique (RB. 43 ; 49), tous éléments qui, s'ils sont décrits comme possédant une "voix" propre, sont également dotés de la faculté de "se taire" (cf. Jankélévitch, V., 1983 : 172).

> Liens privilégiés : réversibilité de la relation bruit-source/bruit-cible

Faisant une large place à quelques phénomènes acoustiques originaires, prenant fonction de "bruits-sources" dans le procès iconique, les images affinent et complexifient les réseaux de relations sous-tendant l'expérience sonore. Le discours met à cet égard en évidence la présence de quelques liens privilégiés qui, unissant dans des contextes divers domaines-sources et domaines-cibles, s'avèrent, d'un point de vue cognitif, être réversibles dans la saisie iconique du sonore.

- Bruits de l'eau ↔ bruits de parole

Omniprésente dans le corpus littéraire, la saisie du bruit de l'eau en termes de phénomène vocal ou langagier - si usée qu'elle semble généralement avoir perdu toute puissance iconique - est, de façon récurrente, objet de remotivation et de développements divers qui redonnent vie à l'image :

122. Les ruisseaux [...] émettent une gamme étendue de sons, différents selon le terrain, la végétation, l'heure de la journée, la saison, les précipitations et la vitesse d'écoulement. *Chaque ruisseau a sa voix unique, dont les variations tendent à être beaucoup plus subtiles qu'au bord de la mer.* K. 23

123. C'est un petit pays qui se cache parmi
ses bois et ses collines ; [...]
Son ciel est dans les yeux de ses femmes,
les voix des fontaines dans leurs voix ;

Ramuz, C.F., *Le petit village*

124. *On peut entendre de nouveau l'eau de la rivière venir avec des choses qu'elle dit, parce qu'ici l'eau ne parle pas, mais un peu plus en amont elle parle.* RB. 36

125. L'eau resserrée entre les berges est comme beaucoup de têtes et d'épaules qui se poussent en avant les unes les autres pour aller plus vite. *Avec de grands cris, des rires, des voix qui s'appellent ; comme quand les enfants sortent de l'école et la porte est trop étroite pour les laisser passer tous à la fois.* RD. 63

⁶⁹⁵ Cf. supra, Jankélévitch, V., 1983 : 172.

126. Toutes les humeurs dans ce cœur, toutes les douceurs, toutes les colères. [...] *tous les silences aussi, toutes les espèces de silence et toutes les voix ; quand il est comme l'amoureux qui chuchote des choses à l'oreille de sa bonne amie, quand il est comme l'écolier qui épelle sa leçon, quand il danse en chantant sur un rythme toujours le même, quand il brise au contraire le rythme, quand il se met à être rauque, quand il se remplit de tonnerres.*

Le Chant de notre Rhône, RC. 9

127. *Mais de ses profondeurs qui restaient donc cachées, un message venait tout de même jusqu'à vous, c'est-à-dire une voix, racontant sans fin une vieille histoire jamais finie et peut-être jamais commencée : c'est le Rhône qu'on ne voyait pas, c'est le Rhône qu'on entendait. Parce que depuis toujours il est là, et immémorialement il marmonne là, élevant la voix quand la nuit vient, la laissant tomber et faiblir à mesure que le jour grandit.* RD. 61

Si le bruit de l'eau s'ouvre à l'univers du dire, la parole est elle-même en retour évoquée dans sa "fluidité" et dans les liens qui l'unissent à l'élément aquatique⁶⁹⁶. Érigée en catégorie, la "voix de l'eau" se constitue ainsi chez C.F. Ramuz à son tour en bruit-source dans la saisie de l'activité langagière, l'image assurant ce faisant la fermeture du cercle liant l'homme au fleuve :

128. et ici je me tiens dans ce Lavaux à moi, et près de ce Cully, ma ville, sous cette construction de pierre qu'est le mont, sous ces étages sculptés en murs, *et je parle aussi cette langue pour des choses que je voudrais dire. Parlant ta langue, ô Rhône, pour te dire, disant les hommes, disant les choses, disant les productions.* RC. 6

- Productions animales ↔ musique

S'étendant par ailleurs à "l'écoute musicale du monde", la saisie des événements sonores naturels passe par des images culturelles de nature diverse, tant en contexte biophonique (*lignes mélodiques, glissandos des gibbons d'Indonésie*, 129) que géophonique (*rythme staccato, rapide des vagues de Dar es-Salaam*, 130) :

129. Les gibbons d'Indonésie donnent de la voix le matin. [...]. Le matin de notre arrivée, nous avons enregistré *les lignes mélodiques et langoureuses, pareilles à des glissandos, de ces chœurs de gibbons.* K. 43

130. À Dar es-Salaam, par temps calme, les petites vagues de l'Océan Indien venues de l'est arrivent sur le rivage à *un rythme staccato, rapide*, qui évoque presque les clapotements successifs et fréquents des eaux douces d'un lac. K. 20

Si la "musique animale" tend à prendre valeur catégorielle ("orchestre animal", "chœur des oiseaux", "vocalisations" des insectes, crapauds etc.) -, les phénomènes biophoniques se constituent également en événements-sources dans la description de l'activité musicale,

⁶⁹⁶ L'image se charge par ailleurs en contexte de connotations subjectives diverses, comme c'est le cas dans le portrait vocal de madame Milliquet (*La beauté sur la terre*) : "il y avait aussi, à l'intérieur de la maison, cette autre voix, toujours la même, et monotone, sans accent, continue, intarissable, *comme quand on a tourné un robinet* : "Eh bien, à présent, tu es content, ah ! tu as bien réussi." (RB. 22)

l'univers des oiseaux occupant, de façon traditionnelle, une place privilégiée dans l'évocation d'événements vocaux et instrumentaux de nature diverse :

131. Un instrument de cinq cents francs au moins, alors il faut entendre le détaillé des notes hautes : *le chardonneret ne fait pas mieux*. RB. 5

132. Lorsqu'il attaqua la danse finale, *un caquetage impérieux sorti du fond des âges*, la salle était noire de monde et tous les derrières, tous les orteils du café étaient en mouvement. B. 17

133. *on se croirait un moment donné dans une volière* comparable un peu à ... à Olivier Messiaen avec tous ces instruments qui entrent les uns après les autres ... DS. J 15

- Bruit mécaniques et techniques ↔ phénomènes sonores d'origine météorologique

Présenté par ailleurs de façon récurrente chez C.F. Ramuz en termes de phénomène météorologique (vent, averse de grêle, orage, 134, 135), le bruit du train est également utilisé comme source iconique dans la saisie des événements acoustiques naturels du monde, comme c'est le cas dans l'évocation, par B. Krause, de l'arrivée de l'averse orageuse en forêt tropicale pendant la "saison sèche" (136) :

134. Un train passe sur le viaduc *avec un grand bruit de vent qui se lève* RB. 13

135. Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; il faisait seulement son bruit, un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va : *comme un commencement d'orage, comme quand une averse de grêle s'approche* ; puis tout à coup le bruit se tait [...] On entendait que c'était un dimanche. *Le train depuis longtemps avait tu son petit orage* ; lui, redescendait la rivière en dessous des bois de sapins. RB. 38

136. Dans les forêts tropicales, les formations orageuses ont tendance à se manifester tous les après-midis, même pendant la « saison sèche ». *L'épais rideau de pluie retentit alors comme l'approche d'un train de marchandises* K. 26

Comme le mettent en évidence les paradigmes (i) de l'eau et de la parole, (ii) des productions animales et de l'activité musicale, ou encore, en contexte, (iii) du bruit du train et des phénomènes météorologiques, la saisie iconique du sonore ouvre ainsi des réseaux de liens riches et complexes, les images unissant entre elles, en même temps que les événements acoustiques, les situations dont ils participent. Si ces liens tendent à prendre valeur catégorielle (*murmure de l'eau, flux de la parole, chœur des oiseaux*), ils restent ouverts au processus de création verbale, se constituant ainsi en source privilégiée d'enrichissement et de renouvellement de l'imaginaire sonore.

4.1.3.3 Images qualitatives : *B a les qualités de X*

Faisant une large place aux processus de “subversion du lien à la source“, la saisie du sonore passe également par les phénomènes “d’impertinence qualitative“ qui, s’ils reposent de façon récurrente sur des analogies acoustiques (*B¹ a les qualités de B²*), élargissent également le sonore aux enjeux du *non -spécifiquement- sonore*. La saisie du sonore s’ouvre ainsi aux phénomènes de rupture d’isotope, l’image reposant tantôt sur l’ancrage cinétique et émotionnel originaire de l’expérience auditive (Werner et Wapner, 1952, Francès, 1958, Imberty, 1979, Dumaurier, 1992), tantôt sur l’ouverture des phénomènes de correspondances transmodales au procès métaphorique.

> *Saisies cinétiques*

Ancrée dans le continuum sensori-moteur originaire, la saisie des événements sonores passe, de façon privilégiée, par les images cinétiques, situation très présente dans le commentaire musical, que le son soit décrit comme *coulé* (DT. I 120), *hissé* (DT. I 118), ou *cinglant* (DS. J 22, I 32), que les qualités dynamiques de l’interprétation s’expriment en termes d’*entrain* (DM. J 12), de *vivacité* (DT. K 75,-K 77), de “*motricité*“ (DS. I 93), d’*inertie* (DS. I 58), de *raideur* (DT. I 113, 138), de *souplesse* (DT. J 191, J. 122), d’*élasticité* (DM. I 23), ou de *fluidité* (DL. J 81), ou encore que la description s’ouvre aux champs de *l’animation* (DL.K 73), du *geste* (DS. J 47), du *glissement* (DL. J 81) de *l’appui* (DM. J 47), ou du *rebond* (DS. J 42).

> *Saisies “ontologiques“*

Porteuses d’enjeux cognitifs propres - en ce qu’elles assurent la saisie de “l’intangible“ sur le mode de la relation à l’objet et à la matière -, les “métaphores ontologiques“ (Lakoff et Johnson, 1980 : 35-36) mobilisent des formes diverses (*bruit-objet, bruit-masse, bruit-matière, bruit-textile, bruit-liquide*) qui, plus ou moins sujettes à figement, restent ouvertes, en contexte, aux processus de remotivation.

Récurrente ce faisant dans le corpus, l’image du *son-objet* ouvre, le cas échéant, la relation au sonore à l’expression de la possession, qu’elle passe par l’évocation de la *voix-bagage*, chez N. Bouvier (137), ou par l’idée d’une appropriation de la musique par le personnage, dans *La beauté sur la terre*, chez C.F. Ramuz (138) :

137. [...] c'était le sosie de mon père ; mon père un peu vieilli, noirci, humilié, mais mon père tout de même. C'était si saisissant que je retrouvai aussitôt le timbre de sa voix, oublié depuis longtemps. (En une année j'en avais entendu tant d'autres.) Je l'entendis donc, et même mot pour mot, la dernière phrase qu'il m'avait adressée : une mise en garde embarrassée à propos de certaines femmes qui, que ... dans les ports ... Bien peu de circonstance ici. *J'étais pourtant content d'avoir récupéré cette voix : ces bagages-là ne prennent pas de place.* B. 51

138. Mais la porte de la maison s'était refermée. Elle, elle est maintenant de l'autre côté de la porte, c'est-à-dire du bon côté. *Elle a eu toute la musique pour elle.* Il a suffi de la remonter comme elle aurait fait d'un cours d'eau. R.B. 9

- Qualités du phénomène sonore → qualités de la matière ou de l'objet

Ancrées dans les processus de correspondances transmodales, les images qualitatives du sonore s'ouvrent aux phénomènes d'incarnation du sensible, la description de l'événement acoustique passant, dans la diversité des contextes afférents, par la distinction (i) du *grand*, de l'*immense* (C.F.R), de l'*ample* (D.L) ou du *trop gros pour l'oreille* (C.F.R), (ii) du *petit*, du *grêle* (C.F.R), du *mince* (N.B), du *ténu*, de l'*effilé*, du *maigre* ou de l'*étriqué* (D.L), ou encore (iii) du *diaphane* (B.K), de l'*opaque*, du *voilé*, du *brouillé* (D.L), du *sec* et de l'*humide* (D.L), du *fluide*, de l'*étale* (D.L), ou de l'*enseuleillé* (N.B)⁶⁹⁷.

Contribuant par ailleurs, à l'accessibilité cognitive du phénomène sonore - par essence éphémère, invisible et intangible -, les métaphores ontologiques jouent un rôle spécifique dans les descriptions acoustiques, situation à laquelle se rattachent, par exemple, dans *Derborence*, l'évocation par les villageois en termes de "gravier allemand" du dialecte germanique parlé par leurs voisins, ou encore dans *l'Usage du monde*, l'image "d'un peu de verre brisé qui dégringole avec indolence", porteuse d'une puissance expressive propre dans la description, par N. Bouvier, de la musique iranienne de tar (B. 49).

- Procès sonore → matière en transformation

Si *la masse*, *le matériau sonore* ou *le grain* prennent à cet égard aujourd'hui valeur catégorielle en contexte musical, la saisie du procès sonore en termes de matière en transformation ouvre un imaginaire riche et complexe, comme c'est par exemple le cas dans le commentaire du *Sacre* et d'*Atmosphères*, où le lien tissé, dans et par l'écoute, avec l'œuvre, s'étend aux paradigmes de l'*embrasement*, de l'*ébullition*, du *magma*, de la *dilution* ou de la *crystallisation* (DS. I 13, DL. I 70, DL.K 23, DS. I 69).

⁶⁹⁷ C.F.R → Charles Ferdinand Ramuz / N.B → Nicolas Bouvier / B.K → Bernie Krause (B.K), D.L → *Disques en lice*.

- Son → matière textile

Traditionnelle également dans les descriptions musicales (Störel, T., 1997 : 95), la “métaphore textile“ trouve dans le corpus des actualisations diverses, qu’elle s’ouvre, en contexte biophonique, aux approches adaptatives et fonctionnelles du perçu (139), prenne valeur esthétique dans la saisie du lien tissé avec l’événement sonore (140, 141, 142) ou procède de la structuration polyphonique (143) et temporelle (144) de l’événement acoustique :

139. [...] un chœur synchronisé constitue *un tissu acoustique protecteur sans faille*. En raison de ce synchronisme, autrement dit quand tous les crapauds vocalisent de concert, les prédateurs dont l’ouïe est développée, comme les renards, les coyotes et les chouettes, ont du mal à prendre l’un d’eux pour cible, car aucun ne se distingue des autres. K. 60

140. C’est une longue prise de son, d’environ une heure. *Au début, la texture est aussi belle et délicate que de la dentelle irlandaise, un ample tissu sonore qui m’aspire dans le temps et l’espace d’alors comme seul le son peut le faire*. K. 54

141. Puis il se mit à chanter, les yeux baissés, *d’une voix rauque qui passait comme un fil de laine rouge entre les notes nasales de l’harmonium*. B. 69

142. La musique équivoque, allusive, tremblante couvrait à peine le halètement du soufflet ; phrases en suspens, *lambeaux de mélodie cousus à rien* [...] B. 69

143. Chardonnerets, juncos, mésanges buissonnières, sittelles, grimpereaux bruns, colibris d’Anna, roselins familiers, tohis et hirondelles chantaient encore doucement *en un entretissage transparent de voix dont nous ignorions l’existence si tard dans la saison*. K. 58

144. À présent, c’était de l’autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. Il va, elle le suivait. Ça l’a suivi jusque dans la ruelle ; *là seulement, ça se défait, ça se démaille, ça s’use fil à fil dans l’air, ça se trouve enfin derrière lui*. RB. 30

- Son → événement plastique

Si le commentaire critique fait par ailleurs largement appel aux “images musicales“ (“variation beethovenienne“ du troisième mouvement du Concerto de Mozart, “caractère un peu viennois“ de certain passage du *Sacre*, “accord un peu Messiaen“ dans *Atmosphères*), il s’ouvre également à l’univers de la création plastique. C’est ainsi sur une analogie visuelle - le déplacement des voix animales dans l’espace évoquant le défilement de “vagues de bandes de Möbius“ -, que repose, dans l’exemple 145, la description faite par B. Krause d’un paysage nocturne d’une forêt du Masai Mara, et c’est également par métaphore plastique que s’expriment dans le commentaire musical, sur la base d’une image proposée par le critique R. Toop, les rapports de dynamique instrumentale présents dans la première partie d’*Atmosphères* de Ligeti (146) :

145. La splendeur des voix animales était sans doute rehaussée par ma grande fatigue. Il me semblait avoir des hallucinations. *Les sonorités se déplaçaient comme des vagues de bandes de Möbius flottant dans l'air immobile de la nuit, arrimées à la pulsation rythmique des insectes.*

K. 40

146. *ça lui fait penser [...] à l'œuvre de Escher ... et notamment à ces œuvres ... où le côté concave convexe ... et où les plans ... on sait plus très bien c'qui est en arrière-plan en avant-plan ... et ... et où il parle d'incertitude visuelle ...* DL. J 13

Mettant en synergie, en même temps que l'audible et le visible, les univers de la musique et de l'œuvre plastique, l'énoncé scelle ainsi, au-delà de la diversité des champs culturels afférents, l'unité essentielle de la quête esthétique.

4.1.3.4 Iconicité et autonomisation du sonore

> *Relation au phénomène acoustique → interaction avec l'autre*

Ouverte aux analogies de source et aux métaphores qualitatives, la saisie du sonore passe également par les images d'autonomisation du perçu et, ce faisant, par la mise en scène, dans et par l'énoncé, des phénomènes acoustiques en termes d'agents susceptibles d'interagir avec l'autre. Évoquées par C. Bally dans leurs enjeux animistes originaires (1972, [1920] : 265) et rattachées, dans une perspective cognitive, au cadre de la métaphore LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS (Turner, M., 1988 : 4), ces approches, qui tendent, sous l'effet de l'usage, à prendre valeur catégorielle⁶⁹⁸, gardent ainsi, comme en atteste le corpus, une puissance iconique propre et s'ouvrent, dans la spécificité des contextes afférents, aux processus de remotivation et de création.

Présenté comme événement physique (cf. supra), le son est ainsi doté des propriétés du vivant⁶⁹⁹ (*naître/mourir, respirer, avoir du corps, bouger, trembloter, courir dans l'air, s'envoler*) et décrit comme porteur/vecteur d'émotions et de sentiments divers (*émouvant, déchirant, étrange, sinistre, joyeux, "d'une gaieté canaille" (B.8), "triste à donner la chair de poule" (B 23), éperdu, furieux*)⁷⁰⁰, - voire mis en scène sous forme de personnage

⁶⁹⁸ La métaphore LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS est, à cet égard, envisagée par M. Turner comme relevant du semi-figement (1988 : 4, cf. supra).

⁶⁹⁹ Phénomène trouvant une expression spécifique dans la pensée romantique du sonore (cf. Ritter (1984, [1810] : 263, cit. in Kaltenecker, 2010 : 211-212, cf. supra).

⁷⁰⁰ La saisie du sonore tend, ce faisant, à s'ouvrir à l'imaginaire,, qu'elle passe par le rappel de la légende (*Diablerets → Derborence, "Trille du diable" → Disques en lice*), par le souvenir du mythe (règne de Pan → N. Bouvier), ou par l'évocation des significations spirituelles attribuées par les êtres humains aux bruits de la nature (réponse du soleil au chant des gibbons, informations transmises par le son des chutes

évoluant et agissant dans l'espace social (*voyager, rôder, hésiter, s'amuser à, insister*). Ancrée dans le lien - éminemment sensible - tissé, dans et par l'expérience acoustique avec le monde, la saisie du sonore s'ouvre ainsi à la relation à l'autre :

147. À présent, c'était de l'autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. *Il va, elle le suivait. Ça l'a suivi jusque dans la ruelle* ; RB. 30

148. Il avait été interrompu de nouveau. Ça repartait. Toutes ces petites notes d'en haut, puis les basses ; *et c'était comme quand on dérange une ruche et on viendrait voler le miel. Rouge a été pris dedans. Ça lui partait de tout côté contre la figure et dans la figure.* [...] RB. 29

> *Expérience sonore et dépassement des contingences de l'instant*

Décrit comme agent de ses effets sur l'autre, le phénomène acoustique est également mis en scène dans son aptitude à dépasser les contraintes de l'instant. Si le caractère intangible du bruit invite ainsi, le cas échéant, à "donner corps" au phénomène acoustique, il ouvre également l'imaginaire du franchissement des limites et de l'accession à l'immatériel.

Présenté à cet égard, chez N. Bouvier, comme se jouant des frontières entre l'intérieur et l'extérieur ("De la cuisine éclairée au pétrole montait une musique d'une gaieté canaille", B. 8), le phénomène acoustique est également décrit comme échappant aux lois de la pesanteur ("et d'heure en heure le journal parlé du Royaume monte avec la fumée entre les masses sombres des camions.", B. 71). Évoqué, par ailleurs, dans son aptitude à surmonter l'obstacle de la distance ("le dahour [...] un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage [...] ", B.30), le son est également doté de la capacité à transcender les limites temporelles, voire à rendre possible un retour aux origines ("On se dit qu'à l'époque où tout n'était que broussailles, les moines des couvents byzantins devaient chanter leurs cantiques et leurs neumes avec ces mêmes voix rêches, perçantes, bourrées de sang.", B. 17)⁷⁰¹. Si elle fait une large place aux métaphores ontologiques, la saisie du sonore s'élargit

de Celilo chez les *Wy-yam*, transmission du "chant" du vent à la chaîne des éléments et des êtres vivants chez les *Nez-Percés* → B. Krause, K. 43, K. 57).

⁷⁰¹ Perçue comme reculant les limites du temps et de l'espace, l'expérience sonore repousse également les frontières avec l'autre et s'ouvre ce faisant aux phénomènes de participation et de fusion, comme le met en évidence le témoignage de B. Krause : « Grâce à mon système d'enregistrement portable, je n'avais plus l'impression d'écouter en observateur distant ; *je me fondais dans un nouvel espace et participais pleinement à l'expérience.* » K. 11 La saisie du phénomène acoustique s'élargit ce faisant à la conscience de l'unité et de la cohérence profonde du monde, inscrite au cœur de "l'hypothèse de la niche" formulée par B. Krause : « La splendeur des voix animales était sans doute rehaussée par ma grande fatigue. Il me semblait avoir des hallucinations. Les sonorités se déplaçaient comme des vagues de bandes de Möbius flottant dans l'air immobile de la nuit, arrimées à la pulsation rythmique des insectes. Mes micros étaient montés sur un trépied devant ma tente, près de la rivière, où je m'étais installé dans un sac de couchage, un casque à écouteurs sur la tête.

ainsi également aux images de transcendance et de dépassement des contingences de l'instant⁷⁰².

> *Quête esthétique et instauration d'une distance*

Trouvant une actualisation dans les situations acoustiques du quotidien, la faculté du sonore à transcender l'instant s'inscrit au cœur de la quête musicale, l'expérience esthétique prenant sens de la distance instaurée, dans et par la relation à l'œuvre, avec "l'ici et maintenant"⁷⁰³, phénomène souligné de façon récurrente dans le commentaire critique :

149. c'est trop fort ... euh ... *pour qu'on puisse garder une distance ... disons immatérielle avec ... on est tout à fait dans l'matériel là ... dix mesures après on est dans l'concret absolu ... comme si on chantait un motet traditionnel* DL. K 162.

150. eh bien moi je trouve que pianistiquement la version numéro quatre que nous avons entendue en fait ... pianistiquement donc ... quand je parle pianistiquement pas techniquement ... parce que ici on n'est pas face à des problèmes techniques ou mécaniques proprement dits mais ... euh ... *tout c'qui est vraiment le sens du chant ... euh opératique justement ... avec la finesse l'élégance et la légèreté propres à Mozart* ici est vraiment très très bien exprimé ... je suis aussi pratiquement convaincu qu'il s'agit de X qui avait cette capacité d'avoir *ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois ...* DM. K 74

> *Accès à l'inouï et à la maîtrise du monde*

Présentée comme rendant possible le dépassement des contingences de l'instant (151), la relation au sonore s'ouvre alors à l'expérience de l'inouï (152) et aux enjeux de la maîtrise du monde (153) :

151. j'ai trouvé ... *qu'il y a vraiment toute la magie du son du violon dans ces deux enregistrements ...* DT. K 26

Peu m'importait que mes batteries se vident; j'espérais m'endormir, bercé par l'atmosphère paisible précédant l'aube. C'est dans cet état de flottement, entre la suspension bienvenue de la conscience et les profondeurs de l'inconscience totale, que j'ai pour la première fois perçu le tissé transparent des voix animales non seulement comme un chœur, mais aussi comme un événement sonore cohésif. Ce n'était plus une cacophonie, c'était devenu un arrangement acoustique bien orchestré et segmenté dans lequel insectes, hyènes tachetées, grands-ducs, chouettes hulottes d'Afrique, éléphants, damans arboricoles, lions dans le lointain et divers petits groupes de grenouilles et de crapauds suivent leurs partitions. » K. 40

⁷⁰² Les images du sonore procèdent ce faisant à part entière du double paradigme de l'immanence et de la transcendance inhérent à l'expérience musicale (Lassus, M.P, 2010 : 198).

⁷⁰³ Si la situation de "dépassement de l'instant" ouvre, le cas échéant, l'expérience de la transcendance, elle passe également, le cas échéant, par "l'incarnation" du perçu, la plénitude de la sonorité et la diversification des modalités d'expression du sensible, comme c'est le cas dans l'interprétation baroque : « on pourrait souhaiter que la deuxième fois ... elle y aille d'une petite invention de son ... de sa part par exemple ... et qu'y ait plus de variations sur le plan des sonorités c'est toujours un son effilé ... pur...bon ... d'accord mais Tartini ... pour moi c'était un ... une personne de ... *rires* ... je ne l'ai pas connu mais c'était une personne de chair ... et de sang. » (DT. I 2).

152. Parfois, quand nous insistions, une de ces solides bourgeoises en robe noire se campait au-milieu de la pièce, les yeux pudiquement baissés, et chantait d'une voix sanglante les ballades arméniennes de Sayat Nova, ou une de ces complaintes azéri à vous soulever de terre et, comme si les carreaux avaient volé en éclats, tout ce que Tabriz exprime de puissant, d'éperdu, d'irremplaçable, envahissait soudain la chambre. B. 38

153. Regardez seulement : des bras de rien, des mains comme un squelette, un corps ...un corps autant n'en pas parler ; n'empêche qu'il avait une force à faire danser le monde. *Il vous attirait les vagues depuis l'autre bout du lac, comme je vous dis, et encore qu'elles ne venaient pas quand elles voulaient, ni comme elles voulaient, mais seulement quand et comme il voulait.*

RB. 31

Reposant sur notre aptitude à créer des similitudes entre les situations sonores pour donner sens au perçu, la saisie iconique des événements acoustiques procède à la fois de notre enracinement culturel - soit de liens qui, parfois rendus imperceptibles par l'usage, nous permettent de faire face la richesse et à la diversité des situations quotidiennes -, et de la nécessité qui est la nôtre d'affronter "l'inouï" et d'explorer de nouvelles modalités d'être au monde.

Passant tantôt par les images du *faire* et de l'*entendre*, tantôt par les processus de "subversion" du lien à la source (*le bruit de X est un bruit de Y*), tantôt par les phénomènes d'impertinence qualitative - ouverts, en contexte à la relation au *non-spécifiquement-sonore* (*B a les qualités de X*) -, tantôt encore par le paradigme de l'autonomisation du perçu, la saisie iconique du sonore élargit ainsi l'expérience acoustique aux dimensions de la relation à l'autre.

Mettant en synergie domaines source et cible, les images du sonore participent ce faisant de la signification de l'événement acoustique en langue, qu'elles (i) trouvent ancrage dans les modalités fusionnelles originaires de l'être au monde - liant processus auditifs, cinétiques et émotionnels -, (ii) mobilisent les ressources des métaphores ontologiques (*son* → *objet* / *procès sonore* → *matière en transformation* / *son* → *matière textile* / *événements sonores* → *phénomènes plastiques*), ou (iii) s'ouvrent aux phénomènes de dépassement des contingences de l'instant (*le son échappe aux contraintes de la pesanteur, se joue des contraintes spatio-temporelles, renouvelle les modalités de l'être au monde*). Ancrée aux sources mêmes du lien unissant le sentir au dire, la saisie iconique du sonore contribue ainsi à créer de l'inouï.

4.2 Iconicité acoustique, séquentielle et rythmique⁷⁰⁴

Ouverte au procès métaphorique, la saisie discursive du sonore passe également par l'usage iconique⁷⁰⁵ des ressources du matériau linguistique, les propriétés acoustiques, séquentielles et rythmiques du dire se chargeant de valeurs diverses dans la signification des phénomènes acoustiques.

4.2.1 Iconicité acoustique

4.2.1.1 Allitérations et phénomènes d'iconicité interne

Partie prenante du lien tissé, dans et par la parole, avec les événements sonores du monde, les phénomènes de mimesis possèdent également des enjeux linguistiques propres, les “sons de langue“ créant, dans et par l'usage du dire, des réseaux de signification interne qui trouvent une actualisation directe dans la verbalisation des événements acoustiques. L'usage iconique des propriétés acoustiques du matériau linguistique s'ouvre ainsi au paradigme de “l'image“, définie par P. Monneret, comme phénomène de “saillance émotionnelle“ :

Conformément à une vaste tradition philosophique, [...] l'image se caractérise comme un phénomène dont l'apparaître est indissociable d'une efficience pathique. [...] Ce n'est donc pas sur une visibilité au sens usuel d'accessibilité à la vision qu'elle repose mais bien plutôt sur une visibilité comprise comme saillance émotionnelle. Par conséquent, l'image ainsi définie s'applique tout autant au signifiant visuel (écriture ou gestes dans les langues des signes) qu'au signifiant acoustique, (voire articulatoire si l'on adopte le point de vue de la production).

(Monneret, P., 2004 : 65).

⁷⁰⁴ Définie par O. Fischer comme phénomène de similarité entre signifiant et signifié, *l'iconicité* renvoie ainsi à des phénomènes de nature diverse : « L'iconicité comme notion sémiotique réfère à une ressemblance naturelle ou à une analogie entre la forme d'un signe (“le signifiant“, celui-ci fût-il une lettre ou un son, un mot, une structure de mots, ou même l'absence de signe) et l'objet ou le concept (“le signifié“) auquel il réfère dans le monde ou plutôt dans notre perception du monde. » (Fischer, O., 2006, “Iconicity Research Project - Iconicity in language use, language learning, and language change“, Amsterdam University).

Original : “Iconicity as a semiotic notion refers to a natural resemblance or analogy between the form of a sign (“the signifier“, be it a letter or sound, a word, a structure of words, or even the absence of a sign) and the object or concept (“the signified“) it refers to in the world or rather in our perception of the world.”

⁷⁰⁵ Le terme “iconique“ renvoie ici non au champ de l'icône, qui, au sens peircien, ne peut être qu'une “idée“, mais à celui de l'hypoicône (par lequel s'établit le lien de similarité à l'objet), ainsi que le souligne P. Monneret : « L'icône [...] appartient à la catégorie de la priméité, ce qui signifie notamment qu'aucun existant ne peut être une icône, ou qu'une icône ne peut être qu'une possibilité. En revanche, dans le cas du signe iconique ou de l'hypoicône, la catégorie ontologique du signe n'est plus pertinente. Le seul critère qui définit l'hypoicône est donc celui de la similarité avec l'objet, de quelque nature que soit le signe. » (Monneret, P., 2014 : 60).

Récurrente dans le discours sur le son, “l’image sonore” témoigne ainsi de la façon dont la parole crée, tout particulièrement lorsqu’elle se saisit des phénomènes acoustiques, “les analogies des choses par les analogies des sons” (Mallarmé, S.1998, [1869] : 506).⁷⁰⁶

> *Enjeux acoustiques*

Si, hors même du contexte, largement stigmatisé en son temps, de “l’expressionnisme baroque”, l’usage des sifflantes, des dentales et de la vibrante uvulaire possède traditionnellement une valeur iconique patente dans la saisie de bruits produits par (i) des glissements d’air, (ii) des chocs ou (iii) des frottements, l’utilisation de la vélaire sourde [k] et des nasales contribue également au marquage de phénomènes d’énergie sonore et de résonance⁷⁰⁷. Ouverte par ailleurs aux processus d’iconicité phono-articulatoire, l’image acoustique s’élargit à la saisie des phénomènes cinétiques et émotionnels, ainsi qu’au champ des correspondances transmodales, étendu lui-même aux domaines de la proprioception, de la thermoception ou de la nociception, tous éléments dont l’inscription discursive du sonore porte la trace⁷⁰⁸.

⁷⁰⁶ L’allitération représente en cela pour Mallarmé, comme le souligne M. Ruppli, « le moyen, avant tout poétique, de remédier à l’arbitraire linguistique, permettant ainsi au langage de renouer avec le monde. » (Ruppli, M., in Cahiers de linguistique analogique n° 6, 2009 : 169) : « Au poète ou même au prosateur savant, il appartiendra, par un instinct supérieur et libre, de rapprocher des termes unis avec d’autant plus de bonheur pour concourir au charme et à la musique du langage, qu’ils arriveront comme de lointains plus fortuits ; c’est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d’exemples, l’ALLITÉRATION. Pareil effort magistral de l’Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d’établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l’un des mystères sacrés ou périlleux du Langage. » (Mallarmé, S., 2003, [1945] : 967-968).

⁷⁰⁷ Relevant du champ de l’hypo-icône, ce type de relation n’est cependant pas dépourvu d’enjeux culturels, ainsi que le souligne P.Monneret : « même les icônes premières que sont les images requièrent une convention de type culturel qui fournit la base analogique de leur interprétation. » (Monneret, P. , 2003 : 328).

⁷⁰⁸ Le corpus présente de nombreux exemples de ces phénomènes, généralement combinés les uns aux autres dans l’énoncé, qu’ils s’expriment par une dominance

-des sifflantes et des vibrantes :

Ça fait des accords, ça siffle, ça ronfle (C.F. Ramuz, Le vieux Jean-Louis, Le petit village)
Le soufflet s’étire et le torrent de l’air ronfle par les issues. (RB. 28)

-des dentales :

[...] s’en entendit **dire de dures** (B. 45)
[...] **difficile** à pousser **dehors** (RD. 41)

-de la vibrante uvulaire :

une **grêle** de légers chocs clairs et **irrités** (B. 25)
fracas interminable des verrous qu’on tarabuste (B. 59)

Très présents, d'autre part, dans les descriptions sonores, les phénomènes d'iconicité acoustique se chargent d'une puissance expressive propre dans la distinction qualitative du perçu, qu'ils contribuent

- à la saisie de "l'inouï", comme c'est le cas dans l'exemple 154, où l'opposition des nasales et des sifflantes aux voyelles orales et à la vibrante uvulaire participe de la différenciation d'un son perçu comme aigu, étrange et agressif et d'un bruit présenté comme grave et familier

- à l'affinement du lien tissé avec les bruits quotidiens, comme dans l'exemple 155, où la mise en perspective de finales graves et longues (*sourd/boue*) d'une part et d'attaques effectuées par le couple *vélaire sonore/vibrante* (*grinçant, grosses*) de l'autre, joue un rôle spécifique dans la distinction des qualités acoustiques du sol résonant sous les pas des marcheurs (cf. supra) (ex.2)

- ou à la création, en contexte poétique, de paysages sonores oniriques, comme c'est le cas dans l'exemple 156, où le glissement (i) gutturale/labiale (([gR]) → [p], [bl]), (ii) vibrante/liquide ([gR] → [bl]) et nasale/orale [ɛ̃], [ã] → [ø]) procède du mouvement allant, en même temps que du *grincement* au *chant* et du *jetant* à l'*égarant*, de la tension ouverte par le rire de l'écho à l'univers apaisant de "l'air bleu"⁷⁰⁹ :

154. [ɔ̃nãtãœlãzɛmismãinɛksplikabl] / [mɔlgrelɔbrɥrɔsɥrãdɥmɔtœr]

on entend un lent gémissement inexplicable, qui part d'une note suraiguë, descend d'une quarte, remonte avec beaucoup de mal, et insiste. Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. (B. 23)

155. [sUR] [bu] / [grɛ̃sã] [grosɲɛrplɔt]

Ils rentraient ; on entendait le bruit de leurs pas, tantôt *sourd*, tantôt *grinçant, sourd* à cause de la *boue, grinçant* à cause des *grosses pierres plates* qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué. (RD. 15)

-de la combinaison vibrante/ nasales :

le **ronron** des voix frêles (B. 6)

les **impressionnants grondements** et **roulements graves constants** (K. 20)

-ou de la vélaire compacte sourde :

les volets de bois **claquent** devant les boutiques (B. 4)

ce son métallique **qui** ressort beaucoup (DM. J 191)

le bruit d'un camion **cognant** et sifflant (B. 76)

⁷⁰⁹ Le discours de critique musicale radiophonique n'est par ailleurs pas exempt d'iconicité acoustique, comme le fait par exemple apparaître, dans la description du son du piano enregistré, la façon dont la mise en perspective des initiales compacte (occlusive vélaire sourde [k]) et semi-vocalique (labio-vélaire [w]) est partie prenante de la distinction des paradigmes du noyau ([kɛrɔ]) et de la ouate ([wɔt]), soit des qualités de l'attaque et du spectre du phénomène acoustique évoqué. (DM. K 56, A 57).

156. [grɛs] [pʌrlegrävã] / [pøʌpø] [pʌrmilɛrblo]

L'écho rit des sons, les jetant aux bois
avec une voix
qui *grince*, comme sur les toits
par les grands vents, les girouettes ;
ou, douce et mourant *peu à peu*,
les égarant *parmi l'air bleu*
aux cimes chantantes des hêtres. (C.F. Ramuz, Poèmes inédits : 144)

S'élargissant, par ailleurs, - de par l'ouverture des processus phono-articulatoires aux modalités d'expression originaire de l'activité cinétique, émotionnelle et sensorielle -, à des liens contextuels de nature diverse, la saisie en langue du sonore confère à la chaîne phonématique une valeur propre dans la signification des événements acoustiques, comme le fait apparaître la dimension éminemment subjective dont se charge dans *L'usage du monde* la mise en perspective, sur le mode diagrammatique, des caractères des langues azérie et persane et des conditions socio-géographiques afférentes, - *bir, iki, ütch, dört, bêch* (1, 2, 3, 4, 5) étant à *âpre* et à *bourrasque* ce que *yek, do, sé, tchâr, penj.* est à *chaud, délié, civil* et à *été* (cf. supra) :

157. Mianeh est [...] à la frontière de deux langues : en deçà, l'azéri où l'on compte ainsi jusqu'à cinq : *bir, iki, ütch, dört, bêch* ; au-delà, le persan : *yek, do, sé, tchâr, penj*. Il n'y a qu'à comparer ces séries pour comprendre avec quel plaisir l'oreille passe de la première à la seconde. L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans. Tandis que le persan : *chaud, délié, civil* avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été. (B. 44).

> *Enjeux processuels*

Assurant, par ailleurs, une fonction spécifique dans l'inscription processuelle du sonore, la chaîne discursive se charge d'enjeux iconiques dans la saisie du déroulement de l'événement acoustique. Les phénomènes de bornage, de quantité syllabique et de rythme participent ainsi de la mise en scène des processus de temporalité sonore, comme c'est le cas dans l'exemple 158, issu de *Derborence*, où l'aboutissement de la suite des fricatives ([f], [s], [ʃ], [ʒ]) à la syllabe ouverte [mã] ([ʌʃɛvmã]) prend valeur signifiante dans l'évocation de l'arrêt des sons dans la gorge et de l'impossibilité pour le personnage de retrouver l'usage de la parole, ou dans l'exemple 159, dans lequel la récurrence des voyelles nasales et la longueur des syllabes sont partie prenante de l'inscription discursive de la durée et du prolongement du phénomène sonore, ou encore dans l'exemple 160, où le bornage par la vibrante uvulaire [R] d'une séquence marquée par la dominance des fricatives trouve une pertinence dans la saisie du tarissement de la rivière et de l'étranglement du bruit de l'eau ([sɛsɛdəsəfɛrãtãdR]).

158. [...] il s'étonne du bruit que fait sa voix, tellement elle est rauque, difficile à pousser dehors ; et il y a comme des piquants qui font qu'elle s'accroche dans sa gorge au passage, de sorte que les mots qu'il voudrait prononcer restent sans achèvement. (RD. 41)

159. C'est un roulement de tonnerre. Il se prolonge et gronde au-dessus des montagnes, du côté du nord ; RD. 16

160. c'est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre. RD. 13

4.2.1.2 Ouverture des phénomènes d'iconicité acoustique aux enjeux du procès métaphorique

Loin de s'exercer de façon isolée, les phénomènes d'iconicité acoustique s'ouvrent aux diverses modalités d'inscription discursive du sonore et ont en particulier, le cas échéant, partie liée avec le procès métaphorique.

> *Images sonores et analogies "de lien à la source" (le bruit de X est un bruit de Y)*

Ouverts à l'analogie "de (lien à la) source", les processus d'iconicité acoustique ont ainsi maille à partir avec les liens tissés, dans et par l'énoncé, entre phénomènes sonores d'une part et situations afférentes de l'autre. Si la dentale [t] participe ainsi, dans l'exemple 161, chez C.F. Ramuz, de la relation "comparé" (tige des épis) / "comparant" (tringles), - la double consonne [tr] contribuant au marquage de la spécificité acoustique du "comparant", la nasale [ɛ̃] ("tinte"), assure, phonétiquement, le glissement du groupe "tige/épis" au substantif "tringles", et unit ce faisant, en même temps que *bruit-source* et *bruit-cible*, les univers afférents ; le mouvement vocalique [i] → [ɛ̃] trouve ainsi, par analogie, une pertinence dans la mise en scène de la relation nouée, dans et par l'énoncé, entre les paradigmes du végétal et du métallique, du souple et du rigide, et, plus généralement, de la nature et de la technique.

Si par ailleurs la vibrante [r], renvoyant dans l'exemple 162, dans ses valeurs phonosymboliques traditionnelles, à l'idée d'agressivité et de morsure, appartient à l'univers du comparé, la bilétère [k.k] ([kl.k]), associée à la présence récurrente de la vélaire sourde à l'initiale ([kɔm], [ku]), joue un rôle propre dans l'inscription verbale du lien unissant, en même temps que *bruit-source* (*coup de fusil*) et *bruit-cible* (*branche mordue par la flamme*), la scène évoquée à l'idée de menace et de mort :

161. La tige des épis tinte comme des tringles, (Machine, Le petit village)

[ti] → [tɛ̃] → [trɛ̃]

162. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; RD. 1

[br] → [r] → [kl.k] → [k]

Les phénomènes d'iconicité acoustique et processuelle peuvent également en contexte se charger d'enjeux expressifs de nature diverse, comme c'est le cas dans l'exemple 163,

où la trame sonore de l'énoncé procède en elle-même de la saisie de la cessation du bruit en termes d'usure. Combinant phénomènes d'iconicité acoustique, processuelle et rythmique, l'énoncé associe ainsi, dans la saisie de l'extinction progressive du bruit, l'allongement des groupes de souffle (4/4/8/8) - rythmés par le retour de la forme "ça + verbe pronominal"-, à un glissement des sifflantes aux vibrantes ([f] → [tʀ] → [ʀ]), accompagné d'un mouvement vocalique final ascendant ([u] → [ɛ] → [i]), la trame sonore de l'énoncé trouvant, par analogie, une équivalence dans le procès de l'événement afférent, marqué, en même temps que par l'effacement du phénomène sonore, par une perte progressive de netteté des contours acoustiques du perçu :

163. ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se troue enfin derrière lui. RB. 30
 4 / 4 / 8 / 8

> *Iconicité acoustique et métaphores spatiales*

Très présentes par ailleurs dans le corpus, les images spatiales (métaphores cinétiques, métaphores "du contenant", métaphores "de traversée") possèdent de façon récurrente des contreparties iconiques dans la séquence acoustique de l'énoncé. L'évocation par C.F. Ramuz, dans l'exemple 164 issu du *Petit village*, d'une scène sonore de lavoir, associe ainsi la saisie d'un effet "bruit de fond/émergences" en termes de relation *contenant/contenu* à la présence d'une structuration analogue des sonorités sur la chaîne énonciative, les voyelles [i] et [o] ([ʀiʀ], [so]) étant effectivement "incluses" dans le syntagme *bruit de l'eau* ([brʷdɔ]), à la différence de la nasale [ɛ̃] ([grɛ̃sã]), constituée ce faisant en phonème émergent (164).

Un phénomène semblable est par ailleurs présent chez N. Bouvier, dans l'exemple 165, où la description de sons perçus "à travers les bruits du moteur" lors de la traversée du désert iranien passe par une analogie entre la structure acoustique du phénomène évoqué (bruit de fond / clochettes) et celle des sonorités des "bruits de langue" afférents dans l'énoncé, la présence, sur l'ensemble de la séquence, des voyelles [i] et [ɔ] et de la dentale sonore [d], assurant la "continuité sonore" du discours, tandis que le couple vélaire/liquide [kl], les sifflantes [ʃ], [z] et la nasale [ɛ̃] se constituent en éléments émergents (cf. supra) :

164. des laveuses lavent le linge,
 elles rient, le seau grince,
 on entend leurs rires et grincer le seau
 dans le bruit de l'eau ;
 (C.F. Ramuz, La rue, Le petit village)

165. On entendait à travers le bruit du moteur les clochettes d'invisibles chameaux. B. 51

> *Images sonores et analogies “ interactionnelles ”*

S'ils contribuent aux saisies par analogie “de source” et par métaphores spatiales, les phénomènes d'iconicité acoustique participent également des processus d'autonomisation du sonore et de la mise en scène discursive de l'action du bruit sur l'Autre, comme le met par exemple en évidence la valeur prise par l'usage des oppositions consonantiques originaires [p], [t], [k] et de leurs variantes voisées [d], [g] dans la saisie de l'effet - éminemment actif - produit sur l'auditeur par le son de l'accordéon :

166. Ça lui partait de tout côté contre la figure et dans la figure. RB. 29⁷¹⁰

4.2.2 Iconicité séquentielle et rythmique

Faisant une large place aux images acoustiques et processuelles, le discours mobilise également les phénomènes d'iconicité séquentielle et rythmique, que la chaîne discursive trouve une équivalence dans le déroulement du phénomène sonore ou que la structure même de l'énoncé prenne valeur signifiante dans la saisie de la relation nouée avec l'événement afférent.

4.2.2.1 Mise en scène discursive des phénomènes temporels et rythmiques

Si le procès sonore trouve, le cas échéant, une équivalence dans l'actualisation de la chaîne acoustique du discours, la saisie temporelle des événements acoustiques passe également par les processus d'iconicité syntaxique.

Prenant valeur signifiante dans la saisie du déroulement de l'événement sonore, les phénomènes de quantité syllabique procèdent à cet égard, le cas échéant, de la mise en scène des rapports de durée. La description par C.F. Ramuz du phénomène d'écho s'effectue ainsi, dans l'exemple 167, par un mouvement allant d'une saisie verbale (*faire son bruit*) à un énoncé nominal (*et le bruit de...*), puis de celui-ci à une forme elliptique (*et du troisième*), la réduction progressive de la longueur de l'énoncé renvoyant, parallèlement, à celle de la résonance de l'événement sonore évoqué :

⁷¹⁰ [sʌlɥpʌrtɛdətukɔtɛkɔ̃trɛlʌfiɡyrɛdālʌfiɡyʀ]

Ce phénomène est également présent dans le texte de N. Bouvier, comme en témoigne, par exemple, dans la description d'un son perçu lors de la traversée de la plaine d'Anatolie, la valeur de l'opposition de la sifflante à la vibrante ([s] / [ʀ]) dans la mise en perspective d'un phénomène sonore présenté en termes d'agresseur et d'un bruit évoqué comme familier : “*Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur*”. ([œ̃s̃ɔ̃lāsinā̃] / [lɔ̃brɥʀʌsyʀā̃]) (cf. supra).

167. L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon ; ce qu'on entend, c'est un premier écho dans le ravin faire son bruit comme quand une pièce de toile se tend, comme quand le vent entre brusquement dans la grande voile. *Et le bruit du second écho. Puis du troisième.* RB. 49

Ouvert, par ailleurs, aux ressources de la prosodie, le commentaire musical utilise à des fins signifiantes les phénomènes d'accentuation, de débit, de rythme et de séquenciation du discours, comme en atteste par exemple, dans la critique d'une des versions du premier mouvement du Concerto de Mozart, la valeur (i) des pauses, des reprises d'énonciation, des répétitions d'une part, et (ii) de l'allongement des séquences verbales de l'autre, dans l'évocation respective de réactions (i) à un problème de "découpage du phrasé en mesures" et (ii) à une situation de ralentissement du tempo :

168. j'ai un problème avec la première c'est que on a l'impression que c'est découpé en mesures ... après chaque mesure on s'arrête ... y'a des phrasés qui vont pas plus loin que ... que quatre quatre quoi ... c'est d'une lenteur et d'une lourdeur incroyables c'est tellement lent que ... souvent ils sont même pas ensemble ... les cordes et la p'tite harmonie ... et ... ça ralentit de plus en plus DM. J 12

Porteuse, d'autre part, d'une puissance expressive spécifique en contexte poétique, l'équivalence créée, dans et par le discours, entre (i) la longueur des séquences verbales et la durée des événements sonores évoqués, (ii) les variantes affectant la "quantité syllabique" et les rapports de durée entre les phénomènes mentionnés, (iii) la vitesse de succession des accents dans l'énoncé et la rapidité d'enchaînement des éléments décrits ou encore (iv) les différentes modalités de bornage des finales et les qualités de résonance des bruits afférents, joue un rôle propre dans la saisie en langue du procès sonore.

Si la diminution progressive des groupes de souffle (7/5/3), le raccourcissement de la durée des finales (*nasale sonore* [m], *vibrante* [R] → *dentale sourde* [t] : [gΛm], [dΛbɔR] → [vit]), et le rapprochement des occlusives sourdes ([pɥplyvit]) contribuent ainsi, dans l'exemple 169, issu de *La beauté sur la terre*, à la saisie d'un processus d'accélération dans le jeu de l'accordéoniste, la régularité de l'alternance voyelles/consonnes, la récurrence de la nasale, et l'allongement des groupes syllabiques (1/2/3/3) prennent, dans le texte traduit de B. Krause, valeur iconique dans la description des qualités acoustiques et cinétiques d'un vol d'oiseaux (170)⁷¹¹ :

⁷¹¹ C'est également le cas, dans *Derborence*, de l'usage, par C.F. Ramuz, de la structure binaire *tantôt/tantôt*, soutenue par la distinction phonématique ([sur],[bu] / [grã],[gro]), dans la saisie du rythme de la marche (cf. supra) : « Ils rentraient ; on entendait le bruit de leurs pas, *tantôt* sourd, *tantôt* grinçant, *sourd à cause* de la boue, *grinçant à cause* des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué. » RD. 15

169. Peu à peu, elles montent la gamme, lentement d'abord, puis plus vite ; RB. 28

170. dans le lent battement cadencé de leurs ailes K. 11⁷¹²

4.2.2.2 Iconicité “interne” : récurrences, symétries, rythme

Ouvert aux images acoustiques et processuelles, le discours fait également un large usage des phénomènes d'iconicité séquentielle et rythmique, que le procès sonore trouve une équivalence dans la chaîne séquentielle du dire ou que la structuration même de l'énoncé prenne valeur signifiante dans la mise en scène du lien tissé avec le perçu. De même que les allitérations possèdent, au-delà de toute situation de renvoi “indexical” aux sons évoqués, des enjeux linguistiques propres, de même les images séquentielles se chargent ainsi dans l'énoncé d'une valeur spécifique, les phénomènes de récurrence, de symétrie et de rythme contribuant, hors de toute mise en correspondance avec le déroulement des événements acoustiques afférents, à “signifier” le sonore en langue.

> *Bornage du texte* → *clôture de l'événement sonore sur lui-même*

Récurrent chez C.F. Ramuz, le bornage, en amont et en aval, de la description sonore par une même unité lexicale, assure, en même temps que la clôture de l'événement acoustique sur lui-même, l'unité de la séquence verbale, le discours adoptant, le cas échéant, la forme du chiasme :

171. *L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon* ; RB. 49.

172. *Les ciseaux d'acier grincent ; elles grincent pareilles
avec leur sécheresse à ces ciseaux d'acier ;*

CF. Ramuz, *Machine*, *Le petit village*

Déployé à l'échelle du roman, ce phénomène prend valeur iconique dans le marquage des limites de l'œuvre et confère au texte une temporalité et une “musicalité” propres, comme c'est le cas dans *Derborence*, où le bornage du roman par l'évocation de la relation tissée avec le nom du lieu participe, en même temps que du rappel des événements afférents, de la clôture du récit sur lui-même (RD. 6, RD. 68).

⁷¹² Le texte anglais original est marqué par la mise en perspective des dentales d'une part ([kʌdɛnst], [ɛdʒtəʊnz]) d'une part et des nasales ([iŋ]) de l'autre dans la distinction (i) du bruit de l'air poussé par les ailes et (ii) des qualités cinétiques du vol : “The slow **cadenced edge-tones** of their undulating **wings**” : 15.

La saisie du sonore se caractérise par ailleurs de façon récurrente, tant chez C.F. Ramuz que chez N. Bouvier, par la présence de cadres rythmiques propres, qui procèdent en eux-mêmes de la signification de l'événement acoustique. "Saisissant" le son en langue, le texte se fait ainsi matière sonore lui-même, qu'il se plie au rythme de l'heptasyllabe⁷¹³ (C.F. Ramuz) ou de l'alexandrin (N. Bouvier) :

le fer-blanc grince sous leurs pattes ; RB. 3

Mes souliers sonnent aux cailloux (C.F. Ramuz, Poèmes inédits : 138)

Des sabots claquent aux pavés (Premier matin, Le petit village)

On entendait péter les fusils des chasseurs. (B. 21)

On entendait mugir les bateaux du Bosphore. (B. 20)

> *Symétrie, effets de miroir et saisie du sonore*

Si les phénomènes séquentiels et rythmiques prennent valeur iconique dans la saisie de l'événement acoustique, les figures répétitives, les phénomènes de symétrie et les formes en miroir assurent la construction, dans et par l'architecture du texte, de l'équilibre sonore du monde.

Liant, dans une même expression de l'intensité, l'évocation du soleil à celle du silence, la description, par N. Bouvier, d'un souvenir associé à la traversée du désert persan repose ainsi sur une analogie, le phénomène de symétrie textuelle - acoustique, rythmique, syntaxique - prenant valeur signifiante dans la saisie de la puissance émotionnelle de l'instant :

173. Silence absolu et soleil vertical. B. 55⁷¹⁴

Unissant, par ailleurs, autour de l'image d'un battement de cœur, la description du son du dahour se propageant dans la steppe à l'expression même du vivant, le discours crée, dans et par la construction en miroir de l'énoncé, une équivalence entre l'équilibre interne de la séquence verbale et la conscience, émergente, d'un sentiment de cohérence profonde de toutes choses, le glissement, par antanaclase, du paradigme du "cœur-organe" à celui du "cœur-âme" ouvrant la saisie de l'expérience auditive aux dimensions de la présence au monde :

⁷¹³ en l'absence de marquage du schwa central : [lɔfɛrblãgrɛssulɔrpɔt].

⁷¹⁴ Les phénomènes de similarité ((i) syntaxique - GN substantif/adjectif-, (ii) rythmique - bisyllabique + trisyllabique -, (iii) acoustique - présence de la sifflante à l'attaque [silãs]/[sɔlej]) -) s'accompagnent d'une distinction des deux paradigmes par l'acuité vocalique de la syllabe d'attaque ([sil] / [sɔl]) ainsi que d'un effet de miroir, inhérent à l'inversion des positions de la liquide et de la voyelle dans la syllabe finale [Absɔly] / [vɛrtikɔl]. L'analogie inhérente à la puissance expressive de l'énoncé tient donc ici à la résistance d'un phénomène de semblance à une situation de mise en tension de l'autre au sein du même.

174. Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, *comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie* B. 30

Tout en créant, par analogie, des équivalences entre les qualités acoustiques, processuelles, séquentielles de l'énoncé et celles de l'événement acoustique afférent, le discours sur le son ouvre ainsi également, au sein même du texte, des réseaux de signification interne qui sont partie prenante du lien tissé avec le sonore. Les processus structurels et rythmiques prennent ainsi valeur autonome dans la saisie en langue des phénomènes acoustiques, le jeu des rapports de durée et d'organisation des séquences verbales trouvant sa pertinence non plus du lien indexical au procès sonore afférent, mais du renvoi au fonctionnement interne du texte. En s'ouvrant à l'exploration du sensible, l'énoncé se constitue ainsi en espace musical propre.

Conclusion

Faisant apparaître l'importance des phénomènes de contiguïté originaires inhérents à l'ancrage cinétique, émotionnel et contextuel du perçu, le discours sur le son met également en évidence la façon dont ces mêmes phénomènes prennent sens de leur ouverture, en même temps qu'aux enjeux cognitifs de l'expérience sonore, aux dimensions de la relation à l'autre. Qu'elle participe de la mise en lien du *faire* à l'*entendre*, des phénomènes de catégorisation sonore ou de l'ouverture du sensible à l'imaginaire, l'analogie joue ainsi un rôle central dans la saisie des phénomènes acoustiques.

> Analogie et catégorisation du sonore

Rendant possible la saisie de l'un dans ce qui l'unit à l'autre, l'analogie est au cœur des processus de catégorisation acoustique, que ceux-ci se réalisent (i) par lien à la source, (ii) par différenciation qualitative ou (iii) par "autonomisation" du perçu.

La saisie du sonore repose ainsi sur quelques grands axes de catégorisation originaires qui, tels ceux de l'*animé* et de l'*inanimé*, de l'*animal* et de l'*humain*, du *naturel* et du *culturel*, ou encore du *verbal* et du *non verbal*, occupent une place centrale dans l'expérience humaine. Elle est en particulier marquée par le rôle qu'y joue le paradigme du *chant* qui, assurant le lien entre les domaines du vocal, du verbal et du musical, unit également, dans des extensions plus ou moins consacrées par l'usage, les productions d'origine naturelle, animale et humaine,

la relation au sonore s'ouvrant ainsi, en même temps qu'à la reconfiguration des frontières entre les règnes et les espèces, à la pensée de la cohérence profonde du monde.

> *Analogie et lexicalisation du champ*

Qu'elle passe (i) par les phénomènes de mimesis, (ii) par les processus de marquage morpho-sémantique du champ, ou (iii) par l'utilisation de liens iconiques plus ou moins figés par l'usage, la saisie lexicale de l'expérience sonore repose sur l'analogie.

- *De la mimesis vocale aux saisies onomatopéiques*

Si les phénomènes de mimesis vocale infra-verbale élargissent, en situation de deixis musicale, l'espace du discours à des phénomènes de nature diverse, tant spectraux, mélodiques, rythmiques, accentuels, qu'expressifs (*ce geste de ... talalilim λ*, DS. K 54), l'onomatopée, "imitation" - au filtre des distinctions phonologiques de la langue -, des événements sonores du monde⁷¹⁵, entretient et réactive le lien unissant la parole à l'expérience acoustique. Bien que restant quantitativement d'un usage limité, elle contribue, par son ouverture aux phénomènes dérivationnels, à la diffusion du principe mimétique dans le lexique.

- *Marquage sémantico-lexical du champ*

. *Valeur des termes à caractère générique et des saisies par affixation*

Reposant sur l'usage de quelques termes à valeur générique (*bruit, son, musique, silence - entendre, parler, chanter, jouer - sonore, acoustique*), l'inscription verbale du sonore s'ouvre aux diverses modalités de marquage morpho-sémantique du champ : dérivation de termes à sémantisme acoustique (*bruit* → *bruissement*. - *bruiter, bruitage, bruiteur - bruyant, bruyamment*), spécification par affixation (*acou-, audi-, audio-, phon-, son- / -acousie, -phonie, -acoustique, -phonique, -sonique*), ou encore actualisation du lien à la situation source (que celui-ci renvoie à l'émetteur, à la relation processus/produit ou à l'événement afférent : *martèlement, bourdonnement, aboiement, chuchotement, crépitement* etc.). Utilisant par ailleurs de façon récurrente les ressources de l'affixation, la création néologique mobilise les phénomènes d'iconicité diagrammatique dans l'extension des catégories lexicales (*bio-phonie, géo-phonie, anthropo-phonie - mozart-ien, liget-ien, gould-ien*).

⁷¹⁵ Si elle relève cet égard de l'"analogie d'image" - tout en étant de façon essentielle ouverte aux phénomènes relationnels -, son extension aux processus d'affixation l'ouvre au champ de l'"analogie diagrammatique", soit aux phénomènes de structuration morpho-lexicale (*clac* → *claquer* → *claquement* : *crac* → *craquer* → *craquement* etc.).

. *Ouverture au registre de l'expertise*

Ancrés dans la richesse et la diversité des contextes expérientiels afférents, les phénomènes de lexicalisation sonore s'étendent à la dimension de l'expertise, et passent ainsi, en même temps que par un affinement de la précision des processus catégoriels, par le développement de phénomènes de connotations partagées de nature diverse (Cheminée, P., 2009), comme le mettent par exemple en évidence l'usage, chez les critiques de *Disques en lice*, de la catégorie de "l'humide" dans la saisie d'une certaine qualité de résonance du son de piano enregistré, ou encore la remotivation, chez B. Krause, de l'adjectif "sec", dans la description des qualités acoustiques de bruits émis en situation de faible hygrométrie. S'ils se caractérisent, par ailleurs, par la présence d'un affinement du grain de saisie du perçu, les phénomènes de spécialisation lexicale vont également de pair avec un accroissement de la souplesse des processus catégoriels (Hofstadter, D. et Sander, E., 2013 : 303), un même terme se chargeant, en contexte, de valeurs diverses, comme c'est le cas par exemple, dans le commentaire musical, du paradigme de "l'effet", ouvert, en situation, à des perspectives opposées (« *un effet ... aussi très intéressant ... dans les ... dans les piccolos [...] qui grimpent qui grimpent et puis ... qui font des crescendos* », DL. J 81 vs. « *une authenticité justement ... aucun effet ... c'que Stravinski vraiment déteste dans la musique ...* » DL.K 21).

. *Catégories "ad hoc"*

Ouverte, par ailleurs, à la spécificité des expériences individuelles, la saisie du sonore donne lieu à la création de catégories inédites, catégories "ad hoc" qui, pourvues ou non d'étiquettes lexicales, participent du lien tissé, dans et par l'écoute, avec le monde. Qu'elle passe par la catégorie (i) des "*sons produits par les phénomènes météorologiques saisissants et menaçants, mais qui, lointains, peuvent aussi exercer un effet apaisant* ", expression, chez B. Krause, du lien profond unissant l'être humain aux manifestations de la géophonie, (ii) de *la rencontre musicale Orient-Occident*, incarnation, chez N. Bouvier, de la relation nouée, dans et par l'expérience sensible, entre l'ici et l'ailleurs, (iii) du (de la) "*drôle de ... (petite musique, langue, accent)*", témoignage, chez C.F. Ramuz, du rôle de l'écoute dans l'ouverture de la tension vers l'Autre, ou (iv) du *juste c'qu'i faut*, marque, chez les critiques de *Disques en lice*, du point optimal atteint par une interprétation, la saisie du sonore s'inscrit ainsi au cœur de l'expérience et s'étend aux enjeux de la présence au monde.

Saisies “causales“ et déplacement du focus sur la source

Ancrées dans le paradigme originaire de la tension vers la source, les saisies “causales“ vont généralement de pair avec un déplacement du focus sur la situation émettrice, l'énoncé effaçant le cas échéant toute mention du sonore dans l'inscription du lien à l'événement afférent (*entendre le bruit des voitures → les voitures / le flux de la circulation / la route*). Omniprésent dans le discours, ce phénomène fait de l'*entendre* un moyen d'accès à l'événement et ouvre l'écoute aux dimensions de la relation au monde (Casati, Dokic, 1994 : 186-188). S'étendant à des éléments contextuels divers, les processus de focalisation sur la source contribuent également - en particulier en situation musicale - à élargir l'*entendre* à la saisie de phénomènes de nature structurelle (“- j'ai pas entendu ... une linéarité parfaite dans certains moments où les cordes doivent être totalement statiques.“ DL. J 46). S'émancipant du registre sensoriel, la saisie du sonore s'ouvre ainsi à l'abstraction.

- Phénomènes iconiques

Partie prenante du lien tissé avec le sensible, le discours sur le son mobilise, de façon essentielle, les ressources de l'iconicité. Reposant sur l'analogie acoustique - qu'ils s'effectuent par lien à la source émettrice (*crystallin, métallique*) ou par saisie des qualités de l'espace résonnant (*caverneux, ouaté*) -, les processus de catégorisation lexicale actualisent également, dans des contextes plus ou moins figés par l'usage, des phénomènes de congruence de nature diverse (*bas/haut → grave/aigu - bas/haut → fort/doux*).

Le discours fait par ailleurs de façon récurrente appel à l'usage iconique de la matérialité sonore du dire - la “signification“ du son passant ce faisant par l'équivalence créée, dans et par l'énoncé, entre les qualités acoustiques et processuelles de l'unité lexicale et celles de l'événement afférent ([*legʌto*] / [*stʌkʌto*]) -. Loin, d'autre part, de se limiter à la saisie des qualités acoustiques et processuelles du perçu, les images verbales du sonore s'ouvrent également aux enjeux cognitifs de la métaphore, comme en attestent, par exemple, reposant sur la “métaphore du conduit“, les phénomènes d'allongement suffixal dans le marquage de l'intensification (*affetuoso → affetuosissimo - piano → pianissimo → pianississimo*).

> *Analogie et inscription discursive du sonore*

S'effectuant tantôt sur le mode mimétique (onomatopées, prise en mention), tantôt par mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre*, tantôt encore par engagement du procès iconique (métaphores - images acoustiques, rythmiques ou syntaxiques), la saisie discursive du sonore participe de l'ouverture du continuum perceptivo-langagier.

- Imitation

Utilisant les ressources de la mimesis, le discours sur le son retourne aux sources mêmes du dire, soit au point originaire où s'articulent, dans et par l'ouverture du procès signifiant, bruits du monde et bruits de langue. En signalant, ce faisant, par détachement syntaxique⁷¹⁶, le passage à un mode mimétique (onomatopée, prise en mention), l'énoncé crée un effet de surgissement du sonore dans le discours ("Et là-bas, on tire le canon. Poum !", RB. 35 - "Elle dit : « Nendaz ! Nendaz ! »" RD. 60). Dans la diversité des situations afférentes, l'analogie entre modalités d'inscription discursive des bruits du monde et des "bruits de parole"⁷¹⁷ témoigne ainsi du lien profond unissant la saisie onomatopéique du sonore aux phénomènes d'inscription de l'oral dans l'écrit (cf. Platon, *République*, Livre III, 393, b, c ; 394 b, c ; 397 a - 398 b).

- Projection

Mise en scène de l'écoute et du lien du faire à l'entendre

Caractérisée par son ouverture à la mimesis, la saisie du sonore s'effectue également par mise en scène de la situation d'écoute/production, soit par projection sur la chaîne énonciative de la relation nouée avec le perçu.

De nature essentiellement subjective, l'*entendre* s'ouvre ainsi aux phénomènes de modalité, que l'énoncé s'attache à la qualité de l'expérience auditive (*pouvoir/ne pas pouvoir entendre, entendre/ne pas entendre très nettement*), intègre une perspective axiologique (*falloir/devoir entendre*), ou s'élargisse aux dimensions du jugement appréciatif et de l'émotion (*aimer/ne pas aimer entendre*).

Trouvant par ailleurs ancrage dans l'expérience auditive, la saisie du sonore projette sur l'axe linéaire du discours les phénomènes de tension inhérents à la relation nouée entre émission et

⁷¹⁶ Ou par marquage prosodique, à l'oral.

⁷¹⁷ Analogie entre l'inscription syntaxique (i) des saisies onomatopéiques et (ii) des propos "pris en mention" (discours direct) dans l'énoncé, situations qui relèvent toutes deux d'un passage, au sein du discours, à un registre mimétique.

réception, que le discours (i) distingue par l'ordre des éléments sur la chaîne énonciative un phénomène de visée de l'événement-source ("elle entend *qu'on marche à pas étouffés sur les galets.*", RB. 32) d'une situation focalisée sur la situation de réception ("Elle fait du bruit sur les marches, *mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire.*" RD. 65), (ii) différencie par les modalités d'actualisation de l'agent et de l'auditeur une approche expérientielle d'une saisie événementielle ($X \text{ entend} \rightarrow \text{on entend} \rightarrow B \text{ est entendu} / X \text{ entend } Y \text{ qui marche} \rightarrow X \text{ entend qu'on marche} \rightarrow X \text{ entend marcher}$), ou (iii) assure, dans et par le procès syntaxique, le marquage des degrés d'intégration du *faire* à l'*entendre* ($\text{entendre une conversation} \rightarrow \text{entendre parler} \rightarrow \text{entendre } X \text{ et } Y \text{ qui parlent} \rightarrow \text{entendre : « ... »}$) (cf. Givón, T, 1985 : 8).

Qu'il passe ainsi (i) par les phénomènes de topicalisation inhérents à la saisie du lien émission/réception, (ii) par les différentes modalités d'actualisation de l'agent et de l'auditeur, ou (iii) par la différenciation des degrés de participation du *faire* à l'*entendre*, l'énoncé s'ouvre à la spécificité de la situation sonore et en actualise les enjeux propres.

- "**Subversion**"

Marquée par le rôle qu'y jouent la mimesis acoustique d'une part, les phénomènes de projection du lien écoute/production sur l'axe linéaire du discours de l'autre, l'inscription discursive du sonore passe également par l'engagement du procès iconique, qu'elle s'effectue par "subversion" de l'expérience (soit par saisie de l'un dans les termes de l'autre), ou par détournement des usages linguistiques conventionnels (c'est-à-dire par mobilisation des qualités acoustiques, séquentielles et rythmiques de l'énoncé dans la signification du perçu).

. **Saisies métaphoriques**

Ouvrant la saisie du sensible aux phénomènes d'impertinence sémantique, les images du sonore prolongent les processus d'analogie/catégorisation acoustique, qu'elles passent par le paradigme (i) de la tension vers la source (*le bruit de X est un bruit de Y*), (ii) des distinctions qualitatives (*B a les qualités de X*), ou (iii) de l'autonomisation du perçu (LES ÉVÉNEMENTS SONORES SONT DES ACTIONS).

. **Analogies "de lien à la source" : le bruit de X est un bruit de Y**

S'articulant à quelques phénomènes-sources prototypiques (bruit de l'orage et d'événements naturels divers, manifestations organiques et émotionnelles, phénomènes d'origine animale,

bruits de querelle et de guerre), les images du sonore font également apparaître le rôle joué par quelques réseaux de liens originaires, unissant, entre autres éléments, les paradigmes (i) de l'eau et de la parole, (ii) des phénomènes naturels et de la musique ou (iii) des bruits mécaniques et des événements météorologiques - l'expérience acoustique contribuant ce faisant à la construction de l'unité et de la cohérence profonde du monde.

. Impertinence qualitative : B a les qualités de X

Si elles reposent, de façon récurrente, sur des liens de similarité acoustique (B^1 a les qualités de B^2), les images qualitatives s'ouvrent également aux phénomènes de rupture d'isotope - soit à la saisie du sonore dans ce qui l'unit au *non -spécifiquement- sonore*. Le discours fait, à cet égard, une large place aux "métaphores ontologiques", qui tendent à conférer au perçu une réalité propre ("la percussion au début [...] elle éclabousse un peu les ... les cordes", DS. I 71).

. Autonomisation de l'événement acoustique et ouverture au champ de l'imaginaire

Ouvrant l'événement acoustique aux enjeux de l'étant, les images "autonomisantes" s'élargissent, le cas échéant, aux dimensions de la métaphore. Qu'il soit présenté en termes d'événement physique ou doté des propriétés du vivant, le sonore est ainsi mis en scène dans ses relations à l'environnement et ses interactions avec l'autre (« Ça l'a suivi jusque dans la ruelle ; là seulement, ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se troue enfin derrière lui. » RB. 30).

Si elle passe, de façon récurrente, par les métaphores ontologiques, la saisie du sonore s'étend également aux images de dépassement des contingences de l'instant. Perçu tantôt comme se jouant des contraintes de la pesanteur, tantôt comme reculant les frontières spatio-temporelles, l'événement acoustique s'ouvre ainsi à l'imaginaire (« et, comme si les carreaux avaient volé en éclats, tout ce que Tabriz exprime de puissant, d'éperdu, d'irremplaçable, envahissait soudain la chambre. » B. 38). Si elle permet de percevoir le nouveau en ce qu'il procède de l'expérience antérieure, l'analogie rend ainsi également possible la saisie, sur le mode du "comme si", de l'irréductibilité du présent au connu. Mettant en synergie domaine source et domaine cible, les métaphores sonores contribuent, ce faisant, à créer de l'inouï.

. *Analogie et phénomènes d'iconicité interne*

Largement ouverte au procès métaphorique, la saisie du sonore repose également sur les phénomènes d'iconicité interne et utilise à cet égard les qualités phonématiques, séquentielles et rythmiques de l'énoncé à des fins signifiantes propres.

Récurrent dans la description des phénomènes acoustiques, l'usage des distinctions phonologiques et phono-articulatoires du dire dans la spécification et la différenciation qualitative du sonore contribue ainsi à part entière à la saisie en langue du perçu : « les volets de bois **claquent** devant les **boutiques** » (B. 4).

Si, par ailleurs, le jeu des oppositions phonologiques, des contrastes quantitatifs et des éléments accentuels est, le cas échéant, partie prenante de la saisie processuelle du sonore, (« C'est un roulement de tonnerre. Il se **prolonge** et **gronde** au-dessus des **montagnes**, du côté du nord ;« RD. 16), les phénomènes de récurrence, de symétrie et de rythme prennent, en contexte, valeur iconique dans la signification de l'événement acoustique en langue. L'énoncé se constitue ainsi en espace sonore propre, que le bornage du texte assure la clôture de l'événement sur lui-même (« *L'accordéon* s'est tu, on n'entend plus *l'accordéon* ;« RB. 49), que la symétrie de la chaîne discursive s'ouvre à la saisie de l'intensité de l'instant (« *Silence absolu et soleil vertical.*« B. 55), que les phénomènes d'antanaclase procèdent de l'inscription subjective du perçu (« comme un lent *battement de cœur* auquel *le cœur* finalement se rallie«, B. 30) ou encore que la séquence métrique elle-même prenne valeur signifiante dans le marquage discursif du sonore : « Mes souliers sonnent aux cailloux«, « Des sabots claquent aux pavés« (C.F. Ramuz, *Poèmes inédits* : 138 ; Premier matin, *Le petit village*).

Le texte se charge ainsi de valeurs acoustiques, processuelles et rythmiques diverses qui, si elles participent du lien tissé, dans et par l'énoncé, avec le sonore, confèrent également à l'espace du dire une musicalité propre.

Analogie à tous niveaux de saisie du sonore

Indissociablement liée, de par sa participation au continuum émotionnel, sensori-tonique et perceptif originaire, aux phénomènes de contiguïté inhérents aux modalités fusionnelles premières de l'être au monde, l'expérience sonore est également porteuse d'enjeux cognitifs propres. Qu'elle passe ainsi par le lien écoute-production, par les saisies causales et qualitatives, ou par les phénomènes d'autonomisation du perçu, la relation à l'événement acoustique repose sur l'analogie, c'est-à-dire sur l'aptitude à appréhender l'autre en ce qu'il tient du même.

S'il porte l'empreinte des phénomènes d'analogie/catégorisation sonore, c'est ainsi également par analogie que le discours sur le son, resserré autour des formes premières de l'expression langagière, assure la signification de l'expérience acoustique en langue, qu'il procède (i) par *imitation* - soit par création d'équivalences entre sons de langue et sons du monde -, (ii) par mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre* - soit par *projection* sur l'énoncé du scénario expérientiel -, ou (iii) par engagement du procès iconique - soit par *subversion* des liens inhérents aux usages conventionnels du dire.

Des phénomènes fusionnels originaires à l'usage de la mimesis dans le discours sur le son, et de l'autonomisation du perçu à l'émancipation de la parole dans le procès iconique émerge à cet égard un continuum qui, témoignant du lien unissant la saisie en langue du sonore aux diverses modalités d'expression de la relation à l'événement acoustique, met également en évidence la façon dont la parole s'érige, dans ses modalités d'actualisation premières mêmes, en espace d'expérience propre.

Actualisant le passage du sensible à l'intelligible, le discours sur le son se constitue ainsi en observatoire privilégié des phénomènes inhérents à l'émergence du procès langagier.

Si les processus cognitifs mis en jeu par la saisie discursive de l'écoute ont maille à partir avec les phénomènes perceptifs, l'usage signifiant du matériau acoustique "transfère"-t-il les analogies du sonore à la parole ? Portant l'attention sur les enjeux du continuum perceptivo-cognitif dans l'engagement du dire, l'analyse du discours sur le son amène à questionner le lien unissant, en même temps que la parole à l'expérience sensible, l'ouverture du procès langagier à l'usage signifiant du sonore.

Chapitre 6

Enjeux de l'usage linguistique du sonore : analogie et ancrage acoustique du dire

Comme le mettent en évidence les différentes modalités d'actualisation du discours sur le son, la façon dont nous inscrivons le sonore en langue a partie liée avec l'expérience acoustique. Or, si le dire participe du perçu, le sonore travaille également la parole de l'intérieur, l'activité langagière reposant de façon originaire sur l'usage du médium acoustique. Offrant un point de vue privilégié sur le lien unissant la parole à l'expérience auditive, la saisie verbale des événements acoustiques permet-elle également de mettre en évidence la façon dont l'usage signifiant du sonore s'articule à la relation aux sons du monde ?

1. De l'expérience sonore à l'usage du médium acoustique en langue

> *Relation à l'événement acoustique*

Ancrée dans les phénomènes fusionnels inhérents aux formes originaires de présence au monde, l'expérience sonore prend sens de la mise en lien du *faire* et de l'*entendre* - la capacité d'identifier la situation-source d'une part, de produire et de transmettre des sons de l'autre, présentant un intérêt adaptatif majeur pour les individus et les communautés humaines.

>> *Constitution du son vocal en médium acoustique du dire*

Utilisant l'aptitude du son à ouvrir la relation à l'autre, la parole canalise le médium acoustique, par le biais duquel s'actualise la communication langagière⁷¹⁸. Ouverte à la richesse et à la diversité des actualisations du dire, l'activité verbale est ainsi de façon essentielle, comme l'analyse M. Bakhtine, ancrée dans le lien à autrui :

Aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur : il est le produit de l'interaction des interlocuteurs et, plus largement, le produit de toute situation sociale complexe, dans laquelle il a surgi. (Todorov, T, 1981, "Mikhail Bakhtine, le principe dialogique", 8, 118 : 50).

Porteur d'enjeux linguistiques et culturels propres, le lien unissant la parole à l'ouverture de la relation à autrui est aujourd'hui questionné dans son inscription neurobiologique,

⁷¹⁸ Comme le rappellent J. Dubois et *al*, la communication langagière se définit comme interaction entre un émetteur et un auditeur-récepteur : « La communication est l'échange verbal entre un sujet parlant, qui produit un énoncé destiné à un autre sujet parlant et un interlocuteur dont il sollicite l'écoute et/ou une réponse explicite ou implicite (selon le type d'énoncé). La communication est intersubjective. Sur le plan psycho-linguistique, c'est le processus au cours duquel la signification qu'un locuteur associe aux sons est la même que celle que l'auditeur associe à ces mêmes sons. » (Dubois, J. et al. : 94).

la mise en évidence du fonctionnement du système *écho-neuronal* - c'est-à-dire du fait que « quand un individu perçoit les stimuli verbaux, il y a activation des centres moteurs afférents. » (Rizzolatti et Craighero, 2004 :186, cf. supra) -, attestant de l'ancrage physiologique des phénomènes en jeu.

>>> *Usage signifiant du son en langue*

Ancrée dans le lien du *faire* à l'*entendre*, l'activité langagière passe par l'inscription sur l'axe discursif des phénomènes d'émission/réception, soit par l'ouverture de l'axe énonciatif. Engageant ce faisant, comme l'a mis en évidence M. Bakhtine, la dimension du tiers, la parole est aujourd'hui reconnue comme espace de "coénonciation"⁷¹⁹, ainsi que l'analyse D. Maingueneau :

Si on admet que le discours est interactif, qu'il mobilise deux partenaires au moins, il devient difficile de nommer "destinataire" l'interlocuteur car on a l'impression que l'énonciation va en sens unique, qu'elle n'est que l'expression de la pensée d'un locuteur qui s'adresse à un destinataire passif. C'est pourquoi, suivant en cela le linguiste Antoine Culioli, on peut parler non de "destinataire" mais de *coénonciateur*. Employé au pluriel et sans trait d'union, *coénonciateurs* désigne alors les deux partenaires du discours.⁷²⁰ (Maingueneau, D, 2013 : 27)

Dans le lien unissant les phénomènes de co-énonciation aux processus d'écoute/production s'ancre ainsi le continuum perceptivo-langagier.

1.1 Des phénomènes de tension vers la source à l'engagement du procès signifiant

1.1.1 Saisies événementielles du sonore → constitution du *dire* en événement

> *Relation à l'événement acoustique*

Engageant la relation du *faire* à l'*entendre*, l'expérience sonore passe par les processus de tension vers la source. Comme le soulignent à cet égard tant les recherches en psychologie cognitive (Guyot, Castellengo et Fabre, 1997 : 41) que l'analyse de l'écoute musicale (Schaeffer, 1966 : 114-115), nous percevons les phénomènes acoustiques dans les liens

⁷¹⁹ Ce phénomène est souligné par C.F. Ramuz : « le lecteur interroge aussi. Il interroge en même temps. Il interroge à travers les choses. Le vrai lecteur cesse d'être un lecteur parce qu'il cesse d'être lui : il est ces choses. Et parce que ces choses sont de l'auteur, il est l'auteur, il est auteur un moment. » (Ramuz, C.F. (2009, [1928-1929]) : 198).

⁷²⁰ Si toute situation de parole ne s'actualise pas sous forme d'échange oral, tout énoncé est cependant de façon essentielle ouvert à la dimension de l'autre, phénomène amenant D. Maingueneau à distinguer les paradigmes de l'interaction et de l'interactivité : « [...] la primauté accordée à l'interaction ne signifie pas que tout énoncé soit d'une manière ou d'une autre une conversation. C'est particulièrement évident pour le discours littéraire, qui implique en général une distinction essentielle entre l'écrivain et son destinataire ; mais c'est vrai aussi de n'importe quel texte écrit. On ne confondra donc pas interaction et interactivité : tout énoncé est foncièrement interactif, en ce sens qu'il ne saurait être véritablement analysé si on ne l'appréhende pas dans son orientation essentielle vers autrui ; mais tout énoncé n'est pas une interaction, un échange. » (Maingueneau, 2013 : 28-29).

qu'ils entretiennent avec la situation dont ils procèdent, que le son nous apporte des informations sur l'émetteur, sur le médium, sur l'action sonore, sur la distance à la source ou, plus largement, sur l'événement afférent.

>> *Constitution du son vocal en médium acoustique du dire*

De la même façon que les *sons du monde* prennent sens de leur lien à la situation émettrice (Gaver, W.W, 1993 : 2, cf. supra), les *sons de langue* n'existent comme tels que de leur participation au procès de parole, ainsi que le souligne R. Jakobson :

[...] les sons de langue pris comme un tout sont un artefact expressément construit par le langage, et qui ont par définition une finalité. La notion de matière phonique "brute", de "substance amorphe" est purement fictive. Les sons articulés discrets n'existaient pas avant le langage, et il est parfaitement absurde d'envisager la "matière phonique" hors de toute référence à son utilisation linguistique. (Jakobson, Waugh, 1980 : 41).

>>> *Usage signifiant du son en langue*

Ancrée, comme l'analyse M. Changizi, dans l'aptitude du phénomène acoustique à donner accès à la situation afférente, la parole se constitue ainsi elle-même en événement :

L'ouïe excelle à la perception des événements. Et ceci joue un rôle crucial dans le fait que l'audition, plutôt que la vue, soit la mieux adaptée à la communication langagière quotidienne. La communication est une sorte d'événement et est ainsi naturellement du domaine de l'audition. C'est-à-dire que les interactions langagières quotidiennes de personne à personne sont des événements urgents demandant à être compris *à ce moment*.

(Changizi, M., 2011 : 34)⁷²¹.

Prenant, dans et par l'usage du médium acoustique, valeur d'événement, la parole s'ouvre ainsi aux enjeux de l'expérience humaine.

1.1.2 Tension vers la situation-source → engagement du procès signifiant

> *Relation à l'événement acoustique*

Liée de façon originariaire au paradigme de l'alerte, l'écoute s'exprime comme "tension vers". Orientée vers la source, l'oreille interroge l'événement, cherche à identifier la cause⁷²²,

⁷²¹ Original : "Audition excels at event perception. And this is crucial to why audition, but not vision, is best suited for everyday language communication. Communication is a kind of event, and thus is a natural for audition. That is, everyday person-to person language interactions are acute events intended to be comprehended *at that moment*." (Changizi, M., 2011 : 34).

⁷²² Ouvrant le lien causal, les phénomènes de tension vers la source procèdent ainsi des formes originaires de construction de la cohérence du monde ("Tout ce qui naît procède nécessairement d'une cause", Platon, Timée, 28 a), ainsi que l'analyse M. Gauthier : « Si la causalité est rapportée au désir de comprendre, il est possible de l'associer à la question "pourquoi ?" qui constitue le chemin vers la cause première, c'est-à-dire l'origine des faits. Dans cette perspective, la causalité se fonde de manière rationnelle et formelle. Suivant les propos d'Aristote, aucune place n'est alors laissée au hasard. La cause est le déterminant de ce qui est ; elle structure,

pose la question du pourquoi, du comment, et de la nature des liens unissant, dans et par la relation du *faire* à l'*entendre*, la conscience écoutante à la situation afférente (Schaeffer, P, 1966 : 114-115, cf. supra). Ouverte au jeu des inférences, la relation au sonore passe ainsi de façon essentielle par l'analogie (Hofstadter, D, Sander, E, *op. cit.* : 29, cf. supra), tout événement acoustique prenant sens de son ancrage dans le connu.

Le phénomène de focalisation sur la source engage ce faisant un processus de questionnement du perçu qui, généralement rattaché au contexte de "l'écoute causale" (*B est provoqué, et donc "causé" par X*)⁷²³, inscrit, comme le note P. Schaeffer,

oriente, fait être. Elle est chargée d'une intentionnalité qui indique la destination des choses. Cette présence est encore prépondérante au XVII^e siècle, notamment dans les Méditations Métaphysiques (1641), dans lesquelles Descartes concède à la connaissance un caractère rationnel. La causalité acquiert un statut scientifique logique et relève d'un raisonnement déductif. » (Gauthier, M, "CAUSALITE", *Encyclopaedia Universalis* : 1).

⁷²³ Comme l'analyse, à ce propos, M. Gauthier : « La causalité concerne [...] principalement les événements [...] exigeant un ordonnancement qui distingue clairement l'antécédent et le conséquent au sein de la relation. L'existence d'un ordre des événements confère à la causalité une pertinence à la fois cognitive et logique. (Gauthier, M, "CAUSALITÉ", *Encyclopaedia Universalis* : 2).

Marquée à cet égard par la place qu'y tiennent les phénomènes de déduction (*Si tout bruit de type Bⁿ a pour émetteur Xⁿ, je peux, quand je perçois un bruit de type Bⁿ affirmer la présence concomitante d'un processus d'émission Xⁿ*) (ex.1), et d'induction (*Si, chaque fois que se produit un événement Eⁿ, est entendu un bruit Bⁿ, je peux supposer que le bruit Bⁿ est le résultat de Eⁿ*) (ex.2), la saisie du sonore fait également place aux phénomènes d'abduction (*Le lien "étrange" unissant Bⁿ à une situation Sⁿ pourrait s'expliquer par la présence d'une loi unissant Bⁿ à Sⁿ*) (ex. 3), chacune de ces situations reposant, *in fine*, sur l'analogie :

Ex.1. Expérience sonore et déduction

Distinguer, à l'oreille, la présence de deux espèces de pas amène, dans *La Beauté sur la Terre*, le personnage à conclure à l'arrivée de deux visiteurs (*"Alors, disait Rouge, moi, ce soir-là (il faudrait plutôt dire cette nuit-là, car il devait être minuit passé), j'étais couché depuis longtemps, quand j'entends dehors un bruit de pas. [...] Et ça faisait un pas et puis un pas, une espèce de pas et une autre espèce de pas, d'où j'avais conclu qu'ils étaient deux [...]"* R. B. 23)

Ex. 2. Expérience sonore et induction

La présence d'un usage récurrent du vibrato par les choristes, dans l'analyse de la version 4 de *Lux Aeterna*, fait supposer au critique K qu'il s'agit "d'un chœur un peu âgé" (*"j'dirais que c'est probablement un chœur un peu âgé ... euh ... des voix qui ont l'air un peu fatiguées ... hein ... j'appelle ça moi les chœurs à l'ancienne où on chante avec expression toute note ..."*, D.L. K. 137)

Ex.3. Expérience sonore et abduction

Constater que les sons produits par les animaux constituent, de façon étonnante, un ensemble extrêmement structuré amène B. Krause à poser "l'hypothèse de la niche", soit à penser que l'acquisition, par chaque espèce, d'une "niche acoustique" - caractérisée tant par sa dimension verticale (rapports de puissance acoustique) qu'horizontale (modalités d'organisation temporelle dans le déroulement de la journée) - participe de façon essentielle des phénomènes d'adaptation inhérents à la vie : « La nuit, les paysages sonores du Kenya commençant à révéler leurs trames acoustiques structurées, mes derniers doutes sur ce que j'étais en train d'entendre se dissipèrent ; comme l'ont confirmé les spectrogrammes que j'ai imprimés par la suite, les paysages sonores présentaient suffisamment de détails pour en déduire que les chœurs des grenouilles et des insectes occupaient des niches de fréquences distinctes. Lorsque les oiseaux et les mammifères vocalisaient, leurs expressions caractéristiques s'inséraient avec précision dans les créneaux laissés vacants par les insectes.

la relation au sonore au fondement même de la quête épistémique. (Schaeffer, P, 1966 : 114-115, cf. supra).

>> *Usage du médium acoustique en langue*

Si l'expérience sonore trouve sa pertinence de la relation nouée avec l'événement-source, l'usage du son en langue repose sur le lien tissé, dans et par le dire, avec la situation afférente, que celle-ci soit envisagée dans sa dimension pragmatique, discursive ou phono-motrice (c'est d'ailleurs traditionnellement, dans ce dernier cas, selon leurs modalités de production - c'est-à-dire selon leurs propriétés phono-articulatoires - que sont catégorisées les unités sonores de la langue : *antérieures/postérieures, ouvertes/fermées, orales/nasales, arrondies/non arrondies, occlusives/constrictives, labiales/dentales/alvéolaires/palatales/vélaires/uvulaires*).

Marquée par la place qu'y tiennent les catégorisations phono-articulatoires, la relation aux sons de langue s'ouvre également, en situation orale, à l'expression de la subjectivité, I. Fónagy soulignant « le caractère spécifique des messages vocaux qui permettent de transmettre deux messages qualitativement différents, apparemment, à l'aide des mêmes signaux. » (1991, [1983] :13).

L'usage des sons de langue s'élargit ainsi tant à la dimension de l'iconicité acoustique et phono-articulatoire qu'à celle de la prosodie, éléments essentiels dans l'engagement du procès signifiant en situation de communication orale.

>>> *Usage signifiant du sonore en langue*

Ancrée dans le lien de l'écoute à la situation-source, l'activité langagière se fonde, en retour, sur l'aptitude du sonore, à renvoyer à l'autre⁷²⁴.

Engageant le procès sémiotique - c'est-à-dire l'ouverture du lien *signans/ signatum* -, l'usage du sonore en langue ne saurait cependant s'exprimer en termes de procès "causal",

La chauve-souris et l'hyrax occupaient d'autres créneaux tandis qu'au loin hyènes et éléphants trouvaient encore d'autres niches. [...] Ken Norris, alors directeur du département des études environnementales de l'université de Californie (Santa Cruz), s'était distingué en découvrant le mécanisme d'écholocation des dauphins et des orques. Ardent partisan de l'hypothèse de la niche, il fit immédiatement le lien. D'autres biologistes, comme Luis Baptista, E. O. Wilson et plusieurs entomologistes, sceptiques au début, reconnurent finalement le bien-fondé de la segmentation acoustique et le rôle qu'elle joue en bioacoustique. » (Krause, B., 2012 : 98-99).

⁷²⁴ Si, intégrant la perspective de la référence au monde, l'approche sémiotique est nécessairement tripartite (*réfèrent/ signifiant/ signifié*), le signe, envisagé dans sa fonction de renvoi à l'autre ("aliquid stat pro aliquo"), se définit en termes binaires, comme le rappelle Jakobson : « La marque constitutive de tout signe, du signe linguistique en particulier, réside dans son caractère double : chaque unité linguistique est bipartite et comporte deux aspects, l'un sensible, l'autre intelligible : d'une part le *signans* (le signifiant de Saussure), d'autre part, le *signatum* (le signifié). Ces deux éléments constitutifs du signe linguistique (et du signe en général) se supposent et s'appellent nécessairement l'un l'autre » (Jakobson (1963) : 162).

la parole “parlante”⁷²⁵ ne renvoyant ni à une pensée préexistante⁷²⁶, ni à des significations qui lui seraient extérieures⁷²⁷, mais plutôt à la présence d’une visée - le dire actualisant ainsi une certaine modalité de présence au monde, comme l’illustre, par exemple, l’analyse faite par M. Merleau-Ponty de la valeur du mot “grésil” :

Le mot “grésil”, quand je le sais, n’est pas un objet que je reconnaisse par synthèse d’identification, c’est un certain usage de mon appareil de phonation, une certaine modulation de mon corps comme être-au-monde, sa généralité n’est pas celle de l’idée, mais celle d’un style de conduite que mon corps “comprend” en tant qu’il est une puissance de fabriquer des comportements, et en particulier des phonèmes. J’ai un jour “attrapé” le mot grésil comme on imite un geste, c’est-à-dire non pas en le décomposant et en faisant correspondre à chaque partie du mot entendu un mouvement d’articulation et de phonation, mais en l’écoutant comme une seule modulation du monde sonore et parce que cette entité sonore se présentait comme “quelque chose à prononcer” en vertu de la coordination globale qui existe entre mes possibilités perceptives et mes possibilités motrices, éléments de mon existence indivise et ouverte. [...] Quant au sens du mot, je l’apprends comme j’apprends l’usage d’un outil, en le voyant employé dans le contexte d’une certaine situation. Le sens du mot n’est pas fait d’un certain nombre de caractères physiques de l’objet, c’est avant tout l’aspect qu’il prend dans l’expérience humaine, par exemple mon étonnement devant ces grains durs, friables et fondants qui descendent du ciel. C’est une rencontre de l’humain et de l’inhumain, c’est comme un comportement du monde, une certaine inflexion de son style, et la généralité du sens aussi bien que celle du vocable n’est pas la généralité du concept, mais celle du monde comme typique.

(Merleau-Ponty, M., 1945 : 1106).

⁷²⁵ Caractérisée par le fait que “l’intention s’y trouve à l’état naissant”, la “parole parlante” est opposée par M. Merleau-Ponty à la “parole parlée”, qui “jouit des significations disponibles comme d’une fortune acquise” (Merleau-Ponty, 2010, [1945] : 885).

⁷²⁶ Comme l’analyse M. Merleau-Ponty, la parole n’a ainsi pas objet de “traduire” la pensée (cf. Roux, J.M., 2016) : « La parole n’est pas le “signe” de la pensée, si l’on entend par là un phénomène qui en annonce un autre comme la fumée annonce le feu. La parole et la pensée n’admettraient cette relation que si elles étaient l’une et l’autre thématiquement données ; en réalité elles sont enveloppées l’une dans l’autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l’existence extérieure du sens. [...] La pensée n’est rien “d’intérieur”, elle n’existe pas hors du monde et hors des mots. Ce qui nous trompe là-dessus, ce qui nous fait croire à une pensée qui existerait pour soi avant l’expression, ce sont les pensées déjà constituées et déjà exprimées que nous pouvons rappeler à nous silencieusement et par lesquelles nous nous donnons l’illusion d’une vie intérieure. Mais en réalité, ce silence prétendu est bruisant de parole, cette vie intérieure est un langage intérieur. La pensée “pure” se réduit à un certain vide de la conscience, à un vœu instantané. [...] Qu’exprime donc le langage s’il n’exprime pas des pensées ? Il présente ou plutôt il est la prise de position du sujet dans le monde de ses significations. » (Merleau-Ponty, M, 2010, [1945] : 868 ; 870 ; 882).

⁷²⁷ Si la parole utilise le “déjà là”, elle s’ouvre de façon essentielle à l’inédit : « Saisir un mot ou une langue, ce n’est pas disposer [...] de montages nerveux préétablis. [...] Pour que je comprenne les paroles d’autrui, il faut évidemment que son vocabulaire et sa syntaxe soient “déjà connus” de moi. Mais cela ne veut pas dire que les paroles agissent en suscitant chez moi des “représentations” qui leur seraient associées et dont l’assemblage finirait par reproduire en moi la “représentation” originale de celui qui parle. Ce n’est pas avec des “représentations” ou avec une pensée que je communique d’abord, mais avec un sujet parlant, avec un certain style d’être et avec le “monde” qu’il vise. » (Merleau-Ponty, 1945 : 210 ; 214).

Tout en reposant à cet égard sur d'innombrables strates d'usages partagés - aboutissant, en même temps qu'à la structuration du système phonologique, morpho-lexical et sémantico-syntaxique, à la richesse et à la diversité des modalités d'inscription culturelle du dire -, la parole s'exprime également, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, comme puissance créatrice :

La parole est [...] cette opération paradoxale où nous tentons de rejoindre, au moyen de mots dont le sens est donné, et de significations déjà disponibles, une intention qui par principe va au-delà et modifie, fixe elle-même en dernière analyse le sens des mots par lesquels elle se traduit. (Merleau-Ponty, M, 1945 : 1090).

Fondant le phénomène de parole (Benveniste, E., 1974), le procès signifiant trouve ainsi ancrage dans les phénomènes de "tension vers" inhérents à *l'en-tendre*.

1.1.3 Inscription temporelle du perçu → ouverture de la chaîne séquentielle du dire

> *Relation à l'événement acoustique*

De nature essentiellement processuelle, le sonore a maille à partir avec les phénomènes de structuration temporelle. C'est d'ailleurs, comme le souligne E. Strauss, par son rôle dans l'émergence de la conscience du temps que l'audible est traditionnellement opposé au visible⁷²⁸:

La frontière des choses visibles est d'ordre spatial, tandis que celle des choses audibles est d'ordre temporel. [...] Le son monte, dure et s'évanouit - il est une créature du temps et, comme tel, il structure le décours du temps dans son propre devenir. (Strauss, E., 2000, [1935] : 444).

Indissociablement liée à l'expérience du devenir, la relation au sonore s'ouvre ainsi à la conscience temporelle, tout phénomène acoustique se présentant, ainsi que l'analyse P. Schaeffer, comme expression de "l'événement énergétique" afférent :

Les objets sonores, contrairement aux objets visuels, existent dans la durée et non dans l'espace : leur support physique est essentiellement un événement énergétique inscrit dans le temps. (Schaeffer, P., 1966 : 244)⁷²⁹.

⁷²⁸ Envisagé dans sa dimension processuelle, le son est ainsi pour Hegel "cet élément plein d'âme et de vie, qui s'affranchit de l'étendue, qui affecte des différences de qualité comme de quantité, et se précipite dans sa course rapide à travers le temps." (Hegel, 1997, [1821] : 325).

⁷²⁹ La conscience temporelle du sonore est en cela partie prenante comme le souligne P. Schaeffer, de la relation nouée par l'auditeur avec l'événement acoustique : « [...] le "temps d'entendre" se présente sous trois aspects caractéristiques [...]. L'un consiste à suivre l'objet dans sa durée, sans perdre la perception du temps qui passe, comme un mobile en mouvement, dont la position est évaluée à chaque instant. L'autre consiste à percevoir une forme générale de l'objet dans un écran temporel de mémorisation optimale. Le troisième consiste à reporter cette forme sur l'instant initial par une perception qualifiée de l'attaque. [...] Un esprit porté au symbolisme ou aux analogies mathématiques pourrait résumer ce triple fonctionnement de l'oreille en disant que, selon le cas,

>> *Constitution du son vocal en médium acoustique du dire*

Ouvert aux diverses modalités d'expression du procès sonore, l'usage du médium acoustique en langue est partie prenante de l'inscription temporelle de la parole. Essentiellement ordonnée, la chaîne phonématique se caractérise ainsi par le rôle qu'y jouent, entre autres éléments, les processus de structuration syllabique, de segmentation et d'accentuation⁷³⁰, toute actualisation orale du dire passant par ailleurs par les phénomènes prosodiques (rythme, débit, fluidité), qui confèrent à l'énoncé sa temporalité propre. Ainsi, comme le souligne R. Jakobson :

Le temps considéré en fonction de la langue se trouve être une valeur constitutive de cette dernière, bref une valeur linguistique. (Jakobson, 1976, V : 112).

>>> *Usage signifiant du sonore en langue*

La parole s'ouvre ainsi aux diverses modalités d'inscription séquentielle du dire. Si l'axe linéaire du discours participe, ce faisant, de la saisie des phénomènes de succession (l'ordre des éléments de l'énoncé renvoyant à celui des événements afférents)⁷³¹, il se charge également en contexte de valeurs iconiques diverses, comme en attestent, par exemple, (i) le rôle de l'allongement de l'unité lexicale dans l'expression de l'intensification - le discours passant par la "métaphore du conduit"⁷³² (*affetuoso* → *affetuosissimo*, DT. K 60, cf. supra), (ii) la valeur du positionnement respectif des éléments de l'énoncé dans le marquage du rang (ordre hiérarchique), (Jakobson, 1965), ou encore la fonction des processus

l'oreille intègre la fonction énergétique $f(t)$, ou bien la parcourt, ou enfin n'en retient que les données initiales. » (Schaeffer, P., 1966 : 255).

⁷³⁰ Toute séquenciation articulatoire de la chaîne phonématique étant à cet égard artificielle, comme le rappelle R. Jakobson, tant les phénomènes en jeu se révèlent complexes : « [...] du point de vue strictement articulatoire, la successivité des sons n'existe pas. Au lieu de se suivre, les sons s'entrelacent et un son qui d'après l'impression acoustique succède à un autre peut s'articuler simultanément avec ce dernier ou même en partie avant lui. » (Jakobson, R., 1976 : 30).

⁷³¹ Analysé par R. Jakobson (1965 : 27), et décrit par T. Givón en termes de "principe d'ordre linéaire" (1985 : 8), ce phénomène s'actualise tout spécifiquement dans la saisie verbale du sonore : « Je frappe avec le poing. Silence. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée « Qi yé ?... » On s'explique. Fracas interminable des verrous qu'on tarabuste, et la porte s'entrouvre sur un paysan mal rasé qui tient une lanterne d'une main et un gourdin de l'autre. Il affirme qu'ici on ne peut manger ni dormir. » (Bouvier, N, B. 59).

⁷³² Lakoff, G. et Johnson, M, 1980 :136

de structuration syntaxique dans les phénomènes de topicalisation et d'intégration sémantique (Givón, in Haiman, 1985 : 10)⁷³³. De l'actualisation du "principe d'ordre linéaire" (Givón, *op. cit.* : 8) aux usages iconiques de la chaîne syntaxique, s'exprime ainsi toute la richesse des enjeux de l'inscription temporelle du dire.

Figure 23. De la relation aux événements acoustiques à l'usage signifiant du son en langue

23 a. Saisies événementielles du sonore → constitution du dire en événement

Analogie/catégorisation → sons du monde	Analogie/catégorisation → sons de langue	Usage signifiant du sonore en langue
Saisies événementielles Le phénomène sonore prend sens des liens qui l'unissent à la situation dont il participe : - émetteur, - médium, - action sonore, - distance à la source - événement afférent	Saisie des sons de langue dans leur lien à la situation afférente : > Situation de communication > Situation discursive > Situation émettrice, ouverte, dans et par l'engagement du procès phono-articulatoire aux phénomènes morpho-lexicaux et sémantico-syntaxiques.	Constitution de la parole en événement : « La communication est une sorte d'événement et est ainsi naturellement du domaine de l'audition. C'est-à-dire que les interactions langagières quotidiennes de personne à personne sont des événements demandant à être compris à <i>ce moment</i> . » (Changizi, M., 2011 : 34)

⁷³³ Comme c'est le cas, par exemple, dans la saisie du lien du *faire* à l'*entendre* (cf. supra).

23 b. Phénomènes de tension vers la source → ouverture du procès signifiant

<p>Analogie/catégorisation ↓ sons du monde</p>	<p>Analogie/catégorisation ↓ sons de langue</p>	<p>Usage signifiant du sonore en langue</p>
<p>→ Ouverture de l'expérience sonore à la situation afférente</p> <p>> Tension vers la source → inférences</p> <p>« J'écoute l'événement, je cherche à identifier la source sonore : "Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui s'est passé ?" Je ne m'arrête pas alors à ce que je perçois, je m'en sers à mon insu. Je traite le son comme un <i>indice</i> qui me signale quelque chose. C'est sans doute le cas le plus fréquent, parce qu'il correspond à notre attitude la plus spontanée, au rôle le plus primitif de la perception : avertir d'un danger, guider une action. En général, cette identification de l'événement sonore à son contexte causal est instantanée. Mais il se peut aussi, les indices étant équivoques, qu'elle ne se produise qu'après diverses comparaisons et déductions. »</p> <p>(Schaeffer, P., 1966 : 114-115).</p> <p>> Lien de l'écoute "causale" à l'ouverture de la curiosité et à l'engagement de la connaissance :</p> <p>« La curiosité scientifique, bien que mettant en jeu des connaissances hautement élaborées, poursuit un but fondamentalement semblable à celui de la perception spontanée de l'événement. »</p> <p>(Schaeffer, P., <i>op. cit.</i> : 115).</p>	<p>→ Participation des sons de langue à la situation afférente :</p> <p>> "Situation" émettrice, à laquelle réfère la catégorisation phono - articulatoire des unités phonémiques : <i>antérieures/postérieures, ouvertes/fermées, arrondies/non arrondies, occlusives/constrictives, labiales/dentales/ alvéolaires/ palatales/ vélares/uvulaires.</i></p> <p>> "Situation" affective, inhérente à l'incarnation vocale du dire en contexte de communication orale :</p> <p>« Deux sons peuvent être identiques dans la mesure où ils représentent le même phonème, et différents puisqu'ils comportent, en tant que gestes vocaux, deux messages divergents. [...] Le phonème, unité abstraite, ne peut apparaître dans le discours sous sa forme pure. Il doit être réalisé, actualisé à l'aide des organes de la parole, la glotte, le pharynx, la langue, les lèvres. Or, il est impossible de faire fonctionner ces organes sans qu'ils puissent s'exprimer à leur tour, en ajoutant au message linguistique des informations d'une nature différente. »</p> <p>(Fónagy, I., 1991, [1983] : 23).</p> <p>> "Situation" sémiotique, ouverte, en deçà et au-delà des usages du système phonologique, à la richesse et à la diversité des valeurs conférées aux qualités des sons de langue dans l'ouverture du procès langagier. (Jakobson, Waugh, <i>op. cit.</i> : 285, cf. supra).</p>	<p>→ Engagement du procès signifiant</p> <p>> « Sous toutes les acceptions du mot "sens", nous retrouvons la même notion fondamentale d'un être orienté ou polarisé vers ce qu'il n'est pas, et nous sommes ainsi toujours amenés à une conception du sujet comme ek-stase et à un rapport de transcendance active entre le sujet et le monde. »</p> <p>(Merleau-Ponty, 1945 : 1134-1135).</p> <p>-----</p> <p>> Puissance créatrice du dire</p> <p>« La parole est [...] cette opération paradoxale où nous tentons de rejoindre, au moyen de mots dont le sens est donné, et de significations déjà disponibles, une intention qui par principe va au-delà et modifie, fixe elle-même en dernière analyse le sens des mots par lesquels elle se traduit. »</p> <p>(Merleau-Ponty, M, 1945 : 1090).</p> <p>-----</p>

23 c. *Inscription temporelle du perçu → ouverture de la chaîne séquentielle du dire*

<p>Analogie/catégorisation ↓ sons du monde</p>	<p>Analogie/catégorisation ↓ sons de langue</p>	<p>Usage signifiant du sonore en langue</p>
<p>→ Inscription temporelle du phénomène sonore</p> <p>> Ancrage processuel du sonore</p> <p>« La frontière des choses visibles est d'ordre spatial, tandis que celle des choses audibles est d'ordre temporel. Le son monte, dure et s'évanouit, il est une créature du temps et, comme tel, il structure le décours du temps dans son propre devenir. » (Strauss, E., 2000, [1935] : 44).</p> <p>> Participation du sonore à l'expérience du devenir</p> <p>« Les objets sonores, contrairement aux objets visuels, existent dans la durée et non dans l'espace : leur support physique est essentiellement un événement énergétique inscrit dans le temps. » (Schaeffer, P., 1966 : 244).</p> <p>> Catégorisation du flux musical en <i>Unités Sémiotiques Temporelles</i>, "figures sonométriques communes", qui participent de la relation nouée, dans et par l'écoute, avec le procès acoustique. (Delalande, F., 1996, Frey, A et al, 2009, 2010)</p>	<p>→ Ouverture, dans et par l'usage du sonore en langue, de l'axe linéaire du discours</p> <p>« Le temps considéré en fonction de la langue se trouve être une valeur constitutive de cette dernière, bref une valeur linguistique. » (Jakobson, 1976, V : 112).</p> <p>> Complexité du procès phonématique</p> <p>« [...] du point de vue strictement articulatoire, la successivité des sons n'existe pas. Au lieu de se suivre, les sons s'entrelacent et un son qui d'après l'impression acoustique succède à un autre peut s'articuler simultanément avec ce dernier ou même en partie avant lui. » (Jakobson, R., 1976 : 30).</p> <p>> Phénomènes de structuration syllabique, de segmentation, d'accentuation.</p> <p>> Enjeux processuels des phénomènes prosodiques en situation de communication orale (débit, fluidité, rythme).</p>	<p>→ Richesse et complexité des inscriptions séquentielles du dire</p> <p>> Projection des phénomènes de succession temporelle sur l'axe discursif (Jakobson, R., 1965 : 27, Givón, T, 1985 : 8)</p> <p><i>"Je frappe avec le poing. Silence. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent et une voix enrouée</i> « <i>Qi yé ?...</i> " B. 59</p> <p>> Inscription séquentielle du lien <i>topic</i> → <i>focus</i> (Givón, T., in Haiman, 1985 : 10), mis en évidence par la saisie de <i>l'entendre</i> :</p> <p><i>"ils entendent leur cri qui leur revient et c'est que de là-haut on leur a répondu."</i> RD. 67.</p> <p>> Enjeux syntaxiques des phénomènes d'intégration sémantique, mis en évidence par la saisie du lien de <i>l'entendre</i> à <i>l'entendu</i> (équivalence proximité syntaxique/ proximité sémantique)</p> <p style="text-align: center;"> <i>entendre une conversation</i> ↓ <i>entendre parler</i> ↓ <i>entendre qu'on parle</i> ↓ <i>entendre : « ... »</i> </p>

1.2 Des saisies distinctives du sonore aux usages différentiels du dire

1.2.1 Différenciation qualitative des phénomènes acoustiques → usages distinctifs du sonore en langue

> *Relation à l'événement acoustique*

Distingués par les situations dont ils participent, les phénomènes acoustiques sont également différenciés par leurs qualités propres (Guyot et al., 1997 : 41, Schaeffer, 1966 : 114). Passant par le jeu des oppositions et des comparaisons, les processus d'analogie/catégorisation sonore mobilisent à cet égard des axes graduels de nature diverse, qui trouvent leur pertinence en contexte. Qu'elle relève du quotidien ou s'étende à la dimension de l'expertise, la saisie du sonore adapte ainsi la taille du grain de qualification des phénomènes acoustiques aux besoins des situations afférentes (Hofstadter, D. et Sander, E., *op. cit.* : 109).

>> *Constitution du son vocal en médium acoustique du dire*

Si la saisie de l'événement sonore passe par les phénomènes de différenciation qualitative du perçu, l'usage du son en langue repose sur l'ouverture d'axes de discrimination acoustique et phono-articulatoire propres⁷³⁴. Érigé en système, le jeu des oppositions phonologiques est ainsi partie prenante de l'actualisation du procès signifiant, le phonème⁷³⁵, constitué en unité phonique de base, se définissant ce faisant comme "faisceau de traits distinctifs" (Bloomfield, 1933, cit. in Jakobson, Waugh, 1980 : 29)⁷³⁶ :

⁷³⁴ Parmi lesquels jouent un rôle nodal, entre autres éléments, les axes *obstruant/ non obstruant, compact/ diffus, grave/ aigu, voisé/ non voisé, arrondi/ non arrondi, occlusif/constrictif, labial/ dental/ palatal/ vélaire/ uvulaire*.

⁷³⁵ Contribuant à sortir l'analyse de la langue de l'impasse des théorisations du "changement phonétique", la structuration des sons de langue en "phonèmes" s'inscrit dans un projet de rationalisation des phénomènes en jeu, ainsi que l'analyse P. Caussat : « La réfutation des équivoques du "changement" conduit [...] à engendrer le concept de phonème, fonction (quasi-mathématique) d'un ensemble complexe de conditions et moment d'une paire minimale. À l'unité fuyante du son s'oppose la stratégie relationnelle du phonème dont l'unité fait renvoi aux fonctions de niveau supérieur (morphème) qui l'identifient comme tel dans le réseau de ses relations. » (Caussat, P., 1978 : 40).

⁷³⁶ R. Jakobson rappelle à ce propos la genèse de l'analyse de la valeur différentielle du sonore en langue : « Au début des années 30, les Praguois désignent le phonème comme étant "l'ensemble, le faisceau, la totalité des propriétés phonétiques concurrentes qui, dans une langue donnée, servent à distinguer les mots de signification différente". Ces propriétés, ils les baptisent provisoirement qualités (attributs) différentielles ou distinctives, avant qu'elles ne reçoivent le nom de "traits distinctifs". C'est en 1933, en effet, que le terme *distinctive features* apparaît dans la littérature linguistique américaine, employé par Sapir dans son article « Language » écrit pour une encyclopédie [...], et par Léonard Bloomfield qui, dans *Le Langage* (1933), passe à la même page (79) de l'ancienne conception du phonème comme "unité phonétique distinctive minimale" à sa nouvelle définition comme faisceau de traits distinctifs. » (Jakobson, R., Waugh, L., 1980 : 29).

L'élément phonique le plus minime, chargé [...] d'une fonction signifiante [...] , c'est précisément la qualité distinctive, qualité qu'on dégage en dissociant - ou, pour recourir à une métaphore, en brisant - le phonème en ses quanta. (Jakobson, R., 1976 :104).

La structuration de l'appareil phonologique s'effectue ainsi autour d'un petit nombre d'oppositions pertinentes (Trubetzkoy, 1931), qui assurent la cohésion du système⁷³⁷ :

Une propriété distinctive n'est jamais isolée dans le système phonologique. Suivant la nature, et notamment la nature logique des oppositions, chacune de ces propriétés implique la coprésence de la propriété opposée dans le même système. [...] Il y a solidarité entre les oppositions des propriétés distinctives, c'est-à-dire que l'existence d'une opposition implique, admet ou exclut la coexistence de telle ou telle autre opposition dans le même système phonologique, tout comme la présence d'une certaine propriété distinctive implique l'absence ou la présence nécessaire ou au moins probable de telle ou telle autre propriété distinctive dans le même phonème. (Jakobson, Waugh, 1980 : 120-121).

Reposant sur l'organisation du système phonologique autour de "traits distinctifs pertinents", l'usage du son en langue s'étend également à des distinctions qualitatives de nature diverse, distinctions "non pertinentes", qui jouent un rôle propre dans l'actualisation du dire. Ouverte aux phénomènes d'iconicité acoustique et phono-articulatoire, la relation aux qualités sensibles de la chaîne acoustique du discours contribue ainsi à part entière à l'engagement du procès langagier.

⁷³⁷ Questionnant le statut épistémique du principe d'opposition dans la structuration du système phonologique, Jakobson souligne à la fois le caractère ouvert - laissant possible le passage du niveau de la dualité à celui de la complexité - et l'efficacité propre des échelles binaires : « [...] la définition saussurienne des unités différentielles comme fondamentalement "négatives, relatives et oppositives" a porté ses fruits. L'idée que l'opposition constitue l'opération logique primordiale, universellement présente chez l'homme dès les premières lueurs de conscience du nourrisson et dès les premiers pas de l'enfant vers la constitution du langage, apparaît [...] comme la clef capable d'ouvrir tous les niveaux de la structuration verbale. [...] Reste à savoir - et la question a souvent été posée - si cette échelle dichotomique est inhérente à la structure du langage, ou bien si elle constitue simplement un principe d'enquête, un procédé utile imposé par le chercheur au matériel linguistique. [...] La recherche des "quanta élémentaires du langage" comme on les baptisa métaphoriquement au début des années 50 [...] s'attacha avant tout à la décomposition des consonnes, que les manuels de phonétique rangent d'ordinaire selon leur lieu d'articulation, depuis les bilabiales jusqu'aux uvulaires et aux pharyngales. Or une telle disposition linéaire empêche de percevoir la moindre opposition. Il est impossible de poser des questions comme : "Qu'est-ce qui s'oppose à la dentalité de [t] ou à la bilabialité de [p] ? ou bien " quelle est, en termes dichotomiques, la relation entre les labiales et les vélaires ?" Cette relation existe pourtant, et l'histoire des changements phonétiques la révèle dans bien des cas. [...] Le besoin même d'efficacité fait que la perception des indices discriminatifs quant au sens s'appuie naturellement sur les différentiels polaires, en sorte que le décodeur natif peut choisir entre les deux membres de chaque opposition binaire au moyen d'une simple décision par oui ou par non. Ainsi se trouve satisfaite la nécessité d'une simplicité maximale, non seulement dans les démarches du savant, qui étudie la structure phonétique du langage, mais avant tout et surtout dans les stratégies ordinaires de ceux qui l'utilisent, d'autant que le nombre d'oppositions différentes dans une langue quelconque est toujours préétabli et strictement limité. » (Jakobson, Waugh, 1980 : 29 ; 31-32 ; 36). (Cf., Ghils, P., 1994).

>>> Usage signifiant du son en langue

Ancrée dans les processus de différenciation qualitative du sonore, la parole utilise en retour les sons de langue à des fins distinctives propres.

Mis en évidence par les usages mimétiques du dire dans la saisie des événements acoustiques, ce phénomène trouve, comme l'analysent F. Boas et E. Delloria, une actualisation dans les formes originaires du lexique sonore *dakota*, caractérisé, comme le souligne R. Jakobson, par son usage diagrammatique⁷³⁸ des oppositions vocaliques dans la distinction des sons du monde :

Le vocabulaire du *dakota* montre à l'évidence l'existence ancienne d'un symbolisme phonique. Le procédé n'est plus vivant, mais on peut encore l'illustrer par de nombreux exemples. [...] (Les formes) *kpi*, *kpe*, *kpa* [...] signifient dans l'ordre, un léger craquement, le bruit de deux bâtons qu'on frappe et un grand bruit soudain, comme celui d'un pétard qui éclate. (Boas, F. et Delloria, E., 1941 : 1, *cit.* in Jakobson, Waugh, 1980 : 247).

Assurant le fondement du procès onomatopéique, les phénomènes de mimétisme acoustique s'ouvrent également aux usages iconiques de la langue, comme en atteste en particulier l'allitération, dans et par laquelle s'actualise et se réactive l'ancrage sensible originaire du dire :

on entendait le bruit de leurs pas, tantôt **sourd**, tantôt **grinçant**, **sourd** à cause de la **boue**, **grinçant** à cause des **grosses pierres plates** [...] (Ramuz, C.F, RD. 15)

Il existe ainsi bien, comme en atteste le discours sur le son, une continuité essentielle entre les processus de saisie qualitative du perçu et les usages différenciateurs du sonore en langue, le lien du *sentir* au *dire* passant par la structuration du système phonologique autour du jeu des oppositions distinctives.

Jouant un rôle nodal dans l'engagement du procès signifiant, les phénomènes de saisie différentielle s'étendent à l'ensemble des faits langagiers⁷³⁹. Qu'ils s'actualisent dans une perspective phonologique, lexicale, morpho-grammaticale ou sémantico-syntaxique, les usages distinctifs de la langue participent ainsi de l'émergence du dire.

⁷³⁸ C'est-à-dire s'exprimant, à la différence des phénomènes d'iconicité "d'image", en termes de relation de structure (*image*, *diagramme* et *métaphore* étant, dans l'analyse peircienne, les trois expressions de l'*hypoicône*).

⁷³⁹ Comme l'analyse à cet égard R. Jakobson : « Les significations sont différentielles, dans le même sens que les phonèmes sont des unités différentielles. » (Jakobson, R., 1963 : 39).

1.2.2 Affinement du procès différentiel → constitution de l'écart en valeur signifiante

> Relation à l'événement sonore

S'étendant, le cas échéant, à la dimension de l'expertise, l'expérience sonore s'ouvre aux phénomènes de spécialisation du champ. Passant tantôt par les processus d'affinement du grain catégoriel - comme c'est le cas chez P. Schaeffer, qui distingue ce qui, dans le domaine de la hauteur, relève de la *tessiture* et de l'*écart*, dans celui de l'intensité, du *poids* et du *relief*, et dans celui de la durée, de l'*impact* et du *module* (1966, fig. 41 : 584-587) -, tantôt par la visée de la structure (*entendre "la ligne"*, DL. J 46), tantôt encore par l'engagement de nouvelles modalités d'exploration du sensible - comme le met, par exemple, en évidence le paradigme de la micropolyphonie chez G. Ligeti (cf. supra) -, l'*entendre* s'émancipe du perçu. Si, comme le souligne V. Jankélévitch, « la sonorité est déjà chose mentale » (1983 : 97)⁷⁴⁰, les phénomènes d'affinement du grain catégoriel d'une part et de focalisation sur les processus structurels de l'autre contribuent, en même temps qu'à l'ouverture de l'expérience acoustique aux enjeux cognitifs de l'expertise (Hofstadter, D. et Sander, E, *op. cit.* : 303, cf. supra), à l'extension du sensible au champ de l'intelligible.

>> Constitution du son vocal en médium acoustique du dire

Liée de façon essentielle à l'affinement du procès différentiel, l'organisation du système phonologique s'articule à des distinctions acoustiques de nature diverse, qu'elle passe par les axes *grave/aigu*, *diésé/non diésé*, *bémolisé/non bémolisé* (distinction liée à l'interrelation entre les formants F_1/F_2 pour les voyelles, et F_2/F_3 pour les consonnes), *compact/diffus* (différenciation selon le degré de concentration de l'énergie, inhérent lui-même à un processus de rapprochement (phonèmes compacts) ou d'éloignement (phonèmes diffus) des formants inférieur et supérieur), *nasal/oral* (présence/absence de mise en lien des fosses nasales avec la cavité buccale), *voisé/non voisé* (présence/absence de vibration vocale associée), ou *strident/mat* (présence ou non de turbulence consonantique dans l'actualisation des phonèmes afférents) (Jakobson, Waugh, 1980 : 115-175).

Reposant sur des éléments d'un grain de précision tel qu'à moins d'un apprentissage *ad hoc*, les êtres humains deviennent incapables, après acculturation à leur(s) propre(s) langue(s), de percevoir les distinctions pertinentes des systèmes phonologiques des idiomes qu'ils ne parlent pas, l'activité langagière crée ainsi des catégories expérientielles propres.

⁷⁴⁰ C'est, d'ailleurs, par sa nature essentiellement abstraite que se définit le son chez Hegel : « pris comme phénomène sensible, le son, par opposition aux matériaux employés par les arts figuratifs, a un caractère tout à fait abstrait. » (Hegel, 1997, [1821] :321).

>>> *Ouverture du procès sémiotique*

Ancrée dans les processus d'affinement des distinctions qualitatives du perçu, l'activité langagière passe, en retour, par l'usage signifiant de la différence.

La parole s'ouvre ce faisant au jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, situation mise en évidence par l'analyse structurale, qui place le phénomène diacritique au centre du fonctionnement du système langagier (position trouvant une expression dans la célèbre affirmation de Saussure : "Dans la langue, il n'y a que des différences", 1995, [1915] : 166). Décrite comme système de valeurs, la langue s'articule ainsi - quel que soit le degré de positivité accordé au signe lui-même⁷⁴¹ - à la notion d'écart :

La langue présente [...] ce caractère étrange et frappant de ne pas offrir d'unités perceptives de prime abord, sans qu'on puisse douter cependant qu'elles existent et que c'est leur jeu qui la constitue. (Saussure, F, 1995, [1915] : 149)

Des saisies distinctives des phénomènes acoustiques à l'inscription de la différence au cœur du système langagier s'ouvre ainsi un continuum qui fonde le caractère diacritique du signe.

1.2.3 Ancrage de l'ouïe dans le continuum sensible originaire → ouverture du sonore au non - spécifiquement - sonore

Si l'usage linguistique du sonore repose, comme le souligne l'approche structurale, sur la saisie de l'écart - c'est-à-dire de "la pure différence" -, le phénomène diacritique ne peut à lui seul suffire à rendre compte de la façon dont s'opère le procès signifiant - et, en particulier, dont l'utilisation du médium acoustique, passant par la constitution du son en signe pour un autre son, s'ouvre à la signification du *non -spécifiquement- sonore*. L'aptitude de l'expérience acoustique à s'étendre aux diverses expressions du sensible est-elle à cet égard transférée, dans et par la constitution du son vocal en médium acoustique du dire, à l'usage signifiant du sonore en langue ?

⁷⁴¹ Positivité dont Saussure définit les termes : « Bien que le signifié et le signifiant soient, chacun pris à part, purement différentiels et négatifs, leur combinaison est un fait positif ; c'est même la seule espèce de faits que comporte la langue, puisque le propre de l'institution linguistique est justement de maintenir le parallélisme entre ces deux ordres de différences. » (Saussure, F, 1995, [1915] : 167).

1.2.3.1 Ancrage cinétique du sonore → marquage linguistique du mouvement

> Relation à l'événement acoustique

Ancrée dans le continuum sensible originaire, l'expérience sonore s'élargit aux modalités fusionnelles premières de l'expérience. Trouvant une origine dans le "champ sensori-tonique de la perception" (Werner et Wapner, 1949), le lien unissant l'expérience acoustique à l'expression du mouvement (Francès, 1958, Imberty, 1979, Dumaurier, 1992)⁷⁴², s'ouvre ainsi tant aux diverses manifestations du continuum *écoute/production*⁷⁴³ (toute situation réceptive étant, comme le mettent en évidence les recherches en neurobiologie, partie prenante de la situation émettrice afférente), qu'aux effets dynamogéniques du son et de la musique (actualisés dans les pratiques rythmiques et dans la danse)⁷⁴⁴. L'expérience sonore est ainsi intrinsèquement liée au double paradigme du "geste-producteur" et du "geste-expression" (Delalande, F., 1984 : 38).

>> Constitution du son vocal en médium acoustique

Inscrit au cœur de l'expérience auditive, le lien unissant l'écoute au mouvement assure une fonction spécifique dans l'ouverture du procès langagier, marqué par le rôle qu'y jouent, en même temps que les diverses modalités d'actualisation du procès phono-articulatoire, l'utilisation expressive du geste en situation d'interaction orale.

⁷⁴² C.F. Ramuz réaffirme à ce propos, dans *Souvenirs sur Strawinsky*, le caractère essentiel du lien unissant la musique au mouvement : « Le public est essentiellement égoïste, en ce sens qu'il exige qu'on parle de lui ; de là toute espèce de malentendus. Il n'accepte pas qu'il y ait, hors de sa personne morale, une réalité, et en particulier une réalité musicale, où cette personne n'ait point de part. *Il ne consent pas à admettre, par exemple, que cette réalité musicale soit mouvement à l'origine, un mouvement tout corporel, et qui, parti du corps, fasse retour au corps. Il ne conçoit pas qu'un des rôles de la musique soit de "mettre en mouvement" et le corps tout d'abord, comme dans la danse, comme dans la marche ; ensuite, mais seulement et par lui, les sentiments et l'esprit.* » RS. 13

⁷⁴³ L'analyse de F. Delalande met en évidence le caractère essentiel du lien unissant -des phénomènes de réaction circulaire chez le jeune enfant aux diverses manifestations de l'expression musicale-, le "faire" à l'"entendre" : « d'une manière générale, n'importe quel son est le résultat d'un geste ou d'un mouvement : d'un choc, d'un frottement, d'un déplacement d'air, qu'on peut, dans la plupart des cas, voir ou sentir. [...] Naturellement, à la réception du signal sonore, l'auditeur se réfère à cette expérience : le premier réflexe, dès qu'on entend un bruit, est d'identifier sa cause : une porte qui claque, un gamin qui joue au ballon, un mouvement, toujours. » (Delalande, F., 1984, "Faire et entendre : les deux accès complémentaires à la musique" : 33).

⁷⁴⁴ Distinguée du lien au "geste producteur", la relation du son au "geste-expression" procède des "effets dynamogéniques de la musique" (Fraise, Oleron, Paillard, 1953 : 34, *cit.* in Delalande, 1984 : 38) et renvoie plus généralement au paradigme de la "réponse motrice rythmée à la musique", actualisée tant par le marquage de la cadence et la battue de la mesure que par les déplacements rythmés et la danse. (Delalande, F. : 38).

Questionnant les modalités d'émergence des usages du sonore en langue, l'analyse phylogénétique du dire s'attache à cet égard au double ancrage de la parole dans les sensations somato-viscérales (*son-décharge*, actualisé dans le cri) d'une part, et (ii) dans le lien aux phénomènes d'expression-communication gestuelle de l'autre (Reinmuth, J.C., 2006 : 201 - 203).

La conscience du lien unissant le dire aux manifestations originaires de la vie occupe d'ailleurs une place centrale dans l'approche phénoménologique de la parole, où elle s'ouvre, comme le fait apparaître l'analyse de G. Bachelard, à l'idée d'une participation de l'activité langagière à l'expérience première du monde :

Si le philosophe voulait bien remettre les mots dans la bouche au lieu d'en faire trop tôt des pensées, il découvrirait qu'un mot prononcé - ou même simplement un mot dont on imagine la prononciation - est une actualisation de tout l'être. (Bachelard, G., 1948 : 68).

>>> *Ouverture du procès sémiotique*

Si elle est au fondement de l'expérience acoustique, la relation du *sonore* au *cinétique* a, en retour, partie liée avec l'usage signifiant du son en langue.

Soulignant la valeur essentielle du continuum auditivo-moteur dans l'engagement du procès langagier, O. Jespersen met ainsi en évidence le caractère "naturel" du lien unissant, dans et par l'usage du médium acoustique en langue, les paradigmes du son et du mouvement :

Comme un son est toujours produit par un mouvement et qu'il n'est rien d'autre que l'impression que le mouvement laisse à notre oreille, il est tout à fait naturel que le mouvement lui-même soit exprimé par le mot employé pour le son : à vrai dire les deux choses sont inséparables. [...] Une voyelle brève interrompue brusquement par une consonne occlusive sert à exprimer le son produit par le mouvement d'un coup rapide, des combinaisons sonores semblables sont fréquemment employées pour indiquer l'acte plus ou moins bruyant de saisir un objet (avec les doigts ou la main).⁷⁴⁵ (Jespersen, O., 1976 : 385)

La question des enjeux phono-articulatoires de la saisie du continuum cinético-acoustique trouve ce faisant un intérêt spécifique en perspective phylogénétique, J.C. Reinmuth notant par exemple la façon dont l'usage de l'archiphonème /U/ ([u], [w]) rapproche, en indo-européen, des phénomènes aussi divers que le souffle du vent, la bouche,

⁷⁴⁵ Comme le souligne O. Jespersen, le lien unissant la saisie en langue du sonore à celle du mouvement se diffuse dans le lexique par le jeu des contiguïtés sémantico-référentielles : « nos gestes peuvent être exprimés par des expressions comme "to bang the door" (ou pour des bruits moins importants "to tap or rap at a door"). D'où également des substantifs "a tap" ou "a rap" pour désigner l'action ; le substantif peut également servir à désigner l'instrument, comme quand à partir du verbe "to hack", "couper, creuser, briser un sol dur", nous trouvons le nom "hack" pour désigner une pioche. » (1976 : 25).

la respiration ou la parole, tous paradigmes renvoyant à la fois au passage de l'air et au son afférent. Soulignant le caractère essentiel du "lien naturel entre signifiant et signifié", l'auteur envisage ce phénomène comme "touchant probablement à l'origine du langage" (Reinmuth, 2006 : 203).

Témoignant à ce propos, dans le cadre de recherches sur la motivation des usages langagiers, du caractère essentiellement actif des liens unissant les phénomènes phono-articulatoires à l'expression du procès cinétique, les travaux de P. Guiraud mettent en évidence la façon dont la saisie onomatopéique du mouvement, utilisant les ressources de la mimesis phono-articulatoire, projette sur l'axe du dire les phénomènes cinético-acoustiques inhérents aux formes originaires de l'expérience sonore⁷⁴⁶.

Le lien tissé, dans et par l'actualisation du dire, entre les champs du sonore et du cinétique, s'ouvre par ailleurs aux "images métaphoriques" - définies par L. Nobile comme « exploitant sélectivement des propriétés en partie acoustiques, en partie articulatoires du signifiant pour évoquer des aspects non immédiatement acoustiques du signifié » (2014 a : 20) -, comme c'est le cas, par exemple, dans *zigzag*, de la valeur de la succession vocalique [i]/[a] dans l'expression conjointe d'un changement de direction et d'un phénomène de rapprochement/éloignement (*op. cit.* : 29)⁷⁴⁷, l'image s'étendant en contexte aux usages iconiques de la relation au mouvement (*pensée, raisonnement en zigzag*).

⁷⁴⁶ Distinguant onomatopées "acoustiques" et "articulatoires", P. Guiraud note, par exemple, la présence récurrente de la suite "l + voyelle palatale fermée ([i], [y]) entourée d'éléments fricatifs ([s], [ʃ], [tʃ]) dans la saisie de phénomènes de "glissement" (français *glisser*, allemand *schlützen*, anglais *to slip, to glide*) : « La langue est tendue à plat, l'aperture est resserrée, et le souffle expiratoire chassé à travers le canal latéral le long duquel il "glisse" ». (Guiraud, P, 1986 : 94).

L'auteur met également en évidence la valeur des racines bilitères de type lingual dans la saisie "d'un mouvement et d'un coup résultant de ce mouvement". Le lien unissant à cet égard les unités lexicales formées sur la racine T.K -"combinant une occlusive apico-dentale avec une occlusive dorso-vélaire"- à l'idée de "coup" est envisagé comme "dérivant d'une image phono-cinétique (et sans doute "phono-kinesthésique") réalisée par le mouvement de la langue qui, à partir d'une première occlusion antérieure, est brusquement retirée en arrière.» (Guiraud, P., *op. cit.* : 112) (cf. également Jespersen, 1976 : 386).

⁷⁴⁷ L'analyse de L. Nobile met en évidence le caractère éminemment iconique de ce phénomène : « [...] dans *zigzag*, la variation du timbre vocalique (/i/ F₁ 250 F₂ 2500 vs. /a/ F₁ 750, F₂ 1350) constitue une image particulièrement appropriée de la variation de la trajectoire, si on considère que la variation de trajectoire est naturellement associée à une variation de fréquence par l'effet doppler (la fréquence perçue de tout bruit ou son émis par un objet en mouvement augmente en fonction de la vitesse à laquelle l'objet se rapproche de nous et se réduit en fonction de son éloignement, donc en fonction de l'angle de sa trajectoire par rapport à notre corps). » (Nobile, L, 2014 : 29). La valeur prise par la succession [i]/[a] dans la saisie du mouvement fréquentiel inhérent au changement de trajectoire se double, de plus, d'un phénomène d'iconicité consonantique dans le marquage du procès spatio-temporel : « [...] Concernant les consonnes, la fricative sonore /z/ suivie de l'occlusive /g/ [...] partage des propriétés formelles précises avec la structure d'un mouvement continu s'arrêtant brusquement en un point, comme le montre par ailleurs la haute fréquence de valeurs analogues dans des formes comme *zip, zipper, zigouiller*, etc. » (Nobile, L., 2014 a : 29).

S'il joue un rôle central dans l'expérience auditive, le lien cinético-acoustique assure ainsi également une fonction essentielle dans l'usage du médium acoustique en langue et contribue, en ouvrant le sonore au *non -spécifiquement- sonore*, à l'engagement même du procès signifiant.

1.2.3.2 Enjeux émotionnels de l'expérience acoustique → inscription subjective du dire

> Relation à l'événement acoustique

Ancrée dans le continuum tonico-émotionnel, l'expérience sonore s'étend, en même temps qu'aux phénomènes cinétiques, à l'expression de l'affect. Ouverte à l'expérience esthétique, l'inscription émotionnelle du sonore fonde ainsi les pratiques culturelles d'exploration du sensible, M. Imberty soulignant à ce propos la valeur des phénomènes "d'imprégnation affectivo-motrice" dans la relation nouée avec l'œuvre musicale (1979 : 189).

>> Constitution du son vocal en médium acoustique du dire

Partie prenante de l'ancrage subjectif du sonore, la relation aux sons de langue s'ouvre, de façon essentielle, à la dimension de l'émotion, que l'on évoque, entre autres éléments, la richesse des liens tissés par les locuteurs, dans et par l'activité langagière, avec le médium acoustique, ou le rôle joué par les phénomènes prosodiques dans l'actualisation vocale du dire.

Inscrite, de par son ancrage sonore, au cœur de l'expérience, la parole s'exprime ainsi comme présence sensible au monde. Pensé en termes de scénario émotionnel, le jeu phono-articulatoire est à cet égard décrit par I. Fónagy comme résultant « d'un procédé qui réduit d'abord les mouvements expressifs du corps entier - résidus symboliques d'activités corporelles - aux dimensions du larynx et des cavités pharyngo-buccales, pour intégrer ces performances dramatiques miniaturisées à la communication linguistique. » (1991 [1983] : 51). Assurant l'ancrage subjectif du dire, l'usage de la voix met ainsi en lien les champs du *verbal* et de l'*inarticulé*, I. Fónagy notant en particulier la façon dont les phénomènes glottiques participent tant de l'actualisation que de la signification de l'émotion :

La glotte réagit sensiblement aux changements émotifs - colère, haine, tendresse, angoisse, excitation sexuelle, joie, tristesse -. [...] La glotte, premier niveau de la genèse des messages vocaux, reste l'organe par excellence des messages vocaux non articulés.

(Fónagy, I., 1991 [1983] : 43).

Mobilisant, à des fins expressives, les diverses modalités d'actualisation du procès vocal, la parole "joue" ainsi l'émotion en même temps qu'elle la signifie, et possède en cela, par l'effet conjugué (i) de l'investissement affectif des oppositions phonologiques et (ii) de l'usage des phénomènes prosodiques, une dimension participante essentielle⁷⁴⁸ :

On observe [...] que la colère et surtout la haine prolongent la durée de l'occlusion et rétrécissent le canal buccal au cours de l'articulation des consonnes fricatives [...]. À la suite d'une hyperfonction des muscles sphinctériens de la glotte, le passage de l'air devient difficile. La phonation agressive, haineuse, produit souvent une voix étranglée. [...] *L'expression prosodique de la colère est le signe et en même temps une partie de la colère*, elle est à mi-chemin entre le signe arbitraire tel que le mot *colère* et l'action que ce mot dénote.

(Fónagy, I., *op. cit.* : 43).

>>> *Ouverture du procès sémiotique*

Portant l'empreinte de l'ancrage subjectif du sonore, l'usage des sons de langue se charge en retour de valeurs propres dans la signification de l'émotion. La parole s'ouvre ainsi, dans et par le lien - éminemment culturel - tissé avec le médium acoustique de la langue, à l'expression de l'affect.

Ancrée dans les phénomènes de décharge tonico-émotionnelle inhérents aux manifestations premières de la vie, l'interjection se constitue en cela, comme le souligne R. Jakobson, en expression linguistique première du lien de la parole à l'affect⁷⁴⁹ :

La couche purement émotive, dans la langue, est présentée par les interjections. Celles-ci s'écartent des procédés du langage référentiel à la fois par leur configuration phonique (on y trouve des séquences phoniques particulières ou même des sons inhabituels partout ailleurs) et par leur rôle syntaxique (une interjection n'est pas un élément de phrase mais l'équivalent d'une phrase complète). [...] La fonction émotive, patente dans les interjections, colore à quelque degré tous nos propos, au niveau phonique, grammatical et lexical.

(Jakobson, R., 1963 : 214-215).

Occupant une place privilégiée dans les recherches phonosémantiques, la question de l'ancrage subjectif du dire est objet d'analyses diverses, qui mettent en évidence la richesse des usages iconiques de la langue dans la saisie de l'émotion, que ceux-ci renvoient,

⁷⁴⁸ L'expression de l'effort relève également, comme le met en évidence l'analyse faite par F. Delalande de l'interjection *ho hisse !*, d'un paradigme similaire : « dans le "ho hisse !", comme dans beaucoup de musiques extra-européennes, musique pour abattre les arbres en Afrique, ou pour planter le riz en Asie, on trouve [...] une émission vocale qui renforce le geste. [...] Les petits mouvements de la main ou de la bouche sont associés aux grands mouvements de tout le corps. Comme si les muscles de la bouche ou du larynx imitaient, à échelle réduite et localement, le jeu des contractions musculaires du corps entier » (Delalande, F., 1984 : 34).

⁷⁴⁹ Cf. Kleiber G, 2006 : 22 et Bajrić, S , 2013 : 221.

entre autres éléments, à l'utilisation traditionnelle de la palatisation dans la parole adressée aux tout-petits (Fónagy, I., 1983 : 79), à la valeur de la labiale [m] dans l'expression de la douceur et de la gentillesse (Rossigneux, 1905, *cit.* in Fónagy, 1983 : 76), ou encore à la fonction des occlusives sourdes tendues dans la saisie de l'agressivité (Fónagy, *op. cit.* : 89).

O. Jespersen souligne à ce propos la récurrence des phénomènes de symbolisme liés à la saisie des sensations internes, constat étayé, entre autres éléments, par l'observation du fait que, dans l'expression de l'affect, « des formes plus brèves et plus abruptes conviennent mieux à certains états d'esprit, des formes plus longues à d'autres. » (1976 : 389), ou que, dans nombre de langues du monde, on allonge la durée de l'unité lexicale pour marquer l'émotion :

Dans certains cas, on peut introduire un effet en allongeant un mot à l'aide de certaines syllabes de dérivation qui n'ont en elles-mêmes aucune signification. [...] En chinook [...] les mots exprimant des émotions, diminutifs ou intensifs, sont exprimés par l'accroissement des consonnes. C'est également un fait bien connu qu'en sémitique, le radical intensif des verbes se forme régulièrement par redoublement des consonnes. (Jespersen, O., 1976 : 389-390)

Actualisé par les processus morpho-lexicaux, le lien unissant l'allongement de la durée au renforcement de l'intensité émotionnelle trouve également une expression, comme le souligne le linguiste, dans les phénomènes prosodiques :

On peut mentionner [...] la tendance naturelle des gens à allonger et renforcer des sons particuliers sous l'influence d'un sentiment très fort et dans le but d'intensifier l'effet du mot qui est prononcé ; [...] dans l'expression française "c'était horrible", le roulement du [R] devient fort et se prolonge. (Jespersen, O., 1976 : 390)

Portant l'empreinte de l'ancrage affectif originaire de l'expérience acoustique, l'usage iconique du sonore a ainsi maille à partir avec la signification de l'émotion.

1.2.3.3 Correspondances transmodales → usages signifiants du sonore dans la saisie du sensible

> *Relation à l'événement acoustique*

Ancrée dans les modalités fusionnelles premières de la relation au monde, l'expérience acoustique s'étend, en même temps qu'à "la couche originaire du sentir", aux phénomènes de correspondances transmodales, l'aptitude de l'ouïe à s'élargir aux domaines de la vue, de l'olfaction, du goût, du toucher, de la thermoception, de la proprioception, de la nociception ou des sensations kinesthésiques, rendant ainsi possible l'ouverture du sonore au non -spécifiquement-sonore.

Marqués par leur caractère directionnel - soit par la diversité des aptitudes des divers champs perceptifs à s'ériger en source ou en cible les uns pour les autres -, les phénomènes de correspondances transmodales sont porteurs d'enjeux cognitifs propres. Faisant apparaître la présence d'un statut de "récepteur quasi-universel" du domaine auditif, les travaux de Williams (1976 : 463) et de Werning et al (2006 : 2369) (cf. supra) mettent à cet égard en évidence, en même temps que l'aptitude du sonore à s'ouvrir aux autres champs sensoriels (le son étant, en contexte, perçu comme *brillant, coloré, rugueux, acide* etc.)⁷⁵⁰, la résistance du champ acoustique à s'ériger en source pour les autres domaines perceptifs (les sensations visuelles, gustatives, tactiles n'étant que très rarement accessibles à des qualifications acoustiques)⁷⁵¹, phénomène qui n'est sans doute pas étranger à la "solidité" propre du son dans ses usages signifiants en langue.

>> *Constitution du son vocal en médium acoustique du dire*

Partie prenante de l'extension de l'expérience auditive aux différentes expressions de l'activité perceptive, l'usage linguistique du sonore en langue s'ouvre de façon large aux phénomènes de correspondances transmodales. Exprimée, le cas échéant, en termes de grandeurs - E. Sapir notant que « certaines voyelles et consonnes "sonnent plus grosses" que d'autres » (1927 : 69, cit. in Jakobson, Waugh, 1980 : 226)⁷⁵² -, la relation aux sons de langue s'étend également à des qualités sensibles de nature diverse, comme en atteste par exemple la mise en évidence par Köhler (1915) du rôle joué par l'axe *clair/sombre* dans la structuration des systèmes phonologiques de nombre de langues du monde, phénomène dont Jakobson souligne l'importance dans l'engagement du processus perceptivo-langagier⁷⁵³ :

⁷⁵⁰ Processus soumis à quelques restrictions sur le plan olfactif

⁷⁵¹ Constat toutefois non exhaustif, l'"harmonie" étant par exemple de façon récurrente utilisée comme domaine-source dans la saisie de la couleur ou de phénomènes d'ordre gustatif.

⁷⁵² Ce phénomène trouve par exemple une expression dans la méditation de G. Bachelard sur la voyelle "a" : « Quand je continue [...] sans fin mes rêveries de philosophe indocile, j'en viens à penser que la voyelle "a" est la voyelle de l'immensité. C'est un espace sonore qui commence en un soupir et qui s'étend sans limite. Dans le mot *vaste*, la voyelle "a" conserve toutes ses vertus de vocalité agrandissante. Considéré vocalement, le mot *vaste* n'est plus simplement dimensionnel. Il reçoit, comme une douce matière, les puissances balsamiques du calme illimité. Avec lui, l'illimité entre dans notre poitrine. Par lui, nous respirons cosmiquement, loin des angoisses humaines. » (Bachelard, G., 2009 [1957] :180).

⁷⁵³ O. Jespersen note à ce propos que l'usage iconique du sonore dans l'expression de la luminosité s'étend, dans le jeu des catégorisations sémantico-lexicales, à la saisie des "états d'esprit" : « De là, il est facile de passer à des mots qui traditionnellement désignent des états d'esprit : dans une certaine mesure, les mêmes mots sont conservés, comme *gloom* ; [...] d'où également *glum, glumpy, glumpish, grumpy, the dumps, sulky*. » Le linguiste note également la façon dont la mimesis vocale prend elle-même valeur signifiante dans ce contexte,

C'est [...] Köhler qui souligna le premier le rôle fondamental de l'opposition *clair-sombre* dans la structure des systèmes vocalique et consonantique. Pour lui [...], "clair" et "sombre", loin d'être de "pures métaphores" désignent en fait [...] des correspondances phénoménologiques, indices d'un "corrélat perceptuel physiologique central" (1915). D'où l'hypothèse, de plus en plus confirmée, que l'opposition *clair/sombre* constitue un attribut universel, applicable à tous les sens. (Jakobson, Waugh, 1980 : 233)

Assurant l'ancrage de l'activité langagière dans l'expérience sensible, la relation unissant l'usage du médium acoustique de la parole aux diverses modalités de l'activité perceptive s'ouvre en contexte à l'imaginaire, comme c'est le cas dans le célèbre sonnet "Voyelles" d'A. Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! -

Arthur Rimbaud – Poésies (1872)

comme c'est le cas, par exemple, dans l'expression de la colère ou du dégoût : « si *grumble* est employé pour indiquer un état d'esprit proche du mécontentement, la relation entre la sonorité du mot et son sens est plus directe encore, car le verbe imite parfaitement les sons produits dans de tels états d'esprit ; cf. *mumble* et *grunt*, *gruntle*. [...] On pourrait donner une liste d'expressions symboliques pour l'aversion, le dégoût ou le mépris [...]. Nous trouverons tout d'abord les mêmes voyelles d'arrière ternes et sourdes que dans le paragraphe précédent : *blunder*, *bungle*, *bung*, *clumsy*, *humdrum*, *humbug*, *strum*, *slum*, *slush*, *slubber*, *sloven*, *muck*, *mud*, *muddle*, *mug* (tous ces mots expriment le mépris), *dunderhead*, *gull*, *scug* (désignant un garçon sale ou négligé à Eton) [...] De nombreux mots commencent par *sl-* [...] et les labiales sont également fréquentes à l'initiale. Après les voyelles, nous rencontrons souvent le son [ʃ] ou [tʃ] ... » (Jespersen, 1976 : 387).

>>> *Usage signifiant du son en langue*

Passant par l'usage du médium acoustique, la parole utilise en retour l'ouverture du sonore aux phénomènes de correspondance transmodale dans la saisie des qualités sensibles des entités physiques du monde. Les recherches sur les phénomènes de phono-symbolisme font à cet égard apparaître la façon dont la relation tissée, dans et par le dire, avec les sons de langue, contribue à la saisie de propriétés de nature diverse, qu'elle participe, entre autres éléments, de la distinction du grand et du petit (*mil/mal*, Sapir, 1929), du lumineux et du sombre ([i]/[u], Newman, 1933), (cf. également Köhler, 1915, Chastaing, 1962, Peterfalvi, 1972), de l'angulaire et de l'arrondi (*maluma/takete*, Köhler, 1929, *buba, kiki*, Ramachandran et Hubbard, 2001), du lourd et du léger (opposition *sourd/sonore*, Chastaing, 1964), ou encore du solide et du fluide ([R]/[l], Chastaing, 1966) (cf. Nobile, L., 2014 b). Ancré dans la couche originaire du sentir, l'usage du son en langue ouvre ainsi la parole à la diversité des modalités d'expression du sensible.

Mettant dans ce contexte en évidence le rôle essentiel des phénomènes de "synesthésie"⁷⁵⁴ liant, dans et par l'expression vocale, le *sonore* au *visuel* (forme, apparence) et au *gestuel* (motricité, phénomènes phono-articulatoires), V.S. Ramachandran et E.M. Hubbard l'envisagent comme l'un des éléments-clés de l'"amorçage" (*bootstrapping*) du procès langagier chez l'être humain :

Nos spéculations [...] nous conduisent [...] à proposer une nouvelle théorie synesthésique de l'origine du langage. Nous postulons qu'au moins quatre mécanismes cérébraux préalables étaient déjà en place avant que la langue n'évolue ; un lien synesthésique non arbitraire entre les formes des objets et les contours sonores (cf. *bouba* et *kiki*), un réseau de relations synesthésiques entre le contour sonore d'une part et les mouvements moteurs des lèvres et de la langue de l'autre (passant peut-être par la médiation du système -récemment découvert- des neurones-miroirs dans l'aire ventrale pré-motrice, qui assure la représentation des mouvements des autres -mouvements vocaux y compris-), une correspondance synesthésique entre apparence visuelle et vocalisations (cf. "petite", "teeny", et "little" pour des objets "diminués", mimés synesthésiquement par un petit /i/ formé par les lèvres et par une petite ouverture du conduit vocal), et une activation réciproque des schèmes moteurs du geste et des productions vocales. *Cela aurait permis un amorçage auto-catalytique, aboutissant à l'émergence d'un proto-langage vocal.* Une fois celui-ci en place, d'autres pressions de

⁷⁵⁴ Ouverts plus largement au champ des correspondances transmodales

sélection ont pu entrer en action pour le perfectionner (par le biais des effets combinés de la sémantique de manipulation des symboles et de l'évolution adaptative, prenant appui sur la structure syllabique pour aller vers les structures syntaxiques profondes).

(Ramachandran, V.S. and Hubbard, E.M, 2001 : 29)⁷⁵⁵.

Élargissant le sonore à la richesse des actualisations du sensible, l'usage du médium acoustique en langue s'ouvre également aux phénomènes de congruence et s'étend ce faisant à des éléments de nature diverse. S'attachant aux différentes modalités d'expression du phonosymbolisme, M. Grammont distingue ainsi, parallèlement à la catégorie des "onomatopées", celle des "mots expressifs", désignant, sur le mode mimétique, "un mouvement, un sentiment, une qualité matérielle ou morale, une action ou un état quelconques" (Grammont, 1933, *cit.* in Nobile, L., 2014 b : 142).

C'est, d'autre part, au même type de phénomènes que renvoie la différenciation, en langue japonaise, des "gion go" (onomatopées renvoyant à des bruits) des "gotai go" (onomatopées renvoyant à des mouvements, des états, des sensations, des émotions), soit de ce qui relève des usages *acoustiques* ou *non -spécifiquement- acoustiques* de la mimesis sonore.

Définis, par ailleurs, par E.F.K. Voeltz et C. Kilian-Hatz comme "assurant une fonction dramaturgique spéciale", en ce qu'ils "simulent par les liens du langage un élément, une émotion, une perception" (2001, *intr.*)⁷⁵⁶, les idéophones⁷⁵⁷ constituent une expression

⁷⁵⁵ Original : "Our speculations [...] lead us to propose a novel synaesthetic theory of the origin of language. We postulate that at least four earlier brain mechanisms were already in place before language evolved; a non-arbitrary synaesthetic link between object shapes and sound contours (e.g., *bouba* and *kiki*), a synaesthetic mapping between sound-contour and motor lip and tongue movements (mediated, perhaps, by the recently discovered mirror neuron system in the ventral premotor area that must represent the movements of others, including vocal movements), a synaesthetic correspondence between visual appearance and vocalizations (e.g. "petite", "teeny" and "little" for diminutive objects mimed synaesthetically by a small /i/ formed by the lips and a small vocal tract), and cross-activation between motor maps concerned with gesticulation and vocalizations. This would have allowed an autocatalytic bootstrapping culminating in the emergence of a vocal proto-language. Once this was in place other selection pressures could kick in to refine it (through the combined effects of symbol manipulation/semantics and of the exaptation provided by the syllabic structure for syntactic deep structure)." (Ramachandran and Hubbard, 2001 : 29).

⁷⁵⁶ Original : "Ideophones and similar words have a special dramaturgic function that differs from all other words classes : Ideophones simulate an event, an emotion, a perception through language" (Voeltz, E.F.K, Kilian-Hatz, C., 2001: 3).

⁷⁵⁷ Phénomène présent également en langue française (ex. *bling bling*, *toc-toc*, *ric-rac*, être *paf*, faire un *flop*, y avoir un *hic*).

spécifique de l'aptitude des usages mimétiques du sonore à s'ouvrir à des champs d'expérience de nature diverse.

Transférant à l'espace du dire l'aptitude du sonore à engager le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, mais également à s'élargir aux champs du mouvement, de l'émotion et des phénomènes de correspondances transmodales, l'usage du médium acoustique assure ainsi l'ancrage de l'activité langagière au cœur de l'expérience humaine. Dans l'extension du sonore aux enjeux du *non -spécifiquement-sonore* se joue ainsi l'ouverture du procès sémiotique au champ des possibles.

Figure 24. Des saisies distinctives du sonore aux usages différentiels du dire

a. Différenciation qualitative des phénomènes acoustiques → usages distinctifs du sonore en langue

<p>Différenciation qualitative du sonore</p> <p>> Inscription des phénomènes acoustiques sur des échelles graduelles, ouvertes, dans la spécificité des situations afférentes, à la richesse et à la diversité des enjeux de l'expérience sensible.</p> <p>> Extension aux saisies cinético-acoustiques et émotionnelles, ainsi qu'aux phénomènes de correspondances transmodales</p> <p>> Ouverture à la dimension de l'expertise</p>	<p>Structuration des sons de langue autour d'axes distinctifs propres :</p> <p>> <i>obstruant/ non obstruant, compact/ diffus, grave/ aigu, arrondi/ non arrondi (voyelles), -voisé/ non voisé (consonnes), -occlusif/ constrictif (consonnes), -labial/dental/palatal/vélaire/uvulaire</i></p> <p>> Phénomènes d'iconicité acoustique et phono-articulatoire</p> <p>> Distinction, à l'oral - en marge des phénomènes de "discrimination pertinente" - de qualités de nature diverse : propriétés de la voix, modalités prosodiques du discours, ancrage émotionnel du dire</p>	<p>Usage des sons de langue à des fins distinctives de nature diverse</p> <p>> Usages différentiels du sonore en langue, mis en évidence en contexte de mimesis acoustique.</p> <p>(Ex. : <i>kpi, kpε, kpa</i> dans le lexique sonore dakota, cf. supra).</p> <p>> Phénomènes d'iconicité acoustique (allitérations)</p> <p>> Extension des processus de saisie différentielle à l'ensemble des faits langagiers.</p>
---	---	--

b. Affinement du procès différentiel → constitution de l'écart en fondement du procès signifiant

<p>Analogie/catégorisation ↓ sons du monde</p>	<p>Analogie/catégorisation ↓ sons de langue</p>	<p>Usage signifiant du sonore en langue</p>
<p>→ Spécialisation du champ et ouverture du procès catégoriel à la dimension de l'expertise.</p> <p>« L'expert est celui qui est capable d'avoir suffisamment de regards pour en adopter un qui convient pour chaque situation qu'il rencontre. [...] les catégories spécifiques permettent d'être précis, alors que les catégories abstraites permettent d'être profond. Précision et profondeur sont les deux mamelles de l'expertise.</p> <p>(Hofstadter, Sander, 2013 : 303).</p> <p>> Affinement du grain catégoriel</p> <p>Ex. : distinction, par P. Schaeffer, dans le <i>Solfège des objets musicaux</i>, de ce qui relève (i) de la <i>tessiture</i> et de l'<i>écart</i>, dans le domaine de la hauteur, (ii) du <i>poids</i> et du <i>relief</i>, dans celui de l'intensité, (iii) de l'<i>impact</i> et du <i>module</i>, dans celui de la durée</p> <p>(Schaeffer, 1966, fig.41 : 584-587).</p> <p>> Ouverture de l'<i>entendre</i> à la saisie de la structure</p> <p>(<i>entendre "la ligne"</i>, DL. J 46).</p>	<p>→ "Spécialisation" des catégorisations phonologiques et culturelles des sons de langue</p> <p>> Structuration des systèmes phonologiques autour d'axes de discrimination acoustique propres :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Grave/aigu</i> - <i>diésé/non diésé</i>, <i>bémolisé/non bémolisé</i> (qualités d'acuité). - <i>Compact / diffus</i> (positions respectives des formants inférieur et supérieur au sein du spectre) - <i>Oral/nasal</i> (qualités liées à l'espace de résonance mobilisé) - <i>Voisé/non voisé</i> (→ consonnes : présence vs. absence de vibration vocale associée) - <i>Strident / mat</i> (→ consonnes : qualités spectrales : présence vs. absence de "turbulences" consonantiques) <p>(Jakobson/Waugh, 1980 : 115 - 175)</p> <p>> "Spécialisation" des valeurs attribuées, en marge du système phonologique, aux sons de langue (marquage iconique de l'émotion, des liens relationnels, ou d'éléments perceptivo-culturels de nature diverse)</p>	<p>→ "Spécialisation" des usages distinctifs du dire dans l'ouverture du procès signifiant</p> <p>> Caractère diacritique des unités de langue :</p> <p>« [...] Dans la langue, il n'y a que des différences. »</p> <p>(Saussure, 1995[1915] : 166)</p> <p>> Valeur différentielle des phonèmes :</p> <p>« (Le signifiant linguistique) est constitué, non pas par sa substance matérielle, mais uniquement par les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres. »</p> <p>(Saussure, 1995, [1915] : 164)</p> <p>> Extension du procès diacritique à l'ensemble des faits de langue</p> <p>« Les significations sont différentielles, dans le même sens que les phonèmes sont des unités différentielles. »</p> <p>(Jakobson, R., 1963 : 39).</p> <p>→ Usages distinctifs du sonore en langue</p>

c. Ancrage de l'ouïe dans le continuum sensible originaire → ouverture du sonore au *non - spécifiquement - sonore*

Ancrage cinétique du sonore → marquage linguistique du mouvement

Analogie/catégorisation ↓ sons du monde	Analogie/catégorisation ↓ sons de langue	Usage signifiant du sonore en langue
<p>→ Ancrage de l'activité auditive dans le continuum sensori-tonique (Werner et Wapner, 1952, Dumaurier, 1992).</p> <p>> Ouverture de l'expérience acoustique à la relation au mouvement (Francès, 1958, Imberty, 1979) :</p> <p>(i) par le continuum écoute-production (lien de l'entendre au "geste émetteur")</p> <p>(ii) par l'action "dynamogénique" du sonore (lien au "geste-expression", activité rythmique, danse) (Delalande, 1984 : 38).</p>	<p>→ Ouverture de la relation aux sons de langue aux enjeux du procès phono-articulatoire d'une part et aux usages expressifs du geste en situation d'interaction orale de l'autre.</p> <p>Double ancrage de la parole</p> <p>(i) dans les sensations somato-viscérales et les manifestations physiologiques premières de la vie (<i>son-décharge</i>, actualisé dans le cri)</p> <p>(ii) dans le lien aux phénomènes d'expression - communication gestuelle. (Reinmuth, 2006 : 201 - 203).</p>	<p>→ Extension de l'usage signifiant du sonore à la saisie du mouvement :</p> <p>« Comme un son est toujours produit par un mouvement et qu'il n'est rien d'autre que l'impression que le mouvement laisse à notre oreille, il est tout à fait naturel que le mouvement lui-même soit exprimé par le mot employé pour le son : à vrai dire les deux choses sont inséparables. » (Jespersen, 1976 : 385)</p> <p>Saisie onomatopéique du mouvement (<i>zim, chtac</i>) / usages phonosymboliques du sonore dans la saisie d'un procès cinétique (ex : <i>zigzag</i>) (Nobile, 2014 a: 29)</p> <p>Extensions sémantiques par lien de contiguïté sémantico-référentielle ou par métaphore (<i>pensée en zigzag</i>)</p>

Enjeux émotionnels de l'expérience acoustique → inscription subjective du dire

Analogie/catégorisation ↓ sons du monde	Analogie/catégorisation ↓ sons de langue	Usage signifiant du sonore en langue
<p>→ Ancrage du sonore dans l'expérience émotionnelle</p> <p>Prégnance des phénomènes "d'imprégnation affectivo-motrice" (Imberty, 1979 : 189). dans l'expérience musicale :</p> <p>« Corps et affectivité sont [...] étroitement liés dans toute signification musicale, chaque geste stylisé, chaque contour mélodique, chaque rupture harmonique s'inscrivant toujours au lieu de rencontre de l'un et de l'autre. » (Imberty, M., 1979 : 189).</p>	<p>→ Inscription subjective de la relation aux sons de langue</p> <p>Liens tissés par les locuteurs avec les qualités acoustiques et phono-articulatoires du dire / Phénomènes prosodiques inhérents à l'actualisation orale du dire</p> <p>« L'usage de la voix en langue assure le lien entre les champs de l'articulé et du non-articulé. [...] La parole "joue" l'émotion en même temps qu'elle la signifie. » (Fónagy, 1991 [1983] : 43 ; 51).</p>	<p>→ Usage signifiant du sonore dans l'expression de l'émotion</p> <p>> Ancrage émotionnel de l'interjection (Jakobson, 1963).</p> <p>> Valeur attribuée, par ex, à l'oral</p> <ul style="list-style-type: none"> - aux phénomènes de palatisation dans la parole adressée aux tout-petits (Fónagy, 1983 : 79), - à la labiale [m] dans l'expression de la douceur et de la gentillesse (Rossignaux, 1905, cit. in Fónagy, 1983 : 76) - aux occlusives sourdes tendues dans la saisie de l'agressivité (Fónagy, <i>op. cit.</i> : 89)

Correspondances transmodales → usages signifiants du sonore dans la saisie du sensible

<p>Analogie/catégorisation ↓ sons du monde</p>	<p>Analogie/catégorisation ↓ sons de langue</p>	<p>Usage signifiant du sonore en langue</p>
<p>→ Ouverture de l'ouïe, ancrée dans <i>la couche originare du sentir</i>, aux domaines de la vue, du goût, du toucher, de la proprioception, de la thermoception, de la nociception, ainsi qu'à la richesse et à la diversité des modalités de relation au sensible.</p> <p>> Aptitude du sonore à se constituer en domaine-cible pour tout autre champ sensoriel (phénomène soumis à quelques restrictions sur le plan olfactif).</p> <p>> Résistance du sonore à se constituer en domaine source pour les autres champs sensoriels (avec quelques exceptions concernant, en particulier, la relation à la couleur).</p> <p>(Williams, 1976 : 463, Werning et al, 2006 : 2369, cf. supra).</p>	<p>→ Ouverture de la relation aux sons de langue aux correspondances transmodales.</p> <p>> Participation des phénomènes perceptifs à la structuration des systèmes phonologiques :</p> <p>Affirmation, par ex., par Köhler, (1915) "du rôle fondamental de l'opposition <i>clair/sombre</i> dans la structure des systèmes vocalique et consonantique"</p> <p>(Jakobson, Waugh, 1980 : 233)</p> <p>> Extension de la relation aux qualités acoustiques et phono-articulatoires des sons de langue aux enjeux de l'expression poétique :</p> <p>« Quand je continue [...] sans fin mes rêveries de philosophe indocile, j'en viens à penser que la voyelle "a" est la voyelle de l'immensité. C'est un espace sonore qui commence en un soupir et qui s'étend sans limite. »</p> <p>(Bachelard, G., 2009 [1957] :180).</p>	<p>→ Usage iconique du sonore dans la saisie des qualités du sensible</p> <p>> "Solidité" propre du son de langue, -"marqueur" de <i>l'autre</i>, mais non "marqué" par <i>l'autre</i> - (Williams, 1976, Werning et al : 2006) : 2369), dans la saisie du perçu.</p> <p>Participation, entre autres éléments, de la saisie phonétique du dire, à la saisie des axes :</p> <p>- Petit/grand (<i>mil/mal</i>, Sapir, 1929).</p> <p>- Clair/sombre (Opposition <i>aigu/grave</i>, Köhler, 1915, Newman, 1933, Chastaing, 1962, Peteterfalvi, 1970)</p> <p>- Arrondi / angulaire (<i>maluma/takete</i> Köhler,1929, <i>buba/kiki</i>, Ramachandran et Hubbard, 2001).</p> <p>(Cf. Nobile, L., 2014 b)</p> <p>> Extension par liens de congruence perceptivo-culturelle, comme c'est le cas dans l'usage des idéophones, termes qui "simulent par les liens du langage un élément, une émotion, une perception" (Voeltz, EFK, et Kilian-Hatz, 2001)</p> <p>(<i>bling bling, toc-toc</i> - faire un flop, être ric-rac, y avoir un hic).</p>

1.3 De “l’autonomisation“ de l’événement acoustique à l’émancipation du procès langagier

1.3.1 Constitution du son en en élément autonome → autonomisation des usages du sonore en langue

> Relation à l’événement acoustique

Passant tant par le paradigme de la tension vers la source que par les processus de différenciation qualitative du perçu, l’expérience sonore se caractérise également par le rôle qu’y jouent les phénomènes “d’autonomisation“ de l’événement acoustique. Qu’elle soit, à cet égard, rattachée par C. Bally aux phénomènes animistes sous-tendant l’expérience perceptive⁷⁵⁸ ou envisagée, en perspective cognitive, comme relevant de la métaphore LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS (Turner, M, 1988 :4)⁷⁵⁹, la constitution du son en élément autonome élargit l’expérience sonore aux dimensions de l’interaction avec l’autre. (Cf. Chion, M, 2002, [1998] : 7).

>> Constitution du son vocal en médium acoustique du dire

Ouverts aux processus d’autonomisation du sonore, les sons de langue tendent à acquérir, dans et par l’usage du dire, une “existence“ propre⁷⁶⁰ et se chargent de valeurs diverses. L’étude des phénomènes de phonosymbolisme témoigne, à ce propos, de la vitalité des analogies inhérentes au lien tissé, dans et par le dire, avec la matérialité acoustique de la parole, comme le met par exemple en évidence l’analyse, par M. Chastaing, des valeurs attribuées au “r“ et aux “l“ par les locuteurs francophones (Chastaing, M., 1966 : 472)⁷⁶¹.

>>> Usage signifiant du son en langue

Si l’expérience sonore passe par les phénomènes d’autonomisation du perçu, la parole tend, en retour, à conférer à l’usage du sonore une valeur signifiante propre. Récurrents dans

⁷⁵⁸ « On dit couramment “le vent souffle“, “le tonnerre gronde“ sans songer qu’on est en pleine mythologie », (Bally, C., 1972, [1920] : 265).

⁷⁵⁹ « nous comprenons de façon routinière les événements sans agents en termes d’actions réalisées par des agents inanimés » (Turner, M., 1988 : 4).

⁷⁶⁰ En marge même du système phonologique, puisque, comme le souligne Sapir, “un phonème n’a pas de référence qui lui soit propre“ (“A phoneme has no singleness of reference”, Sapir, E., 1949 : 34).

⁷⁶¹ Valeurs présentées par l’auteur comme relevant d’*“une tradition de “r“ agités, véhéments, colères, héroïques, amers, acerbes, âpres, barbares, rudes ou rocailleux, heurtés, grinçants, ronflants, raclants et tapageurs“ ; d’autre part de “l“, doux, calmes, faibles, indolents, flasques et glissants.“* (Chastaing, M., 1966 : 472). (cf. supra, Nobile, L. 2014 a : 33).

le discours sur le son⁷⁶², les phénomènes d'iconicité acoustique - utilisant la valeur signifiante immanente des sons de langue dans la saisie des sons du monde (cf. Fisher, O, 2006) - font ainsi apparaître la richesse des liens tissés, dans et par le dire, avec le perçu.

Très mobilisée, par exemple, dans l'inscription verbale des événements acoustiques, l'occlusive vélaire sourde [k] semble jouer, de par ses qualités propres⁷⁶³, un rôle spécifique dans la signification du sonore en langue⁷⁶⁴.

Mis en évidence dans le discours sur le son, les phénomènes d'iconicité acoustique s'étendent par ailleurs à l'ensemble des usages du sonore en langue. En faisant appel à l'iconicité, la parole retourne ainsi aux sources mêmes du procès sémiotique, le discours utilisant, dans leur richesse et leur diversité, les possibilités offertes par les qualités sensibles du matériau linguistique.

Procédant de l'expérience sonore, l'usage du médium acoustique en langue s'ouvre ainsi aux phénomènes d'iconicité interne, qui contribuent eux-mêmes à régénérer le procès sémiotique. S'il passe par les conventions inhérentes au système phonologique, le lien ouvert par l'usage du sonore en langue est donc éminemment actif et renouvelle, en retour, l'ancrage de la parole dans la relation aux événements acoustiques du monde.

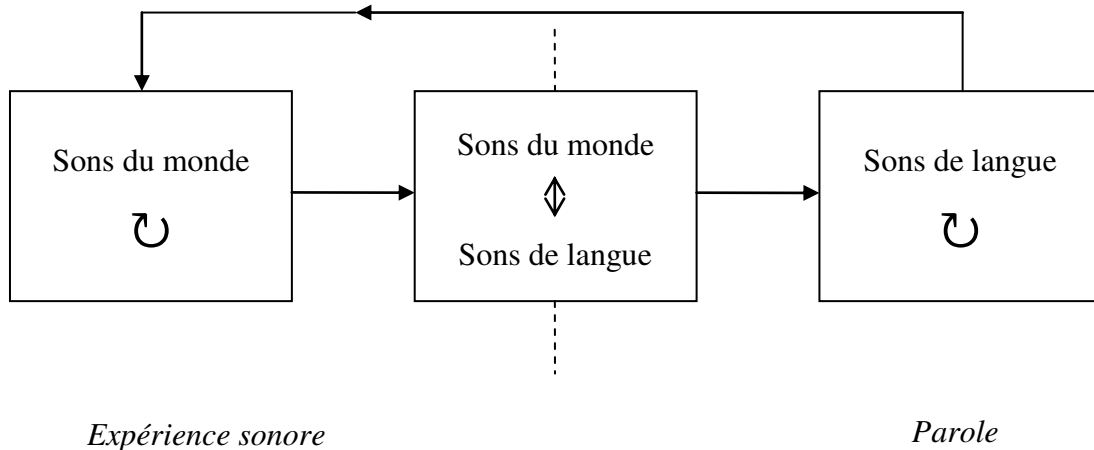
⁷⁶² Lorsqu'il est mentionné par les grammairiens, le phénomène "d'autonomisation" des sons de langue est, de fait, généralement illustré par des exemples issus du lexique sonore - et, en particulier, du processus de formation onomatopéique : « On a pu [...] mettre en évidence expérimentalement des corrélations, peu précises mais difficiles à nier, entre tels types de phonèmes et tels signifiés élémentaires : [p, t, k] évoquent par exemple une certaine dureté, voire la notion de choc, [v, s, f] la douceur d'un souffle ; [i, e, y] ont la stridence de l'aigu, propre à suggérer la clarté, tandis que [ɔ̃, â, u] font naître l'image de quelque chose de sombre et de voilé etc. Cela a-t-il joué un rôle dans la formation du lexique ? Certains le pensent, *au moins en ce qui concerne le champ lexical du bruit et, comme cela est évident, pour les onomatopées.* » (Riegel, Pellat, Rioul, *op. cit.* : 97).

⁷⁶³ Qualités dont Jakobson rappelle les traits essentiels : concentration de l'explosion inhérente au trait de compacité, aptitude à assurer la séparation avec le phonème suivant au sein de l'unité lexicale, facilité de distinction des autres consonnes, plus grande "solidité", meilleure audibilité, 1980 : 124-136).

⁷⁶⁴ Mettant en évidence le rôle de l'archiphonème /K/ (/k/, /g/) dans le marquage verbal du sonore en indo-européen, J.C. Reinmuth souligne également la présence récurrente de la consonne [k] dans les onomatopées de bruit ainsi que, dans nombre de langues du monde, dans la saisie des cris d'oiseaux (2006 : 258-260) (cf. également Nodier, C., 2008, [1808] : 81).

Très représentée dans les mots du son, l'occlusive vélaire sourde s'ouvre également aux processus d'iconicité interne et joue un rôle propre dans les phénomènes d'allitération en contexte de description acoustique (« les volets de bois **claquent** devant les **boutiques** », Bouvier, N, B 4, « ce son métallique **qui** ressort beaucoup », DT. J 191).

Figure 25. *Sons du monde/sons de langue* : régénération du procès sémiotique



1.3.2 Saisies métaphoriques du sonore → engagement du procès iconique

Ouvert aux phénomènes d'autonomisation du sonore, l'usage signifiant du son en langue est également partie prenante des métaphores du perçu.

1.3.2.1 Saisies par impertinence de source → "impertinence" des usages du sonore en langue

> Relation à l'événement sonore

Reposant sur une analogie acoustique (*le bruit de X est un bruit de Y*), les saisies "par impertinence de source" contribuent à densifier les réseaux de liens unissant le phénomène acoustique à la situation émettrice et ouvrent ce faisant l'expérience sonore à la relation au monde. Le corpus présente à cet égard nombre d'exemples faisant apparaître la façon dont se croisent, dans la saisie des événements acoustiques, les liens tissés entre les bruits d'une part et les contextes afférents de l'autre (*envol de grives → bruit de grêle*, B. 72 / *bruit du troupeau → bruit de vagues*, RD. 28 / *cris des francolins du Népal → bruits de baisers* K. 18 / *vol des canards → bruit de rames* B. 48 / *roulement de la brouette → bruit de petit tambour*, RB. 11 / *moteur du tracteur → bruit de guerre*, L.P.V⁷⁶⁵ / *vagues sur les plages souillées de pétrole → bruit de suction*, K. 21). Basées sur des similarités acoustiques, les saisies par "impertinence de source" élargissent ainsi la relation au sonore aux dimensions de l'expérience humaine.

⁷⁶⁵ Ramuz, (2008, [1903]), Le Petit Village.

>> *Constitution des sons vocaux en sons de langue*

Si l'expérience sonore s'ouvre, dans les saisies par "impertinence de source", aux enjeux des situations afférentes, la relation aux sons de langue s'étend également par "impertinence contextuelle" à des éléments de nature diverse, qui participent des liens tissés par les locuteurs avec le dire.

Prenant sens (i) tantôt de la relation nouée avec le procès phono-articulatoire (que celui-ci se réalise par libre passage de l'air ou avec obstruction, par positionnement de la production sonore en avant ou en arrière de la cavité buccale, par articulation du son au niveau des lèvres, des dents, du palais, de la luette)⁷⁶⁶, (ii) tantôt de l'investissement émotionnel du procès vocal (son de l'apaisement vs. de la colère⁷⁶⁷, son adressé à X vs. à Y⁷⁶⁸, son "du soi" vs. son "de l'autre")⁷⁶⁹, (iii) tantôt encore de l'interprétation même de la fonction des éléments phonématiques (son à valeur morpho-lexicale vs. morpho-flexionnelle, son "de convenance euphonique" vs. de radical)⁷⁷⁰, l'usage signifiant du sonore repose sur l'analogie.

Qu'elle relève par ailleurs des phénomènes de phono-symbolisme (*les liquides sont des sons aquatiques*), du paradigme du changement phonétique - et de l'analogie régularisatrice "saussurienne" (*le [R] de "honorem" (rhotacisation) est un [R] de radical*) - ou des diverses

⁷⁶⁶ Ou encore par participation ou non des résonateurs nasaux, par modulation du degré d'aperture, par arrondissement ou non des lèvres, par occlusion ou constriction, par intervention ou non des cordes vocales - tous contextes qui, assurant la distinction des phénomènes vocaliques et consonantiques en langue française, s'ouvrent à la richesse et à la diversité des relations nouées par les locuteurs avec la parole.

⁷⁶⁷ Cf. Chastaing, M, 1966 : 472 et Fónagy, I. 1983 : 76 ; 89.

⁷⁶⁸ Cf. phénomènes de palatisation dans la parole adressée aux tout-petits (Fónagy, 1983 : 79).

⁷⁶⁹ L. Nobile rappelle à cet égard l'analogie établie par le grammairien latin Nigidius Figulus (Aulu-Gelle, X, 4) - et évoquée par C. de Brosses dans le *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie* (1765) - entre le point d'articulation des phonèmes dans le marquage de la première et de la seconde personne en langue latine et la position des interlocuteurs dans l'échange verbal : « Suivant cette hypothèse, l'opposition entre les lieux d'articulation des consonnes des pronoms personnels latins fonctionnerait comme une image de la position habituelle des personnes dans l'espace d'énonciation : la deuxième personne, située d'habitude devant le locuteur, serait ainsi articulée plus en avant (régions dentale et labio-dentale de *tu*, *tibi* et *vos*) par rapport à la première personne (régions vélaire et nasale d'*ego*, *mihi* et *nos*) coïncidant avec le locuteur lui-même. » (Nobile, L., 2014b : 138).

⁷⁷⁰ Les résolutions par analogie des irrégularités issues des processus de changement phonétique s'expriment en cela comme phénomènes "d'impertinence contextuelle", l'exemple célèbre cité par Saussure - [ɔRATɔREM] : [ɔNɔREM] → [ɔRATɔR] : [ɔNɔR] - reposant ainsi sur l'interprétation d'un phénomène issu d'un processus de rotacisation ([ɔNɔREM] → [ɔNɔSEM]) en termes de phénomène morphologique ("le [R] de [ɔNɔREM], est un "r" de radical"). (Cf. Saussure, 1915 : 222).

expressions de l'étymologie populaire (*le [p] de péage est le [p] de payer*)⁷⁷¹, la relation à la chaîne acoustique du dire passe par la saisie de l'un dans les termes de l'autre⁷⁷².

>>> *Ouverture du procès sémiotique*

Ouverte, dans et par l'usage du médium acoustique, aux saisies métaphoriques du sonore, la parole mobilise à des fins signifiantes propres les phénomènes d'"impertinence de source". Utilisant l'aptitude du "son de l'un" à se donner pour le "son de l'autre", le discours tend ainsi à lier les phénomènes de similarité acoustique et de proximité sémantique, R. Jakobson notant, par exemple, la récurrence de ce phénomène dans le marquage des liens de parenté :

Père, mère et frère ne se divisent pas en racine et suffixe, mais l'identité de sonorité de ces termes de parenté - à l'exception des consonnes initiales - est éprouvée comme une sorte d'allusion phonologique à leur proximité sémantique. » (Jakobson, 1965 : 32).

Renvoyant à la multiplicité des situations dans lesquelles une proximité de sens va de pair avec une régularité phonologique, ce phénomène témoigne de l'intérêt présenté en langue par la saisie d'une similarité en termes d'une autre⁷⁷³.

Utilisé sur le mode ludique dans les jeux de mots, mais employé également à des fins discursives dans le processus de paronomase, - le fait que "*le son de X soit un son de Y*" étant partie prenante de l'ouverture de l'effet de sens (comme dans la célèbre formule *traduttore, traditore*) -, ce phénomène est au cœur des usages poétiques de la langue, où toute relation de similarité acoustique se charge de valeurs sémantiques propres⁷⁷⁴.

⁷⁷¹ Cf. Béguelin, M.J., 2002.

⁷⁷² Qu'elle relève ou non d'un processus intentionnel, la saisie "de l'un dans les termes de l'autre" témoigne ici du caractère récurrent de l'impertinence des usages du sonore en langue.

⁷⁷³ Cette situation trouve une actualisation dans les phénomènes de phonesthèmes, où un élément de nature phonématique se charge en contexte - hors du cadre des processus d'affixation comme de la mimesis acoustique -, d'une valeur sémantique propre, comme c'est par exemple le cas, en langue anglaise, dans la série *gleam, glimmer, glitter, gloom, glare, glint, glisten, glow*, où la présence à l'initiale de la suite vélaire sonore/liquide *gl-* prend valeur signifiante dans la saisie de la lumière (Hinton et al., 1994, cit. in Nobile, L., 2014 a : 5).

⁷⁷⁴ Situation ouverte aux usages ludiques et "mythopoïétiques" du sonore en langue (Jakobson, 1980 : 35), actualisés par les comptines (ex.1) ou encore par les phénomènes de glossolalie (ex. 2) :

1. Mirlababi surlababo

Mirliton ribon ribette

Surlababi mirlababo

Mirliton ribon ribo (Victor Hugo, 1880, in Baucomont, J. et al, 1961-1970).

S'émancipant des usages conventionnels du *dire*, l'utilisation iconique des sons de langue participe ainsi, comme l'analyse R. Jakobson, de l'immanence du sens à la parole :

La valeur iconique autonome des oppositions phonologiques est amortie dans les messages purement cognitifs, mais devient particulièrement manifeste dans la langue poétique. [...] (L') enchantement du "pur son des mots", qui éclate dans les emplois expressifs, magiques et mythopoïétiques du langage, et par-dessus tout en poésie, non content de compléter et de contrebalancer le procédé spécifiquement linguistique de "double articulation", dépasse la dualité en conférant aux traits distinctifs eux-mêmes la puissance de signifier immédiatement.

(Jakobson, Waugh, 1980 : 35 ; 280).

1.3.2.2 Images qualitatives → usages iconiques des qualités acoustiques, rythmiques, et syntaxiques de la chaîne discursive

Si les saisies "par impertinence de source" relèvent d'une approche événementielle du sonore, les "images qualitatives" (*B a les qualités de X*) ouvrent l'expérience acoustique à la relation à l'autre, qu'elles passent par le lien à la matière et à l'objet (*les bruits sont des entités physiques du monde*) ou s'étendent à la dimension de la transcendance (*le bruit rend possible le dépassement des contingences de l'instant*).

Métaphores ontologiques → constitution de la parole en réalité expérientielle propre

> Relation à l'événement acoustique

Conférant aux phénomènes acoustiques - par essence insaisissables - une réalité propre, les métaphores ontologiques (Lakoff et Johnson, 1980 : 35-36) jouent un rôle central dans l'accessibilité cognitive du sonore. Tout en permettant d'appréhender les qualités de l'événement acoustique en termes de propriétés des entités physiques du monde, elles ouvrent également le procès sonore au paradigme de la matière en transformation, l'activité émettrice étant de façon récurrente, en particulier en contexte musical, pensée sur le mode de l'interaction avec la substance et l'objet.

2. gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa lautilamomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban [...] (Hugo Ball)

Inscrit au point d'origine même du "dire", là où se nouent et se dénouent les liens unissant l'expérience sonore à la parole, l'usage "du pur son des mots" est ainsi avant tout, comme le souligne A. Tomiche, affirmation de l'être parlant et de l'existence du langage : « ce qui se joue et se rejoue dans l'expérience glossolale, c'est l'expérience d'une parole qui ne signifie rien, si ce n'est elle-même, rien si ce n'est que le langage est. » (Tomiche, A., 2003 : 64).

>> *Analogie sons de langue / sons du monde*

Ancrée dans l'expérience sonore, la relation au médium acoustique du dire mobilise largement le champ des "métaphores ontologiques". Ouvert à la relation aux entités physiques du monde, le lien tissé avec les sons de langue passe ainsi par l'attribution à la parole des qualités de la matière et de l'objet, situation qui trouve par exemple une actualisation dans les propos prêtés par C.F. Ramuz aux villageois valaisans francophones dans la description du dialecte germanique parlé par leurs voisins :

Ceux du Sanetsch étaient également accourus, c'est-à-dire ceux qui sont du côté du nord-ouest, à l'autre bout de la grande paroi ; [...] Eux, ils se parlaient dans leur langue, qui est une langue qu'on ne comprend pas, *parce que c'est du gravier allemand* ; RD. 11.

De nature éminemment subjective, le lien tissé avec la langue de l'autre s'ouvre par ailleurs à la relation à l'environnement, comme c'est le cas, chez N. Bouvier, dans l'évocation des qualités de l'azéri et du persan :

Mianeh est [...] à la frontière de deux langues : en deçà, l'azéri où l'on compte ainsi jusqu'à cinq : bir, iki, ütch, dört, bêch ; au-delà, le persan : yek, do, sé, tchâr, penj. Il n'y a qu'à comparer ces séries pour comprendre avec quel plaisir l'oreille passe de la première à la seconde. *L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans. Tandis que le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été.* B 44

>>> *Ouverture du procès signifiant*

Si l'expérience acoustique s'exprime, le cas échéant, sur le mode de la relation à la matière et à l'objet, l'usage signifiant du sonore contribue, en retour, à "l'incarnation" du dire. Ancrée, dans et par l'utilisation du médium acoustique, dans la relation au monde, la parole prend corps et se constitue ainsi en domaine d'expérience propre tandis que, permettant l'accès à "l'essence des choses qui échappent à la désignation et à l'apparence immédiate" (Strauss, 2000, [1935] : 190), l'usage signifiant du sonore donne une existence à "l'insaisissable".

→ *Images de "dépassement des contingences de l'instant" → émancipation du dire*

> *Relation à l'événement sonore*

Si elle fait une large place aux métaphores ontologiques, la saisie du sonore passe également par les images de transcendance. Perçu comme apte à dépasser les contingences de l'instant, l'événement acoustique est ainsi doté de facultés propres, qu'il soit présenté comme engageant le lien à l'invisible, se jouant des distances et des contraintes de la pesanteur, permettant de remonter le cours du temps, ou rendant possible l'accès à l'immatériel.

>> *Transfert aux sons de langue des liens tissés avec les sons du monde*

Transmise aux sons de langue, l'idée d'un dépassement, dans et par l'expérience acoustique, des contingences de l'instant s'inscrit aux sources mêmes de l'usage linguistique du sonore. Bien que jugée inférieure à la vue, l'ouïe est ainsi considérée par Aristote comme étant « pour l'intelligence, bien qu'indirectement [...] la plus importante », dans la mesure où « (elle) rend les plus grands services à la pensée. » (*Petits traités* : 24-25, cf. supra).

Trouvant une expression chez Hegel, pour qui “en se dérochant [...] doublement à la forme et au mouvement, le son est éminemment propre à être l'écho de l'âme“ (1997, [1821] : 321), l'idée d'une aptitude naturelle du sonore à l'expression des “choses de l'esprit“ est très présente chez les penseurs germaniques des dix-huitième et dix-neuvième siècles, Herder notant, à cet égard, que « la nature n'a su trouver de meilleur chemin vers l'âme que l'ouïe et le langage » (1987, [1769], *cit.* in Kaltenecker : 105, cf. supra), et K.W. Heyse affirmant que « grâce à (sa) nature idéelle, le son est tout particulièrement adapté à être le support de la pensée et l'ouïe à en être le récepteur. » (1856 : 29, cf. supra).

Qu'elle passe aujourd'hui par les champs de la neurobiologie (Changizi, 2011), des recherches sur les phénomènes de correspondances transmodales (Ramachandran et Hubbard, 2001, Spence, C, 2015), ou de l'analyse neurophysiologique des phénomènes inhérents à la perception de la parole (Moore, Tyler, Marslen-Wilson, 2009), la question de l'aptitude du sonore à engager l'ouverture du procès signifiant est au cœur des recherches concernant l'émergence du dire.

>>> *Usage signifiant du sonore en langue*

Ancrée dans l'expérience acoustique, l'activité langagière utilise en retour l'aptitude du sonore à se jouer des contraintes de l'instant. Dépassant les contingences du paradigme écoute/production, la parole s'exprime ainsi, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, à la fois comme immanence et comme transcendance :

[...] la parole, celle que je profère ou celle que j'entends, est imprégnée d'une signification qui est lisible dans la texture même du geste linguistique, au point qu'une hésitation, une altération de la voix, le choix d'une certaine syntaxe suffit à la modifier, et cependant jamais contenue en lui, toute expression m'apparaissant toujours comme une trace, nulle idée ne m'étant donnée qu'en transparence, et tout effort pour fermer notre main sur la pensée qui habite la parole ne laissant entre nos doigts qu'un peu de matériel verbal. (Merleau-Ponty, 1960 : 144)

1.3.3 Extensions métaphoriques des phénomènes d'autonomisation du perçu → ouverture de la parole aux enjeux de l'inédit

> *Relation à l'événement acoustique*

Ouverts au procès métaphorique, les phénomènes d'autonomisation du sonore renouvellent les modalités d'exploration du sensible - l'événement acoustique étant, le cas échéant, doté des propriétés du vivant et la relation au sonore perçue sur le mode de l'interaction avec l'autre.

>> *Analogie sons de langue / sons du monde*

Transférés, par analogie, aux sons de langue, les processus d'autonomisation du perçu participent de l'émancipation de la chaîne acoustique du dire, situation dont témoignent, en contexte descriptif, les saisies métaphoriques de la parole. C'est le cas, par exemple, dans *L'usage du monde*, où les sons de la langue de l'autre, prenant, de la distance même instaurée par leur étrangeté, une existence propre, se présentent comme évoluant d'eux-mêmes dans l'espace et comme interagissant avec l'environnement :

Ils parlaient grec ; les « phi », les « psi », les « thêta » bourdonnaient autour de la table, s'enroulaient dans l'air tiède, coupés d'« omégas » plus vantards qui allaient résonner contre le fût bleu ciel qui contient l'eau potable. B. 61

>>> *Ouverture du procès signifiant*

Ancré dans l'aptitude du sonore à ouvrir de nouvelles modalités de présence au monde, l'usage signifiant du son en langue contribue, en retour, à faire de la parole un espace d'exploration du sensible. En retournant, ce faisant, aux sources mêmes du procès sémiotique (Jakobson, Waugh, 1980 : 280), l'usage poétique de la langue élargit le discours aux enjeux de l'inédit. S'émancipant de l'expérience, la parole n'a ainsi pas pour fonction de "re-présenter" le monde, mais bien d'ouvrir un monde :

*L'écho rit des sons, les jetant aux bois
avec une voix
qui grince, comme sur les toits
par les grands vents, les girouettes ;
ou, douce et mourant peu à peu,
les égarant parmi l'air bleu
aux cimes chantantes des hêtres.*

Poèmes inédits : 144.

Figure 26. Des saisies métaphoriques du perçu à l'engagement du procès iconique

a. Saisies par "impertinence de source" → "impertinence" des usages du sonore en langue

<p>Analogie/catégorisation ↓ sons du monde</p>	<p>Analogie/catégorisation ↓ sons de langue</p>	<p>Usage signifiant du sonore en langue</p>
<p>→ Saisie du <i>bruit de l'un</i> en termes du <i>bruit de l'autre</i> : LE BRUIT DE X EST UN BRUIT DE Y</p> <p>Élargissement des liens tissés entre phénomènes acoustiques aux événements et aux contextes afférents</p> <p><i>envol de grives</i> → <i>bruit de grêle</i> B. 72</p> <p><i>vol des canards</i> → <i>bruit de rames</i> B. 48</p> <p><i>roue de la brouette</i> → <i>bruit de petit tambour</i> RB. 11</p> <p><i>vagues chargées de pétrole</i> → <i>bruit de succion</i> K. 21</p> <p><i>train à l'approche</i> → "grand bruit de vent qui se lève" RB. 13</p> <p>Extension du perçu, dans et par le procès métaphorique, aux dimensions de l'expérience humaine.</p>	<p>→ Saisie des sons de langue en termes de phénomènes de nature diverse</p> <p>> LES SONS DE LANGUE SONT DES SONS DU MONDE : « si l'on pouvait grouper tous les mots à phonèmes liquides, on obtiendrait tout naturellement un paysage aquatique. » (Bachelard, 1942 : 255)</p> <p>> LES SONS DE LANGUE SONT DES SONS ÉMOTIONNELS PRÉ-VERBAUX</p> <p><i>Les occlusives sourdes tendues sont des sons de colère</i></p> <p><i>La bilabiale nasale est un son de douceur</i> (Fónagy, 1983 : 76 ; 89)</p> <p>> LE SON DE FONCTION x EST UN SON DE FONCTION y :</p> <p><i>Le [R] de rhotacisation dans "honorem" est un [R] de radical</i></p> <p><i>Amorem : honorem → amor : honor</i> (analogie régularisatrice, Saussure, 1915 : 222).</p> <p><i>Le [p] de péage est le [p] de payer</i> (analogies de "l'étymologie populaire", Béguelin, M.J, 2002)</p>	<p>→ Utilisation à des fins signifiantes de l'aptitude du <i>son de l'un</i> à se constituer en <i>son de l'autre</i></p> <p>> Tendance de la parole à lier phénomènes de proximité acoustique et sémantique Ex. : régularités phonématiques associées au marquage des liens de parenté : <i>père, mère, frère</i> (Jakobson, 1965 : 32).</p> <p>> Usages discursifs des phénomènes de proximité phonématique à des fins sémantiques</p> <p>- Jeux de mots</p> <p>- Phénomènes de paronomase <i>traduttore, traditore</i></p> <p>> Usages poétiques du sonore Immanence du procès signifiant à l'usage même du dire : « L'enchantement du "pur son des mots" [...] (confère) aux traits distinctifs eux-mêmes la puissance de signifier immédiatement. » (Jakobson, Waugh, 1980 : 280)</p>

b. Images qualitatives → usages iconiques des qualités acoustiques, rythmiques et syntaxiques du dire

Métaphores ontologiques → constitution de la parole en réalité expérientielle propre

<p>Analogie/catégorisation ↓ sons du monde</p>	<p>Analogie/catégorisation ↓ sons de langue</p>	<p>Usage signifiant du sonore en langue</p>
<p>→ Saisie de l'expérience sonore en termes de relation aux entités physiques du monde :</p> <p>B A LES QUALITÉS DE X</p> <p>« L'expérience que nous avons des objets physiques (en particulier de notre propre corps) est à l'origine d'une extraordinaire variété de métaphores ontologiques, c'est-à-dire de manières de percevoir des événements, des émotions, des idées, etc. comme des entités et des substances. »</p> <p>(Lakoff et Johnson, 1980 : 35-36).</p> <p>> Saisie des qualités sonores en termes de propriétés de la matière et de l'objet</p> <p>> Description du procès sonore en termes de "matière en transformation"</p> <p>> Saisie de la production sonore en termes d'interaction avec la matière.</p>	<p>→ Ouverture de la relation aux sons de langue au champ des "métaphores ontologiques"</p> <p>> Attribution à la chaîne acoustique du dire des qualités des entités physiques du monde</p> <p>« Eux, ils se parlaient dans leur langue, qui est une langue qu'on ne comprend pas, <i>parce que c'est du gravier allemand</i> ; »</p> <p>RD. 11.</p> <p>> Attribution à la langue des qualités de l'environnement</p> <p>« L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais <i>c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans. Tandis que le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été.</i> » B 44</p>	<p>→ Contribution de l'usage signifiant du sonore en langue, en même temps qu'à l'incarnation du dire, à l'accès de la parole à "l'insaisissable"</p> <p>> Constitution de la parole, dans et par l'usage du médium acoustique, en "réalité" propre</p> <p>« Dans leur être actuel, les mots, en amassant les choses, deviennent des réalités. »</p> <p>Bachelard, G. 1960 : 43</p> <p>> Accès, dans et par l'usage signifiant du sonore en langue, à "l'essence des choses qui échappent à la désignation et à l'apparence immédiate" (Strauss, 2000, [1935] : 190).</p> <p>Aptitude du dire à s'élargir à la dimension de "l'immatériel"</p> <p>Ouverture de la parole au champ de l'abstraction.</p>

<p>Analogie/catégorisation ↓ sons du monde</p>	<p>Analogie/catégorisation ↓ sons de langue</p>	<p>Usage signifiant du sonore en langue</p>
<p>→ Attribution au sonore de l'aptitude à dépasser les contingences de l'instant</p> <p>Le son est perçu comme</p> <ul style="list-style-type: none"> - ouvrant le lien à l'invisible, - surmontant les distances, - se jouant de la pesanteur, - permettant de remonter le cours du temps, - rendant possible l'accès à l'immatériel, - conférant une maîtrise sur les choses du monde. <p>« C'est une longue prise de son, d'environ une heure. Au début, la texture est aussi belle et délicate que de la dentelle irlandaise, <i>un ample tissu sonore qui m'aspire dans le temps et l'espace d'alors comme seul le son peut le faire.</i> » (Krause, B., 2013 : 172)</p> <p>« Regardez seulement : des bras de rien, des mains comme un squelette, un corps ...un corps autant n'en pas parler ; n'empêche qu'il avait une force à faire danser le monde. <i>Il vous attirait les vagues depuis l'autre bout du lac, comme je vous dis, et encore qu'elles ne venaient pas quand elles voulaient, ni comme elles voulaient, mais seulement quand et comme il voulait.</i> » RB. 31</p>	<p>→ Fondement de l'usage du médium acoustique sur l'aptitude du sonore à ouvrir l'accès à l'abstraction</p> <p>« l'ouïe ne fournit, en général, que les différences du son ; et, pour quelques êtres, elle fournit aussi les différences de la voix. Mais indirectement, c'est l'ouïe qui rend les plus grands services à la pensée, puisque c'est le langage qui est cause que l'homme s'instruit, et que le langage est perçu par l'ouïe, non pas, il est vrai, en lui-même, mais indirectement. » (Aristote, <i>Petits traités</i> : 24-25),</p> <p>« la nature n'a su trouver de meilleur chemin vers l'âme que l'ouïe et le langage » (Herder, 1797, [1769], cit. in Kaltenecker : 105).</p> <p>« grâce à (sa) nature idéale, le son est tout particulièrement adapté à être le support de la pensée et l'ouïe à en être le récepteur. » (Heyse, K.W., 1856 : 29).</p> <p>« Avec quelques sons, nous désignons les fardeaux les plus lourds, les distances les plus éloignées, les vitesses les plus grandes, bref, le monde entier, et nous pouvons ainsi utiliser d'une certaine façon ce que nous ne pouvons saisir directement. » (Strauss, E., 1935 : 189).</p>	<p>→ Contribution de l'usage signifiant du sonore en langue, en même temps qu'à l'ancrage expérientiel de la parole, à l'émancipation du dire des phénomènes d'écoute/production</p> <p>Dépassement, dans et par le dire, du "geste linguistique" même</p> <p>« la parole, celle que je profère ou celle que j'entends, est prégnante d'une signification qui est lisible dans la texture même du geste linguistique, au point qu'une hésitation, une altération de la voix, le choix d'une certaine syntaxe suffit à la modifier, et cependant jamais contenue en lui, toute expression m'apparaissant toujours comme une trace, nulle idée ne m'étant donnée qu'en transparence, et tout effort pour fermer notre main sur la pensée qui habite la parole ne laissant entre nos doigts qu'un peu de matériel verbal. » (Merleau-Ponty, 1960 : 144)</p> <p>Ouverture de la parole à la double dimension de l'immanence et de la transcendance.</p>

c. Métaphores “autonomisantes” → constitution du dire en espace d’expérience propre

Analogie/catégorisation ↓ sons du monde	Analogie/catégorisation ↓ sons de langue	Usage signifiant du sonore en langue
→ Autonomisation, voire anthropomorphisation du phénomène sonore, perçu comme agent de son surgissement, de son déploiement spatio-temporel et de ses interactions avec l’autre. > Animation du sonore > Ouverture, dans et pas l’expérience acoustique, d’une présence au monde.	→ Attribution d’une existence propre aux sons de langue, présentés, le cas échéant, en termes d’éléments animés interagissant avec l’autre et avec l’environnement : « Ils parlaient grec ; les “ phi “, les “ psi“, les “thêta“ bourdonnaient autour de la table, s’enroulaient dans l’air tiède, coupés d’ “omégas“ plus vantards qui allaient résonner contre le fût bleu ciel qui contient l’eau potable.» B 61	→ Constitution, dans et par l’usage signifiant du sonore, du discours en espace autonome. > Ouverture du procès langagier aux enjeux de l’inédit > Émancipation de la parole, qui n’a, ce faisant, pas pour fonction de re-représenter le monde, mais d’ouvrir un monde.

Qu’elle participe ainsi (i) des formes premières d’engagement du continuum perceptivo-cognitif, (ii) du lien originaire unissant, en même temps que l’activité auditive aux différentes modalités de l’expérience perceptive, le sensible à l’intelligible, ou (iii) des diverses expressions du procès métaphorique, l’aptitude du sonore à s’élargir, dans et par l’usage du médium acoustique en langue, aux enjeux du *non -spécifiquement- sonore* contribue ainsi à ouvrir à la parole l’infini des possibles.

Ancrée, dans et par l'usage du médium acoustique, dans les processus d'analogie/catégorisation du sonore, la parole utilise ainsi "à ses propres fins" les ressources de l'expérience sensible, élargissant le questionnement de l'événement aux dimensions de l'intention signifiante, prolongeant, dans des perspectives inédites, les phénomènes de distinction du *même* et de l'*autre* inhérents à l'activité auditive, et renouvelant, en se constituant en terrain d'expérience propre, les modalités mêmes de la relation au monde.

C'est ainsi de son ancrage dans l'expérience acoustique que l'usage du son en langue nous permet de signifier le mouvement et l'émotion, de différencier les qualités du perçu et d'engager le lien du sensible à l'intelligible.

C'est également la relation nouée, dans et par le dire, avec l'expérience sonore, qui nous donne la possibilité de "glisser" d'un phénomène à un autre et de nous focaliser sur tel ou tel aspect d'un événement en laissant les éléments secondaires en arrière-plan, de multiplier les perspectives sur le devenir en ouvrant l'axe temporel du discours, et de donner, dans et par l'engagement du procès cognitif, une cohérence aux situations quotidiennes de la vie.

C'est enfin de son ouverture aux métaphores du sonore que l'utilisation du médium acoustique rend possible, en même temps que le dépassement des contingences du geste linguistique, l'enrichissement des réseaux de liens sous-tendant le processus de signification du perçu, et l'ouverture du dire à l'imaginaire.

Née d'une analogie, la parole devient ainsi elle-même puissance d'analogie.

2. Imiter, projeter, subvertir : des analogies du sonore à l'émergence du dire

Observatoire privilégié des phénomènes inhérents à l'engagement du procès sémiotique, le discours sur le son apporte également un éclairage sur la façon dont la langue, confrontée au paradoxe d'une situation dans laquelle la signification du sonore passe elle-même par l'usage du médium acoustique (Fónagy, I., (1991 [1983]) : 314), resserre ses moyens autour des formes originaires du dire : imitation, projection et subversion, qui trouvent elles-mêmes ancrage dans la relation au perçu.

2.1 De l'ancrage fusionnel du sonore aux usages mimétiques du dire

Imiter/s'approprier

Renvoyant aux modalités premières de présence au monde, l'usage de la mimesis ouvre, en même temps que le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, une distance au sein de l'expérience. Récurrente à cet égard dans l'analyse génétique du langage, l'attribution à l'imitation d'un rôle nodal dans l'émergence de la parole va ainsi de pair avec la conscience du fait qu'elle marque, chez l'être humain, en même temps que l'expression d'un dépassement des modalités fusionnelles de l'expérience, l'engagement de nouvelles formes de relation à l'autre.

Centrale dans la thèse développée par le neurobiologiste M. Changizi, l'hypothèse d'un processus originare d'imitation de la nature par la parole - phénomène élargi par l'auteur au paradigme de la musique -, s'appuie sur le constat d'une similarité entre sons de langue et sons du monde, similarité mise en évidence par l'analyse spectrale des événements acoustiques afférents :

La parole et la musique ont évolué culturellement au fil des âges pour être des simulacres de la nature. [...] L'activité langagière et la musique imitent la nature.⁷⁷⁵ (Changizi, 2011 : 16 ; 11)

Tout en faisant apparaître le lien unissant les sons de langue aux coups, aux glissements et aux résonances (*hits, slides and rings*) produits par les interactions des objets physiques du monde, M. Changizi met également en évidence la façon dont la mimesis repose sur l'instauration d'une distance, distance inhérente tout d'abord à l'action imitative elle-même, qui mobilise, en l'occurrence, les ressources physiologiques de l'appareil vocal humain :

La parole est faite des constituants sonores fondamentaux des événements physiques parce que la parole est un événement physique. [...] Cependant, notre bouche, quand nous parlons,

⁷⁷⁵ Original : “ Speech and music evolved over time to be simulacra of nature [...] Language and music mimic nature.” (Changizi, 2011 : 16; 11).

n'est pas simplement un corps sonore, avec une langue, des lèvres et des dents produisant des bruits. [...] Quand notre bouche, (en collaboration avec notre nez, notre gorge et nos poumons) fait des bruits, elle utilise, pour produire le son, des mécanismes qui vont bien au-delà de ceux des atomes dans le cadre d'un événement concernant un objet solide - coups, glissements et résonances. [...] Les événements qui, dans notre bouche, produisent les sons de la parole sont des événements impliquant des phénomènes de déplacement d'air, non des coups, des glissements et des résonances. Les événements mettant en jeu le flux de l'air dans nos bouches *imitent* les coups, les glissements, et les résonances, qui sont les constituants des événements physiques produits par les objets solides. Nos bouches produisent une plosive par une décompression soudaine de l'air mais pas par une collision effective dans la bouche. Les fricatives sont réalisées par le mouvement prolongé de l'air à travers un passage étroit ; il n'y a pas de surfaces dans la bouche qui soient effectivement frottées l'une contre l'autre. Et les sonores ne sont pas dues à la vibration d'un objet en raison d'un coup ou d'un glissement ; au lieu de cela, les sonores proviennent de la vibration des cordes vocales au passage de l'air.

(Changizi, 2011 : 41-42)⁷⁷⁶.

La possibilité d'une imitation des coups, glissements et résonances provenant des événements physiques du monde par un jeu de flux d'air passant par une mise en vibration des cordes vocales et une amplification par les résonateurs corporels, repose ainsi à part entière sur une analogie⁷⁷⁷, analogie qui, dans la théorie de M. Changizi, fonde le processus "de harnachement culturel" (*harnessing*) de l'être humain par la nature :

Des sons de coup, de glissement et de résonance sans coups, glissements, ni résonances ! Quelle coïncidence ! La parole humaine utilise trois sons principaux par le biais de mécanismes de flux d'air, et cependant, il se trouve qu'ils sonnent exactement comme les trois sons principaux inhérents aux événements produits par les interactions physiques des objets solides. C'est trop de coïncidence pour que ce *soit* une coïncidence. C'est juste ce à quoi s'attend le *harnessing* : des bouches produisant des sons de flux d'air, sélectionnant juste un petit nombre de sons pour le langage - les sons des interactions physiques entre solides. (Changizi, *op. cit.* : 42)⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ Original : "Speech is built from the fundamental constituents of physical events because speech is a physical event. [...] However, when we speak, our mouth is not simply a container with a tongue, lips, and teeth rattling around. [...] When our mouth (in collaboration with our nose, throat and lungs) makes sounds, it is using mechanisms for sound production that go well beyond the solid-object event atoms -hits, slides and rings. [...] The events in our mouths that make the sounds of speech are events involving airflow, not hits, slides or rings at all. Airflow events in our mouths mimic hits, slides, and rings, the constituents of solid-object physical events. Our mouths make a plosive by a sudden release of air, not by an actual collision in the mouth. Fricatives are made by the noninstantaneous movement of air through a tight passage; no surfaces in the mouth are actually rubbed against one another. And sonorants are not due to an object vibrating because of a hit or slide; instead, sonorants come from the vocal chords vibrating as air passes by." (Changizi, M., 2011 : 42)

⁷⁷⁷ Analogie inhérente à la métaphore : *le bruit de X est un bruit de Y*.

⁷⁷⁸ Original : "Hit, slide and ring sounds without hits, slides or rings! What a coincidence! Human speech employs three principal sounds via airflow mechanisms, and yet they happen to sound just like the three principal sounds that happen in events with physical interactions between solid objects. Utterly different mechanisms, but the same resultant sound. That's too coincidental to *be* a coincidence. That's just what

“Imiter“ ne saurait cependant être une fin en soi, et les usages culturels de la mimesis possèdent des enjeux propres. L’analogie sous-tendant le processus d’“équipement“ de l’être humain par la nature “⁷⁷⁹ contribue ainsi de façon essentielle à l’ouverture de nouvelles modalités d’expérience :

N’oublions pas que le langage et la musique n’essaient pas simplement d’imiter la nature. Ils ont aussi leur propre boulot à faire : l’écriture permet de consigner les pensées, la parole de transmettre les pensées aux autres et la musique peut-être de réaliser quelque chose comme faire naître des sentiments chez les autres. La parole et la musique veulent capter tout ce qu’elles peuvent de la structure de la nature afin de s’immiscer facilement dans nos cerveaux, mais elles doivent servir leur objectif, et auront à sacrifier l’imitation de la nature quand cela sera nécessaire. (Changizi, *op. cit.* : 15)⁷⁸⁰

Ancrée dans les événements acoustiques du monde, la parole s’ouvre en retour aux ressources de l’imitation⁷⁸¹. Présentée à cet égard comme fruit d’une “complicité“ entre *mimesis* et *semiosis* (Resweber, in Enckell et Rézeau, 2010, Préface : 10, cf. supra), l’onomatopée se constitue à la fois en expression d’un “monde parlant“, révélé par le dire, et d’une “langue-son“, partie prenante des bruits du monde (Enckell et Rézeau, 2010 : 16, cf. supra). Décrite par J.C Reinmuth à partir de l’analogie “du monotrème“ (2006 : 189-190, cf. supra), elle possède à la fois les caractéristiques de l’hypoicône et des phénomènes relationnels inhérents à l’usage de la parole - toute imitation des bruits du monde s’effectuant au filtre des distinctions phonologiques de la langue (Monneret, P., 2014 : 50, cf. supra). Les phénomènes de mimétisme acoustique s’étendent, par ailleurs, tant par contiguïté expérientielle (liens phono-articulatoires, émotionnels, sensoriels) que par iconicité interne

harnessing expects : airflow sound-producing mouths settling on just a few sounds for language - the sounds of physical interactions among solid objects.” (Changizi, M., *op. cit.* : 42).

⁷⁷⁹ “Harnessing“, soit littéralement “harnachement“.

⁷⁸⁰ Original : “Let’s not forget that language and music are not merely trying to mimic nature. They have jobs to do : writing is for putting thoughts on the record, speech is for transmitting thoughts to others, and music is perhaps for something like evoking feelings in others. Language and music want to capture as much of the structure of nature as they can so that they have an easy ride into our brains, but they must serve their purpose, and will have to sacrifice nature mimicry when it is necessary to do so.” (Changizi, M., *op. cit.* : 15).

⁷⁸¹ Partie prenante, dans et par l’usage du médium acoustique, des événements sonores naturels, la parole s’ouvre également à la poïesis et imite en retour, le cas échéant, les bruits/sons du monde, comme le met en évidence I. Fónagy : « C’est en recourant aux moyens du langage primitif que poésie et art vocal se constituent en poïesis, en création et action. La communication ancestrale qui fait le pont entre activité proprement dite et activité signalétique n’est pas encore parfaitement transformée en “signes purs“ sans substance. Le poète peut encore semer le vent dans le microcosme de la cavité buccale avec ses fricatives, il peut reproduire l’ordre spatial des objets en regroupant, à l’intérieur du vers, les mots selon un ordre habituel. » (Fónagy, I, 1983 : 321).

à des paradigmes multiples, et s'inscrivent ainsi au cœur du procès morpho-lexical, marqué, comme le souligne G. Bachelard, par le rôle qu'y joue "l'imitation d'imitation" (1991 : 253, cf. supra).

Imiter vs re-présenter

Fondement même du procès onomatopéique, la mimesis repose à la fois sur l'instauration d'une distance - permettant l'émancipation du dire des phénomènes fusionnels originaires -, et sur l'engagement de formes premières de maîtrise de la relation au monde. Passant par la mise en tension du *même* et de *l'autre*, l'imitation sonore en langue ne s'exprime en cela pas comme *re-présentation* du phénomène acoustique, mais bien, ainsi que l'analyse G. Bachelard, comme intensification de l'expérience :

Pour bien reproduire un bruit, il faut le produire plus profondément encore, il faut vivre la volonté de le produire. (Bachelard, G., 1991, [1941])

Sortant du cadre de la réduplication, l'imitation s'ouvre ainsi au champ de la création :

C'est en imitant qu'on invente. On croit suivre le réel et on le traduit humainement.

(Bachelard, *op. cit.* : 259)

Retournant à la source du lien unissant la parole à l'expérience, M. Merleau-Ponty invite, ce faisant, à refaire le chemin du dire et à imaginer ce qu'il en serait "si nous faisons entrer en compte le sens émotionnel du mot [...], son sens gestuel, qui est essentiel dans la poésie" (1945 :18) :

On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde, et qu'ils sont destinés à représenter les objets, non pas, comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle. (Merleau-Ponty, M, 1945 : 218).

2.2 De la tension vers l'autre aux phénomènes de projection discursive

Ouverte, de façon originale, à la mimesis - expression, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, d'une visée de "l'essence émotionnelle" des choses -, la parole, ancrée dans l'expérience, s'exprime comme phénomène de *tension vers*. Inscrit au cœur du phénomène langagier, le projet signifiant repose ainsi sur un dépassement de l'existant et l'ouverture d'une visée orientée vers l'autre :

Sous toutes les acceptions du mot "sens", nous retrouvons la même notion fondamentale d'un être orienté ou polarisé vers ce qu'il n'est pas, et nous sommes ainsi toujours amenés

à une conception du sujet comme ek-stase et à un rapport de transcendance active entre le sujet et le monde. Le monde est inséparable du sujet, mais d'un sujet qui n'est rien que projet du monde, et le sujet est inséparable du monde, mais d'un monde qu'il projette lui-même.

(Merleau-Ponty, 1945 : 1134-1135).

L'analogie sur laquelle repose la parole est ainsi de façon essentielle projective et contribue à l'ouverture du procès signifiant.

Actualisation vocale du dire

Passant par l'engagement de l'intention signifiante, la parole s'exprime comme visée, situation dont procède l'usage langagier des ressources de l'appareil vocal. Ancrée dans les manifestations premières de l'énergie vitale, la voix assure ainsi, en même temps que l'inscription sensible du dire, l'ouverture d'une tension vers l'autre⁷⁸². Porteur d'enjeux émotionnels propres, ce phénomène trouve, dans le lexique sonore français, une actualisation dans l'usage du verbe support "pousser", récurrent dans les syntagmes relatifs à l'expression vocale (*pousser sa voix / un cri / la chansonnette*), usage remotivé chez C.F. Ramuz par modification adverbiale (*pousser de toutes ses forces, pousser dehors*)⁷⁸³ (cf. supra).

S'exprimant sur le mode de la "projection", l'émission vocale assure ainsi, dans son ancrage subjectif même, l'ouverture de la relation à l'autre, ainsi que l'analyse M. Merleau-Ponty :

Ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne. Mais si je suis assez près de l'autre qui parle pour entendre son souffle, et sentir son effervescence et sa fatigue, j'assiste presque, en lui comme en moi, à l'effrayante naissance de la vocifération.

(Merleau-Ponty, 1964, (posthume) : 190)

⁷⁸² La mise en scène du procès vocal joue en cela un rôle nodal dans le projet de C.F. Ramuz de "faire entrer la vie" dans le roman, comme en témoigne par exemple la valeur du cri dans l'évocation du retour d'Antoine à l'air libre, dans *Derborence* (cf. supra) : « Alors il est heureux, il ne voit qu'une chose : c'est qu'il est vivant. Il a des yeux qui lui servent à voir, une bouche qui respire, un corps (et il le tâte) pour aller comme il veut, où il veut, tant qu'il veut. *Il voit qu'il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu'il pense à présent se forment à mesure avec bruit sur sa langue ; Il élabore dans sa gorge un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé ; mais il s'entend, il s'entend lui-même ; il se prouve à lui-même qu'il existe, poussant ainsi un premier cri, lequel lui a été renvoyé par l'écho : - Oh !* » (Ramuz, C.F., RD. 35).

⁷⁸³ « Il appelle de toutes ses forces. Il met ses mains en porte-voix devant sa bouche, *poussant dehors de toutes ses forces les trois syllabes qui font trois notes qui se suivent, et semblent d'abord s'être perdues, parce que tout un grand moment on n'entend plus rien ;* » (Ramuz, C.F., RD. 58)

« Il élabore dans sa gorge un son *qu'il pousse dehors* et qui est encore rauque et informulé ; » (Ramuz, RD. 35)

L'usage de la voix est ainsi partie prenante de l'émergence du dire, la maîtrise de "l'expressivité vocale" étant considérée, ainsi que l'analyse - dans une perspective développementale - I. Fónagy⁷⁸⁴, comme jouant un rôle propre dans l'engagement de l'intention signifiante⁷⁸⁵ :

L'expressivité vocale naît de la conscience plus ou moins grande des efforts neuro-musculaires du corps pour faire jaillir le son et le moduler selon les exigences de l'expérience interne, de ses besoins, des plaisirs et des désagréments, des renforcements fournis par l'environnement immédiat. À l'origine des imitations sensori-motrices, et bien avant elles, se manifeste donc une fonction phono-motrice qui préfigure la fonction symbolique elle-même.

(Imberty, M., 1979 : 187).

Contribuant à fonder le procès sémiotique, l'utilisation du médium vocal assure ainsi de façon essentielle l'ancrage émotionnel de la parole, I. Fónagy soulignant à ce propos la valeur des phénomènes intonatifs dans l'actualisation du dire :

Certains muscles glottiques [...] peuvent changer le degré de tension des cordes (vocales) ou diminuer la masse vibrante. Ces changements sont trop subtils, trop rapides pour être perçus directement, en tant que sensations motrices ou tactiles. L'oreille distingue cependant clairement les changements de fréquence du ton qui correspondent au nombre de vibrations par seconde des cordes vocales. [...] (Des attitudes telles que la colère ou la tendresse) ne se révèlent que par la vocalisation, par la mimique projective de l'intonation.

(Fónagy, I., 1991, [1983] : 121 ; 122).

De l'engagement du procès sémiotique aux phénomènes intonatifs inhérents à l'actualisation orale du dire, l'usage du médium vocal s'inscrit ainsi au coeur du procès langagier.

Inscription énonciative du discours

De même que l'expérience sonore prend sens de la mise en lien du *faire* à l'*entendre*, la parole passe ainsi par les phénomènes de "tension vers" inhérents à l'ouverture

⁷⁸⁴ Assurant le lien du *faire* à l'*entendre*, l'activité vocale joue par ailleurs un rôle propre dans l'émergence des premières modalités de maîtrise sensori-motrice et dans les formes originaires de construction de la cohérence du monde, phénomène mis en évidence par I. Fónagy dans la description du "chantonnement" du nouveau-né : « La vibration des cordes vocales est le premier mouvement rigoureusement périodique déclenché par l'activité musculaire dirigée, volontaire. Ce mouvement vibratoire est perçu, d'une part, comme sensation musculaire, et d'autre part, comme sensation auditive. Il est fort probable que l'enfant établit un lien entre les sensations motrices venant de la glotte et les sensations auditives simultanées et analogues. » (Fónagy, I., 1991, [1983]).

⁷⁸⁵ Questionnant les enjeux de la construction de "l'enveloppe sonore du soi", D. Anzieu met en évidence « l'existence précoce [...] d'un miroir sonore, ou d'une peau auditivo-phonique » et s'attache, ce faisant à « sa fonction dans l'acquisition pour l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser. » (1976 : 162).

du procès langagier. Parler, c'est, en cela, tout d'abord signifier qu'on parle et se constituer en locuteur, c'est-à-dire engager un procès énonciatif⁷⁸⁶.

Expression première de projection du sujet sur l'axe du dire, l'interjection émotionnelle s'inscrit ainsi aux sources mêmes de l'énonciation, soit au point originaire où le procès affectif s'ouvre, en même temps qu'aux phénomènes d'actualisation vocale, aux dimensions de la relation à l'autre. Décrite par les grammairiens des dix-septième et dix-huitième siècles comme "mouvement de l'âme" (*affectus animi*), elle est, de façon récurrente, envisagée comme expression "naturelle" de la parole (Fournier, J.M et Raby, V, 2003 : 201, cf. supra). Cette "naturalité" ne renvoie cependant pas tant à l'ancrage sensible de l'activité langagière⁷⁸⁷ qu'à l'idée d'une participation de l'interjection à l'engagement du sujet dans le dire⁷⁸⁸ :

C'est une sorte d'en-deçà du langage. Toutefois la relation à cet en-deçà n'est pas historique, ni même génétique. Elle est susceptible de se rejouer à chaque énonciation et relève de la configuration même du rapport que le sujet parlant entretient avec ce qui est à dire.

(Fournier, J.M et Raby, V, 2003 : 187).

Actualisant, en même temps que la projection du sujet sur l'axe du discours, le lien unissant le dire à l'expérience émotionnelle, l'interjection porte ainsi l'empreinte de la relation au sensible, phénomène mis en évidence par O. Ducrot :

Une interjection présente son énonciation comme déclenchée par le sentiment qu'elle exprime. Cela implique que ce sentiment est présenté non seulement au moyen de, mais à travers l'énonciation dont il est l'origine prétendue. En disant *Hélas !* ou *Chic !*, on colore sa propre parole de tristesse ou de joie. [...] le sentiment, dans le cas des énoncés déclaratifs, apparaît comme extérieur à l'énonciation, comme un objet de l'énonciation, alors que les interjections le situent dans l'énonciation elle-même - puisque celle-ci est présentée comme l'effet immédiat du sentiment qu'elle exprime. (Ducrot, O., 1984 : 200).

⁷⁸⁶ L'énonciation étant définie par E. Benveniste comme "mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisateur." (Benveniste, E., 1966 : 80).

⁷⁸⁷ Sinon dans la mise en évidence d'une homologie entre "les sentiments de l'âme" et "certaines parties de l'instrument vocal" (De Brosse, 1753, *cit.* Beauzée, 1767, I : 607, *cit.* in Fournier, Raby, 2003 : 194).

⁷⁸⁸ Inscrit, en tant qu'expression "naturelle" du dire, aux sources du procès langagier ce phénomène a été envisagé, ainsi que l'analysent Fournier et Raby, comme fondant le caractère motivé de la parole : « (La motivation) consiste en ce que les signes linguistiques naissant de l'éclatement de l'interjection, ils conservent quelque chose de sa force illocutoire. » (Fournier, Raby, *op. cit.* : 200).

Ouvrant, chez les grammairiens des dix-septième et dix-huitième siècles, la question de l'origine du langage, la "naturalité" de l'interjection est, dans une perspective psycholinguistique, analysée, ainsi que le souligne G. Kleiber, comme un effet de l'usage et de la participation du dire à l'expérience humaine : « une fois que l'interjection est mémorisée, c'est-à-dire associée à telle ou telle émotion, son "surgissement" peut se faire de manière tout à fait involontaire, spontanée, dans le cas où l'on éprouve l'émotion en question. » (2006 : 22).

La sensation de "naturel" associée à l'usage de l'interjection n'est, à cet égard, pas sans lien, comme le met en évidence G. Kleiber, avec les processus de "rétrosignification" inhérents aux contreparties iconiques du procès sémiotique, phénomène analysé par P. Guiraud : « Le signifiant mène au sens et celui-ci à son tour actualise les propriétés acoustiques ou cinétiques de la forme phonique. » (Guiraud, 1967 : 91, *cit.* Kleiber, G., 2006 : 21).

A la fois signe et partie de l'émotion, l'interjection ouvre ainsi le procès énonciatif qui instaure, comme l'analyse E. Benveniste, le locuteur en sujet :

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme "sujet" ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego". [...] cette subjectivité, qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence d'une propriété fondamentale du langage. Est "ego" qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité" qui se détermine par le statut linguistique de la "personne" [...] C'est dans l'instance de discours où "je" désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet". (Benveniste, E., 1966 : 259 ; 260 ; 263).

Dans et par le phénomène de projection énonciative s'engage, ce faisant, un processus d'analogie/catégorisation essentiel en langue, puisqu'il est à la source du jeu des personnes, articulé, comme le met en évidence E. Benveniste, à l'usage du *je*, « signe unique, mais mobile, qui peut être assumé par chaque locuteur, à condition qu'il ne renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours. » (1966 : 254) :

Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme "je". [...]

"Je" pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi" devient mon écho auquel je dis "tu" et qui me dit "tu". [...] C'est de cette réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité. (Benveniste, E., 1966 : 263 ; 260)

Engageant la dialectique du "je" et du "tu", la projection du sujet parlant sur l'axe du dire fonde ainsi le lien émission/réception, et, plus largement, la situation de "coénonciation" inhérente à l'ouverture du procès langagier (Culioli).

Les phénomènes de projection ont, en cela, partie liée avec l'usage des pronoms personnels - catégorie dont la singularité tient, ainsi que l'analyse Benveniste, au fait que ces derniers « ne renvoient pas à une réalité fixe, ni à des positions "objectives" dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation, chaque fois unique, qui les contient. » (1966 : 254).

Amorçant, en même temps que la marque de la personne, (i) le jeu de la déixis - engageant lui-même l'usage des embrayeurs (détermination possessive et démonstrative, désignations spatio-temporelles, emploi des temps verbaux⁷⁸⁹) - et (ii) l'expression de la modalité

⁷⁸⁹ La structuration temporelle du discours est ainsi articulée par E. Benveniste, à l'usage du présent, qui assure l'inscription, toujours renouvelée, du sujet dans l'énoncé : « l'acte de discours qui énonce "je" [...] (est) pour celui qui l'énonce [...] chaque fois un acte nouveau, fût-il mille fois répété, car il réalise chaque fois l'insertion du locuteur dans un moment nouveau du temps et dans une texture différente de circonstances et de discours. » (Benveniste, E., 1974 : 67).

Le lien unissant, dans et par l'usage du présent, le moment de l'énonciation à l'énoncé est ainsi envisagé par E. Benveniste comme fondant l'axe temporel du discours : « Le seul temps inhérent à la langue est le présent

- c'est-à-dire l'inscription discursive du lien tissé par le locuteur avec l'énoncé -, les phénomènes de projection du sujet dans l'espace du discours procèdent de la force illocutoire du dire - soit de la puissance agissante propre de la parole (Austin, 1970, Searle, 1972). Ils contribuent, ce faisant, à inscrire l'activité langagière au cœur de l'expérience humaine.

Enjeux esthétiques de l'ouverture de la scène énonciative

Fondant le procès discursif, les phénomènes de projection énonciative ouvrent le dire à la dimension de l'imaginaire. Si elle constitue à cet égard le principe actif de la catharsis - sur lequel repose la tragédie grecque (cf. supra) -, l'analogie projective s'étend plus largement, ainsi que le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, aux processus d'"hybridation de scénarios" inhérents aux diverses modalités d'expression de l'activité littéraire, lyrique et dramatique :

L'hybridation est répandue en littérature et dans les autres domaines artistiques, et [...] lorsque les œuvres sont vivantes et attrayantes, c'est de son fait. Que nous lisions un livre, regardions un film ou assistions à une pièce de théâtre ou à un opéra, forcément nous nous identifions aux personnages et nous nous projetons dans les scènes, en y injectant certains aspects de nos propres vies. De telles hybridations se déroulent à toute vitesse sans que le spectateur en ait conscience. Elles confèrent sa consonance émotionnelle à une œuvre ;

(Hofstadter, D., Sander, E., 2012 : 437).

Renouvelant les modalités d'inscription du sujet dans l'énoncé, les phénomènes de projection subjective sont au cœur des usages littéraires de la parole, (i) qu'ils soient partie prenante de la construction de l'univers de l'œuvre, de l'émancipation de l'instance émettrice et de l'émergence de la figure du lecteur (Fromilhague, Sancier-Château, 2016 : 20-21)⁷⁹⁰, (ii) passent par les différentes formes de circulation du discours, ouverts en particulier aux situations de mise en scène de l'oral dans l'écrit (Mahrer, R., 2017), ou (iii) s'élargissent, en perspective fictionnelle, à la complexité des liens tissés entre le narrateur et les personnages, liens renouvelant le cas échéant, dans et par le brouillage des repères énonciatifs, les termes mêmes de la relation au texte (Ramuz, 1978, [1924]).

axial du discours, et ce présent est implicite. [...] Le présent formel ne fait qu'explicitement le présent inhérent à l'énonciation, qui se renouvelle avec chaque production de discours, et à partir de ce présent continu, coextensif à notre présence propre, s'imprime dans la conscience le sentiment d'une continuité que nous appelons "le temps" ; continuité et temporalité s'engendrant dans le présent incessant de l'énonciation qui est le présent de l'être même, et se délimitant, par référence interne, entre ce qui va devenir présent et ce qui vient de ne l'être plus. (Benveniste, 1974 : 83-84).

⁷⁹⁰ Celui-ci se présentant, ainsi que l'analysent C. Fromilhague et A. Sancier-Château comme "récepteur fictif que (l'auteur) imagine et sollicite dans un ailleurs déterminé" (2016 : 20-21)

De l'ancrage vocal de la parole à la construction de la dramaturgie textuelle, en passant par les diverses modalités d'inscription du sujet sur l'axe énonciatif, émerge ainsi un continuum, qui témoigne du rôle essentiel des phénomènes d'analogie projective dans l'émergence du dire.

2.3 De la mise en tension du *même* et de l'*autre* aux processus de subversion de l'existant

Passant par la mimesis, d'une part - entendue comme quête de "l'essence émotionnelle" des choses (Merleau-Ponty, 1945 : 218) - et par les phénomènes de projection, de l'autre - inscrits aux sources mêmes du procès signifiant -, l'activité langagière repose également sur le dépassement de l'existant et contribue en cela au recul des frontières de l'expérience. *Imitative* et *projective*, l'analogie inhérente à l'émergence du dire est ainsi également *subversive*⁷⁹¹, toute confrontation à l'inouï supposant, ainsi que l'analyse M. Merleau-Ponty, une remise en cause de l'acquis :

Nous sommes invités à retrouver sous la pensée qui jouit de ses acquisitions et n'est qu'une halte dans le processus indéfini de l'expérience, une pensée qui cherche à s'établir et n'y parvient qu'en ployant à un usage inédit les ressources du langage constitué.

(Merleau-Ponty, M, 1945 : 1091)

Ouverte au surgissement de l'inédit, la parole repose ainsi sur la possibilité toujours présente de remettre en question l'existant, de compenser le figement en réactivant le procès iconique et de régénérer le procès signifiant.

Subversion et actualisation orale du dire

Si le procès langagier s'articule au fonctionnement du système phonologique et à l'usage des oppositions distinctives (Trubetzkoy, 1939), l'actualisation vocale du dire laisse de fait à la parole, comme le rappelle I. Fónagy, un espace de liberté propre :

Le phonème, unité abstraite, ne peut apparaître dans le discours sous sa forme pure. Il doit être réalisé, actualisé à l'aide des organes de la parole, la glotte, le pharynx, la langue, les lèvres. Or, il est impossible de faire fonctionner ces organes sans qu'ils puissent s'exprimer à leur tour, en ajoutant au message linguistique des informations d'une nature différente. Ceci peut être en rapport avec le fait que les organes "de la parole" n'étaient pas destinés initialement à véhiculer des messages linguistiques, mais à remplir certaines fonctions biologiques. [...] Il y a cependant une raison plus profonde et plus générale qui produit nécessairement le paradoxe du style vocal. Le phonème permet un certain jeu, assure une marge confortable au choix du son concret, et ce choix apporte de l'information dans le sens technique et dans le sens courant de ce terme.

(Fónagy, I, 1991 [1983] : 23).

⁷⁹¹ "Subversif" étant ici à entendre dans la perspective (remotivée) d'"apte à mettre sens dessus dessous".

Entre le phonème, “unité abstraite“ et sa réalisation vocale, se creuse ainsi une distance, constitutive de l’actualisation du procès langagier⁷⁹² :

Le geste vocalique est [...] l’écart entre l’articulation idéale et celle qui sous-tend le son concret : le geste vocal est donc un geste-écart virtuel. (Fónagy, I, *op. cit.* : 23).

Jouant un rôle spécifique en situation orale, l’écart ouvert par l’actualisation vocale du dire est investi par la prosodie, situation qui élargit la parole, ainsi que le met en évidence I.Fónagy, aux enjeux de la mélodie :

L’intonation émotive doit être interprétée comme une règle de transformation, une “distorsion“ qu’on fait subir à la phrase neutre [...] L’angoisse, par exemple, s’exprime, en français, en anglais, en allemand, en hongrois, par une forte réduction de la gamme mélodique. [...]

La plainte [...] reproduit d’une manière légèrement simplifiée l’action de pleurer [...] La voix s’élève par intervalles parfaitement réguliers d’un demi-ton - un glissement d’un demi-ton vers le haut est suivi d’un glissement d’un demi-ton vers le bas [...] Selon le système accentuel de la langue, ce “glissando“ se situe au début ou vers la fin du groupe rythmique. [...] Dans le chant comme dans la musique instrumentale, (l’expression de la tendresse) inspire une mélodie ondulante, des changements lents, graduels. [...] Ce qui distingue [...] l’expression musicale de la colère ou de la peur de celle des sentiments affectueux, c’est surtout la tendance à réduire la mélodicité du chant au profit du rythme, trait [...] remarqué dans la parole agressive, [...] et la prédominance de l’élément consonantique, du bruit au détriment de l’élément vocalique.

(Fónagy, I, *op. cit.* : 128 ; 129 ; 130).

Décrits en termes de “distorsion intonative“ ou de “métaphores d’intonation“, les phénomènes de subversion vocale du dire sont d’ailleurs considérés par I. Fónagy comme procédant à part entière du changement linguistique, certaines variantes se changeant, au fil des usages, en formes conventionnelles :

Les rencontres du geste vocal et de la métaphore ne sont pas des rencontres fortuites. Des liens étroits et multiples relient les deux. [...] L’analogie entre métaphore lexicale et métaphore d’intonation vaut également pour la diachronie, pour l’histoire des langues. [...] Pour comprendre la genèse d’une nouvelle forme, il faut prendre conscience de la substance phonique

⁷⁹² Cette situation trouve, comme l’analyse I. Fónagy, une actualisation dans l’usage poétique de la langue ainsi que dans le jeu dramatique, l’acteur utilisant à des fins expressives les phénomènes de “distorsion intonative“ : « Dans l’espace poétique, il n’y a pas de hasard et le “bruit“ devient significatif. La stratégie vocale de l’interprète montre des analogies frappantes. Les bruits - la distorsion expressive de l’articulation neutre, le déplacement de l’accent, les pauses inattendues, l’absence des pauses grammaticales ... se transforment en messages. [...] L’artiste vocal combine les deux principes, celui de la transposition et celui de la distorsion expressive, en créant des métaphores mélodiques remaniées. En élargissant et développant cette technique déjà assez complexe en elle-même, il a élaboré une technique de condensation qui lui est propre : la superposition des formes mélodiques simples. » (Fónagy, I, 1991 [1983] : 319 ; 320).

au moment où elle est encore significative en elle-même avant de se dissoudre dans une nouvelle forme qu'elle vient d'engendrer. Tout changement linguistique suppose une remotivation de l'expression verbale, un retour à la source : la communication préverbale. Cette communication préverbale, toujours présente dans l'acte verbal concret, intimement associé à la langue, est cette "force externe" qui déclenche le changement.

(Fónagy, I, *op. cit.* : 206 ; 228 ; 232).

Qu'il passe par les processus de "distorsion" inhérents à l'ancrage subjectif du dire, ou s'élargisse, dans et par l'utilisation partagée des "métaphores intonatives", aux phénomènes de changement linguistique, l'investissement de l'espace laissé libre par l'actualisation vocale de l'énoncé contribue ainsi au renouvellement des usages de la parole et à la vie de la langue.

Subversion et analogie/catégorisation lexicale

Si le discours oral s'ouvre aux phénomènes de "distorsion intonative", les processus de renouvellement catégoriel passent par les saisies iconiques, qui modifient les modalités mêmes d'expression de la relation au monde. "Subvertissant" les usages catégoriels, les images réactivent ainsi le procès sémiotique, tout figement étant, le cas échéant, susceptible de s'ouvrir aux processus de remotivation (Hofstadter, D., Sander, E., *op. cit.* : 83) .

La régénération du lien tissé, dans et par l'activité langagière, avec le monde, est à cet égard inhérente au procès de parole lui-même, ouvert de façon essentielle, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, en même temps qu'au dépassement des usages conventionnels de la langue, à la dimension de l'inédit :

Il y a, pour les expressions déjà acquises, un sens direct, qui correspond point par point à des tournures, des formes, des mots institués. En apparence, aucun silence parlant. Mais le sens des expressions en train de s'accomplir ne peut être de cette sorte : c'est un sens latéral ou oblique, qui fuse entre les mots - c'est une autre manière de secouer l'appareil du langage ou du récit pour lui arracher un son neuf. (Merleau-Ponty, M., 1960 : 75).

Subversion et iconicité

Le procès iconique renouvelle ainsi de façon essentielle les ressources du dire, le jeu laissé libre par les processus fonctionnels rendant possible, en même temps que l'usage à des fins signifiantes des phénomènes de similarité acoustique, séquentielle ou structurelle,

la “subversion“ de l’énoncé par le procès métaphorique. Qu’il amène, ce faisant, à plier les ressources phonologiques, sémantico-lexicales et séquentielles de la langue aux besoins du discours ou, dans la spécificité des situations afférentes, à envisager l’un dans les termes de l’autre, le procès iconique repose de façon essentielle sur l’analogie, c’est-à-dire, comme l’analysent D. Hofstadter et E. Sander, sur notre aptitude à appréhender le nouveau en ce qu’il procède du connu pour, de façon sans cesse inédite, “essayer de toucher le cœur de ce qui se présente à nous. » (*op. cit.* :193).

Si, retournant aux sources du dire, l’usage iconique des qualités acoustiques, processuelles et séquentielles de l’énoncé régénère ainsi le procès sémiotique, la métaphore participe de l’ouverture de la parole à l’inédit.

Envisagée dans une perspective anthropologico-cognitive, la saisie de l’un dans les termes de l’autre rend ainsi possible non seulement l’extension de nos facultés de compréhension et de maîtrise du monde, mais également, comme le soulignent les psychologues Lakoff et Johnson, l’ouverture de l’expérience humaine aux dimensions de la création :

L’essence d’une métaphore est qu’elle permet de comprendre quelque chose et d’en faire l’expérience en termes de quelque chose d’autre. [...] Les métaphores [...] peuvent donner une signification nouvelle à notre passé, à notre activité quotidienne, à notre savoir et à nos croyances. [...] Les métaphores nouvelles donnent sens à notre expérience, [...] elles fournissent une structure cohérente, mettent en valeur certaines choses et en masquent d’autres. [...] Les métaphores nouvelles sont capables de produire une nouvelle compréhension des choses et, par conséquent, de nouvelles réalités.

(Lakoff, G. et Johnson, M, 1980 : 15 ; 149 ; 247).

Porteuse d’enjeux sémiotiques propres, la métaphore réactive ainsi à sa source le procès signifiant et renvoie au surgissement même du dire, soit, comme l’analyse S. Ferrières-Pestureau, au point originaire où le sujet entre en contact avec le monde :

La métaphore [...] n’a pas pour fonction d’imiter mais d’apparaître. Elle correspond à une ouverture faite d’évidence et d’immotivation qui est une forme d’existence inséparable de son sens : celle de la rencontre inaugurale entre le sujet et le monde.

(Ferrières-Pestureau, S, 1994 : 49)

Retournant aux sources du phénomène sémiotique, la métaphore procède ainsi, comme l'analyse J. Fissette, de la nature iconique même⁷⁹³ du signe, et du lien - éminemment fusionnel - unissant, en deçà des usages conventionnels du dire, les "mots-signes" entre eux :

L'icône constitue le lieu même de génération de la métaphore, qui repose précisément sur l'entrechoc de mots-signes qui, dans ces circonstances, perdent leurs frontières sémantiques, bref, leurs discriminations constitutives. (Fissette, J, 1999 : 4).

Définir, à cet égard, la métaphore comme "transport" d'une signification à une autre⁷⁹⁴, c'est se situer au-delà du phénomène iconique lui-même, en évitant toute remise en question des frontières entre source et cible. L'envisager comme "substitution", c'est, à l'inverse, penser comme déjà comblé l'écart qui lui est constitutif, position qui n'est ni celle de l'approche anthropologico-cognitive (qui fait apparaître le caractère nécessairement partiel et sélectif de la projection de la source vers la cible), ni celle de l'analyse linguistique (qui met en évidence la dimension essentiellement graduelle du rapport semblance/différence) (Monneret, P, 2012 a. : 153). Si la métaphore s'exprime comme "impertinence sémantique" (Cohen, J., 1978), ce n'est ainsi pas tant de son aptitude à remettre en cause l'existant que de sa capacité à attiser, en dépassant la dichotomie *transgression/assimilation*, le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, situation qui lui confère, dans ses usages littéraires, sa puissance de subversion propre, ainsi que le met en évidence P. Ricœur :

Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du *n'est pas* (littéralement) dans la véhémence ontologique du *est* (métaphoriquement). (Ricoeur, P, 1975 : 321).

De la mise en tension, comme l'analyse P. Ricœur, d'un "est" et d'un "n'est pas" - soit d'une interprétation reposant sur « l'ignorance du "n'est pas" implicite » c'est-à-dire sur « la naïveté ontologique de l'évaluation de la vérité métaphorique » et d'« une interprétation

⁷⁹³ Au sens peircien du terme

⁷⁹⁴ Comme c'est le cas lorsqu'elle est envisagée dans sa valeur traditionnelle de trope - y compris hors du cadre des connotations "d'écart" ou "d'absence" dont elle a été longtemps été porteuse (Dumarsais la présentant ainsi comme une « figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit »). (1988, [1730]) : II, X),

inverse, qui manque le “est“ en le réduisant au “comme si“ du jugement réfléchissant, sous la pression critique du “n’est pas“ » -, émerge ainsi la “vérité métaphorique“⁷⁹⁵.

Qu’elle soit envisagée, dans une perspective cognitive, comme rendant possible, en deçà même du dire, l’apparition de “nouvelles réalités“ (Lakoff et Johnson, *op. cit.* : 247) ou, dans ses enjeux littéraires, comme “épreuve de résistance, donc de liberté“ (Bordas, E, 2003 : 120), et, ce faisant, comme engageant, en même temps que le surgissement de l’inédit, “l’éclatement du langage vers l’autre que lui-même“ (Ricœur, P , 1969 : 68), la métaphore se constitue ainsi en puissance créatrice propre.

Des phénomènes de “distorsion expressive“ inhérents à l’actualisation vocale de l’énoncé à l’ouverture, dans et par le travail métaphorique, de nouvelles modalités d’être au monde, l’aptitude du dire à subvertir l’existant et à utiliser à des fins signifiantes le jeu laissé vacant par les fonctionnements systémiques rend ainsi possible, en même temps que l’ancrage expérientiel de la parole, le surgissement de l’inouï et de l’inédit.

⁷⁹⁵ De “l’énigme de l’encodage“, inhérente à l’analogie (Hofstadter, Sander, *op. cit.* : 200-201), à l’émergence de la “vérité métaphorique“ dans le texte littéraire, se dessine ainsi un continuum, qui participe du mystère du procès signifiant.

Figure 27. Analogie et émergence du dire

	<i>Imitation</i>	<i>Projection</i>	<i>Subversion</i>
<i>Actualisation dans le discours sur le son</i>	Saisies mimétiques du sonore	Mise en scène de l'écoute et du lien du <i>faire</i> à l' <i>entendre</i>	Métaphores acoustiques : <i>Le bruit de X est un bruit de Y</i> <i>B¹ a les qualités de B²</i>
<i>Fonction</i>	Ancrage de la parole au cœur de l'expérience	Actualisation du dire et ouverture du procès énonciatif	Ouverture, dans et par la parole, de nouvelles modalités d'expérience
<i>Modalités d'expression</i>	Ouverture de la parole, dans et par la mimesis, au jeu du <i>même</i> et de l' <i>autre</i> - motivation du signe linguistique - phénomènes d'iconicité interne (acoustique, séquentielle, rythmique, syntaxique)	Engagement d'un phénomène de <i>tension vers</i> , passant par - la projection de l'intention signifiante sur l'espace discursif - l'actualisation vocale du dire - l'inscription du sujet sur l'axe du discours et l'ouverture de la scène énonciative	Usage signifiant du "jeu" laissé libre par la langue, jeu inhérent - à la réalisation vocale de l'énoncé (phénomènes de <i>distorsion intonative</i> , Fónagy, <i>op. cit.</i> : 128) - aux phénomènes d'analogie/catégorisation sémantico-lexicale - à l'engagement du procès iconique
<i>Formes originaires d'actualisation</i>	Onomatopée acoustique et phono-articulatoire	Interjection émotionnelle	Phénomènes (hypo-)iconiques
<i>Enjeux</i>	Imiter, c'est aller à "l'essence émotionnelle" des choses (Merleau-Ponty, 1945 : 218)	Projeter, c'est dépasser les limites de l'existant et engager le procès signifiant.	Subvertir, c'est régénérer les ressources propres du dire, aller au-delà des figements et ouvrir la parole aux enjeux de l'inédit.

Comme le rappelle E. Benveniste, la parole, partie prenante de la vie des communautés humaines, passe par l'engagement du procès signifiant :

Avant toute chose, le langage signifie, tel est son caractère primordial, sa vocation originelle qui transcende et explique toutes les fonctions qu'il assure dans le milieu humain. [...] Bien avant de servir à communiquer, le langage sert à "vivre". Si nous posons qu'à défaut du langage, il n'y aurait ni possibilité de société, ni possibilité d'humanité, c'est bien parce que le propre du langage est d'abord de signifier. (Benveniste, E., 1974 : 217).

À la fois imitative, projective et subversive, l'analogie participe de l'inscription du dire au cœur de l'expérience humaine.

Ouverte, dans ses formes mimétiques originaires, à la quête de "l'essence émotionnelle des choses", la parole nous permet d'explorer, dans leur richesse et leur diversité, les qualités du monde sensible.

S'exprimant comme "tension vers", elle engage l'aventure partagée du sens.

Régénérant, dans le procès iconique, sa propre aptitude à signifier, elle rend possible, dans et par le phénomène métaphorique, l'émergence de l'inédit.

3. Valeur du sonore dans l'engagement du procès signifiant : discussion

Reposant sur l'usage signifiant du sonore, la parole a partie liée avec l'expérience acoustique. Or, si l'intérêt présenté par l'usage du médium acoustique en langue a été objet de questionnements récurrents au fil de l'histoire - et a, le cas échéant, contribué à la revalorisation de l'ouïe face à la vue (Aristote, *Petits traités*, : 24-25, cf. supra) -, la question du rôle de l'ancrage acoustique du dire dans l'engagement du procès signifiant tend, depuis le début du siècle dernier, à être mise en arrière-plan, voire à sortir du champ ouvert par le développement des sciences du langage. S'accommodant mal, en effet, du caractère fluent et labile des usages du sonore en langue⁷⁹⁶, la quête d'un fondement scientifique suffisamment stable pour, le cas échéant, servir de support à la synthèse de la parole, s'accompagne ainsi, dans des contextes divers, d'un rejet hors de la sphère linguistique des phénomènes inhérents à l'ancrage acoustique du dire.

3.1 Approche structurale et dématérialisation du signifiant acoustique

Visant à mettre fin aux apories inhérentes à la théorisation du changement phonétique, la constitution de la langue en système sémiotique clos s'accompagne, au début du vingtième siècle, à la fois d'un rejet du référent hors du champ de l'analyse linguistique et d'un processus de dématérialisation du signifiant acoustique, phénomène mis en évidence par P.Touchet :

Le signe [...] est en lui-même une réalité ambiguë, et qui désigne, dans l'expérience, une épreuve ambiguë [...]. Produit de l'activité constitutive de la conscience, il devient, à son tour, constitutif de l'expérience, du sens de l'expérience, supprimant en elle la diversité qui la rendrait "illisible". À condition de comprendre la dimension sensible du signe lui-même [...] comme un simple moyen sans importance, comme n'étant pas, à proprement parler, partie prenante de l'expérience qu'il désigne. (Touchet, P., 2014 : 5)⁷⁹⁷.

Faisant apparaître le caractère nodal de la structuration de l'appareil phonologique autour d'un petit nombre de traits pertinents, l'analyse saussurienne met en évidence la façon dont les sons de langue prennent sens de leur valeur différentielle :

⁷⁹⁶ que ceux-ci soient envisagés dans une perspective synchronique ou diachronique.

⁷⁹⁷ Ce phénomène est également souligné par I Fónagy, qui met en évidence la façon dont l'usage du signe résulte d'un processus de démotivation : « La genèse du signe verbal (ou autre) a pour condition la négation d'un acte motivé en tant que tel. C'est à cette négation, cette démotivation, que le signe doit sa transparence, sa qualité de signe indicateur, sa capacité de faire apparaître un autre objet physique ou mental. » (Fónagy, 1991 [1983] : 209).

Ce qui importe dans le mot, ce n'est pas le son lui-même, mais les différences phoniques qui permettent de distinguer ce mot de tous les autres, car ce sont elles qui portent la différenciation.

(Saussure, F., 1995, [1915] : 163) (cf. : 98 ; 164, cf. supra).

Central dans l'approche structurale du langage, le rejet de l'ancrage sensible du signe hors du champ de la parole a, par ailleurs, un effet rétroactif sur la pensée du phénomène acoustique lui-même, situation qui témoigne tout spécifiquement de l'ancrage culturel de l'usage du son en langue. Dépouillé de matérialité acoustique dans le procès langagier, le son tend ainsi à être décrit comme un phénomène "vide", dépourvu d'enjeux expérientiels propres, comme le met en évidence l'analyse d'E. Strauss :

Le son articulé satisfait d'une manière éminente aux conditions imposées par la nature du signe. [...] Le son est un matériau idéal pour les signes artificiels. À cause de son caractère éphémère et passager, il est prédestiné, vide comme il est, à fonctionner comme signe pour quelque chose d'autre. (Strauss, E., 2000, [1935] : 10).

Or, en niant, en même temps que la participation de la matérialité acoustique du dire au procès langagier, la réalité même du phénomène sonore, l'approche structurale de la langue va à l'encontre d'un constat effectué de longue date par les linguistes, constat qui lie l'usage linguistique de la voix à l'aptitude du son à attiser l'intention signifiante - soit, ainsi que l'expriment Arnauld et Nicole, à "exciter l'idée" (Arnauld et Nicole, 1970, [1664] : 130, cf. supra). Qu'il soit, à cet égard, envisagé comme contribuant à la dynamisation du procès langagier par les grammairiens de Port-Royal, décrit comme "animé d'une force capable d'activer de façon immédiate la vie de l'esprit" par K.W. Heyse (1856 : 30)⁷⁹⁸ ou encore présenté comme conférant à la pensée "un principe exaltant" chez W von Humboldt (2003 [1897] : 335), l'usage linguistique du sonore s'inscrit, dans des traditions historiques, culturelles et linguistiques diverses, au cœur du procès signifiant⁷⁹⁹.

⁷⁹⁸ „[...] (ein deutlicher Beweis) der eindringenden, unmittelbar das geistige Leben bewegenden Kraft des Lautes“ (Heyse, *op. cit.* : 30)

⁷⁹⁹ Objet d'interprétations diverses, parfois empreintes de mysticisme (Kaltenecker, M., 2010 : 101-111), l'idée d'une "force agissante" du son s'accompagne plus spécifiquement, chez K.W. Heyse, d'une argumentation liant les propriétés de l'événement acoustique aux modalités d'actualisation de la sensibilité neuro-auditive : « Aucune impression des sens ne possède une force aussi pénétrante, agissant si profondément sur tous les nerfs, que le bruit. Cela repose sur le fait que l'oreille reçoit l'impression d'un mouvement grâce aux vibrations de l'air qui excitent le nerf auditif. » (1856 : 34). Les qualités physiques du bruit sont alors de façon directe transférées aux propriétés du son de langue : « Le son de la langue, par son énergie, incite à l'action, à la réaction. » (*op. cit.* : 34).

Original : „Kein Sinnes-Eindruck besitzt eine so eindringende, alle Nerven erschütternde Kraft, wie der Schall. Dies beruht darauf, daß das Ohr den Eindruck einer Bewegung empfängt vermöge der Luftschwingungen, welche den Gehörsnerven erregen. [...] Der Laut [...] regt durch seine Energie zur eigenen Thätigkeit, zur Reaction auf.“ (*op. cit.* : 34).

Ne retenir de l'usage du son en langue que sa fonction différentielle, c'est par ailleurs rejeter, en même temps que l'ancrage sensible du dire, la valeur iconique du signe, et, ce faisant, ignorer un phénomène qui, comme le met en évidence R. Jakobson, joue un rôle essentiel dans l'ouverture du procès langagier :

Là où les traits distinctifs, briques des entités signifiantes, lient le son au sens par la seule vertu de la contiguïté, le symbolisme phonétique qui les habite lutte pour percer et pour imposer un rapport de similitude indirect, une sorte d'équivalence entre le *signans* et le *signatum*. [...] Or, c'est précisément le "jeu", les transformations mythopoïétiques du langage, qui contribuent le plus à dynamiser le potentiel sémantique autonome des traits distinctifs.

(Jakobson, Waugh, *op. cit.* : 285).

À la question posée par K.W. Heyse de savoir "quel genre de son est le son de langue", répond ainsi celle, inhérente à la quête sémiotique, de savoir "quelle sorte de signe est le son linguistique". Passant par le paradigme musical, l'analyse de J. Fiset met à cet égard en évidence le lien originaire unissant l'écoute à l'engagement du procès sémiotique. Participant de l'expérience de la fusion et de l'indistinction - soit de l'en-deçà du signe -, mais également de l'ouverture du virtuel et de l'imaginaire - c'est-à-dire de l'émergence d'un phénomène de "tension vers..." -, la musique y est présentée comme "exemplification de l'icône"⁸⁰⁰, soit comme source même de tout signe :

La musique n'a pas de référent ; ses actes sonores ne sont pas plus liés à un signifié qui serait une classe fixe de référents. Mais en revanche, l'acte musical porte en lui une immense réserve d'effets de sens possibles qui sont non limités et non limitables ; [...] l'on ne saurait imaginer la musique comme l'antithèse du signe (linguistique, par exemple) ; au contraire, la musique affiche l'origine, la richesse préalable et la condition de tout signe. (Fiset, 1999 : 9).

C'est ainsi de son aptitude à incarner, exprimer et attiser les tensions inhérentes à la relation au sensible que la musique tire sa puissance sémiotique propre, c'est-à-dire sa capacité à ouvrir, en deçà même de toute actualisation du signe, l'espace du possible :

[...] dans l'écoute musicale, le signe semble loger de l'autre côté de la ligne de partage de la lumière : il est lui-même l'ombre de quelque chose d'indéfini. C'est la raison essentielle pour laquelle la musique serait particulièrement apte à porter l'émotion ; car l'émotion est une charge qui, provenant de l'obscur, ne se laisse pas saisir, ni contrôler ; l'émotion naît d'une pulsion que l'on pourrait imaginer comme un "nœud" obstruant l'obscur passerelle entre la conscience

⁸⁰⁰ Expression première de la relation du signe à son objet, l'icône est décrit par S. Peirce comme "un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède (que cet objet existe réellement ou non)" ou encore comme "un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant même si son objet (référent) n'existait pas", soit comme une pure possibilité. (Peirce, 1978, [1931-1935 ; 1958] (2. 247) : 140 ; (2.304) : 139). *L'icône* se distingue ainsi de *l'indice*, défini par sa relation à l'objet (soit par sa secondité) et du *symbole*, défini par sa relation à l'interprétant (soit par sa tiercéité).

et le monde ; alors, l'enjeu du mouvement sémiotique, c'est de négocier avec cette obstruction, de l'absorber, d'en faire sa matière puis d'arriver à libérer le passage et à assurer une des cohérences possibles entre une visée qui surgit de l'intérieur et le réel objectif. On comprendra dès lors que l'émotion repose sur le dynamisme propre au mouvement de la sémiose ; si la musique - essentiellement fondée sur des enchevêtrements d'écarts et de résolutions, puis de tensions et de libérations - s'avère un conducteur si efficace de l'émotion, c'est précisément parce que son mouvement, qui est celui-là même de la sémiose, est une avancée - et dans les meilleurs cas une réalisation - vers (l') adéquation entre l'affect et le monde.

(Fisette, J., 1999 : 9).

Si, comme le fait apparaître l'analyse de J. Fisette en contexte musical, le son ouvre la possibilité même du signe, le lien unissant la parole, dans et par l'usage du médium acoustique, aux formes émotionnelles premières de l'expérience sonore, est partie prenante de l'engagement du procès sémiotique en langue. Passant par le jeu des oppositions distinctives, l'usage linguistique du sonore s'étend ainsi également, comme le mettent aujourd'hui en évidence les recherches concernant l'interface phonétique/phonologie d'une part et les travaux sur le phonosymbolisme et les processus iconiques de l'autre, à des phénomènes de nature diverse, qui, réguliers ou ponctuels, font apparaître le rôle des traits "non pertinents" dans l'actualisation du dire. Reposant pour une large part sur des phénomènes structurels, la parole n'en est ainsi pas moins liée de façon essentielle, dans et par l'usage signifiant du sonore, à l'expérience sensible.

3.2 Quête de l'invariant phono-articulatoire et rejet de l'ancrage acoustique du dire

Théorie motrice du langage

Si la quête des invariants linguistiques passe, dans l'approche structurale, par un déni de la matérialité acoustique du signe, elle amène, dans "la théorie motrice du langage", à exclure la relation aux sons de langue de la sphère opérationnelle de la parole au profit des gestes articulatoires, jugés comme fondant de façon plus stable le procès langagier. De même ainsi qu'il est envisagé, en perspective structurale, comme remettant en question la neutralité du signifiant linguistique - et comme ruinant, en cela, le principe de clôture de la langue sur elle-même -, l'ancrage acoustique du dire est pensé, dans la théorie motrice du langage, comme inapte à assurer la stabilité et la cohérence du phénomène langagier. Faisant le constat de la labilité et de la dépendance contextuelle des usages du sonore en langue d'une part, et de l'écart séparant les transcriptions phonétiques de la réalité des séquences

afférentes de l'autre, A.M. Liberman et I.G. Mattingly substituent ainsi aux catégorisations acoustiques des phonèmes une approche fondée sur le geste articulatoire :

Le regroupement de toutes les généralisations portant sur la multiplicité et la variété des signaux linguistiques devrait nous amener à conclure qu'il n'y a simplement aucun moyen de définir une catégorie phonétique en termes purement acoustiques. Une liste complète des signaux - dans le meilleur des cas certainement très chargée - n'est pas réalisable, car elle inclurait nécessairement tous les effets acoustiques des articulations assurant une distinction phonétique. [...] Si les catégories phonétiques étaient des patterns acoustiques, et, si, en conséquence, la perception phonétique était proprement auditive, on pourrait décrire de façon tout à fait directe la base acoustique de la catégorie phonétique et le percept associé. Selon la théorie motrice, au contraire, on devrait s'attendre à ce que le signal acoustique ne serve que de source d'information sur les gestes ; ce seraient donc les gestes qui définiraient correctement la catégorie. (Mattingly, I.G. et Liberman, A.M, 1985 :12)⁸⁰¹.

Envisagé comme spécifique à la parole, le lien émission/réception est ainsi isolé de la relation aux sons du monde et, ce faisant, de l'expérience sensible⁸⁰² :

La théorie motrice offre un point de vue radicalement différent des théories acoustiques, bien évidemment dans l'affirmation du fait que la perception de la parole ne peut s'expliquer par les principes qui s'appliquent à la perception des sons en général, mais doit plutôt être vue comme une spécialisation dans les gestes phonétiques. Intégrant un lien biologiquement ancré entre perception et production, cette spécialisation empêche les auditeurs d'entendre le signal comme un son ordinaire, mais leur permet d'utiliser la relation systématique, et cependant spéciale, entre le signal et le geste, pour percevoir le geste. Cette relation est systématique, parce qu'elle résulte de processus de dépendance entre les gestes, les mouvements articulatoires, les formes de l'appareil vocal et le signal. Elle est spéciale parce qu'elle se produit seulement dans la parole. (Mattingly, I.G. et Liberman, A.M, 1985 : 6)⁸⁰³.

⁸⁰¹ Original : "Putting together all the generalizations about the multiplicity and variety of acoustic cues, we should conclude that there is simply no way to define a phonetic category in purely acoustic terms. A complete list of the cues - surely a cumbersome matter at best - is not feasible, for it would necessarily include all the acoustic effects of phonetically distinctive articulations. [...] if phonetic categories were acoustic patterns, and if, accordingly, phonetic perception were properly auditory, one should be able to describe straightforwardly the acoustic basis for the phonetic category and its associated percept. According to the motor theory, by contrast, one would expect the acoustic signal to serve only as a source of information about the gestures; hence the gestures would properly define the category." (Mattingly, I.G. et Liberman, A.M, 1985 :12).

⁸⁰² Envisagée comme centrale dans la constitution du module du langage, la distinction sons de langue/sons du monde est pensée en termes de compétition : « [...] les signaux acoustiques importants sont souvent similaires, même identiques, aux stimuli qui informent les auditeurs d'une variété d'événements non langagiers [...] les signaux reconnus comme ayant une grande importance pour les événements phonétiques peuvent être également des signaux pour des événements non phonétiques n'ayant aucun rapport avec eux. L'une des conséquences de ceci est que, contrairement à la relation généralement complémentaire des quelques modules qui servent des modalités globalement voisines (par exemple la profondeur et la vision des couleurs), les modules phonétique et auditif sont en compétition directe. » (Liberman et Mattingly, *op. cit.* : 10).

⁸⁰³ Original : "The motor theory offers a view radically different from the auditory theories, most obviously in the claim that speech perception is not to be explained by principles that apply to perception of sounds in general, but must rather be seen as a specialization for phonetic gestures. Incorporating a biologically based link

Niant le rôle actif du sonore en langue, la théorie motrice du langage fait ainsi du procès phono-articulatoire un phénomène modulaire⁸⁰⁴ qui, conçu comme “spécial” et inné, échappe, en même temps qu’à la relation au sensible, au champ de la cognition. Le rejet de l’ancrage acoustique du dire consacre ce faisant la rupture linguistico-cognitive :

La perception du langage n’est ni cognitive, ni auditive. [...] La perception linguistique est, c’est manifeste, rapide et obligatoire ; Il est vraisemblable qu’elle est informationnellement encapsulée - c’est-à-dire que ses analyses phonétiques, morphologiques et syntaxiques ne sont pas biaisées par la connaissance du monde - et que son ouverture sur l’extérieur est superficielle - c’est-à-dire qu’elle produit une description linguistique de l’occurrence de parole et seulement cela. Ces considérations et d’autres suggèrent que, comme les phénomènes de localisation auditive, la perception de la langue repose sur une spécialisation du type de ce que Fodor appelle un module. [...] Notre affirmation du fait que les invariants de la perception langagière sont les gestes phonétiques est beaucoup plus facile à réconcilier avec une description modulaire de la perception linguistique qu’avec une description cognitive. Selon ce dernier point de vue,

between perception and production, this specialization prevents listeners from hearing the signal as an ordinary sound, but enables them to use the systematic, yet special, relation between signal and gesture to perceive the gesture. The relation is systematic because it results from lawful dependencies among gestures, articulator movements, vocal-tract shapes, and signal. It is special because it occurs only in speech.” (Mattingly, I.G. and Liberman, A.M, 1985 : 6).

⁸⁰⁴ S’attachant au caractère systématique des phénomènes langagiers, la théorie motrice du langage trouve ancrage dans les travaux de J. Fodor (1983) sur la “modularité de l’esprit”, travaux marqués par la place qu’y tient la distinction entre (i) les “systèmes périphériques”, conçus comme “modulaires” - systèmes d’inputs, caractérisés par leur cloisonnement informationnel, leur câblage neuronal et leur inaccessibilité aux processus cognitifs - et (ii) les “systèmes centraux” - systèmes non locaux, ne possédant pas de structure neuronale fixe et ayant, entre autres fonctions, celle “d’exploiter l’information fournie par les systèmes périphériques” et de garantir la stabilité des invariants perceptuels afférents (*op. cit.* : 133 ; 82-83).

Présentés dans leurs aspects systémiques, les processus de “perception langagière” sont envisagés par J. Fodor comme modulaires (soit comme relevant de “mécanismes computationnels spécialement adaptés à un type de tâche”, *op. cit.* : 155) : « Les processus rapides, obligatoires, et ainsi de suite, produisent des représentations d’énoncés qui sont parfaitement raisonnables en tant que représentation d’énoncés et qui spécifient, par exemple, leurs constituants morphémiques, leur structure syntaxique et leur forme logique. Et il n’est pas surprenant que ces processus rapides, obligatoires, etc. ... constituent un système adéquat pour la compréhension du langage. En particulier, il n’est pas surprenant que la compréhension du langage soit prise en charge par le type de système que j’ai appelé un module. » (1986 [1983] : 121-122).

Envisagé comme modulaire, le “système d’analyse linguistique” ne peut ainsi, pour J. Fodor, relever du champ de l’activité cognitive ni, ce faisant, de l’analogie - puisque, comme le précise l’auteur, « par définition, les systèmes cloisonnés ne raisonnent pas par analogie. » (*op. cit.* : 139).

Envisagée comme étant, dans ses aspects “formels” de nature modulaire, la parole n’est cependant pas pensée par J. Fodor comme étrangère aux “processus centraux”, mais simplement comme hors d’atteinte de toute tentative d’analyse dans ce contexte : « le système d’analyse linguistique se contente de calculer ces propriétés de l’énoncé qui sont calculables à partir de ses propriétés acoustiques : la forme linguistique et non, par exemple, les intentions métaphoriques du locuteur. » (*op. cit.* : 127). L’activité langagière est, ce faisant, envisagée comme combinaison de phénomènes purement computationnels et d’opérations qui, relevant de processus centraux, sont inaccessibles à l’analyse.

les gestes auraient à interférer par quelque processus cognitif avec la représentation auditive du signal et cela ne semble pas être une tâche qui soit particulièrement du domaine de la cognition. (Mattingly et Liberman, *op. cit.* : 28-29)⁸⁰⁵.

Le lien émission/réception langagière est-il “spécial” ?

Envisagés, dans la théorie motrice du langage, comme constituant un domaine “spécial” au sein de l’expérience humaine, les phénomènes d’émission/réception langagière sont-ils indépendants des processus d’écoute/production sonore ?

La thèse de l’isolationnisme paraît à cet égard difficilement compatible avec les modalités mêmes d’actualisation de l’expérience acoustique. Ancré en effet dans le paradigme originaire de la tension vers la source, le lien du *faire* à l’*entendre* - dont l’ancrage physiologique est aujourd’hui mis en évidence par les recherches sur le fonctionnement du système écho-neuronal (Rizzolati & Craighero, 2004 : 186) -, joue un rôle majeur dans l’engagement du procès cognitif. Partie prenante tant du développement des schèmes sensori-moteurs chez le jeune enfant que du travail instrumental du musicien (Delalande, 2003 : 4 ; 2008 b : 1 ; 1984 : 32, cf. supra), il semble difficilement ne pouvoir participer du lien unissant la parole à la relation au monde.

Occupant, par ailleurs, une place spécifique dans l’analyse “des quatre écoutes” chez P. Schaeffer, l’aptitude de l’activité auditive à s’ouvrir au procès sémiotique est non seulement envisagée par le musicien comme inhérente à la relation à l’événement acoustique, mais encore exemplifiée par les usages linguistiques du sonore :

Je peux traiter le son comme un signe m’introduisant dans un certain domaine de valeurs, et m’intéresser à son sens. L’exemple le plus concret est, bien entendu, celui de la parole. Il s’agit alors d’une écoute sémantique [...] On s’accorde généralement à penser que la communication opère une jonction des esprits ; il est naturel, dans cette perspective, qu’aux deux extrémités du circuit, et notamment ici, à celle de la réception, on délaisse le contenu du véhicule sonore au profit de son contenu signifiant. (Schaeffer, P., 1966 :117 - cf. également : 104 ; 110-111).

Qu’il soit envisagé dans une perspective communicationnelle, culturelle ou sémiotique, l’usage signifiant du son en langue ne saurait ainsi être isolé de la relation aux événements acoustiques et semble au contraire ne pouvoir procéder que de la richesse et de la diversité des liens tissés, dans et par l’expérience sonore, avec le monde.

⁸⁰⁵ Original: “The perception of language is neither cognitive nor auditory. [...] Evidently, linguistic perception is fast and mandatory; arguably, it is informationally encapsulated - that is, its phonetic, morphological and syntactic analyses are not biased by knowledge of the world - and its output is shallow - that is, it produces a linguistic description of the utterance, and only this. These and other considerations suggest that, like auditory localization, perception of language rests on a specialization of the kind that Fodor calls a module.[...] Our claim that the invariants of speech perception are phonetic gestures is much easier to reconcile with a modular account of linguistic perception than with a cognitive account. On the latter view, the gestures would have to be inferred from an auditory representation of the sign by some cognitive process, and this does not seem to be a task that would be particularly congenial to cognition.” (Mattingly and Liberman, 1985 : 28-29).

Théorie de la “perception directe de la parole”

Reconnaissant à cet égard l’ancrage de l’usage du sonore en langue dans l’activité auditive, la théorie de “la perception directe de la parole” (Fowler, C.A., 1986) prend appui sur l’approche écologique de J. Gibson (1966), pour remettre en cause le caractère “spécial” des processus langagiers et réfute, ce faisant, l’hypothèse modulaire :

Selon la théorie de la perception de la parole comme directe, la perception de la parole n’est [...] pas spéciale : elle dépend largement du système auditif, dont l’évolution a permis la saisie des événements du monde producteurs de signaux acoustiques. (Fowler, C.A., 1990 : 530)⁸⁰⁶

Bien que fondé sur le lien du *faire* à l’*entendre*, le processus d’*émission-réception* reste cependant, dans les formes premières de la théorie, basé sur la relation au geste articulatoire⁸⁰⁷ :

Eu égard à la plupart des perspectives sur la perception langagière, la théorie de la perception directe pose deux affirmations distinctes : la perception est directe, et les objets du perçu sont les gestes phonologiques de l’appareil vocal. (Fowler, 1995 : 1731)⁸⁰⁸.

La théorie de la perception directe de la parole rejette ainsi la matérialité acoustique du dire hors du champ de la langue, la relation à l’événement sonore étant réduite à un processus

⁸⁰⁶ Original : “According to the theory of perception as direct, speech perception is not special in this respect; it depends largely on the auditory system that evolved to recover acoustic-signal-producing events in the world.” (Fowler, C.A., 1990 : 530).

⁸⁰⁷ L’affirmation de la primauté du geste phono-articulatoire dans la parole trouve généralement un étayage dans “l’effet Mc Gurck”, qui fait apparaître la présence, dans la perception de logatomes couplés à des mouvements de lèvres articulant d’autres sons que ceux donnés à entendre, d’une influence du visuel sur le sonore (Mc Gurck, Mc Donald, 1976). Or, rattaché aux processus de correspondances transmodales, ce phénomène trouve une contrepartie dans la mise en évidence de l’existence d’un “effet Mc Gurck inversé” (“*reverse Mc Gurck effect*”), c’est-à-dire de la présence d’une influence du sonore sur l’identification de formes de visages ne correspondant pas aux sons effectivement prononcés. S’appuyant sur une expérience conduite par Sweeney et al (2012), O. Deroy et C. Spence (2012 a) montrent ainsi que si la vue d’un visage prononçant un son donné (*ba*) modifie la perception du son improprement couplé à cette image (*ga* étant de façon récurrente entendu *da*), l’écoute de sons enregistrés (*wee* vs *woo*) induit également la perception de formes de visage similaires à celles des lèvres lors de la production du son afférent (ovale étiré en largeur pour *wee* ou en hauteur pour *woo*), même si celle-ci n’est pas présentée effectivement : « L’expérience de Sweeney et al (2012) peut être considérée comme constituant une sorte d’effet Mc Gurck inversé. Mc Gurck et Mc Donald (1976 : 1) ont montré dans une expérience célèbre que les mouvements de lèvres que l’on voit peuvent influencer la perception des sons de parole. Ici, les sons de parole entendus influencent la forme “de bouche similaire” que l’on voit. » (Deroy et Spence, 2012 a : 550). Perçus au premier abord comme étant de nature audio-visuelle, ces phénomènes pourraient également engager les processus de reconnaissance perceptivo-motrice et procéder ce faisant de l’intériorisation du lien unissant le geste à la production vocale afférente (*op. cit.* : 551-552).

⁸⁰⁸ Original : “With respect to most perspectives on speech perception, the theory of direct perception makes two distinct claims. Perception is direct, and perceptual objects are phonological gestures of the vocal tract.” (Fowler, C.A., 1995 : 1731).

structurel et la saisie du lien écoute/production envisagée comme un phénomène strictement causal :

Dans la perception auditive, les événements structurent l'air sur le mode causal.[...] Des événements distincts tendent à structurer l'air selon des modalités distinctes [...] Pour un certain mode de structuration de l'air, au fil du temps, on peut connaître les propriétés de l'événement qui en a été la cause. [...] La perception des événements sonores spécifiés par les signaux acoustiques sert plus à la survie que ne le fait l'écoute de l'air structuré lui-même.

(Fowler, 1995 : 1732-1733 ; 1738)⁸⁰⁹

De même, ainsi, que l'approche sémiotique de la langue suppose un processus de dématérialisation du phénomène acoustique (Strauss, E., 2000, [1935] : 444, cf. supra), la théorie de "la perception directe" de la parole s'accompagne d'une négation, jusque dans l'en-deçà du dire, des enjeux expérientiels du sonore, domaine jugé, en particulier, moins stable et moins fiable que le visuel ou le tactile⁸¹⁰ (« nos intuitions sont plus claires dans ces domaines qu'elles ne le sont en ce qui concerne l'audition (ou l'odorat) ») (Fowler, C.A, 1995 : 1739)⁸¹¹.

Réduit à un processus de "structuration de l'air", le phénomène acoustique est ainsi dépouillé de toute réalité sensible, le lien l'unissant au geste articulatoire étant décrit comme analogue à celui de la lumière à l'objet en situation visuelle :

Nous ne pouvons pas plus choisir d'entendre le signal acoustique plutôt que l'acte phono-articulatoire dans la parole que nous ne pouvons choisir de voir la lumière réfléchie plutôt que la page imprimée quand nous lisons [...].

Je ne crois pas que les sujets percevants entendent les signaux acoustiques plus qu'ils ne voient la lumière réfléchie (Fowler, C., 1990 : 537)⁸¹².

Niant la réalité phénoménale du sonore, la théorie "de la perception directe du langage" maintient ainsi, tout en rejetant l'hypothèse modulaire, la rupture perceptivo-cognitive. De nature éminemment culturelle, le rejet du phénomène acoustique hors du champ langagier va d'ailleurs en cela de pair avec une conception clivée du sonore et du musical :

⁸⁰⁹ Original : "In auditory perception, events casually structure air. It tends to be the case that distinctive events structure air in distinct ways. [...] Given a certain patterning of structure in the air over time, properties of the event that caused it can be known. [...] Perceiving sounding events specified by acoustic signals promotes survival more than does hearing structured air itself." (Fowler, 1995 : 1732-1733 ; 1738).

⁸¹⁰ Constat qui témoigne du lien essentiel unissant l'analyse des usages linguistiques du sonore à l'ancrage culturel du perçu.

⁸¹¹ Original : « Our intuitions are clearer in those domains than they are about audition (or smell) » (Fowler, C.A, 1995 : 1739).

⁸¹² "Original : We cannot opt to hear the acoustic signal rather than vocal-tract action in speech any more than we can opt to see the reflected light rather than the printed page when we read [...] I do not believe that perceivers can hear acoustic signals any more than they can see reflected light." (Fowler, C., 1990 : 530; 537).

Notre appréciation esthétique de la musique a-t-elle quelque chose à voir avec la saisie des événements sonores ? Peut-être pas. Je pense que nous devons saisir les propriétés des événements sonores qui sont bien spécifiées dans les signaux acoustiques. Cependant, cela n'est certainement pas ce que nous apprécions dans la musique. (Fowler, C.A., 1995 : 1739)⁸¹³.

S'ils modifient les termes de notre relation au monde, les usages culturels du sonore sont-ils en rupture avec nos modalités de perception des événements acoustiques quotidiens ? Ouvrant un champ de réflexion complexe⁸¹⁴ (Nadrigny, P, 2010 : 6-7, cf. supra), la question de la relation du sonore au musical n'est, de fait, pas étrangère à celle du continuum acoustico-langagier. Amenant à interroger l'ancrage biologique des diverses modalités d'expression de l'activité humaine d'une part, et le statut des liens tissés par l'homme avec la nature de l'autre, elle se doit, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, d'éviter le piège des dichotomies :

Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait "naturels" et un mode culturel ou spirituel fabriqué. Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme, comme on voudra dire, en ce sens, qu'il n'est pas un mot, pas une conduite, qui ne doive quelque chose à l'être simplement biologique - et qui en même temps ne se dérobe à la simplicité de la vie animale, ne détourne de leur sens les conduites vitales, par une sorte d'"échappement" et par un génie de l'équivoque qui pourrait servir à définir l'homme. [...] Les comportements créent des significations qui sont transcendantes à l'égard du dispositif anatomique, et pourtant immanentes au comportement comme tel puisqu'il s'enseigne et se comprend. On ne peut pas faire l'économie de cette puissance irrationnelle qui crée des significations et qui les communique. La parole n'en est qu'un cas particulier.

(Merleau-Ponty, M., 1945 : 877)

⁸¹³ Original : "Does our appreciation for music have anything to do with recovering sound events? Perhaps not. I believe that we do recover those properties of sounding events that are well specified in musical acoustical signals. However, that may not be what we appreciate about music." (Fowler, C.A., 1995 : 1739).

Cette position s'éloigne quelque peu de celle défendue par "l'approche écologique du sonore", W.W. Gaver défendant plutôt à cet égard l'idée de deux modalités expérientielles de l'*entendre* pouvant être envisagées comme polarités d'un même axe (1993 : 2, cf. supra) : « Tout son peut être écouté pour ses attributs propres ou pour ceux de l'événement qui en est la cause. Par exemple, il est possible qu'en écoutant un quatuor à cordes, nous soyons concernés par les sensations que font naître les sons (écoute musicale) ou que nous écoutions les caractéristiques et les identités des instruments eux-mêmes (écoute quotidienne). Inversement, en descendant une rue en ville, il est possible que nous écoutions les sources sonores - la taille d'une voiture qui approche, à quelle distance elle est de nous, et à quelle vitesse elle s'approche - mais il nous est possible, occasionnellement, d'écouter le monde comme nous le faisons pour la musique, - d'écouter la tonalité du ronronnement d'un ventilateur, ponctué par un appel d'oiseau syncopé, l'interaction et l'harmonie des sons autour de nous. Cela peut sembler une expérience inhabituelle, mais écouter le monde quotidien comme une musique est une façon de comprendre ce que John Cage, par exemple, recherche dans ses compositions. » (Gaver, W.W., 1993 : 2).

⁸¹⁴ Cf. supra, Nadrigny, P, 2010 : 6-7.

Enjeux de “l’écoute du geste”

Si la question du caractère “spécial” de la parole et de l’isolement de la sphère langagière a suscité de nombreuses réactions chez les linguistes, celle des enjeux de l’ancrage acoustique du dire est longtemps restée en retrait des débats. Réaffirmant le rejet de l’hypothèse modulaire, la révision de la théorie motrice de la parole opérée en 2006 par B. Galantucci, C.A. Fowler et M.T. Turvey ne fait, à cet égard, que proposer un réexamen de la place accordée au geste articulatoire dans l’analyse de l’activité langagière :

Plus de cinquante ans après l’apparition de la théorie motrice de la perception de la parole, il est opportun d’évaluer ses trois revendications c’est-à-dire le fait : (1) que le procès langagier est spécial, (2) que percevoir la parole, c’est percevoir les gestes afférents et (3) que la perception de la parole mobilise le système moteur. [...] Notre analyse suggère que deux de ces revendications - à savoir que percevoir la parole, c’est percevoir des gestes, et que percevoir la parole met en jeu le système moteur - justifient un plus ample examen scientifique, mais que l’affirmation selon laquelle la parole est un phénomène spécial, dans la mesure où elle peut être évaluée, ne le justifie pas. (Galantucci, B, Fowler, C.A, et Turvey, M.T, 2006 : 1 ; 15)⁸¹⁵.

Or, si l’affirmation de l’inscription de la parole dans l’expérience du monde passe par un rejet de l’hypothèse modulaire, ce dernier semble difficilement pouvoir s’accommoder d’un maintien de la rupture acoustico-langagière. C’est, en effet, le lien unissant la parole à la relation aux événements acoustiques qui fonde, en même temps que l’usage signifiant du son en langue, la participation de l’activité langagière à l’expérience humaine, ainsi que l’analyse J. Mc Clelland :

Nous progresserons beaucoup si nous acceptons que les processus sensoriels et moteurs impliqués dans la perception et la production langagières influencent notre réflexion sur la structure de la phonologie. [...] Il y a maintenant une très vaste littérature montrant comment des caractéristiques que l’on pensait à une certaine époque être spéciales à la perception de la parole apparaissent également dans des contextes non langagiers. A titre d’exemple, on pensait autrefois que la catégorisation perceptive inhérente à la distinction du /b/ et du /p/ était propre au mode langagier. Mais dès le début des années 1970, des chercheurs ont noté qu’une tendance catégorielle similaire participe de la distinction perceptive des sons pincés et frottés au violon (pizz. vs. arco) (Cutting, Rosner et Foard, 1976). [...] Il est maintenant largement reconnu que la tendance de la perception langagière à opérer des distinctions catégorielles est plus marquée pour les consonnes que pour les voyelles, et il s’avère qu’il existe une tendance

⁸¹⁵ Original : “More than 50 years after the appearance of the Motor Theory of speech perception, it is timely to evaluate its three main claims that (1) speech processing is special, (2) perceiving speech is perceiving gestures and (3) the motor system is recruited for perceiving speech. [...] Our review suggests that two claims - namely, that perceiving speech is perceiving gestures and that perceiving speech involves the motor system - warrant extended scientific scrutinizing but the claim that speech is special, to that extent that it can be evaluated, does not.” (Galantucci, Fowler and Turvey, 2006 : 1 ; 15)

parallèle dans le champ des sons non-verbaux, de telle sorte que la tendance catégorielle est beaucoup plus active dans le champ des sons marqués par des transitions rapides ou des changements abrupts, et plus faible dans la perception de sons caractérisés par leur continuité et leur régularité. Ces données sont cohérentes avec l'idée qu'un contraste intra-linguistique (entre consonnes et voyelles) possède une base non-linguistique, fondée sur une distinction de traitement entre signaux transitoires et continus. [...] La perception catégorielle d'un son langagier parlé semble ainsi fortement dépendante de mécanismes de traitement auditif généraux. (Mc Clelland, J.L, 2009 : 297 ; 298 ; 299)⁸¹⁶

S'attachant à la complexité des réseaux neuronaux sous-tendant la relation des sons de langue aux sons du monde, l'analyse cognitive du procès langagier inscrit la parole au cœur de l'expérience humaine. Elle trouve en cela une expression dans le modèle de "connexion distribuée de la connaissance sémantique et lexicale" élaboré par Dilkina, Mc Clelland et Plaut (2008), modèle visant à « caractériser les mécanismes impliqués dans la compréhension et la parole, aussi bien que dans la perception des objets et des événements dans le monde, puis dans l'action. » (Mc Clelland, 2009 : 300). Représentant sous forme de pôles d'unités relationnelles les éléments impliqués dans les processus de catégorisation, le modèle fait apparaître la richesse et la complexité des liens - événementiels, perceptifs ou émotionnels - unissant la parole au champ du non verbal, que ceux-ci procèdent de l'inscription expérientielle du dire ou des différentes modalités d'actualisation de l'activité langagière (*op. cit.* : 300-301)⁸¹⁷. Mettant en évidence l'ancrage de la parole dans la vie

⁸¹⁶ Original : " [...] we will [...] reap important rewards if we allow the sensory and motor processes involved in the perception and production of speech to affect our thinking about the structure of phonology. [...] There is now a very large literature that shows how characteristics thought at one time to be special to the perception of speech also arise in non-speech contexts. As one case in point, the categorical perception of the distinction between /b/ and /p/ was once thought to be a special characteristic of the speech mode. But as early as the 1970's, researchers noted that a similar tendency toward categorical perception occurs with the distinction between plucked and bowed violin sounds (Cutting, Rosner and Foard 1976). [...] It is now widely noted that the tendency for speech perception to be categorical is more marked for consonants than vowels, and it turns out that there is a parallel tendency among non-speech sounds, such that the tendency toward categorical perception is far greater among sounds marked by rapid transitions or abrupt changes, and weaker in perception of sounds distinguished by their steady state characteristics (Mirman, Holt and Mc Clelland, 2004). The data are consistent with the view that an intra-linguistic contrast (between consonants and vowels) has a non-linguistic basis, grounded in a distinction in processing between transient and steady-state signals. [...] The perception of the category of a spoken language sound appears to be highly dependent on general purpose auditory processing mechanisms." (Mc Clelland, J.L, 2009 : 297 ; 298 ; 299).

⁸¹⁷ « Les groupes d'unités correspondent aux différents types de représentations perceptives - percepts de mots imprimés ou parlés, ou d'objets concrets - aussi bien que plans pour des actions de différents types, incluant la production orale du mot correct pour un objet présenté [...]. Le modèle inclut une couche intégratrice qui reçoit et envoie les projections respectivement aux différentes couches perceptives et productives. La figure inclut également un chemin direct allant du pôle correspondant à la perception de la parole au pôle correspondant au plan articuloire [...] aussi bien que des chemins allant de représentations de la forme visuelle du mot à des représentations renvoyant à la fois au percept langagier et au plan articuloire. » (Mc Clelland, J., 2009 : 300).

des individus et des communautés, l'analyse cognitive témoigne ainsi de la façon dont le geste articulatoire participe, en même temps que du procès même d'émission verbale, de l'ancrage expérientiel du procès langagier. Inscrivant, par ailleurs, la perception sonore de la parole au cœur des connexions mises en jeu par l'activité langagière, elle reconnaît que celle-ci a partie liée avec la relation aux événements acoustiques du monde. Si, ancrée dans le paradigme écoute/production, la parole s'ouvre ainsi de façon essentielle à l'expression du mouvement, il n'est pas surprenant que l'actualisation orale du dire passe, en situation d'émission comme de réception, par un lien tout particulier au geste articulatoire. Pas plus cependant, que le fait, pour l'auditeur de *Disques en lice*, d'entendre la souplesse des démanchés du violoniste ou l'ampleur du vibrato (cf. DT. I 16, J 18, K9) ne fait de la perception de l'acte technique la visée principale de l'écoute musicale, la sensibilité au procès articulatoire ne saurait conférer de prégnance au geste émetteur dans l'activité langagière.

Baser le phénomène de parole sur la relation aux phénomènes articulatoires, c'est, ce faisant, laisser dans l'ombre ce qui fonde l'essence même du procès langagier, c'est-à-dire la façon dont l'usage du médium acoustique est partie prenante de l'engagement du procès signifiant. Comprendre ce qui se joue dans le langage amène ainsi à dépasser la question du geste émetteur pour s'attacher à la façon dont, ouverte aux diverses situations du quotidien, la parole creuse et affine l'expérience humaine, renouvelant en cela les termes mêmes de notre relation au monde.

3.3 Hypothèse imitativo-gestuelle et ancrage de l'usage linguistique de la voix dans la mimesis brachio-manuelle

Si la recherche des invariants tend, dans la diversité des contextes afférents, à porter le focus sur la relation au geste émetteur - et adopte ainsi une perspective synchronique -, la réflexion issue de la découverte des neurones miroirs s'ouvre à l'analyse génétique du langage.

Original : "Pools of units correspond to different types of perceptual representations - percepts of printed or spoken words, or of actual objects - as well as plans for actions of different types, including producing the correct spoken word for a presented object. [...]. The model includes an integrative layer that receives projections from and sends projections to the different perceptual and output layers respectively. The figure also includes a direct pathway from the pool corresponding to the speech percept to the pool corresponding to the articulatory plan [...] as well as pathways from a visual word-form representation to both the speech percept and articulatory plan representations." (Mc Clelland, J., 2009 : 300).

Mettant en évidence l'inscription neuronale des phénomènes d'émission/réception langagière et le lien unissant ces derniers aux processus de motricité oro-faciale et brachio-manuelle (mimiques et pantomimes), Rizzolati et Arbib fondent ainsi l'émergence de la parole sur le développement de l'aptitude à reconnaître, comprendre et représenter l'action :

Nous considérons que le langage humain (de même que quelques formes duelles de communication chez les primates) a évolué à partir d'un mécanisme de base qui n'était à l'origine pas lié à la communication : la capacité de reconnaître les actions. [...] Une hypothèse plausible est que la transition entre les australopithèques et les premières formes d'*homo* a coïncidé avec le passage d'un système miroir élargi, mais utilisé seulement pour la reconnaissance de l'action, à un système miroir semblable à celui de l'humain, utilisé à des fins de communication intentionnelle. (Rizzolati et Arbib, 1998 : 193)⁸¹⁸

L'affirmation du caractère prégnant des processus de représentation de l'action amène ce faisant à attribuer à la mimesis un rôle majeur dans la genèse du langage :

Il est probable que le grand bond qui a fait passer d'un système fermé à un système miroir ouvert à la communication a dépendu de l'évolution de l'imitation [...] et des changements afférents du système neuronal miroir de l'être humain : soit de la capacité des neurones miroirs à répondre aux pantomimes et aux actions intransitives⁸¹⁹ [...], capacité qui était absente chez les singes. (Rizzolati et Craighero, 2004 : 183)⁸²⁰

Envisageant les processus articulatoires comme relayant les phénomènes de motricité manuelle, Rizzolati et Arbib posent ainsi l'hypothèse d'un mode originaire de communication mimo-gestuel, antérieur à l'usage langagier de la voix :

⁸¹⁸ Original : "We hold that human language (as well as some dyadic forms of primate communication) evolved from a basic mechanism that was not originally related to communication: the capacity to recognize actions. [...] A plausible hypothesis is that the transition from the australopithecines to the first forms of "homo" coincided with the transition from a mirror system, enlarged, but used only for action recognition, to a human-like mirror system used for intentional communication." (Rizzolati and Arbib, 1998 : 193).

⁸¹⁹ Renvoyant aux processus brachio-manuels, les actions "intransitives" sont distinguées par Rizzolati et Arbib des actions "transitives"(orientées vers l'objet), par le fait qu'introduisant une distance vis-à-vis de l'expérience, elles s'ouvrent à la dimension du signe :

« Les propriétés combinatoires participant de l'engagement du procès langagier sont virtuellement absentes de la forme basique première de communication oro-faciale. Elles sont, en contraste, inhérentes au système brachio-manuel, à la fois quand il est utilisé pour des actions transitives (actions dirigées vers les objets) et quand il est employé pour des gestes intransitifs (comme dans le cas de la langue américaine des signes). »

Original : "The combinatorial properties of the openness of speech are virtually absent in the basic primate form of oro-facial communication. By contrast, they are inherent to the brachio-manual system, both when it is used for transitive actions (actions directed toward objects) and when it is employed for intransitive gestures (as in the case of American Sign Language)." (Rizzolati and Arbib, 1998 : 193).

⁸²⁰ Original : "It is likely that the great leap from a closed system to a communicative mirror-system depended upon the evolution of imitation [...] and the related changes of the human mirror-neuron system. : the capacity of mirror neurons to respond to pantomimes and to intransitive action [...] that was absent in monkeys." (Rizzolati and Craighero, 2004 : 183).

Nous défendons l'idée que (1) la capacité mimétique inhérente à F5⁸²¹ et à l'aire de Broca avait la potentialité de produire divers types de systèmes fermés liés aux différents types de champs moteurs présents dans cette aire (main, bouche et larynx) ; (2) le premier système à "se mettre en route" vers la parole humaine était un système gestuel manuel qui utilisait le système d'appariement de l'observation et de l'exécution [...] ; et (3) que cela a ouvert la voie à l'évolution du système ouvert de vocalisation que nous connaissons comme "parole". [...] En ce qui concerne le premier point, l'aire F5 et l'aire de Broca ont toutes deux une structure neuronale permettant de contrôler les mouvements oro-laryngés, oro-faciaux et brachio-manuels. De plus, elles sont toutes deux dotées de mécanismes qui lient la perception de l'action et la production de l'action. C'est vrai pour les gestes brachio-manuels [...] aussi bien que, dans le cas de l'aire de Broca, chez l'homme, pour les tâches linguistiques, y compris quand elles ne mobilisent pas les phénomènes de production. (Rizzolati et Arbib, 1998 : 192)⁸²²

L'évolution d'un mode de communication basé sur la mimique oro-faciale vers une utilisation de la mimesis brachio-manuelle se serait ainsi accompagnée d'un passage de productions vocales à valeur émotionnelle à un développement de l'usage communicationnel du son, usage qui aurait peu à peu supplanté le geste :

[...] à un certain stade, un système de communication brachio-manuel s'est développé, complétant les phénomènes oro-faciaux. Ce processus a considérablement modifié l'importance de la vocalisation et son contrôle. Alors qu'au stade fermé des phénomènes oro-faciaux, les sons ne pouvaient ajouter que très peu de choses au message gestuel (par ex., geste oro-facial : "être effrayé" ; geste oro-facial plus vocalisation : "être plus effrayé"), leur association avec les gestes leur a permis de parvenir au niveau d'ouverture et de saisie référentielle que les gestes brachio-manuels avaient déjà atteint. [...] Dans le système de communication oro-faciale, l'ajout d'un son avait seulement une valeur émotionnelle qui renforçait simplement le sens transmis par l'expression faciale [...]. La pression de l'évolution vers une complexification de l'émission sonore (combinatoire), et le fait de disposer de la capacité anatomique pour cela ont ainsi été les éléments qui ont fait évoluer le langage de ses origines brachio-manuelles à l'usage de l'émission sonore. Les gestes manuels ont progressivement perdu leur importance, tandis qu'en contraste le phénomène de vocalisation

⁸²¹ L'aire cérébrale F5, correspondant, chez le singe, à la partie rostrale du cortex prémoteur ventral, est impliquée, comme le mettent en évidence Rizzolati et Arbib, à la fois dans l'activité orale et brachio-manuelle et dans le repérage de cette activité chez les congénères. L'analyse du système écho-neuronal amène les auteurs à poser l'hypothèse d'une homologie avec l'aire de Broca chez l'homme. (Rizzolati and Arbib, 1998).

⁸²² Original: "We argue that (1) the mimetic capacity inherent to F5 and Broca's area had the potential to produce various types of closed systems related to the different types of motor fields present in that area (hand, mouth and larynx); (2) the first open system to evolve *en route* to human speech was a manual gesture system that exploited the observation and execution matching system [...]; and (3) that this paved the way for the evolution of the open vocalization system we know as speech. As far as the first point is concerned, both F5 and Broca's areas have the neural structures for controlling oro-laryngeal, oro-facial and brachio-manual movements. Furthermore, they are both endowed with mechanisms that link action perception and action production. This is true for brachio-manual gestures [...] as well as, in the case of human Broca's area, for linguistic tasks, including those not requiring speech production." (Rizzolati and Arbib, 1998 : 192).

a acquis une autonomie propre, jusqu'à ce que la relation entre communication gestuelle et vocale s'inverse et que le geste devienne purement un facteur accessoire du son. À ce point, la parole a pris son envol. (Rizzolati et Arbib, 1998 : 193)⁸²³.

L'activité neuronale liée à la mimesis gestuelle aurait ainsi trouvé un prolongement dans les phénomènes écho-neuronaux inhérents aux processus d'émission/réception verbale⁸²⁴ :

Il devrait y avoir deux origines à la sémantique. L'une, la plus ancienne, est étroitement liée au système de neurones miroirs relatif à l'action, et l'autre, plus récente, est basée sur le système des neurones miroirs échos. (Rizzolati et Craighero, 2004 : 186-187)⁸²⁵

Envisagé comme accompagnant, puis prenant le relais de phénomènes à dominante motrice, l'usage du sonore en langue est ainsi pensé comme résultant d'un transfert du gestuel au vocal :

[...] par un mécanisme de nature associative, la signification d'une action comprise de façon naturelle est transférée au son (Rizzolati et Craighero, *op. cit.* : 185)⁸²⁶.

La parole, ancrée dans la relation à l'action, se serait ainsi développée en s'émancipant progressivement des phénomènes de contiguïté inhérents à l'accompagnement vocal du geste :

⁸²³ Original : “ [...] at a certain stage, a brachio-manual communication system evolved complementing the oro-facial one. This development greatly modified the importance of vocalization and its control. Whereas during the closed oro-facial stage, sounds could add very little to the gestural message (for example, oro-facial gesture “be scared“; oro-facial gesture plus vocalization : “be more scared“), their association with gestures allowed them to assume the more open, referential character that brachio-manual gestures had already achieved. [...] In the oro-facial communication system, the addition of a sound had only an emotional valence that simply reinforced the meaning conveyed by the facial expression; [...] The evolutionary pressure for more complex (combinatorial) sound emission, and the anatomical possibility for it, were thus the elements that moved language from its brachio-manual origins to sound emission. Manual gestures progressively lost their importance, whereas, by contrast, vocalization acquired autonomy, until the relation between gestural and vocal communication inverted and gesture became purely an accessory factor to sound communication. At that point speech took off.” (Rizzolati and Arbib, 1998 : 193).

⁸²⁴ Le procès ontogénétique réactualiserait, à cet égard, l'évolution allant du geste à la parole : « L'hypothèse la plus simple semble être celle selon laquelle se produit, pendant l'acquisition de la parole, un procès en quelque sorte similaire à celui qui, au cours de l'évolution, a donné une signification au son. La signification des mots est basée en premier lieu sur l'ancien système sémantique non verbal. » (Rizzolati et Craighero, 2004 : 187)

Original : “[...] the most parsimonious hypothesis appears to be the one that, during speech acquisition, a process occurs somehow similar to the one that, in evolution, gave meaning to sound. The meaning of words is based first on the old nonverbal semantic system.” (Rizzolati and Craighero, 2004 : 187).

⁸²⁵ Original : “There should be two roots to semantics. One, more ancient, is closely related to the action mirror-neuron system, and the other, more recent, is based on the echo-mirror-neuron system.” (Rizzolati and Craighero, 2004 : 186-187).

⁸²⁶ Original : “Through [...] an association mechanism, the meaning of an action naturally understood is transferred to sound” (Rizzolati and Craighero, 2004 : 185).

Un palier fondamental dans l'évolution vers la parole a [...] été atteint quand des individus sont devenus capables, très vraisemblablement grâce au perfectionnement des capacités d'imitation, de générer les sons originellement accompagnés d'une action spécifique, sans réaliser cette action. Cette nouvelle capacité pourrait avoir conduit à l'acquisition d'un système miroir auditif (et en avoir dérivé). Celui-ci se serait développé sur le système audio-visuel original et en serait progressivement devenu indépendant. (Rizzolati et Craighero, *op. cit.* : 185)⁸²⁷.

Or, si la théorie imitativo-gestuelle souligne le rôle de l'usage signifiant du sonore dans l'ouverture de la parole à l'abstraction, ne crée-t-elle pas un détour en faisant dériver l'utilisation de la voix de la mimesis gestuelle ? Mettant en évidence l'incarnation neurophysiologique des phénomènes inhérents à l'engagement du lien du *faire* à l'*entendre*, la découverte du système écho-neuronal permet-elle de réduire l'*entendre* à un *entendre-faire* ? Laissant en arrière-plan la question de la solidarité originaire des phénomènes auditifs, émotionnels et cinétiques d'une part, celle de l'ouverture de la mimesis aux diverses expressions de l'engagement du procès signifiant de l'autre, la focalisation sur l'ancrage physiologique des processus d'émission/réception tend à assigner un caractère mécanique aux phénomènes en jeu et à rejeter, tout comme la théorie motrice du langage, hors de la sphère cognitive les phénomènes inhérents à l'émergence du dire :

Les neurones-miroirs représentent la base naturelle d'un mécanisme qui crée un lien direct entre l'émetteur d'un message et son récepteur. Grâce à ce mécanisme, les actions faites par d'autres individus deviennent des messages qui sont compris par un observateur sans aucune médiation cognitive. (Rizzolati et Craighero, 2004 : 183)⁸²⁸.

Assurant l'inscription physiologique du lien du *dire* à l'*entendre*, le système écho-neuronal n'est-il pas, tout autant que l'expression d'un mécanisme assurant le fonctionnement de la situation d'émission/réception, le résultat d'une longue chaîne d'analogies, analogies sur lesquelles repose, en même temps que l'engagement du procès signifiant, la possibilité même de l'usage partagé des langues ? Permettant à chaque locuteur de bénéficier, dans la richesse et la diversité des idiomes afférents, de l'acquis rendant possible la communication langagière, le système écho-neuronal s'ouvre ainsi également à la spécificité des ancrages

⁸²⁷ Original : "A fundamental step [...] toward speech acquisition was achieved when individuals, most likely thanks to improved imitation capacities, became able to generate the sounds originally accompanied by a specific action without doing the action. This new capacity should have led to (and derived from) the acquisition of an auditory mirror-system, developed on top of the original audio-visual one, but which progressively became independent of it." (Rizzolati and Craighero, 2004 : 185).

⁸²⁸ Original : « Mirror neurons represent the neural basis of a mechanism that creates a direct link between the sender of a message and its receiver. Thanks to this mechanism, actions done by other individuals become messages that are understood by an observer without any cognitive mediation. » (Rizzolati and Craighero, 2004 : 183)

expérientiels du dire. Si elle passe par l'activation des ressources rendant possible l'actualisation du procès langagier, la parole repose également sur notre capacité à donner sens aux situations dont est faite notre vie, c'est-à-dire sur notre aptitude à faire des analogies. Loin d'isoler le procès langagier du champ de la cognition humaine, la découverte de l'incarnation physiologique du lien émission/réception dans le système écho-neuronal met ainsi en évidence la façon dont l'analogie, envisagée à l'échelle de la genèse du langage, "nous permet, au présent, de bénéficier de toutes les richesses de notre passé." (Hofstadter, D., Sander, E., 2013 : 29). Assurant le fonctionnement de phénomènes sédimentés par l'usage, le système écho-neuronal reste ainsi de façon essentielle ouvert à l'actualisation du dire, laquelle ne peut se réaliser que par activation du procès cognitif.

Qu'il soit envisagé dans sa dimension articulatoire - comme dans le cadre de la théorie motrice du langage - ou dans son ancrage mimétique - comme dans la réflexion issue des recherches sur le système écho-neuronal -, le geste langagier occupe ainsi une place nodale dans la quête de l'invariant engagée par la linguistique occidentale depuis le siècle dernier. Perçu comme cognitivement plus accessible que le son dans un contexte culturel marqué par une domination des phénomènes visuo-moteurs, le procès articulatoire est ainsi envisagé comme assurant un fondement plus stable au phénomène langagier et, le cas échéant, une base plus solide aux processus de modélisation de la parole.

Or, fonder la parole sur la relation au geste émetteur, c'est nier le fait que le dire, engageant le procès signifiant, ne peut exister que dans la mise à distance de l'instant, et donc dans le dépassement du "faire" (cf. supra, Merleau-Ponty, 1960 : 144). S'il ne peut assurer le fondement de processus dépassant le cadre des phénomènes systémiques, c'est peut-être alors dans la métaphore que le "geste langagier" trouve sa véritable pertinence, comme c'est le cas dans l'analyse du phénomène de parole, chez M. Merleau-Ponty :

La parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien. [...] Notre vue sur l'homme restera superficielle [...] tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne découvrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde. (Merleau-Ponty, 1945 : 870 ; 871).

Se chargeant, le cas échéant, d'enjeux esthétiques propres, le "geste langagier" prend ainsi pleinement son sens dans l'œuvre littéraire, comme en témoigne, chez C.F. Ramuz, la façon

dont, réactivant à sa source le procès de parole, la “langue-geste“ s’instaure comme garante de la “vérité“ du dire⁸²⁹ :

J’ai écrit (j’ai essayé d’écrire) une langue parlée : la langue parlée par ceux dont je suis né. J’ai essayé de me servir d’une langue-geste qui continuât d’être celle dont on se servait autour de moi, non de la langue-signe qui était dans les livres. (Ramuz, C.F, (2009, [1928-1929]) : 140).

L’écriture participe, ce faisant, de la fonction même de la *mimesis*, elle va à “l’essence émotionnelle des choses“⁸³⁰ (Merleau-Ponty, 1945 : 218, cf. supra) :

Qu’il existe, une fois, grâce à nous, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n’ait pu être écrite qu’ici, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d’un beau rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint Saphorin -, que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons absous.

(Ramuz, C.F., 1978, [1924] : 59).

Retournant aux formes fusionnelles premières de l’expérience humaine - et ouvrant en cela le continuum du dire, du sentir et du faire -, l’écriture ramuzienne constitue ainsi la parole en geste. Envisagé dans une perspective génétique, le dire ne se substitue donc pas à la *mimesis* motrice, mais en exprime l’essence même. Dans l’ouverture du “geste langagier“ se joue ainsi l’émergence du procès signifiant.

3.4 Vers une reconnaissance des enjeux linguistiques de l’ancrage acoustique du dire ?

Qu’elle passe par l’approche structurale - et par la dématérialisation du signifiant acoustique -, par la théorie motrice du langage - et par la réduction du son de langue en moyen d’accès au geste articulatoire afférent - ou encore par l’hypothèse imitativo-gestuelle - et par la dérivation de l’usage linguistique de la voix de la *mimesis* brachio-manuelle -, l’analyse occidentale de la parole accorde peu de place à la question du rôle du sonore en langue.

Renouvelant cependant, dans des contextes culturels et épistémiques divers, les cadres conceptuels afférents, le rejet de l’hypothèse modulaire et la reconnaissance de l’inscription expérientielle de la parole réactivent aujourd’hui l’intérêt pour l’ancrage sensible du dire et amènent à poser en des termes nouveaux la question de l’usage du médium acoustique dans l’activité langagière.

⁸²⁹ Renouant avec les formes fusionnelles premières de l’oralité, la langue-geste ramuzienne s’ouvre en cela, comme le souligne R. Mahrer, aux dimensions de la désignation du monde : « L’écrit oralisé, outre ses effets de familiarité, s’associe de manière privilégiée à des circonstances d’énonciation où, pour montrer un monde qui est sous nos yeux, le geste se joint à la parole - et l’on voit effectivement. [...] Ce n’est pas sans rapport avec cela que Ramuz appelle l’objet de sa recherche poétique une “langue-geste“. » (Mahrer, R, 2005 : 112)

⁸³⁰ Comme le souligne C.F. Ramuz, la vérité se distingue à cet égard de l’exactitude : « L’amour du vrai n’est pas l’amour de l’exact. [...] On peut être vrai à différentes hauteurs, dans des tons différents. » (Ramuz, C.F., Journal, 20 mars 1908).

3.4.1 Argument ontologique : nécessité de l'inscription physiologique du dire

Assurant l'inscription de la parole dans les modalités premières d'expression de la vie, l'usage linguistique de la voix est, de façon récurrente, reconnu comme relevant d'une nécessité d'ordre physiologique et comme partie prenante de l'incarnation du dire. C'est ainsi au fonctionnement même de l'appareil phono-respiratoire que M. Merleau-Ponty ancre l'émergence du procès langagier :

Nous avons [...] distingué la parole empirique, le mot comme phénomène sonore, le fait que tel mot est dit à tel moment par telle personne, qui peut se produire sans pensée, - et la parole transcendante ou authentique, celle par laquelle une idée commence à exister. Mais s'il n'y avait pas eu un homme avec des organes de phonation ou d'articulation et un appareil à souffler - ou du moins un corps et la capacité de se mouvoir lui-même -, il n'y aurait pas eu de parole et pas eu d'idées. (Merleau-Ponty, M., 1945 : 1093).

Envisagé comme expression de la réalité phénoménale du dire, l'usage signifiant du sonore en langue est également décrit, en perspective biogénétique, comme assurant le lien de la parole aux manifestations physiques du monde. Posant la question de la similarité des qualités acoustiques des sons de langue et des phénomènes sonores naturels, M. Changizi affirme ainsi : « la parole est faite des constituants des événements physiques du monde parce que la parole est un événement physique. » (2011 : 41, cf. supra).

Qu'il soit envisagé comme assurant l'incarnation du dire ou comme expression du lien unissant l'activité langagière aux événements naturels du monde, l'usage signifiant du sonore est ainsi inscrit ainsi au cœur du procès de parole.

3.4.2 Argument fonctionnel : avantages adaptatifs de l'usage linguistique du sonore

Pensée comme expression d'une nécessité d'ordre physiologique, l'utilisation de la voix comme support de l'activité langagière est également présentée dans ses avantages adaptatifs. Envisagée tantôt dans la perspective de l'écoute - et des phénomènes de tension vers la source -, tantôt sous l'angle de la production - et des diverses modalités de l'action émettrice -, l'actualisation vocale du dire est tout d'abord perçue comme constituant la parole en événement. C'est ainsi de son lien au "que se passe-t-il ?" que prend sens, comme l'analyse M. Changizi, l'inscription acoustique du dire (2011 : 34, cf. supra) :

La communication est une sorte d'événement, et est donc naturellement du domaine de l'audition [...]. L'usage de la modalité auditive dans le langage a été sélectionné culturellement parce que le son est la modalité de communication de l'événement dans la nature.

(Changizi, M., 2011 : 34)⁸³¹.

Ouvert à la dimension de l'événement, le son se caractérise également par ses qualités de propagation dans l'espace. L'aptitude à surmonter, tant en situation de production que de réception, l'obstacle de la distance ou de l'absence de visibilité confère à cet égard à l'utilisation du médium acoustique en langue, ainsi que le souligne J.C. Reinmuth, un intérêt adaptatif majeur :

Il ne faut pas oublier la diffusion omnidirectionnelle des sons qui permettent de donner l'alerte à tout le groupe y compris à ceux qui ne peuvent voir l'émetteur, en particulier de nuit.

(Reinmuth, J.C, 2006 : 203).

À la reconnaissance de l'intérêt présenté par les propriétés physiques du phénomène acoustique se joint par ailleurs, comme le note E. Strauss, la conscience de la qualité des performances rendues possibles par l'usage de l'appareil audio-phono-articulatoire⁸³² :

Le son articulé permet beaucoup de structures et de nombreuses transformations de celles-ci, et chacun, grâce à la capacité de la voix et de l'oreille humaine, est capable d'une grande précision et d'une grande détermination. (Strauss, E., 2000, [1935] : 190).

S'il occupe une place spécifique dans l'analyse phylogénétique du langage, l'intérêt présenté par l'usage signifiant du sonore est également au cœur des approches développementales de la parole. Il ne saurait de fait à cet égard, comme le note K.W. Heyse, être indifférent dans l'histoire de l'être parlant que la première expression de la vie soit un cri :

L'enfant nouveau-né s'annonce en criant. Il s'exprime par là en même temps qu'il se sépare du corps de sa mère ; il est né et arrivé à l'air comme individu animé, et n'est plus simplement une partie végétative du corps de sa mère ; il respire et exprime par des sons naturels le sentiment de soi et bientôt, par divers sons modifiés, les émotions spécifiques de la vie de son âme.

(Heyse, K.W, 1856 : 33)⁸³³.

⁸³¹ Original : "Communication is a kind of event, and thus is a natural for audition. [...] Language was culturally selected to utilize the auditory modality because sound is nature's modality of event communication." (Changizi, M., 2011 : 34).

⁸³² Soulignée de longue date par les philosophes et les linguistes, la richesse des possibilités inhérentes à l'activité audio-phono-articulatoire est en particulier mise en évidence par W von Humboldt : « La netteté du son permet [...] une quantité indéterminable de modifications s'isolant parfaitement de l'idée et ne se mélangeant pas en combinaison, ce qui n'est le cas d'aucun autre effet sensoriel à ce niveau » (Humboldt, W., 1836, *Über die Kawi-Sprache, Einleitung I, XVII*).

Original : „(Zugleich) erlaubt die Schärfe des Lauts eine unbestimmbare Menge sich doch vor der Vorstellung genau absondernder, und in der Verbindung nicht vermischender Modificationen, was bei keiner anderen sinnlichen Einwirkung in gleichem Grade der Fall ist.“

Expression, par ailleurs, en même temps que d'une présence au monde, de l'ouverture d'une tension vers l'autre, l'expérience audio-vocale est envisagée par les psychologues comme contribuant de façon essentielle au développement de la vie sociale. Décrit comme "premier espace psychique", l'univers sonore est ainsi présenté par D. Anzieu comme assurant une fonction majeure dans l'émergence de la conscience de soi et de la relation à autrui⁸³⁴ :

Le Soi se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de sons, concomitante à celle de l'allaitement. Ce bain de sons préfigure le Moi-peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque l'enveloppe sonore est composée de sons alternativement émis par l'environnement et le bébé. (Anzieu, D., 1976 : 173).

Engageant la relation à l'autre, l'expérience audio-vocale est en particulier considérée comme jouant un rôle primordial dans l'émergence des phénomènes de réaction circulaire, envisagés par J. Piaget comme fondant les premières manifestations langagières :

Dès avant la fin du premier mois, le tout-petit commence à être capable de décoder la valeur expressive des interventions acoustiques de l'adulte. C'est là la première des réactions circulaires constatables chez lui, très en avance sur celles relatives à la vue et à la psycho-motricité, et peut-être le prototype des apprentissages discriminatifs ultérieurs.

(Anzieu, D., 1976 : 168)⁸³⁵.

Qu'elle soit envisagée dans sa dimension événementielle et dans sa contribution à l'optimisation de la situation de communication, dans son aptitude à permettre le recul des frontières du visible et à étendre l'empan du perçu, ou encore, en perspective développementale, dans sa participation à l'ouverture de la relation à l'autre, l'inscription acoustique du dire est ainsi reconnue comme partie prenante de l'engagement du procès langagier.

⁸³³ Original : „Das neugeborene Kind schon kündigt sich schreiend an. Es sagt sich damit gleichsam von der Leibe der Mutter los; es ist als thierisches Individuum an die Luft herausgeboren, nicht mehr ein bloß vegetativer Theil des Mutterleibes; es athmet und und äußert durch Naturlaute sein Selbstgefühl und bald durch verschieden modificirte Naturlaute die besondern Regungen seines Seelenlebens.“ (Heyse, K.W.L. *op. cit.* : 33).

⁸³⁴ L'ancrage acoustique des premières manifestations langagières occupe par ailleurs une place privilégiée dans l'analyse du développement psychique chez S. Freud : « Les traces verbales proviennent principalement des perceptions acoustiques, lesquelles représentent ainsi comme une réserve spatiale d'éléments sensibles à l'usage du préconscient. » (Freud, S., 1923 : 188, *cit.* in Anzieu, D., 1976 : 172). (cf. Bourlot, G. et Vives, J.M., 2010).

⁸³⁵ L'usage linguistique du sonore trouve ce faisant ancrage dans les manifestations premières de l'activité auditivo-motrice (cf. supra Delalande, F., 2003 : 4 ; 2088b : 1).

3.4.3 Argument culturel : généralisation de l'usage oral de la parole

Reposant tant sur des éléments de nature physiologique que sur la conscience des avantages adaptatifs de l'utilisation du son dans la communication, la reconnaissance de l'intérêt présenté par l'usage langagier du sonore passe également par le constat de la généralisation du phénomène d'oralité dans les différentes langues du monde, constat au cœur de l'analyse de R. Jakobson :

On voit réapparaître de temps en temps l'idée que le choix par l'homme de la parole orale comme forme privilégiée du verbe ne serait au fond qu'un pur accident. Voilà qui ressemble à une plaisanterie, si l'on considère la réelle universalité du langage parlé. La parole orale repose sur des dispositifs acoustico-moteurs universellement élaborés et à la disposition de tout être humain normalement constitué, et de l'être humain seulement. [...] L'universalité indiscutable, sans la moindre exception, de l'utilisation du chenal buccal rend insoutenable l'hypothèse selon laquelle le choix du matériau sonore aurait été fortuit, dépourvu de motivation organique, et cela en dépit du caractère récurrent de cette hypothèse. (Jakobson, Waugh, 1980 : 89 ; 153).

Fonder, à cet égard, le procès langagier sur les phénomènes articulatoires, c'est, ainsi que l'affirme R. Jakobson, prendre les moyens pour la fin, puisque l'efficacité même du dire repose sur le fait que « l'acte phonatoire s'efface devant ses produits phoniques » (1976 : 34) :

Les sons du langage en tant que phénomène d'empirie extérieure présentent deux aspects: l'aspect moteur et l'aspect acoustique. Quel est le but immédiat de l'acte phonatoire? Est-ce le phénomène acoustique ou le phénomène moteur lui-même? Il est clair que c'est le phénomène acoustique que vise le sujet parlant, c'est le phénomène acoustique qui est le seul directement accessible à l'auditeur. Quand je parle c'est afin qu'on m'entende. Des deux aspects du son, c'est donc l'aspect acoustique qui présente avant tout une valeur intersubjective, sociale, tandis que le phénomène moteur, autrement dit le travail de l'appareil vocal, est simplement une condition physiologique du phénomène acoustique. (Jakobson, R, 1976 : 25).

Ne pouvant rendre compte des usages signifiants du sonore en langue, le fondement du phénomène de parole sur la reconnaissance du geste phonatoire est ainsi envisagé comme une erreur épistémique :

Aussi intéressante et importante que soit l'étude des sons de langue dans leur aspect moteur, nous nous apercevons à chaque pas que cette étude n'est qu'un instrument auxiliaire de la linguistique et qu'il faut chercher ailleurs les principes organisateurs de la matière phonique du langage. [...] Tout en s'attachant à l'aspect moteur du langage, les phonéticiens n'ont pu méconnaître le fait trop évident, voire tautologique, que le son comme tel est un phénomène acoustique. Mais on croyait qu'en étudiant la production du son au lieu du son lui-même, on obtenait l'équivalent moteur du phénomène acoustique, équivalent plus accessible, plus instructif, et plus riche en moyens d'analyse. [...] On supposait qu'un parallélisme conséquent subsiste entre ces deux aspects et que la systématique des phénomènes moteurs trouve une contrepartie parfaitement adéquate dans la systématique des phénomènes acoustiques : il suffit donc d'élaborer celle-là pour acquérir celle-ci. Or ce raisonnement souvent répété jusqu'à nos jours, et gros de conséquences pour notre science, est résolument réfuté, contredit par les faits. Les arguments contre cette thèse sont bien vieux, plus vieux encore que les premiers manuels de phonétique. (Jakobson, R., 1976 : 30 ; 31)

Invitant (i) à recentrer l'analyse sur la dimension fonctionnelle des usages du sonore en langue, c'est-à-dire sur la valeur du son dans l'émergence du procès signifiant⁸³⁶ -, (ii) à penser les phénomènes langagiers dans leur nécessaire inscription séquentielle⁸³⁷ - en reconnaissant le temps comme "valeur linguistique" à part entière (1976 : 112, cf. supra) -, et (iii) à baser l'analyse phonologique sur les processus subphonématiques en s'attachant au niveau des "qualités distinctives"⁸³⁸, R. Jakobson met ainsi en évidence le rôle nodal de l'utilisation du médium acoustique dans la parole. Gardant toute son actualité dans le cadre de la diffusion et de la résurgence de la théorie motrice du langage, l'analyse jakobsonnienne trouve aujourd'hui un prolongement dans le développement des recherches sur la perception langagière (*speech perception*). Comme le souligne à ce propos J.J Ohala, "percevoir la parole, c'est entendre des sons et non des (mouvements de) langues"⁸³⁹ :

Je soutiens que la perception de la parole ne passe pas par le recouvrement des articulations qui génèrent le signal acoustique. [...] Il n'y a pas, a priori, de raison biologique ou éthologique justifiant que les unités langagières ne puissent être, à la base, de nature acoustico-auditives. [...] Nous ne devrions pas sous-estimer l'aptitude du système auditif (lequel comprend le cortex auditif) à traiter les modes complexes de structuration des signaux acoustiques tels qu'ils se présentent à l'oreille, c'est-à-dire, sans creuser plus loin pour en saisir l'origine. [...] Le sens commun nous dit que nous associons les sons aux corps qui les produisent sans réellement avoir d'idée claire du mécanisme précis par lequel sont produits ces sons. Cela est vrai également, je le maintiens, en ce qui concerne la perception de la parole.

(Ohala, J.J, 1996 : 1718 ; 1719 ; 1723)⁸⁴⁰.

⁸³⁶ « Ce n'est pas la donnée en soi qui nous permet de subdiviser la chaîne de la parole en unités distinctes mais seulement la valeur linguistique de cette donnée. » (Jakobson, R, 1976 : 29)

⁸³⁷ « Le phonème présente, non seulement sur l'axe des simultanités, mais aussi sur l'axe des successivités, une étendue et non pas un point. » (Jakobson, R, 1976 : 110).

⁸³⁸ « L'élément phonique le plus minime chargé d'une fonction signifiante c'est précisément la qualité distinctive, qualité qu'on dégage en dissociant - ou pour recourir à une métaphore, en brisant - le phonème en ses quanta. » (Jakobson, R, 1976 : 104).

⁸³⁹ Intitulé "Speech perception is hearing sounds and not tongues", l'article publié par J. Ohala dans *The Journal of the Acoustical Society of America* en 1996 (vol. 99, n° 3) réfute les thèses avancées par la "théorie motrice du langage" et met en évidence le caractère essentiel et originaire de l'ancrage acoustique du dire. Recourant à l'humour, l'argumentation déployée fait appel à l'analogie, la description de la quête du fondement articulatoire de la parole passant par l'évocation de *Petit poulet*, qui, dans le conte enfantin éponyme, affole la basse-cour en annonçant que le ciel est en train de tomber sur la terre, sans se rendre compte que la cause de sa panique - à savoir, le fait qu'il a reçu un objet sur la tête pendant son sommeil - provient sans doute de ce qu'il faisait la sieste sous un chêne. La théorie motrice du langage partage ainsi, selon l'auteur de l'article, avec les situations *Petit poulet*, le fait qu'« avant d'investir beaucoup de temps et d'effort dans des expériences coûteuses visant à évaluer une hypothèse donnée, nous devrions d'abord jeter un œil sur la motivation qui a amené à faire cette hypothèse. » (Ohala, J.J 1996 : 1724).

⁸⁴⁰ Original : "I will argue that speech perception does *not* involve recovering the articulations that generate the acoustic signal. [...] There is no a priori biological or ethological reason why speech units couldn't be basically acoustic-auditory. [...] We should not underestimate the ability of the auditory system (including the auditory cortex) to deal with complex patterns in acoustic signals as they are presented to the ear, i-e, without delving

L'affirmation de l'ancrage auditif de la parole passe à cet égard par le constat de l'articulation de l'activité langagière aux processus de différenciation acoustique, phénomène dont témoignent, par exemple, la préférence des langues pour les consonnes assurant avec le maximum d'efficacité la structuration du flux sonore, ou encore le caractère prégnant de la forme CV (*consonne/voyelle*), qui multiplie les possibilités de différenciation de l'attaque et permet une meilleure synchronie des contours prosodiques du discours (*op. cit.* : 1720) :

Si c'était sur le plan articulatoire que les sons de parole devaient être distingués, leur sélection et leur développement dans les langues pourraient le refléter. Mais ce n'est pas ce que nous trouvons : ils sont structurés et se développent pour leurs propriétés acoustico-auditives.

(Ohala, J.J, *op. cit.* : 1723)⁸⁴¹.

Reconnaître la valeur de la relation au sonore dans l'ouverture du dire amène ainsi à remettre en question la pertinence des catégories d'analyse traditionnelles et à prendre en compte la variation comme paradigme à part entière de l'activité langagière :

La tâche centrale de la phonologie (comme de la technologie de la parole etc.) est d'expliquer la variation et l'organisation structurelle - le "comportement" des sons de langue. Ce qu'on considère comme étant les "mêmes unités" sur le plan fonctionnel, qu'il s'agisse du mot, de la syllabe ou du phonème, varie physiquement de façon considérable en fonction du contexte et du style de parole, hors même de toute mention des facteurs spécifiques au locuteur. Étayer par des exemples et expliquer cette variation constitue un défi majeur. Le phénomène de variation est évident dans plusieurs domaines : dans le discours quotidien où le même mot présente des formes phonétiques différentes selon les contextes, par exemple, le relâchement du /t/ dans *tea* est plus bruyant que dans *toe* quand on le prononce de façon isolée. Le phénomène de variation se manifeste également dans le cadre des processus dialectaux, morphologiques et dans le changement phonétique. Toutes ces formes de variation sont apparentées. Ce qui relève aujourd'hui de la variation allophone peut amorcer le changement phonétique de demain.

(Ohala, J.J, 1997 : 1)⁸⁴²

further into their origin. [...] Commonsense tells us that we *associate* sounds with the bodies that produce them without really having any clear idea of the precise mechanism by which the sounds are produced. This, I maintain, is true in the case of speech perception as well." (Ohala, J.J, 1996 : 1718; 1719; 1723).

⁸⁴¹ Original : "If speech sounds were designed to be distinct articulatory, it would be possible for their selection and development in languages to reflect that. But this is not what we find: they are structured and they develop for their acoustic-auditory properties." (Ohala, J.J, 1996 : 1723).

⁸⁴² Original : « The central task within phonology (as well as in speech technology, etc.) is to explain the variability and the patterning - the "behavior" - of speech sounds. What are regarded as functionally the "same units", whether word, syllable, or phoneme, show considerable physical variation depending on context and style of speaking, not to mention speaker-specific factors. Documenting and explaining this variation constitutes a major challenge. Variability is evident in several domains : in everyday speech where the same word shows different phonetic shapes in different contexts e.g., the release of the /t/ in *tea* has more noise than that in *toe* when spoken in isolation. Variability also manifests itself dialectally, morphologically, and in sound change. All of these forms of variation are related. Today's allophonic variation can lead to tomorrow's sound change. »

(Ohala, J.J, 1997 : 1).

Amenant à reconnaître le rôle des phénomènes de variation dans la parole, l'analyse de la chaîne acoustique du dire se distancie ainsi des approches systémiques et s'attache à l'inscription séquentielle de l'activité langagière. Se distinguant en cela des analyses fondées sur les règles phonologiques, mais également de la théorie de "l'Optimalité" - basée sur un système de hiérarchisation/sélection de contraintes⁸⁴³-, les recherches engagées par la "Phonologie Naturelle" inscrivent la parole au cœur de la relation au monde :

La Phonologie Naturelle (*Natural Phonology*) et la Linguistique Naturelle (*Natural Linguistics*) représentent une approche fonctionnelle de la langue et, plutôt que de viser à construire un modèle grammatical formel comme le fait la Théorie de l'Optimalité (*Optimality Theory*), elles cherchent à lier l'explication des propriétés du langage à des principes de plus haut niveau, applicables également aux autres phénomènes naturels.⁸⁴⁴

(Balas, A, in Boersma, Hamann, 2009 : 30-31).

Raisonnant en termes de "procès" plutôt que de "contraintes", la Phonologie Naturelle s'attache ainsi à la réalité de l'actualisation sonore du dire et s'ouvre, ce faisant, à l'ensemble des modalités d'expression de l'activité langagière :

Au cœur du raisonnement développé en phonologie naturelle, il y a l'hypothèse du rôle vital des traits non distinctifs et l'annulation des procès "d'optimisation séquentielle" dans la perception phonologique. [...] La théorie de l'optimalité utilise le terme de "contraintes" là où la phonologie naturelle utilise le terme de "procès" [...]. Les procès sont manifestes dans toutes les formes de comportement phonologique des usagers de la langue : dans la pratique normale, dans le langage enfantin, dans l'acquisition d'une seconde langue, dans l'aphasie et les autres types

⁸⁴³ Face au constat de l'inaptitude des cadres interprétatifs traditionnels à rendre compte des usages du sonore en langue, la Théorie de l'Optimalité substitue à une analyse en termes de règles une approche fondée sur une hiérarchie de contraintes. Basées sur des critères (i) de "bonne forme" (*markedness*) - auxquels se rattache par exemple l'évitement des suites consonantiques (*no CC*) - et (ii) de "fidélité" (*faithfulness*) - visant à préserver la proximité entre *input* et *output*, c'est-à-dire, par exemple, à préférer les formes sans suppression ni ajout (*no delete, no insert*) -, les contraintes placées au fondement du procès langagier sont envisagées comme soumises à un processus de sélection - l'ordre de priorité allant des critères de bonne formation à ceux de fidélité. Cherchant à améliorer la prévisibilité des phénomènes sortant du cadre des usages phonologiques conventionnels (*emergence of the unmarked*) et à intégrer à l'analyse les phénomènes relevant de la diversité d'actualisations d'un même processus (*homogeneity of target/ heterogeneity of process*), la Théorie de l'Optimalité reconnaît également la présence de facteurs de sélection propres à chaque langue, facteurs amenant à une priorisation de certaines contraintes sur d'autres. (Zuraw, K, 2003, in Arbib, 2003 : 819-822, cf. Kager, 1999, M^cCarthy, 2002, Prince and Smolensky, 1993, 2004).

Si elle vise à une meilleure prise en compte de la réalité et de la complexité des phénomènes inhérents à l'actualisation de la parole, la Théorie de l'Optimalité reste ainsi attachée à un fondement des usages du sonore en langue sur des principes obéissant à une logique définie en amont des processus eux-mêmes.

⁸⁴⁴ Original : "Natural Phonology and Natural Linguistics represent a functional approach to language, and rather than aiming at an explicitly formalized model of grammar like Optimality Theory, they are interested in explaining the properties of language in relation to higher-order principles which are applicable to other natural phenomena as well." (Balas, A., in Boersma, Hamann, 2009 : 30-31).

de désordres langagiers, dans la parole spontanée, dans le discours emphatique et dans les modifications du comportement phonologique inhérentes au changement phonétique.

(Balas, A, *op. cit.* : 49 ; 32)⁸⁴⁵.

Substituant aux interprétations basées sur la sélection des contraintes une approche qui, fondée sur la prise en compte de l'observable, passe par la recherche d'une explication des phénomènes en jeu, la Phonologie Naturelle renouvelle ainsi les modalités d'analyse de la parole.

Allant de pair avec une reconnaissance de l'ancrage de l'activité langagière dans l'expérience sensible, le développement de l'intérêt pour la réalisation acoustique du dire amène à redéfinir les termes de la relation phonétique/phonologie, situation dont J. Ohala met en évidence les enjeux :

La phonétique est une des disciplines qui aide à apporter des réponses aux questions posées par la phonologie sur les raisons qu'ont les sons de langue de se comporter comme ils le font. [...] La phonétique fait partie des champs d'études essentiels pour la phonologie. Sans la phonétique (et les disciplines empiriques qui lui sont liées, telles que la psycholinguistique et la sociolinguistique), la phonologie court le risque d'être une discipline stérile, purement descriptive et taxonomique ; avec la phonétique, elle peut atteindre un haut niveau d'explication et de prédiction, et également trouver des applications dans des domaines tels que l'enseignement des langues, les troubles de la communication et la technologie de la parole.

(Ohala, J., 1997 : 5 ; 1)⁸⁴⁶.

Si la constitution de la phonologie en science a ainsi permis, dans les années trente, de mettre en évidence le caractère essentiellement structuré des usages du sonore en langue (Trubetzkoy, 1939)⁸⁴⁷, la nécessité d'une prise en compte de la réalité de l'actualisation

⁸⁴⁵ Original : "Inherent in Natural Phonological reasoning is the assumption of the vital role of non-distinctive features and the undoing of sequence-optimizing processes in phonological perception; [...] Optimality Theory uses the term "constraints" whereas Natural Phonology uses the term "processes" [...] Processes are evident in all kinds of phonological behavior of language users : in normal performance, in child language, in second language acquisition, in aphasia and other types of disorders, in casual speech, in emphatic speech, and in the changing phonological behavior resulting in sound change." (Balas, A., in Boersma, Hamann, 2009 : 49; 32).

⁸⁴⁶ Original : "Phonetics is one of the disciplines that helps to provide answers to phonology's questions about why speech sounds behave as they do. [...] Phonetics is one of the essential areas of study for phonology. Without phonetics (and allied empirical disciplines such as psycholinguistics and sociolinguistics), phonology runs the risk of being a sterile, purely descriptive and taxonomic discipline; with phonetics it can achieve a high level of explanation and prediction as well as finding applications in areas such as language teaching, communication disorders and speech technology." (Ohala, J, 1997 : 5; 1).

⁸⁴⁷ S'attachant, dans les années soixante-dix, à la qualification acoustique de phénomènes isolés de leur contexte, la phonétique est, selon R. Jakobson, hors du champ de l'étude du langage et ne peut présenter d'intérêt pour le linguiste que si elle permet de nourrir la phonologie, discipline dont l'objet est de mettre en évidence les "tâches linguistiques" du sonore en langue : « La phonétique est hors de la linguistique comme la chimie des couleurs est hors de la théorie de la peinture proprement dite [...] Nous concevons la phonétique proprement dite comme un examen des sons de langue, abstraction faite des tâches linguistiques qu'ils remplissent. [...]

de la parole amène aujourd'hui à réintégrer l'étude de la chaîne acoustique du dire dans le champ de l'analyse linguistique. À l'opposition traditionnelle des phénomènes qualitatifs et fonctionnels se substitue ainsi une approche unifiée de la réalité du phénomène de parole, approche essentiellement incarnée, qui reconnaît comme partie prenante de l'activité langagière les processus inhérents à l'actualisation orale du discours.

Qu'il passe ainsi (i) par la reconnaissance de la nature essentiellement temporelle de l'activité langagière, (ii) par le constat du rôle des phénomènes de variation en langue, (iii) par la prise en compte de la valeur des traits non pertinents dans l'actualisation orale du discours ou (iv) par la mise en évidence du lien unissant, dans et par l'usage du médium acoustique, le verbal au non verbal, le développement de l'intérêt pour l'ancrage sensible du dire contribue à inscrire la parole au cœur de l'expérience humaine.

3.4.4 Argument sémiotique : aptitude du sonore à engager le procès signifiant

Ouvrant des perspectives diverses, de nature tant physiologique et adaptative que culturelle, l'intérêt suscité par l'ancrage acoustique du dire passe par la reconnaissance de l'aptitude du son à se constituer en signe. Comme le note ainsi E. Strauss :

Avec quelques sons, nous désignons les fardeaux les plus lourds, les distances les plus éloignées, les vitesses les plus grandes, bref, le monde entier, et nous pouvons ainsi utiliser d'une certaine façon ce que nous ne pouvons saisir directement. (Strauss, E., *op. cit.* : 189).

Renvoyant à l'origine du procès signifiant, l'analyse des usages linguistiques du sonore trouve ce faisant ancrage dans la question de savoir "dans quelle mesure les sons peuvent être compris comme des productions sémiotiques" (Bordron, 2010 : 1, cf. supra), question au cœur des recherches sur "le sens du son" (Bobrie, F, Bordron, J.F, Chandès, G, 2015), qui vont du champ de la saisie des événements sonores du monde à celui de l'utilisation du médium acoustique dans la parole.

Ancré dans les formes originaires de l'expérience auditive - marquées par la place qu'y tiennent les phénomènes de tension vers la source -, le lien unissant le phénomène acoustique à la situation émettrice ouvre la relation au sonore au champ des saisies *indexicales*⁸⁴⁸. Engageant le jeu des inférences, la possibilité d'utiliser le son comme moyen d'accès

La *phonétique*, discipline auxiliaire, doit être mise au service de la *phonologie*, qui, elle, est une partie de la linguistique. » (Jakobson, R., 1976 : 62 ; 115).

⁸⁴⁸ Au sens peircien du terme (Peirce, *op. cit.* : (8.335) : 32 ; (2.285) : 154 ; (2.287) : 155, cf. supra).

à la situation émettrice, mais également d'envisager les événements quotidiens comme sources de phénomènes acoustiques potentiels a, au fil des âges, joué un rôle propre dans la construction de la cohérence du monde, comme le rappelle l'évocation, par F. Laurent, de la richesse et de la complexité de la sémiotique médiévale du sonore :

Les savants du Moyen Âge donnent à plusieurs reprises des témoignages (du) potentiel sémiotique du monde sonore. Tout d'abord, sous l'influence de l'œuvre d'Aristote - qui fit une percée dans la réflexion épistémologique à partir de la seconde moitié du XII^{ème} siècle -, les clercs avaient parfaitement conscience de la relation entre son et mouvement. Cette observation physique est d'ailleurs à l'origine de la musique des sphères : si le son est le produit d'un mouvement, alors les astres, dans leur révolution, doivent logiquement émettre des sons, par ailleurs inaudibles à l'homme. Or si l'ouïe est tributaire du déplacement d'un corps, cela signifie qu'on appréhende non pas l'objet, le référent, mais le signe, ou l'émanation de l'objet comme le souligne déjà un Thomas d'Acquin par exemple dans l'un de ses commentaires de la Métaphysique d'Aristote. L'intellectuel conclure que la vue (comme le toucher) appréhende l'objet en lui-même dans son immanence alors que l'ouïe comme le goût et l'odorat n'en perçoivent que les émanations. L'homme médiéval a donc parfaitement conscience de la sémiotité des sons, de leur poly-sémiotité même, car leur signifiant génère souvent un foisonnement de signifiés dont on ne mesure plus guère aujourd'hui la portée.

(Laurent, F. in Bobrie, F, Bordron, J.F., Chandès, G, 2015 : 22).

Largement ouvert aux phénomènes *indexicaux*, l'usage sémiotique du son repose ainsi, en même temps que sur l'ancrage de la relation à l'événement acoustique dans le continuum expérientiel originaire, sur l'aptitude du sonore à engager le procès *iconique*⁸⁴⁹, phénomène mis en évidence, en contexte musical, par J. Fisette (1999 : 9, cf. supra). S'il relève à cet égard, de par sa dimension systémique et conventionnelle, de la tiercéité et de l'ordre du *symbolique*⁸⁵⁰, l'usage signifiant du sonore en langue possède bien ainsi, comme le fait remarquer C.S. Peirce, une origine iconique :

⁸⁴⁹ Au sens peircien du terme. A la différence de *l'index*, défini par Peirce comme appartenant à la secondéité et renvoyant à l'ordre du fait, *l'icône* se caractérise par sa priméité et relève de la qualité « Une icône est un representamen dont la qualité représentative est la priméité du representamen en tant que premier. C'est-à-dire qu'une qualité qu'elle a *en tant que* chose la rend apte à être un representamen. » (Peirce, 1978, [1931-1935 ; 1958], (2. 276) : 148) (cf. supra : (2. 304) : 139 ; (2. 247) :140).

⁸⁵⁰ Le *symbole* étant défini par Peirce comme « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. » (*op. cit.* (2.249) : 140).

La parole exemplifie, à cet égard, le procès symbolique : « Tout mot ordinaire comme "donne", "oiseau", "mariage" est un exemple de symbole. *Il est applicable à tout ce qui peut se trouver réaliser l'idée attachée à ce mot.* ; il n'identifie pas en lui-même ces choses. Il ne nous montre pas un oiseau ni n'accomplit devant nos yeux une donation ou un mariage, mais suppose que nous sommes capables d'imaginer ces choses et que nous leur avons associé le mot. » (*op. cit.* (2.298) : 165).

La triade *icône*, *indice*, *symbole* participe ainsi de l'axe *priméité*, *secondéité*, *tiercéité*, qui fonde le procès sémiotique : « On peut remarquer une progression régulière de un, deux, trois, dans les trois ordres de signes,

Dans la forme de langage la plus ancienne, il y avait probablement une grande part de mimétisme. Mais dans toutes les langues connues, ces représentations ont été remplacées par des signes sonores conventionnels. Ceux-ci cependant sont tels qu'ils ne peuvent s'expliquer que par des icônes. (Peirce, *op. cit.* (2.280) : 150-151).

Assurant l'ancrage de l'activité langagière dans l'expérience sensible, l'usage du médium acoustique en langue participe ainsi, comme le met en évidence M. Merleau-Ponty, de l'immanence du son à la parole :

Pourquoi la pensée chercherait-elle à se doubler ou à se revêtir d'une suite de vociférations, si elles ne portaient et ne contenaient en elles-mêmes leur sens ? Il faut que, d'une manière ou d'une autre, le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et non pas son vêtement, mais son emblème et son corps. (Merleau-Ponty, M., 1945 : 869).

Contribuant en elle-même à l'ouverture du procès langagier, la "forme vocale" du discours (la "vocifération") est ainsi porteuse d'une puissance de signification propre, comme le souligne P. Touchet :

La part physique du langage, à savoir la parole, contient en elle-même une forme de signification, c'est-à-dire du sens en tant qu'il résulte de mon rapport au monde, que le passage au corps, au geste, à la parole, est antérieur à la reconnaissance de la signification. [...] Il y a du sens dans la vocifération même, dans la parole comme geste. (Touchet, P., 2014 : 8).

La puissance intrinsèque de signification du sonore en langue trouve ce faisant une expression première dans les phénomènes prosodiques inhérents à l'actualisation orale du dire, soit, comme l'exprime I. F. Fónagy, dans le "style vocal" (1991, [1983]) : 23, cf. supra).

Réactivé paradoxalement aujourd'hui par les travaux sur la modélisation de la voix (V. Aubergé, 2002), l'intérêt pour l'actualisation orale du dire passe par l'ouverture d'une conscience du rôle de l'intonation, comme le fait par exemple apparaître l'analyse de M. Bakhtine :

icône, indice, symbole. L'*icône* n'a pas de lien dynamique avec l'objet qu'elle représente : il se trouve simplement que ses qualités ressemblent à celles de cet objet, et provoquent des sensations analogues dans l'esprit pour lequel elle est une ressemblance. Mais elle n'a réellement aucun lien avec elles. L'*indice* est lié physiquement à son objet ; ils forment une paire organique, mais l'esprit qui interprète n'a rien à faire avec ce lien, sauf à le remarquer après qu'il est établi. Le *symbole* est lié à son objet en vertu de l'idée de l'esprit qui utilise des symboles, idée sans laquelle un lien de ce genre n'existerait pas. » (*op. cit.* (2.299) : 165).

S'il est de l'ordre de la tiercéité, le *symbole* prend ainsi sens du lien qui l'unit (i) à l'*indice* - "car sans indices il est impossible de désigner ce dont on parle"- et (ii) à l'*icône* - car toute actualisation de la parole repose sur l'aptitude originaire du dire à faire image -. Comme l'analyse ainsi S. Peirce : « Un symbole est un signe naturellement propre à déclarer que l'ensemble des objets dénoté par n'importe quel ensemble d'indices qui puisse lui être attaché de certaines façons, est représenté par une icône qui lui est associée. » (*op. cit.* (2.295) : 163).

L'intonation se trouve toujours à la limite entre le verbal et le non-verbal, le dit et le non-dit. Dans l'intonation, le discours entre en contact immédiat avec la vie. Et c'est avant tout dans l'intonation que le locuteur entre en contact avec les auditeurs : l'intonation est par excellence sociale. (Todorov, T., "M. Bakhtine, Le principe dialogique" : 7, 253).

Ouverte, en situation de communication orale, à la richesse des possibilités offertes par les phénomènes intonatifs, la parole est aujourd'hui reconnue comme reposant, de façon essentielle, sur l'aptitude du signe linguistique à "faire image" (Jakobson, 1965). Qu'ils s'expriment dans une perspective prosodique, morpholexicale, syntaxique, sémantique ou textuelle, les phénomènes iconiques s'avèrent ainsi s'étendre à l'ensemble du procès de parole et sont partie prenante, comme l'analyse O. Fischer, de l'actualisation du dire :

L'iconicité n'est pas juste caractéristique d'un état plus ancien, plus primitif du langage, mais elle joue un rôle chaque fois que l'expressivité d'un locuteur (ou d'un écrivain) est en cause ; quand, pour quelque raison que ce soit (poétique, pratique, humoristique [...]) , il ou elle essaie de s'exprimer de façon originale, en utilisant une forme langagière plus concrète ou moins usée. (Fisher, O, in Fisher, O and Nänny, M, 1999, Introduction : xx)⁸⁵¹.

Si l'emploi du sonore en langue (et plus largement la parole) s'appuie ainsi sur un ensemble d'usages partagés, dont l'analyse structurale a fait apparaître le caractère essentiellement organisé, il repose également sur la possibilité toujours ouverte, pour le signe linguistique, d'actualiser et de réactiver à sa source le procès sémiotique.

3.4.5 Argument cognitif : analogie et usage signifiant du sonore

3.4.5.1 Analogie "du son et de la pensée" (XVIII^e, XIX^e siècles)

Mise en évidence par l'analyse sémiotique, l'aptitude du sonore à engager le procès signifiant a de façon récurrente, au fil de l'histoire, été attribuée à l'existence d'une affinité naturelle entre le son et la pensée, l'idée d'une appartenance du phénomène acoustique au champ de "l'immatériel" et de "l'idéal" s'accompagnant de l'affirmation de la présence de similarités entre les univers du son et de "l'âme" - ou de "l'esprit" (Herder, 1987, [1769], Hegel, 1997 [1821], Humboldt, 2003 [1827], Heyse, 1856, cf. supra). C'est ainsi sur une analogie que K.W. Heyse fonde l'usage signifiant du sonore en langue, analogie entre "l'esprit pensant" et le phénomène acoustique, ce dernier étant caractérisé par son "intérieurité"

⁸⁵¹ Original : "Iconicity is not just characteristic of an earlier, more primitive stage of language, but it plays a role whenever a speaker's (or a writer's) expressivity is at issue; when, for whatever reason (poetic, practical, humorous [...]), he or she is trying to express himself or herself anew, in a more concrete or less worn-down form of language." (Fisher, O, in Fisher, O and Nänny, M, 1999, Introduction : xx).

(*Innerlichkeit*), sa mobilité, son autonomie, son énergie, et, plus spécifiquement, son aptitude à allier des qualités sensibles et dynamogéniques à une nature “totalement idéelle“ :

Grâce à sa nature idéelle, le son est tout particulièrement adapté à être le support de la pensée et l’ouïe à en être le récepteur. [...] Le son n’est ainsi pas le signe fortuit, arbitraire de l’esprit, mais son expression nécessaire et essentielle. Il ne se trouve pas vis à vis de lui dans un rapport de moyen à fin, mais est l’organe naturel de l’esprit pensant. (Heyse, K.W, 1856 : 29 ; 35)⁸⁵².

Reposant, chez K.W. Heyse, sur une similarité de “nature“ et de “qualités“, la relation du son à “l’esprit pensant“ prend, chez W. von Humboldt, une dimension structurelle et s’étend au lien unissant “la construction de la forme sonore“ au “processus d’organisation interne de la langue“ :

Le lien unissant la forme sonore de l’oral aux lois internes de la parole constitue l’achèvement suprême des langues [...]. En ce qui concerne le premier de ces éléments, la production langagière est un procès synthétique, et ce procès est respectivement le même en ce qui concerne la compréhension du mot, la synthèse parvenant à réaliser quelque chose qui ne se trouve dans aucune des parties prises pour elles-mêmes. Le but n’est en cela atteint que lorsque la construction de la forme sonore et les processus d’organisation interne de la langue se réalisent dans leur totalité, conjointement et simultanément, de façon fluide et avec la même force. (Humboldt, W., 2003 [1827] : 354.)⁸⁵³

L’analogie entre “forme sonore de l’oral“ et “forme interne de la langue“ s’exprime ainsi, chez W von Humboldt, en termes de similarité de structures, phénomène dont P. Monneret souligne les enjeux :

Il s’agit là d’une analogie [...] entre les structures sonores mises en jeu par la parole et l’activité pensante elle-même. Pour Humboldt, certaines propriétés sont communes au son et à l’idée. [...] Ces propriétés font que les mots, en tant que substance sonore, sont aptes à copier le processus de la pensée. (Monneret, P., 2003 : 68-69).

Évoqué en termes de flux conjoint (*Zusammenfluß*) et présenté comme “le point d’achèvement suprême des langues“⁸⁵⁴, le phénomène de “congruence

⁸⁵² Original : „Vermöge (dieser) ideellen Natur ist der Laut vorzugsweise geeignet zum Träger des Gedankens, das Gehör zum Empfänger desselben. [...] Der Laut ist also nicht das zufällige oder willkürliche Zeichen, sondern der nothwendige, wesentliche Ausdruck des Geistigen. Er steht zu demselben nicht im Verhältnisse des Mittels zum Zweck, sondern ist das natürliche Organ des denkenden Geistes.“ (Heyse, K.W, 1856 : 29 ; 35).

⁸⁵³ Original : „Die Verbindung der Lautform mit den inneren Sprachgesetzen bildet die Vollendung der Sprachen [...]. Von dem ersten Elemente an ist die Erzeugung der Sprache ein synthetisches Verfahren und zwar ein solches im ächtesten Verstande des Wortes, wo die Synthesis etwas schafft, das in keinem der verbundenen Theile für sich liegt. Das Ziel wird daher nur erreicht, wenn auch der ganze Bau der Lautform und der inneren Gestaltung ebenso fest und gleichzeitig zusammenfließen.“ (Humboldt, W, 2003 [1827] : 354).

⁸⁵⁴ “ der höchste Punkt [...] der Vollendung der Sprachen“ (*op. cit.* : 354).

des formes sonores de la langue avec les exigences grammaticales⁸⁵⁵ est ainsi inscrit par Humboldt au cœur du procès de parole.

Qu'elle renvoie, ce faisant, à l'idée d'une mise en synergie des formes acoustiques de la langue et des "lois internes de la parole" (Humboldt, 1827) ou à une conception de l'activité langagière comme actualisation sensible de l'esprit (Heyse, 1856), l'analogie du son et de la pensée fait ainsi de l'usage signifiant du sonore en langue un principe actif, participant de l'émergence du dire.

3.4.5.2 Analyse de "la perception de la parole" et questionnement du lien sons du monde / sons de langue

Si le questionnement du statut du son de langue s'ouvre, chez les linguistes des XVIII^e et XIX^e siècles, à l'analogie du son et de la pensée, il passe aujourd'hui par l'analyse de la perception de la parole. S'élargissant au champ des sciences cognitives (M^e Clelland, 2009), les recherches engagées mettent en relation les domaines de la psycholinguistique et de la neuropsychologie auditive (Bigand, Mc Adams, 1994, Moore, Tyler, Maslen-Wilson, 2009) et tendent à renouer le lien entre phonétique et phonologie (cf. supra, Ohala, 1997, Boersman, Hamann, 2009). En s'attachant à l'ancrage perceptif de la relation aux sons de langue, elles inscrivent la parole au cœur de l'expérience humaine.

3.4.5.3 Analyse du discours sur le son et mise en évidence du continuum perceptivo-cognitif

Posant la question des moyens utilisés par la langue pour signifier le sonore, l'analyse du discours sur le son porte l'attention sur le lien unissant la parole à la relation aux événements acoustiques du monde. Faisant apparaître la façon dont l'usage du son en langue repose sur les processus d'analogie/catégorisation auditive, elle s'intéresse aux diverses modalités d'usage par l'activité langagière des ressources de l'expérience sonore - que celles-ci passent par le lien causal, par les phénomènes de différenciation qualitative ou par les processus d'autonomisation du perçu. Envisagé dans sa participation à l'incarnation du dire - et dans son aptitude à régénérer, dans et par le discours, le procès sémiotique -, l'usage du sonore en langue s'avère ainsi permettre à la parole de bénéficier de toutes les richesses de la relation au sensible.

⁸⁵⁵ "Congruenz der Lautformen der Sprache mit den grammatischen Forderungen" (*op. cit.*: 403).

→ *Ancrage acoustique du dire et engagement du procès signifiant*

Or, si la mise en évidence du continuum perceptivo-cognitif témoigne du rôle actif du son dans la parole, elle ne peut, à elle-seule, rendre compte de l'engagement du phénomène de signification. Pourquoi en effet les sons de langue, s'ils ne sont qu'un prolongement des sons du monde (auxquels se rattachent les sons vocaux non articulés), seraient-ils plus aptes que ces derniers à ouvrir le procès signifiant ?

Ancrées dans des contextes épistémiques divers, les hypothèses émises à ce sujet ouvrent des perspectives multiples, marquées par la place qu'y tient la conscience (i) du rôle des processus de structuration de l'appareil phonologique d'une part et (ii) de l'ancrage du dire dans le continuum sensible originaire de l'autre.

> *Hypothèses structurale et synesthésique de l'origine du langage*

- *Réduction/dynamisation : approche structurale de l'émergence du dire*

Inscrite aux sources mêmes du phénomène de parole, la réduction des possibles à un petit nombre de formes vocales est, de façon récurrente, envisagée comme jouant un rôle nodal dans l'engagement du procès signifiant, comme c'est le cas chez W von Humboldt :

Dans la langue, ce qui est décisif n'est pas vraiment la richesse en sons, mais dépend plutôt au contraire d'une stricte réduction aux sons nécessaires à la parole et du juste équilibre établi entre ceux-ci. (Humboldt, 2003 [1827] : 335).⁸⁵⁶

A l'effet dynamogénique résultant de la réduction des possibles, s'ajoute ainsi la richesse inhérente à l'équilibre du jeu différentiel, qui confère au système sa cohérence et son efficacité propres. Si la parole est création, le premier acte de celle-ci se joue bien ainsi, comme l'affirme R. Jakobson, au niveau de l'appareil phonologique lui-même :

Il est vrai que la subtile intrication des réseaux que sous-tendent les traits distinctifs peut donner l'impression d'une sorte de prestidigitacion, machinée par l'observateur. Mais, en réalité, c'est le langage lui-même qui ne cesse de nous surprendre par la complexité de ses tours, c'est lui le prestidigitateur. [...] L'ensemble des éléments audio-moteurs appelés à concourir à la discrimination du sens se révèle nettement plus restreint que ne le permettraient les capacités auditives et articulatoires de l'être humain. Il y a là une sélection ordonnée dont les principes dévoilent un souci psychobiologique du caractère optimal du cadre de communication. En outre, ce choix rend manifeste un grand nombre de règles sous-jacentes, dont les unes rendent certains éléments incompatibles à l'intérieur du même système linguistique, et dont les autres font que l'emploi de tel élément dépend de la présence simultanée de tel autre dans le système. Ainsi se trouve substantiellement limitée la variabilité des systèmes. Enfin, des règles, certaines obligatoires, d'autres facultatives, viennent déterminer les interrelations hiérarchiques des traits distinctifs et, ainsi, réduire l'éventail des types de systèmes utilisés, voire possibles.

(Jakobson, Waugh, 1980 : 152)

⁸⁵⁶ Original : „In der Sprache entscheidet [...] nicht gerade der Reichthum an Lauten, es kommt vielmehr im Gegentheil auf keusche Beschränkung auf die der Rede nothwendigen Laute und auf das richtige Gleichgewicht zwischen denselben an.“ (Humboldt, 2003, [1827] : 335).

Faisant apparaître la richesse des possibilités offertes par les oppositions distinctives - et plus largement, par les lois régissant le fonctionnement du système linguistique -, Jakobson souligne également la fonction essentielle assurée par les phénomènes iconiques et met ce faisant en évidence la valeur du “jeu“ laissé libre par la langue, jeu qu’il considère comme « contribuant le plus à dynamiser le potentiel sémantique autonome des traits distinctifs » (1080 : 285, cf. supra). C’est ainsi du dépassement des règles sous-tendant les usages différentiels du sonore - trouvant eux-mêmes leur cohérence de leur structuration en système - que surgit, dans l’analyse jakobsonnienne, l’énergie inhérente à l’engagement du procès signifiant.

- *Valeur du continuum perceptif et sensori-moteur originare : “théorie synesthésique de l’origine du langage“ (Ramachandran et Hubbard, 2001)*

Posant la question de l’émergence du procès langagier, la réflexion sur le statut du son de langue s’inscrit au cœur de l’analyse phylogénétique du langage. Si les travaux issus de la découverte des neurones-miroirs restent à cet égard liés à l’analyse de l’ancrage gestuel de la parole et des moyens articulatoires du dire, les recherches concernant les phénomènes de correspondances transmodales s’intéressent tout particulièrement au lien unissant l’usage signifiant de la voix à la richesse des possibilités offertes par l’ancrage du sonore dans le continuum perceptif et sensori-moteur originare.

S’attachant, dans ce contexte, à la densité des relations liant l’usage du son en langue à l’expression du mouvement et aux diverses modalités d’actualisation de l’expérience sensible, Ramachandran et Hubbard envisagent celles-ci comme pouvant avoir contribué à “l’émergence d’un proto-langage vocal“ (2001 : 29). La “théorie synesthésique de l’origine du langage“⁸⁵⁷ fonde ainsi l’engagement du procès signifiant sur le lien unissant, dans et par l’usage du médium acoustique en langue, (i) le sonore au *non-spécifiquement- sonore*, (ii) les sensations internes à l’expérience perceptive et (iii) la motricité gestuelle à l’activité vocale, lien considéré comme pouvant avoir suffi à amorcer, dans sa richesse et sa complexité, le phénomène langagier. (Ramachandran, V.S. et Hubbard, E.M, 2001 : 29, cf. supra).

⁸⁵⁷ Désignés en termes de processus “synesthésiques“, les phénomènes évoqués par Ramachandran et Hubbard relèvent plus largement du continuum cinético-acoustique et du champ des correspondances intermodales. (Cf. supra, Deroy, O. et Spence, C., 2013 : 645-646).

3.4.5.4 Participation de l'usage du médium acoustique à l'émergence du dire : du sensible à l'intelligible

Envisagée tantôt comme dynamisation par le procès iconique du fonctionnement d'un système optimisé par les processus de sélection et d'organisation interne, tantôt comme résultat d'un phénomène auto-catalytique, trouvant sa source dans la mise en synergie des diverses modalités de la relation au sensible, l'émergence du procès signifiant en langue a, dans les théories structurale et "synesthésique" du langage, partie liée avec la constitution du sonore en médium acoustique de la parole.

Or, qu'il soit décrit dans sa capacité à s'émanciper du cadre des usages systémiques, ou envisagé dans son aptitude à se jouer des frontières inhérentes aux différentes modalités d'actualisation de l'activité perceptive et sensori-motrice, l'emploi du médium acoustique en langue s'exprime sur le mode du dépassement. Contribuant à l'ancrage expérientiel de la parole, l'usage signifiant du sonore se présente ainsi également comme garant de l'irréductibilité de l'activité langagière à toute actualisation du perçu. Si l'utilisation du son en langue assure l'ancrage originaire du dire dans l'expérience sensible, c'est ainsi de l'instauration d'une distance avec les événements acoustiques du monde que la parole trouve son propre pouvoir de signification (Merleau-Ponty, 1960 : 144, cf. supra). Ouverte, ainsi que l'analyse M. Merleau-Ponty, au double paradigme de l'immanence et de la transcendance, elle s'exprime ce faisant comme "energeia", c'est-à-dire comme puissance créatrice :

Le langage nous dépasse, non seulement parce que l'usage de la parole suppose toujours un grand nombre de pensées qui ne sont pas actuelles et que chaque mot résume, mais encore pour une autre raison, plus profonde : à savoir que ces pensées, dans leur actualité, n'ont jamais été, elles non plus, de "pures" pensées, qu'en elles il y avait excès du signifié sur le signifiant et le même effort de la pensée pour égaler la pensée pensante, la même provisoire jonction de l'une et de l'autre qui fait tout le mystère de l'expression. (Merleau-Ponty, 1945 : 1092).

Naissant d'un excès du signifié sur le signifiant, la parole n'est ainsi pas re-présentation, mais bien ana-logie, c'est-à-dire dépassement, dans le mouvement même de son émergence, du logos par lui-même. Inscrit au cœur du procès de parole, le "tour de prestidigitation" joué par le langage (Jakobson, Waugh : 152) n'est en cela pas étranger à la constitution du son vocal en médium acoustique du dire. Ancrée dans la relation au sonore - ouverte, en même temps qu'à la "couche originaire du sentir", à l'instauration d'une distance (constitutive de l'engagement du lien du *faire* à l'*entendre*) -, la parole est, dans l'usage même qu'elle fait du sonore, à la fois expression participante et dépassement de l'expérience sensible.

Si l'emploi du sonore en langue permet à la parole de bénéficier de toutes les richesses de l'expérience auditive - élargie elle-même au continuum émotionnel, sensoriel, et cinético-acoustique originaire -, il rend ainsi également possible l'ouverture du sensible à l'intelligible.

Inscrit au cœur du procès langagier, le lien unissant l'activité sensorielle à l'émergence du procès signifiant trouve de fait, ainsi que le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, une actualisation dans le champ lexical français du "sens" qui, s'étendant à l'ensemble de l'axe perceptivo-cognitif, constitue une expression spécifique de la dimension essentiellement incarnée de la cognition humaine :

Les mots "sensible", "sensation", "sensibilité" ont tous les trois également des sens perceptifs et conceptuels [...] ; Et le mot *sens* est peut-être l'illustration la plus frappante de l'intrication du *sens* physiologique et du *sens* psychologique. En effet, le sens physiologique est le correspondant incarné du sens psychologique.

Cette dernière métaphore - source du double sens du mot "sens" - est en quelque sorte le porte-drapeau de l'expression du conceptuel à travers le perceptuel. Elle exprime l'essence du mouvement de recherche dit de "cognition incarnée" qui s'est développé considérablement ces vingt dernières années et dont l'étendue est importante, car il concerne les neurosciences, la psycholinguistique, la philosophie, la psychologie cognitive, la psychologie du développement, la robotique et l'intelligence artificielle. Les sciences affectives, étudiant les articulations qui existent entre cognition et émotion, s'inscrivent également dans cette mouvance.

Au-delà de leur diversité, ces approches voient les interactions de l'être humain avec son propre corps et avec son environnement comme étant à la source et au cœur de sa pensée. Les concepts qu'une personne construit, tout comme ses modes de raisonnement, sont supposés émerger de ces diverses interactions. Cette vision exclut l'idée d'une pensée symbolique désincarnée et guidée par les seules règles de la logique.

Ainsi l'être humain ne jongle pas mentalement avec des symboles sans signification et la pensée humaine est doublement ancrée, c'est-à-dire qu'elle tire sa substance de deux manières. D'une part, elle est ancrée dans le passé à travers l'analogie et, d'autre part, elle est ancrée dans le concret à travers ce que le corps a éprouvé. (Hofstadter, D. et Sander, E, 2013 : 349).

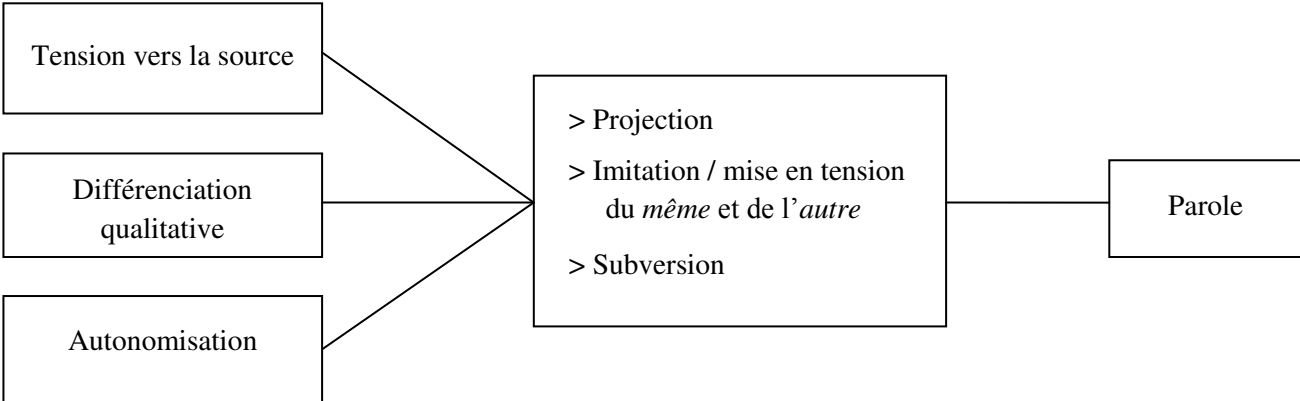
Engageant le lien du sensible à l'intelligible, l'usage du sonore en langue participe ce faisant à part entière de l'ouverture du dire. Tout en assurant l'ancrage du discours dans l'expérience, l'analogie permet ainsi à l'activité langagière d'échapper à l'aporie des systèmes clos et de s'élargir aux enjeux de la "parole parlante", c'est-à-dire du sens.

Qu'il soit envisagé (i) comme expression d'une nécessité d'ordre physiologique, et, en cela, comme procédant de l'actualisation du dire, (ii) comme porteur d'avantages adaptatifs majeurs, optimisant les conditions de la situation communicationnelle, (iii) comme point originaire d'articulation des axes différentiels structurant les différentes langues-cultures

du monde, (iv) comme puissance d’engagement et de régénération du procès sémiotique, ou (vi) comme contribuant à ouvrir le sensible à l’intelligible, l’usage signifiant du sonore s’inscrit ainsi au cœur de l’activité langagière.

Marquée à la fois par son ancrage dans l’expérience sonore et par son irréductibilité à toute actualisation du sensible, la parole s’ouvre ainsi au double paradigme de l’immanence et de la transcendance (Merleau-Ponty, M., 1960 : 144). Liée de façon essentielle, dans et par l’usage signifiant du sonore, à l’expérience acoustique, elle repose, ce faisant, sur la puissance dynamogénique propre des phénomènes d’imitation, projection et subversion, inhérents à l’engagement du procès langagier. Si l’analogie participe de l’ancrage sensible du dire, elle rend ainsi également possible l’émergence de l’inédit.

Figure 28 Des analogies du perçu aux analogies du dire



Analogie/catégorisation du sonore

Analogies du dire : “dynamisation” du perçu

Conclusion

En canalisant la relation au sonore, la parole s'ouvre, en même temps qu'au lien du *faire* à l'*entendre*, à la richesse et à la diversité des ressources de l'expérience sensible.

Ancré, à cet égard, dans la fonction originaire de l'oreille, organe d'alerte, l'usage linguistique du sonore constitue le discours en événement. Portant l'empreinte des phénomènes de tension vers la source, il participe de l'ouverture du procès signifiant tandis que, mobilisant les phénomènes de distinction qualitative, il engage le jeu différentiel, auquel s'articule le procès langagier. Ouvert, par ailleurs, aux phénomènes d'autonomisation de l'événement acoustique, il contribue à l'émancipation du dire.

Inscrivant la parole (i) dans les formes originaires de l'expérience sensible - qui lient l'émergence de l'activité langagière à l'expression de l'émotion, du mouvement, et des diverses modalités d'expression du continuum sensoriel -, (ii) dans le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre* - qui assure le fondement du procès diacritique - et (iii) dans les processus de focalisation sur l'événement-source - dont procèdent les phénomènes de glissement sémantico-référentiel -, l'usage du médium acoustique s'étend à la dimension du *non-spécifiquement-sonore*.

Partie prenante, par ailleurs, des saisies métaphoriques du perçu, l'utilisation du sonore en langue s'ouvre, en même temps qu'à la constitution du *son de l'un en son de l'autre*, à la richesse et à la diversité des liens unissant phénomènes de similarité acoustique et de proximité sémantique, que ceux-ci s'expriment dans le cadre des phénomènes de paronomase, des emplois ludiques du langage ou des usages poétiques du dire.

Rejetée hors du champ de l'analyse linguistique par la quête de l'invariant engagée, tant dans le cadre du développement du structuralisme que de la *théorie motrice du langage* depuis le début du siècle, la question des enjeux de l'ancrage acoustique du dire trouve aujourd'hui un regain d'intérêt dans des perspectives diverses. Elle occupe ainsi une place spécifique dans l'approche cognitive du langage qui, mettant en évidence le caractère essentiellement incarné des phénomènes en jeu, s'attache aux diverses modalités d'inscription de la parole dans l'expérience humaine.

> Envisagé comme expression de l'ancrage physiologique du dire - mais également comme actualisation du lien unissant la parole aux événements sonores naturels du monde (Changizi, M., 2011) -, l'usage du médium vocal est reconnu comme procédant à part entière du phénomène langagier.

> Présenté tantôt dans sa capacité à surmonter l'obstacle de la distance et de l'absence de visibilité, tantôt dans son aptitude à se prêter à la richesse des différenciations audio-phono-articulatoires, tantôt encore dans sa contribution, en perspective développementale, à l'engagement de la relation à l'autre et à l'ouverture des formes premières de l'oralité, le son est considéré comme porteur d'avantages adaptatifs majeurs pour la communication et comme assurant une fonction essentielle dans l'engagement du procès de parole.

> Reconnu par ailleurs dans son universalité, l'usage linguistique de la voix dans les différentes langues-cultures du monde ouvre un champ d'études propre, traditionnellement partagé entre les domaines de la phonétique - attachée à l'analyse des qualités acoustiques du dire -, et de la phonologie - centrée sur la valeur linguistique des sons de langue. Mettant dans ce contexte en évidence l'insuffisance des approches basées sur la quête de règles et de principes fixes à rendre compte du phénomène de parole, les recherches s'attachent aujourd'hui à la réalité des faits de langue, qu'elles passent par l'analyse de l'inscription temporelle du discours, de la richesse et de la diversité des phénomènes de variation, du rôle des éléments de niveau submorphématique ou de la valeur des traits *non pertinents* dans l'actualisation du dire. Amenant à porter l'attention sur le lien unissant, dans et par l'usage du médium acoustique, l'activité langagière au champ du non verbal, elles posent ainsi la question de la participation de la parole à l'expérience humaine.

> Pensée comme jouant un rôle propre dans l'émergence du dire, l'utilisation du médium acoustique est reconnue comme partie prenante de l'engagement du procès sémiotique. Relevant à cet égard - de son inscription langagière même -, de l'ordre du *symbole*, et s'ouvrant par ailleurs - de par sa capacité à renvoyer à l'autre -, aux dimensions de *l'index*, l'usage linguistique du sonore trouve un fondement dans l'aptitude du son à se constituer en icône, c'est-à-dire à ouvrir la possibilité même du signe (Fisette, J, 1999). Tout en passant par la richesse et la complexité des modalités de structuration de l'appareil

phonologique, l'utilisation du médium acoustique en langue repose ainsi de façon essentielle sur le phénomène iconique.

Partie prenante de l'immanence du sens à la parole, l'usage linguistique du sonore contribue ainsi, en même temps qu'à l'actualisation du dire, à la régénération, dans et par l'activité langagière, du procès sémiotique.

S'il passe, à cet égard, aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, par l'analogie "du son et de la pensée" – et par la mise en évidence du rôle de l'usage du médium acoustique dans l'engagement du lien du sensible à l'intelligible –, le questionnement du statut du son en langue s'ouvre aujourd'hui à l'analyse de la "perception de la parole". Mettant en synergie les champs de la neuropsychologie auditive, de la psycholinguistique et des sciences cognitives, les recherches engagées amènent, en même temps qu'à redéfinir les relations entre phonétique et phonologie (Ohala, J, 1997), à recentrer les approches sur l'actualisation du dire. En mettant en évidence le lien unissant la perception des sons de langue à la relation aux sons du monde, elles témoignent du rôle nodal du continuum perceptivo-cognitif dans l'engagement du procès langagier (Mc Clelland, J.L, 2009).

> Reposant sur l'analogie, l'usage du sonore en langue permet ainsi à l'activité langagière d'utiliser toutes les ressources de l'expérience sensible :

. Participant de la quête de "l'essence émotionnelle des choses" (Merleau-Ponty, 1945 : 218), la parole nous permet d'aller, dans et par l'usage de la mimesis, au plus profond de l'expérience, et, ce faisant, comme l'expriment D. Hofstadter et E. Sander, de « toucher le cœur de ce qui se présente à nous » (*op. cit.* : 193).

. Passant par les phénomènes de projection, elle engage le mouvement de "tension vers" inhérent à l'engagement de l'intention signifiante.

. Ouverte, dans et par le procès iconique, aux phénomènes de "subversion" de l'existant, elle s'exprime comme *energeia*, c'est-à-dire comme puissance créatrice.

Si elle assure l'ancrage expérientiel du dire, l'analogie ouvre ainsi également la parole, en même temps qu'à la richesse et à la diversité des modalités d'expression du procès signifiant, aux enjeux de l'inédit.

Assurant l'ancrage de l'activité langagière dans la relation aux événements acoustiques du monde (Changizi, M., 2011), l'usage du sonore en langue permet à la parole de bénéficier de toutes les ressources de l'expérience sensible.

Ancré dans la fonction originaire de l'oreille, organe d'alerte, l'emploi du médium acoustique constitue le discours en événement, le lien du *faire* à l'*entendre* s'élargissant, en même temps qu'à l'engagement de la situation de communication orale, aux diverses modalités d'actualisation du procès énonciatif. Passant, par ailleurs, par les phénomènes de distinction qualitative, l'usage linguistique du sonore permet à la parole d'utiliser à des fins différentielles les possibilités offertes par les processus d'analogie/catégorisation acoustique. Transférant, d'autre part, à l'espace langagier les phénomènes d'autonomisation du perçu, il est partie prenante de l'émancipation du dire et érige la parole en espace d'expérience propre.

Engageant le procès sémiotique, l'emploi du médium acoustique en langue passe par la constitution du son en signe. Ouvert, à cet égard, tant à l'ordre du symbole - c'est-à-dire, à la dimension du tiers -, qu'à celui de l'index - ancré dans la capacité de l'événement acoustique à renvoyer à l'autre -, l'usage linguistique du sonore repose de façon essentielle sur l'aptitude du son à engager le procès iconique (Fisette, J, 1999) - c'est-à-dire à ouvrir la possibilité même du signe.

S'il assure l'ancrage de la parole dans l'expérience, l'usage linguistique du sonore est également garant de l'irréductibilité du dire au perçu. Engageant le lien du sensible à l'intelligible, l'utilisation du son en langue repose à cet égard de façon essentielle sur l'analogie. Si l'usage du médium acoustique ouvre, ce faisant, la langue aux processus d'analogie/catégorisation du sonore - et en particulier aux différentes modalités d'expression (i) des phénomènes de tension vers la source, (ii) des distinctions qualitatives et (iii) de l'autonomisation du perçu -, la parole passe par les processus d'imitation, projection, subversion, qui élargissent l'activité langagière à la dimension de l'*energeia*. Si elle rend possible l'utilisation par la langue des ressources de l'expérience sonore, l'analogie participe ainsi également de l'ouverture de la parole aux enjeux de l'inédit.

Conclusion

Qu'il s'ouvre aux phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore, aux diverses modalités d'expression du continuum perceptivo-langagier ou à l'émergence - dans et par la relation *sons de langue/sons du monde* - du procès sémiotique, le discours sur le son est partie prenante de l'engagement du lien du sensible à l'intelligible.

1. Richesse et diversité des modalités d'analogie/catégorisation du sonore

Ancrée dans les processus de perception auditive, la saisie discursive des événements acoustiques témoigne tout d'abord de la façon dont l'expérience sonore repose sur l'analogie, c'est-à-dire sur notre aptitude à saisir une situation nouvelle en ce qu'elle procède du connu (Hofstadter, D, Sander, E., *op. cit.* : 28-29). Observatoire privilégié des différentes modalités d'actualisation du perçu, le discours sur le son s'avère ainsi être une source d'informations particulièrement riche sur les processus d'analogie/catégorisation acoustique, soit sur la façon dont le sonore participe de notre expérience du monde.

1.1 Inscription du sonore dans l'expérience humaine

Comme le mettent en évidence les différents textes du corpus, parler des événements acoustiques, c'est, hors contexte analytique spécifique⁸⁵⁸, parler de notre relation au sonore, c'est-à-dire adopter une certaine perspective sur le sensible (Merleau-Ponty, M, 1945). Qu'il soit envisagé comme expression, dans sa contingence, de l'"il y a" du monde, (« Tu te souviens du bruit qu'il a fait cette nuit ? » RD.22), appréhendé dans sa dimension phénoménale et ouvert à la relation du *faire* à l'*entendre* (« On entend le bruit qu'il fait avec son bâton sur les pierres ; » RD. 18), ou encore saisi comme élément autonome et doté des qualités d'un être animé (« C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis. » K. 19), le sonore trouve ainsi sa pertinence de son inscription dans l'expérience.

Ancrés dans les situations afférentes, les processus d'analogie/catégorisation du sonore prennent sens des visées qui les sous-tendent. Si la mise en tension des bruits de l'ici et de l'ailleurs joue ainsi un rôle stratégique chez N. Bouvier dans *l'Usage du monde*, c'est à la distinction de la géophonie, de la biophonie et de l'anthropophonie que s'articule la réflexion ouverte par B. Krause dans *Le Grand Orchestre Animal*, et si bruits de la nature et de l'activité humaine se renvoient l'un à l'autre dans l'univers ramuzien, l'inscription subjective et culturelle du sensible assure une fonction centrale dans le commentaire critique de *Disques en lice*.

⁸⁵⁸ Toute perspective scientifique sur le phénomène acoustique supposant par ailleurs également un engagement expérientiel, inhérent à la position épistémique même.

1.2 Présence de quelques axes catégoriels prégnants/ ouverture aux “catégories ad hoc”

Ouverte, en même temps qu’à la relation du *faire* à l’*entendre*, aux phénomènes de “tension vers” inhérents au paradigme originaire de l’alerte, l’expérience sonore passe par les processus d’analogie/catégorisation du perçu. Qu’elle s’effectue ce faisant (i) par lien à la source - et émission d’hypothèses relatives à l’événement afférent -, (ii) par distinction qualitative - et engagement du jeu des tensions entre le *même* et l’*autre* -, ou encore (iii) par autonomisation du perçu – et constitution du phénomène acoustique en agent de son surgissement, de son déploiement spatio-temporel et de ses interactions avec l’environnement - (Turner, 1988 : 4, Bally, 1972 [1920] : 265 ; Chion, 2002 [1998] : 7) -, la saisie du sonore est partie prenante du lien tissé, dans et par l’expérience sensible, avec le monde. Toute situation nouvelle prend ainsi sens de sa participation au connu, deux phénomènes sonores étant généralement perçus comme d’autant plus proches qu’ils sont émis par une même source, possèdent des qualités sensibles communes ou se donnent comme relevant d’une même modalité de “présence du monde”.

Mobilisant quelques axes catégoriels prégnants - au cœur de la réflexion engagée par P. Schaeffer dans l’analyse “des quatre écoutes” (1966 : 114-117) -, et passant en contexte par un certain nombre de figures organisatrices du perçu - auxquelles s’attachent, par exemple, les recherches sur les “effets sonores” en perspective environnementale (Augoyard, J.F et Torgue, H, 1995), ou les travaux conduits autour des *Unités Sémiotiques Temporelles* dans l’étude de la perception du procès musical (Delalande, F. et al, 1996, Frey, A et al, 2009, 2010) -, la saisie des événements acoustiques s’effectue sur un continuum et s’ouvre à la diversité des situations afférentes.

Relevant par ailleurs, pour une large part, de contextes et d’usages culturellement partagés, la relation au sonore s’étend également à des situations spécifiques qui, échappant aux cadres disponibles, donnent lieu à la création de *catégories ad hoc* de nature diverse, ouvertes à la richesse et la complexité des liens conférant sa pertinence à l’expérience acoustique. Qu’elle passe à cet égard par le paradigme de “*la rencontre sonore Orient/Occident*” (N. Bouvier), du “*son perçu avec ses seules oreilles*”, du “*son le plus puissant produit par l’être le plus petit*”, ou des “*sons produits par les phénomènes météorologiques saisissants et menaçants, mais qui, lointains, peuvent aussi exercer un effet apaisant*” (B. Krause), s’élargisse aux enjeux du “*faire son bruit*” (C.F. Ramuz) - constituant le son en signe identitaire de l’émetteur -, ou fasse appel au “*juste c’qu’il faut*” - manifestation, chez les critiques de *Disques en lice*, de l’équilibre optimal atteint par une interprétation -, la saisie du lien tissé avec les phénomènes acoustiques révèle ainsi la présence de “jardins secrets catégoriels” (Hofstadter, D., Sander, E., 2013 : 207) qui, dans leur diversité et leur discrétion même, contribuent à donner sens aux situations sonores du quotidien.

1.3 Expérience sonore et engagement du procès métaphorique

Confrontée au défi représenté par l'inscription discursive du sensible (Bordas, E., 2003 : 118), la saisie discursive du sonore trouve une expression privilégiée dans la métaphore.

Ancrés dans les phénomènes de tension vers la situation émettrice, les saisies par "impertinence de source" (*le bruit de X est un bruit de Y*) jouent ainsi un rôle propre dans l'expérience acoustique. Les "images du sonore" font à cet égard une large place à quelques phénomènes-sources prenant en contexte valeur prototypique (bruits de l'orage et d'événements naturels divers, manifestations organiques et émotionnelles, phénomènes d'origine animale, bruits de querelle et de guerre, événements acoustiques du quotidien), ainsi qu'à quelques liens traditionnellement prégnants (*eau/parole, nature/musique*). Qu'elle unisse l'animé et l'inanimé (*murmure du vent, tonnerre de la voix*), l'humain et l'animal (*jacassement des commères, rire de la hyène*), ou encore les expressions "naturelles" et "culturelles" du perçu (*musique de l'eau, flux du procès musical*), la saisie du sonore déplace ainsi les frontières entre les règnes et les espèces - les processus catégoriels se chargeant en situation de connotations diverses.

Engageant, par ailleurs, le jeu de tensions entre le *même* et l'*autre*, l'inscription discursive du sonore fait appel aux images qualitatives (*B a les qualités de X*). Relevant, pour une large part, de liens figés par l'usage (comme dans le cas de l'utilisation de l'échelle de verticalité dans l'évaluation des phénomènes de hauteur ou de dynamique), les "images du sonore" s'ouvrent également, en contexte, aux processus de défigement et d'innovation sémantique. Qu'elles passent, à ce propos, par les "métaphores ontologiques" (Lakoff et Johnson, 1980 : 35-38) - soit par la perception du phénomène acoustique, par essence éphémère, invisible et intangible, en termes d'élément physique, et par la présentation de la situation émettrice sur le mode de l'interaction avec l'objet et la matière (*modeler, tenir, lier, détacher les sons*) -, ou par les images de dépassement des contraintes de l'instant (*le son voyage, échappe à la pesanteur, remonte le temps*), les saisies iconiques enrichissent ainsi les liens tissés avec le perçu. S'ils relèvent, par ailleurs, de façon récurrente, de l'usure et du figement, les processus d'autonomisation du sonore s'élargissent également aux enjeux de l'imaginaire, le discours s'ouvrant alors à l'inédit (« *Là, les petites notes de l'accordéon étaient venues. Elles passaient derrière les carreaux qu'elles faisaient tinter faiblement et elles les rayaient en passant comme l'oiseau du bout de l'aile.* », RB. 9).

Passant tant par les phénomènes de contiguïté inhérents aux modalités fusionnelles premières de l'être au monde que par les liens de similarité et l'engagement du procès métaphorique, la relation au sonore s'inscrit ainsi au cœur de l'expérience humaine.

2. Discours sur le son et engagement du continuum perceptivo-langagier

Si elle est irréductible à la parole, l'expérience sonore appelle le langage qui contribue à lui donner sens et à l'inscrire dans la vie⁸⁵⁹. Le discours sur le son participe ainsi à part entière des liens tissés, dans la diversité des situations afférentes, avec le sensible.

2.1 Enjeux culturels

Parler des phénomènes sonores, c'est tout d'abord "les faire exister" (Vignaux, G., 1988 : 87) et ouvrir l'expérience acoustique à la vie des individus et des collectivités humaines. La capacité de nommer le perçu est ainsi partie prenante de l'émergence de la conscience auditive et des liens noués avec les événements acoustiques⁸⁶⁰. Si toute perte lexicale va à cet égard de pair avec une régression du champ expérientiel afférent - comme le rappelle R. Murray Schafer à propos de la perception du chant des oiseaux (1979 : 56) -, le choix "des mots justes" est d'importance majeure dans le développement des usages culturels du sonore (Chion, M., 2005 : 304). Avoir à sa disposition "les mots pour entendre" - et pouvoir le cas échéant élargir les ressources de l'existant en fonction des besoins - se révèle ainsi essentiel au développement des capacités d'écoute et à l'affinement des conduites sonores, que celles-ci relèvent du quotidien ou s'ouvrent à l'exploration du sensible (Delalande, F., 1984 : 57).

Inscrivant le sonore au cœur de la vie, le discours sur le son joue ainsi un rôle propre dans le développement de pratiques culturelles relevant de domaines de spécialité de nature diverse (sécurité, régulation technique, médecine, biologie, traitement du son, communication, acoustique, linguistique, musique). Ouvert, en contexte, à la dimension du jargon, le discours expert se caractérise également par ses usages spécifiques des ressources de l'existant, comme le mettent par exemple en évidence, en perspective musicale, les emplois

⁸⁵⁹ Comme le rappelle E. Benveniste, la langue a aptitude à tout signifier : « La signifiante de la langue est la signifiante même, fondant la possibilité de tout échange et de toute communication, par là de toute culture. [...] Aucun autre système ne dispose d'une "langue" dans laquelle il puisse se catégoriser et s'interpréter selon ses distinctions sémiotiques, tandis que la langue peut, en principe, tout catégoriser et interpréter, y compris elle-même. » (Benveniste, E., 1974 : 60-62).

⁸⁶⁰ Souligné par M. Merleau-Ponty, ce phénomène est au cœur de l'expérience de parole : « La dénomination des objets ne vient pas après la reconnaissance, elle est la reconnaissance même. » (Merleau-Ponty, M., 1945 : 864).

de l'adjectif *clair* chez les pianistes (Cheminée, P., 2009) ou les différentes connotations de la référence au "*métal*" (*metallik*) dans la description du timbre vocal en contexte germanique (Störel, T., 1997). Qu'ils s'étendent aux phénomènes de structuration du perçu ou passent par l'affinement du grain de qualification des phénomènes acoustiques, les processus de catégorisation verbale du sonore assurent ainsi une fonction majeure dans le développement de la conscience auditive, chaque langue possédant, en même temps que l'aptitude à "tout dire"⁸⁶¹, ses modalités particulières d'actualisation et de maillage du champ (Dupuy-Engelhardt, H., 2000).

Si dire le sonore c'est "le faire exister", c'est également l'ouvrir aux dimensions de l'expérience partagée, le discours sur le son participant en cela de l'inscription culturelle et sociale du sensible. Qu'elle soit envisagée dans une perspective éducative ou culturelle, la capacité de mettre en lien l'inouï au connu, de décrire et commenter le perçu, ou encore d'émettre et de défendre un jugement critique en contexte musical est ainsi partie prenante de l'enrichissement des liens tissés, dans et par la relation au sonore, avec l'Autre.

Reconnue comme jouant un rôle nodal dans le développement de la conscience environnementale, la relation à l'espace sonore est ainsi centrale des démarches de sensibilisation à l'écoute initiées par le mouvement d'écologie acoustique (Barbanti, R, Mariétan, P, 2006), tandis qu'ouvrant des champs d'études encore largement inexplorés, le témoignage des chercheurs en acoustique environnementale et en bioacoustique engage, dans une perspective tant éthique qu'épistémique, des voies de recherches porteuses d'enjeux riches et complexes (Krause, B., 2013).

Occupant, par ailleurs, une place spécifique dans l'espace discursif du sonore, le commentaire musical contribue à nourrir l'écoute, qu'il prenne valeur didactique et passe par le partage de l'expérience culturelle, ou s'ouvre au jugement critique, s'élargissant tant au champ de l'analyse esthétique qu'à l'expression de la relation - éminemment subjective - nouée avec l'interprétation. Irréductible à l'expérience musicale, le discours mobilise ce faisant des ressources propres, toute tentative de verbalisation du lien tissé avec l'œuvre relevant essentiellement, comme le souligne M. Imberty, d'un processus d'interprétation - soit de l'intention de "rendre le son palpable hors de sa propre sphère" (1979 : 17).

⁸⁶¹ Jakobson, R., 1963 : 84.

Si, comme l'affirme à ce propos V. Jankélévitch, la musique fait sens d'elle-même (1983 : 100-101), c'est bien de sa participation à la quête esthétique que trouve sa pertinence le discours critique (1987: 293). Largement ouvert au procès iconique (Benoist, S., 2013), le commentaire verbal crée ainsi des réseaux de liens riches et complexes, qui contribuent à enrichir la relation à l'œuvre musicale.

Creusant par ailleurs le lien tissé, du sonore au musical, avec l'entendu, la saisie discursive des phénomènes acoustiques trouve une expression spécifique dans l'œuvre littéraire. Prenant, dans le récit autobiographique, valeur de témoignage, l'évocation de l'expérience musicale s'inscrit ainsi au cœur du projet d'écriture, l'objet n'étant pas tant pour l'auteur de décrire ou re-présenter le sonore que, comme l'analyse A. Pasquali, de "remettre en circulation des émotions sensibles par le biais de la langue" (1996 : 85). Ouverte, d'autre part, aux approches fictionnelles, l'inscription discursive du perçu se charge en contexte de valeurs diverses, comme le font apparaître l'analyse par G. Philippe de la contribution du sonore à la représentation des sensations, des états de conscience et de la vie intérieure dans le roman subjectiviste du dix-neuvième siècle (2016 :1), ou la mise en évidence, par M. Erman, du rôle joué par la saisie des qualités de la voix, de l'intonation et des modes de parler dans la caractérisation des personnages de roman (2006 : 80).

2.2 Du sentir au dire

Dans la diversité des contextes génériques afférents, la saisie du sonore ouvre un espace discursif propre et mobilise des ressources riches et multiples.

2.2.1 Ancrage du discours sur le son dans les processus d'analogie/catégorisation du sonore

Ancré dans l'expérience acoustique, le discours sur le son a partie liée avec les processus d'analogie/catégorisation du sonore, qu'il passe par la mise en scène de la relation du *faire* à l'*entendre* - et par le contexte originaire de la tension vers la source -, s'ouvre, en même temps qu'à la mimesis, au jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, ou encore que, portant l'empreinte des phénomènes d'autonomisation du perçu, il fasse appel aux ressources du procès iconique.

2.2.1.1 Projection sur l'axe discursif du lien du *faire* à l'*entendre*

"Saisir" le son en langue, c'est tout d'abord l'inscrire sur l'axe du *faire* et de l'*entendre*, axe essentiellement continu, comme en atteste - de la racine indo-européenne *ous-*, renvoyant au double champ de la bouche et de l'oreille, aux différentes actualisations

lexicales du continuum écoute/production (*ils sonnent les cloches/les cloches sonnent, l'eau porte le son/le son porte, être sourd, faire/émettre un bruit sourd*) -, la puissance du lien originaire unissant les paradigmes de l'émission et de la réception.

- *Inscription discursive des phénomènes de "tension vers ..." inhérents à l'entendre*

Présenté au filtre d'une écoute, l'événement acoustique s'inscrit ainsi au cœur de la scène énonciative, comme c'est par exemple le cas chez C.F. Ramuz, où la saisie discursive du sonore passe de façon récurrente par l'incitation à "tendre l'oreille": "*Vous avez entendu ?*" (RB. 39)⁸⁶². Ancré dans une situation d'écoute à partir de laquelle s'organise la description acoustique, l'*entendre* s'exprime ainsi comme phénomène de "tension vers", la saisie du sonore s'effectuant par projection sur l'axe du discours du lien allant tantôt de l'*entendre* au *faire* ("elle entend qu'on marche à pas étouffés sur les galets.", RB. 32), tantôt du *faire* à l'*entendre* ("Elle fait du bruit sur les marches, mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire.", RD. 59).

- *Déplacement du focus sur la situation source*

Largement ouvert aux phénomènes de tension vers la source, le discours s'attache à la situation inhérente au perçu et déplace le focus sur l'émetteur, le médium ou l'action afférents (*entendre quelqu'un / entendre des pas / entendre marcher*). Qu'il soit à cet égard envisagé comme relevant d'un "postulat de signification" (Carnap, 1952) faisant de tout objet de l'*entendre* un *entendu* (Casati, Dokic : 1994 : 186-188), ou comme expression d'un processus de glissement sémantique contextuel, ce phénomène relève de façon directe des processus d'écoute causale, qui élargissent la saisie du sonore aux enjeux de la situation source.

- *Degrés d'actualisation de l'auditeur et de l'agent sonore*

S'étendant, par ailleurs, aux diverses expressions du lien écoute/production, la saisie de l'expérience sonore se caractérise par les modalités selon lesquelles s'y actualisent l'agent sonore et l'auditeur. Si, présenté au filtre d'une oreille, l'*entendre* s'ouvre ainsi à l'expression de la subjectivité ("Un matin, avenue Lalezar, en passant devant la porte ouverte d'une parfumerie, j'entendis une voix sourde, voilée comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut [...] B. 47), il s'élargit, dans les formes impersonnelles (*on entend, on entendait...*),

⁸⁶² « C'est au moment où elles revenaient à leurs corbeilles qui étaient presque pleines ; Marie avait dit : "*Vous avez entendu ?*" Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu ; c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant. » RB. 39

à la dimension de l'universel, soit de toute écoute possible ("On entendait mugir les bateaux du Bosphore." B. 20). Consacrant ce faisant l'effacement de l'auditeur, les formes à valeur passive (*être entendu, s'entendre, se faire entendre*) confèrent au phénomène sonore statut événementiel (« Mais Antoine avait relevé la tête : une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre », RD. 3).

Passant d'autre part, de façon récurrente, par l'identification de l'émetteur (« On entend *la voix de Nendaz* », RD. 54), la saisie de la source s'effectue également sur le mode impersonnel (« Elle entend *qu'on parle dans la rue* », RD. 17), les formes infinitives s'accompagnant le cas échéant d'un phénomène d'effacement de l'agent - situation qui tend à conférer au continuum processus/produit une autonomie propre (« ou bien encore on entendait *chanter* », RB. 26).

Si la différenciation des liens tissés entre auditeur et émetteur s'effectue de façon privilégiée par mise en scène de la relation du *faire* à l'*entendre*, l'inscription discursive du sonore fait également appel à des ressources multiples, comme le met par exemple en évidence la fonction assurée par les processus de détermination dans l'actualisation verbale du perçu (*entendre du bruit/ un (des) bruit(s)/ un bruit de/ le bruit d'un/ le bruit du*).

En distinguant les modalités de mise en scène verbale des phénomènes d'écoute/production, le discours participe ainsi de la richesse et de la diversité des liens conférant leur pertinence aux situations sonores.

- Modalisation de l'*entendre*

Portant l'empreinte de l'ancrage subjectif de l'écoute, la saisie de l'*entendre* fait une large place aux formes modales. Qu'il passe, à cet égard, par l'expression de la possibilité - et par l'affirmation de la "réalité" du phénomène mentionné - (*pouvoir entendre*, RB. 15), par l'adoption, en particulier en contexte musical, d'une perspective déontique (*devoir entendre*, DL. K 23, *falloir entendre*, DL. A 82, J 83) ou boulique (*vouloir entendre*, DM. I 92), ou encore par l'actualisation du jugement appréciatif (*aimer entendre*, DM. I 25, *être content d'entendre*, DM. I 4,1 *appréhender d'entendre*, DT. I 86), le discours s'ouvre ainsi à la spécificité des liens tissés, dans et par l'écoute, avec le monde.

- Enjeux temporels et aspectuels

De son ancrage subjectif même, l'*entendre* a partie liée avec les phénomènes de temporalité et d'aspect. Récurrente dans l'énoncé, la distinction, dans et par l'usage des temps verbaux, d'une perspective participante, essentiellement inaccomplie, d'une part, et d'une approche

rétroactive du phénomène acoustique, allant de pair avec un bornage de l'occurrence sonore dans le discours, de l'autre, joue ainsi un rôle nodal dans la saisie verbale du perçu, l'inscription discursive de l'écoute assurant en cela une fonction propre dans la construction de la scène temporelle en contexte fictionnel ⁸⁶³.

Diversifiant par ailleurs les modalités d'actualisation du procès sonore, la mise en scène verbale de l'écoute se charge de valeurs aspectuelles propres. Assurant le passage "de l'inexistence à l'existence" (Franckell et Lebaud, 1990 : 19), l'*entendre* possède ainsi, de façon essentielle, une valeur inchoative, le lien unissant le procès d'écoute à celui de l'événement sonore s'ouvrant par ailleurs à la spécificité des situations évoquées (« Le grand bruit avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires le perçaient de partout. *On les avait entendues naître dans le lointain, elles se rapprochaient rapidement.* » RB. 18). Récurrentes d'autre part chez C.F. Ramuz, les formes combinant passif pronominal et auxiliaire aspectuel (*venir de, finir par, continuer à, recommencer à, cesser de se faire entendre*) constituent une ressource particulièrement féconde dans la saisie conjointe de l'événement acoustique et de la situation d'écoute afférente ("On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse *continuait à se faire entendre* [...]." RB. 6). Inscrit dans le procès même de l'*entendre*, le sonore s'exprime ainsi dans sa dimension phénoménale.

Mode événementiel vs. phénoménal

Si elle fait une large place à la mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre*, la saisie du sonore ouvre également l'événement acoustique aux enjeux de *l'il y a* du monde. (« *il y avait aussi, à l'intérieur de la maison, cette autre voix, toujours la même, et monotone, sans accent, continuelle, intarissable, comme quand on a tourné un robinet* », RB. 22). Se chargeant d'une puissance expressive propre chez C.F. Ramuz, le recours au mode "météorologique" (*il ... faire du bruit*, RD. 22), consacre alors le statut événementiel du bruit (Casati, Dokic, 1994).

⁸⁶³ L'inscription temporelle du bruit s'effectue ainsi chez C.F. Ramuz tantôt par glissement du présent dans le passé : "On entend le bruit d'une canne." [...] On a entendu le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit." RD. 39-40, tantôt par inscription - rétroactive - de l'événement acoustique dans la conscience sonore, incarnée par l'instance narratrice : "Le grand bruit avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires le perçaient de partout. On les avait entendues naître dans le lointain, elles se rapprochaient rapidement." RB. 18.

2.2.1.2 Saisies mimétiques et ouverture du jeu des tensions entre le même et l'autre

Reposant sur l'inscription discursive du lien du *faire* à l'*entendre*, la saisie du phénomène acoustique se caractérise par son ouverture à la mimesis, qu'elle passe par l'engagement du procès onomatopéique (« Et tout d'un coup ... *toc* ... *toctoc* ... *tac* ... » B. 25), ou par l'intégration de "discours autres" assurant, en même temps que la diversification des actualisations du jeu énonciatif, la présence sonore de la parole au sein du dire (« il lui a semblé qu'on disait : "*Est-ce toi, Thérèse ?*" » RD. 60).

Réduisant *a minima* les intermédiaires linguistiques, la saisie mimétique de l'événement acoustique crée ainsi un effet de surgissement du sonore dans le dire, effet auquel concourt la situation de détachement syntaxique. Si onomatopées et citations restent par ailleurs d'usage limité dans le discours sur le son, les saisies "imitatives" trouvent des prolongements multiples, que les formes mimétiques s'ouvrent aux processus de dérivation affixale, ou que l'énoncé passe, de l'interjection au DIL, par les diverses modalités de circulation du discours (Mahrer, R., 2017) - situation dont procède, chez C.F. Ramuz, l'effet d'"oral dans l'écrit". Des phénomènes d'extension lexicale à l'actualisation du procès énonciatif, le principe mimétique se diffuse ainsi au sein de l'énoncé.

En participant, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, de la quête de "l'essence émotionnelle des choses" (1945 : 218), la mimesis engage le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre* et retourne ce faisant aux sources mêmes du procès langagier. Les usages de l'imitation s'étendent ainsi à l'ensemble des phénomènes d'analogie/catégorisation linguistique, que ceux-ci soient envisagés dans une perspective phonologique, sémantico-lexicale ou syntaxique, le discours sur le son se constituant en terrain d'observation privilégié des processus en jeu.

2.2.1.3 Ouverture du procès iconique

Faisant une large place à la mimesis, la saisie du sonore s'ouvre également, de façon essentielle, au procès iconique.

> Saisies métaphoriques du sonore

S'il utilise ainsi largement les ressources de la "métaphore cognitive" (cf. supra), le discours sur le son s'ouvre également à l'image littéraire, qui renouvelle, dans et par le dire, le lien tissé avec l'événement acoustique.

- Analogies "de source"

Ancré dans les phénomènes de tension vers la situation émettrice, l'énoncé se caractérise par le rôle qu'y jouent les différentes expressions de l'analogie "de source" (*avec un bruit de /*

un bruit comme/ un bruit comme quand) qui, étendant les phénomènes de similarité acoustique aux enjeux des situations afférentes, élargissent le sonore aux dimensions de la relation au monde (« Son cœur faisait un bruit comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s'ouvrir, alors on heurte toujours plus fort. » RD. 38).

- Images qualitatives

Ouverte, par ailleurs, aux “métaphores ontologiques” qui, conférant au phénomène acoustique statut d'élément physique (*matière sonore, objet sonore, masse sonore, flux sonore, texture sonore*), permettent d'assurer une “prise” sur l'insaisissable, la saisie discursive du sonore s'étend également aux images de dépassement des contingences de l'instant, l'événement acoustique étant alors perçu comme apte à se jouer des limites spatio-temporelles ou des contingences de la pesanteur (« et d'heure en heure le journal parlé du Royaume monte avec la fumée entre les masses sombres des camions. » B. 71).

- Autonomisation de l'événement acoustique

Passées, pour nombre d'entre elles, à l'état de figement (le bruit *s'approche, monte, descend, tourne, s'éloigne* etc.), les images “autonomisantes” s'ouvrent également aux phénomènes de remotivation (« Mais un cri arrive tout à coup, perçant les murs et l'épaisseur du verre », RD. 23), le discours creusant et renouvelant, le cas échéant dans des perspectives inédites, le lien tissé avec le sensible (« À présent, c'était de l'autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. Il va, elle le suivait. Ça l'a suivi jusque dans la ruelle ; là seulement, ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se troue enfin derrière lui. » RB. 30).

> Iconicité syntaxique, acoustique, séquentielle et rythmique

S'il fait une large place aux saisies métaphoriques, le discours sur le son s'ouvre également aux phénomènes d'iconicité interne et utilise ce faisant les propriétés syntaxiques, acoustiques, séquentielles et rythmiques du dire à des fins signifiantes propres.

. Iconicité syntaxique

Assurant une fonction centrale dans la mise en scène verbale de l'événement acoustique, les phénomènes d'iconicité syntaxique contribuent à part entière à la signification du sonore en langue.

Renvoyant en cela aux formes premières de l'activité langagière (Benveniste, 1966), l'usage de l'énoncé nominal s'inscrit au cœur du projet d'écriture, la réduction des intermédiaires linguistiques conférant au discours, tout particulièrement dans la saisie du silence, une puissance expressive propre (« Je frappe avec le poing. *Silence*. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée “Qi yé ?...” ») B. 59

Si les phénomènes de rupture syntaxique contribuent à l'inscription mimétique du sonore, l'actualisation de la chaîne discursive est partie prenante du lien tissé avec le procès acoustique. La saisie de l'événement sonore s'effectue ainsi de façon récurrente par projection sur l'axe discursif de la chaîne temporelle du perçu, le “principe d'ordre linéaire” (Givón, T, 1985 : 8) reposant sur l'analogie créée, dans et par le dire, entre l'ordre des éléments du discours et celui des événements évoqués. (« Il n'entend plus lui-même ce qu'il dit. *Il faut qu'il attende un moment. Puis il se réentend qui disait : “C'est comme les voiles, représentez-vous qu'elle se moque des nôtres parce qu'elles sont en toile [...].”* » RB. 29).

Ouverte, par ailleurs, aux phénomènes de topicalisation, l'inscription verbale de la relation écoute/production passe par la projection sur l'axe du discours des tensions inhérentes aux diverses modalités d'expression de la relation à l'événement acoustique. S'il différencie ainsi, en même temps que les degrés d'actualisation de l'agent et de l'auditeur, une approche phénoménale et événementielle du sonore, l'énoncé assure également le marquage graduel de l'intégration du *faire* à l'*entendre* (T. Givón, in Haiman, 1985 :10) (*entendre une conversation* → *entendre parler* → *entendre X et Y qui parlent* → *entendre* : « ... »).

. *Iconicité acoustique : allitérations*

Assurant, par ailleurs, l'ancrage sensible du dire, les qualités acoustiques et rythmiques de la chaîne discursive ont maille à partir avec les processus de signification du perçu. Récurrents dans la saisie du sonore, les phénomènes d'iconicité acoustique jouent ainsi un rôle propre dans l'inscription verbale des événements acoustiques, l'allitération créant, comme l'exprime Mallarmé, “les analogies des choses par les analogies des sons” (1998, [1869] : 506) :

“les volets de bois **claquent** devant les **boutiques**” (B. 4)

“Le **soufflet** s'étire et le **torrent** de l'**air ronfle** par les **issues**.” (RB. 28)

“**fracas** interminable des **verrous** qu'on **tarabuste**” (B. 59).

. Iconicité séquentielle, rythmique, accentuelle

Ouverte, d'autre part, à l'inscription séquentielle, rythmique et accentuelle du perçu, la saisie discursive du sonore passe par la création d'équivalences entre les phénomènes de succession, de continuité/rupture, d'accélération ou d'alternance inhérents à l'actualisation du dire et les qualités processuelles de l'événement acoustique afférent (« Ils rentraient ; on entendait le bruit de leurs pas, *tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué.* » RD. 15). Participant ce faisant de la signification du sonore en langue, les phénomènes d'iconicité acoustique et séquentielle ont partie liée avec le procès métaphorique, le discours sur le son témoignant ainsi de l'unité et de la cohérence interne du procès iconique (« on entend leurs *rires* et grincer le *seau* dans le *bruit de l'eau* ; » C.F. Ramuz, *La rue, Le petit village*).

- Musicalité propre de l'espace discursif

Utilisant les qualités acoustiques et métriques de la parole à des fins signifiantes diverses, le discours se constitue à part entière en espace sonore (« Mes souliers sonnent aux cailloux », « Des sabots claquent aux pavés », « le fer-blanc grince sous leurs pattes »⁸⁶⁴), les phénomènes de nature figurale - répétitions, symétrie, effets de miroir, antanaclase - contribuant à la construction, dans et par la saisie de l'événement acoustique, de l'équilibre du monde par "l'équilibre du texte" (« comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie » B. 30).

Qu'ils fassent appel à l'usage des propriétés acoustiques et processuelles de la chaîne phonématique ou utilisent l'aptitude du discours à se constituer en espace signifiant dans la saisie du sensible, les phénomènes d'iconicité procèdent ainsi à part entière de l'inscription du sonore en langue. Si l'expérience acoustique ouvre, à cet égard, un axe allant du paradigme originaire de la tension vers la source aux phénomènes d'autonomisation du sonore, en passant par les processus de distinction qualitative, la saisie discursive du perçu va de la projection sur l'axe énonciatif de la relation du *faire* à l'*entendre* à l'émancipation de l'espace du dire, en passant par l'engagement du jeu différentiel.

⁸⁶⁴ (1) Poèmes inédits : 138, (2) Premier matin, *Le Petit Village*, (3) RB. 3.

2.2.2 Participation des “mots du son“ au procès catégoriel

Ancrés dans les processus d’analogie/catégorisation perceptive, les phénomènes de lexicalisation s’inscrivent aux sources mêmes de l’inscription verbale du sonore. Bien que généralement décrite comme pauvre en descripteurs acoustiques, la langue française possède, de fait, un lexique sonore d’importance non négligeable, les ressources recensées dans le *Thésaurus* (Péchoin) et le TLFi ⁸⁶⁵ permettant d’établir une liste de plus de mille termes allant du registre des saisies “banales“ à celui de l’expertise (acoustique, musique, linguistique, médecine, audiobiologie, techniques audio, traitement de son etc.)

Les “mots du son“ s’ouvrent ainsi tant aux phénomènes de tension vers la source et aux processus de distinction qualitative qu’au paradigme de l’autonomisation du perçu, qu’ils passent par la mimesis onomatopéique, par les processus de marquage morphosémantique du champ ou par l’engagement du procès iconique, toute image “figée“ par l’usage restant susceptible de remotivation en contexte.

2.2.2.1 Marquage sémantico-lexical du champ

> Valeur des génériques

Si, comme le met en évidence l’ensemble du corpus, la saisie des phénomènes acoustiques repose pour une part essentielle sur l’usage d’un certain nombre de termes de base tendant à prendre valeur générique (*entendre, écouter, parler, chanter, jouer, se taire - bruit, son, musique, silence - sonore/sourd*), la spécification du trait acoustique s’effectue également de façon récurrente par affixation. La langue française dispose ainsi d’un certain nombre de formes affixales (*acou-, audi-, audio-, phon-, son- / -acousie, -phonie, -acoustique, -phonique, -sonique*) qui, assurant le marquage sémantico-lexical du champ, continuent aujourd’hui encore à alimenter la création néologique (*phone, phonie, biophonie*), nombre de substantifs ayant par ailleurs aptitude à se constituer en descripteurs acoustiques par adjonction de l’adjectif “sonore“ (*corps sonore, espace sonore, matière sonore, trame sonore* etc.).

> Marquage du lien à la source

Ancrés, pour nombre d’entre eux, dans le paradigme originare de la tension vers la source, les descripteurs sonores assurent, en situation, le marquage de cotopies diverses. Largement ouvert en cela aux déverbaux en *-ment*, qui, réalisant l’inscription verbale du lien processus-produit (*craquement, crépitement, martèlement*), intègrent, le cas échéant,

⁸⁶⁵ Trésor de la Langue française informatisé <http://www.atilf.atilf.fr>

une spécification de l'émetteur ou de la situation afférente (*glougloutement, marmonnement, miaulement*), le lexique sonore actualise également des liens contextuels de nature diverse, qui contribuent à l'inscription expérientielle de l'événement acoustique, comme en atteste par exemple la présence, dans le champ des descripteurs vocaux, de saisies intégrées de l'action émettrice et de l'organe afférent (*s'époumonner, s'égosiller*), ou, dans la dénomination des instruments de musique, de mentions conjointes de la "famille" culturelle d'appartenance et des qualités acoustiques du son émis (*hautbois*)⁸⁶⁶.

Qu'ils passent par le marquage du lien à la source ou par des caractérisations contextuelles de nature diverse, les processus de lexicalisation sonore tendent ainsi à étendre le champ de l'événement acoustique aux enjeux des situations afférentes.

> *Saisies qualitatives*

Reposant largement sur la saisie du lien à la situation-source, l'inscription lexicale du sonore s'ouvre également aux phénomènes de distinction qualitative et mobilise tout particulièrement le champ des modificateurs adjectivaux et adverbiaux. S'ils s'attachent en cela de façon spécifique aux modalités d'actualisation du procès d'émission/réception (*audible/inaudible, clair/rauque*), ainsi qu'à l'inscription du son sur l'échelle des dynamiques et des hauteurs (*fort/doux - grave/aigu*), les processus de qualification acoustique passent de façon récurrente par les phénomènes de correspondances transmodales (sons *clairs, sombres, brillants/mats, chauds/froids, granuleux/lisses, lourds/légers, suaves/acides, doux/perçants, lancinants* etc.) qui, élargissant le sonore au champ des perceptions visuelles, gustatives, tactiles, thermoceptives, nociceptives ou proprioceptives, se chargent, en contexte, de valeurs culturelles diverses.

La saisie du sonore s'étend, par ailleurs, à la dimension de l'expertise et donne lieu ce faisant, comme l'analyse P. Schaeffer, à l'actualisation de nouvelles "finesses de perception" (1966 : 125), lesquelles vont de pair avec un accroissement de la précision du grain de qualification des événements acoustiques. Reposant également, comme le soulignent D. Hofstadter et E. Sander, sur l'aptitude à multiplier les perspectives sur une même situation, les processus de spécialisation s'ouvrent à la création de catégories diverses, permettant, dans la diversité des contextes afférents, d'allier "précision et abstraction" (2013 : 303, cf. supra), - phénomène dont témoignent, par exemple, les processus d'analogie/catégorisation inhérents à la description des "objets musicaux" schaefferiens (*op. cit.* : 584-586).

⁸⁶⁶ La catégorisation organologique ne renvoyant à cet égard généralement plus depuis longtemps au matériau de construction afférent.

> *Autonomisation du sonore*

Ouverts tant au paradigme de la tension vers la source qu'aux saisies par différenciation qualitative, les processus de lexicalisation du sonore portent également la trace des phénomènes d'autonomisation de l'événement acoustique.

Perçu comme essentiellement contingent et doté en contexte, à l'image des phénomènes météorologiques, d'une nécessité propre, le bruit se présente ainsi comme agent de son procès temporel (*commencer, glisser à, émerger - s'accroître, enfler, se prolonger, durer - se répercuter, résonner, se taire, se perdre, se mourir*). Mis en scène dans la diversité de ses actualisations processuelles, l'événement acoustique est également décrit comme acteur de son déploiement spatial, le discours mobilisant, dans des formes plus ou moins usées, voire catachrétiques, un réseau d'images tendant à s'ériger en catégories opérationnelles, que l'événement sonore s'inscrive dans l'espace orienté du perçu (*s'échapper de, sortir de - venir jusqu'à, parvenir - se rapprocher, s'éloigner*), s'exprime en termes de mouvement vertical - ascensionnel ou descendant - (*s'élever de, monter, s'envoler au-dessus de /descendre*), ou de lien contenant/contenu (*envahir, remplir l'espace*), l'énoncé faisant, le cas échéant, appel aux saisies prépositionnelles («*en dessous d'elles, il y avait le bruit de l'eau*», RB. 35).

Intégré à des trames sonores complexes, le phénomène acoustique est également saisi dans ses interactions avec l'environnement, qu'il soit envisagé (i) comme acteur de son procès - soit comme *se propageant dans l'espace, se répercutant, se réfractant* -, ou (ii) comme subissant l'action du milieu dans lequel il se déploie - soit comme *porté, propagé, absorbé*. Faisant appel tantôt à des images usées, passées pour nombre d'entre elles à l'état de figement, tantôt aux ressources de l'innovation sémantique - l'énoncé sortant alors du registre des "mots du son"-, les saisies autonomisantes jouent ainsi un rôle propre dans l'inscription lexicale du sonore.

Qu'ils passent par le marquage du lien à la source, par les processus de distinction qualitative, ou par le paradigme de l'autonomisation du bruit, les processus de lexicalisation du sonore sont ainsi partie prenante des phénomènes d'analogie/catégorisation du perçu.

2.2.2.2 Enjeux sémantico-lexicaux du procès onomatopéique

Largement ouvert au jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, le lexique sonore se caractérise par la place qu'y tient le procès mimétique. Bien que faiblement représentée en discours, l'onomatopée y occupe à cet égard une position stratégique, les phénomènes dérivationnels en étendant, de fait, la portée à une part importante du lexique (évaluée au tiers des descripteurs dans le corpus de l'étude).

Se donnant comme "imitation", au filtre de la langue, des bruits du monde, tout en reposant essentiellement, comme l'analyse J.P Resweber, sur un phénomène de duplicité (Enckell et Rézeau, 2003 : 8), l'onomatopée occupe, dans l'activité langagière, un espace spécifique, borné par la double aporie d'un "monde parlant" - renvoyant à l'infini le signifiant au signifié -, et d'une "langue-son" - inapte par essence à instaurer la distance nécessaire à l'ouverture du procès signifiant -, phénomène procédant plus largement de l'énigme de la signification en langue. Limité par le paradigme du doublon d'une part et de la fusion de l'autre (Platon, République, III), le procès onomatopéique s'inscrit ainsi aux sources mêmes de la parole, soit au point où s'unissent et se distinguent, dans l'ouverture du procès signifiant, bruits du monde et bruits de langue. Tout en contribuant à l'ancrage acoustique du dire, il s'ouvre, par ailleurs, au jeu des correspondances transmodales ainsi qu'aux phénomènes de symbolisme phono-articulatoire et engage, en cela, le lien du sonore au *non-spécifiquement-sonore*.

Décrite par J.C. Reinmuth à partir de l'analogie du monotrème (2006 :189-190), l'onomatopée de bruit possède des caractéristiques sémantiques, phonologiques et morphologiques propres, qui l'inscrivent, dans son caractère idiosyncrasique même, au cœur du procès langagier. Face au défi représenté par l'usage du médium acoustique dans la distinction des événements sonores du monde, le phénomène onomatopéique repose, ce faisant, sur une réduction et une clarification maximales du jeu des oppositions phonologiques, soit sur les ressources originaires des triangles vocalique et consonantique. Si elle fait, par ailleurs, un large usage des phonèmes compacts qui, particulièrement bien distingués par l'oreille en raison de leurs caractéristiques phono-articulatoires (Jakobson, Waugh, 1980 : 236), sont utilisés de façon privilégiée dans nombre de langues du monde pour "signifier le son", l'onomatopée s'élargit également à des éléments peu usités, voire absents en langue française (affriquée, suite *fricative/occlusive*, nasale vélaire [ŋ]), ainsi qu'à des combinaisons et des enchaînements inhabituels (hiatus, suites pluriconsonantiques), tous contextes assurant dans des perspectives diverses, tant techniques que fictionnelles (bande dessinée), l'affinement et l'enrichissement des ressources de la langue dans la différenciation des phénomènes sonores afférents.

Marqué, par ailleurs, par la place qu’y tiennent les formes monosyllabiques (et tout particulièrement la forme CVC) dans la saisie conjointe d’éléments de nature acoustique, processuelle et contextuelle, le procès onomatopéique se caractérise par le rôle qu’y joue le principe de réduplication - considéré comme moyen originaire de “signifier la signification“ en langue (Lévi-Strauss, 2009 [1964] : 345, Jakobson, Waugh, 1980 : 239-240).

Si elle constitue un phénomène de langue marginal, voué, par nature, à une extension limitée, l’onomatopée, dont le statut reste un objet de questionnement récurrent, relève ainsi à part entière du système linguistique - son caractère motivé ne trouvant sens qu’au sein des usages partagés d’une communauté (comme en témoignent les différences séparant les saisies mimétiques des bruits de l’environnement dans les diverses langues-cultures du monde). Engagée dans les processus de glissements catégoriels - toute unité onomatopéique ayant, comme le soulignent Enckell et Rézeau, aptitude à se constituer en substantif masculin (203 : 26) -, et ouverte aux processus de dérivation morphosyntaxique (son statut intégrant par ailleurs un système interne de préfixation en *pata-*, *bada-*), l’onomatopée contribue ainsi à la diffusion du principe mimétique au sein du lexique. Régénérant en cela l’ancrage acoustique originaire du dire, elle participe également des phénomènes de motivation/remotivation internes inhérents à la vie de la langue, toute “imitation“ des sons du monde ayant, comme le souligne G. Bachelard, vocation à se constituer en “imitation d’imitation“ (1991 : 253).

Procédant à la fois (i) des formes premières de signification par le lien qu’elle tisse entre *bruits du monde* et *bruits de langue*, (ii) du jeu morphosyntaxique par son engagement dans les processus catégoriels et dérivationnels et (iii) de l’émergence du procès iconique par son ouverture aux images cinético-acoustiques, l’onomatopée porte ainsi en germe l’ensemble des éléments fondant le procès langagier.

2.2.2.3 “Images lexicales“ du sonore

Passant par les phénomènes de marquage morphosémantique du champ d’une part, et par le procès onomatopéique de l’autre, le lexique sonore porte également l’empreinte de liens iconiques d’origines diverses qui, traces de longues chaînes d’usages partagés, restent ouverts aux processus de remotivation en discours, le figement n’étant, de fait, comme le souligne C. Cortès, que “le résultat de l’adoption d’un terme par une communauté de locuteurs“ (1994 :127).

Les images du sonore structurent ainsi des champs expérientiels propres, comme en attestent, par exemple, les paradigmes de *l'eau parlante* et du *flux langagier*, ouverts aux processus d'animation de la nature et de naturalisation du dire, ou encore de la *langue-musique* et de la *musique-langue*, expression, dans la diversité de leurs inscriptions contextuelles, du lien unissant l'engagement du procès signifiant à l'exploration du sensible (Kaltenecker, M, 2010 : 22-23 ; 105, Störel, T., 1997 : 99).

Si les saisies par "impertinence de source" (*le bruit de X est un bruit de Y*) élargissent les phénomènes d'iconicité acoustique aux dimensions des situations afférentes, les processus de distinction qualitative s'ouvrent, en même temps qu'au marquage de la similarité (B^1 a les qualités de B^2), à la richesse et à la diversité des liens unissant le sonore au non -spécifiquement- sonore. Reposant, de façon récurrente, sur des similarités acoustiques (*bruit cristallin, son métallique*), les images du sonore s'étendent ainsi à des éléments de nature diverse (situation à laquelle se rattachent, entre autres exemples, les contextes de la *friture* ou des *parasites*). Ouvertes, par ailleurs, tant aux "métaphores ontologiques" (*texture sonore*) qu'aux phénomènes d'"idéalisation" du phénomène acoustique (*pureté du son*), elles tendent, au fil des usages, à se banaliser, la régénération du procès sémantique reposant sur l'engagement de nouvelles modalités de relation au sonore, comme le met par exemple en évidence le paradigme de la "spatialité du son" qui, essentiellement aporétique pour Hegel, s'exprime, chez Husserl sous la forme d'une "métaphore de contenant", tandis qu'inscrit par M. Merleau-Ponty au cœur de l'expérience, il se constitue aujourd'hui en catégorie opérationnelle dans le domaine de la création musicale contemporaine.

Passant à la fois par le glissement d'images partagées au statut de catégories d'usage et par l'extension du champ, dans et par le procès métaphorique, à de nouveaux enjeux sémantiques (Hofstadter, D, Sander, E, 2013, *op. cit.* : 83), les phénomènes iconiques sont ainsi partie prenante de la vie du lexique sonore, et de l'ouverture, au filtre des inscriptions culturelles du dire, de l'expérience acoustique à la relation au monde. Les "mots du son" se révèlent ainsi dépositaires d'empreintes et d'effets de sens multiples, qui procèdent, en même temps que de la signification du sonore en langue, de l'ancrage expérientiel de la parole.

Qu'ils s'effectuent (i) par marquage morphosémantique du champ - et s'ouvrent à l'actualisation de cotopies de nature diverse -, (ii) par mimesis onomatopéique - et trouvent ancrage dans le lien originaire unissant sons de langue et sons du monde -,

ou (iii) par engagement du procès iconique - et assurent, dans des contextes plus ou moins figés par l'usage, l'inscription sensible du dire -, les phénomènes de lexicalisation du sonore ont ainsi partie liée avec les processus d'analogie/catégorisation du perçu ⁸⁶⁷.

3. Ancrage acoustique du dire : l'analogie au cœur du procès langagier

3.1 Des analogies du perçu à l'usage signifiant du sonore en langue

Ouvrant une fenêtre sur le lien unissant la saisie verbale de l'expérience acoustique aux phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore, le discours sur le son se constitue également en observatoire privilégié des phénomènes inhérents à l'usage du médium acoustique en langue - et, ce faisant, de l'engagement du procès sémiotique. Si le dire est, à cet égard, irréductible au sentir, ce sont bien sur les mêmes analogies que reposent l'expérience des "sons du monde" et l'usage du son en langue. Assurant l'ancrage expérientiel de la parole, l'utilisation du médium acoustique permet ainsi à l'activité langagière non seulement de bénéficier de toutes les ressources de la relation au sensible, mais également d'utiliser "à ses fins propres" les analogies du perçu.

3.1.1 Des phénomènes de "tension vers" à l'ouverture du procès signifiant

> Si l'activité auditive passe par l'engagement de la relation écoute/production, la canalisation du sonore par le dire élargit le lien du *faire* à l'*entendre* aux dimensions de l'interaction langagière, le rôle nodal de la situation d'émission/réception étant aujourd'hui mis en évidence par les recherches sur les phénomènes écho-neuronaux (Rizzolati et Craighero, 2004).

⁸⁶⁷ Mis en évidence par B.K. Bergen, le lien unissant activité perceptive et saisie verbale du perçu est envisagé comme relevant d'une nécessité naturelle : « L'évolution est, de bien des façons, spécialiste en bricolage - la meilleure spécialiste en bricolage que nous connaissions. Mais ce serait réellement une bien pauvre bricoleuse si, étant donné qu'elle a mis des dizaines de millions d'années à perfectionner un système complet pour la vision - et encore plus longtemps pour les systèmes moteur et auditif - elle décidait ensuite de se remettre à l'établi pour construire une machinerie entièrement neuve et indépendante pour penser la vue, l'écoute et l'action. [...] En ayant déjà en place des systèmes pour la perception et l'action, comment la sélection naturelle pouvait-elle faire autrement que de construire un système pour d'autres fonctions cognitives qui soit sur la base de ces systèmes et leur soit intégré ? » (Bergen, B.K, 2012 : 48)

Original : "Evolution in many ways is a tinkerer - the best tinkerer we know of. But it would really be a very poor tinkerer if, given that it had been perfecting a complete vision system for tens of millions of years - and motor and auditory systems for even longer - it then decided to go back to the workbench to construct entirely new, independent machinery for thinking about seeing, hearing and acting. [...] With perception and action systems already in place, how could natural selection help but build a system for other cognitive functions on top of and integrated with these systems?" (Bergen, B.K, 2012 : 48).

> Ancré, par ailleurs, dans le paradigme originnaire de l'alerte, l'usage du sonore en langue constitue la parole en événement (Changizi, M, 2011) et s'ouvre, ce faisant, aux phénomènes de "tension vers" dans lesquels trouve une origine le procès signifiant. (Merleau-Ponty, M, 1945 : 1134-1135).

> Mobilisant par ailleurs les qualités processuelles du sonore, l'utilisation du médium acoustique joue un rôle central dans l'actualisation de la chaîne discursive, le temps se constituant à part entière, comme l'analyse R. Jakobson, en "valeur linguistique" (1976, V : 112). Si l'usage du sonore en langue passe, à cet égard, par l'ouverture de l'axe discursif, l'inscription séquentielle de la parole se charge également de valeurs signifiantes diverses, comme en atteste la richesse des ressources iconiques offertes par l'inscription temporelle du dire. Assurant l'actualisation du procès langagier, l'usage du médium acoustique confère ainsi à la parole une temporalité propre.

3.1.2 Des saisies différentielles du sonore aux usages distinctifs du dire

> Passant par les phénomènes de distinction qualitative, la parole utilise à des fins spécifiques les phénomènes de discrimination acoustique. Érigé en système, l'usage des oppositions distinctives fonde ainsi, en même temps que l'appareil phonologique, les emplois différenciateurs du sonore dans l'ouverture du procès signifiant. Engageant le procès diacritique - c'est-à-dire à l'usage signifiant de l'écart -, les phénomènes de saisie différentielle s'étendent à l'ensemble des faits de langue. Des processus de distinction qualitative du sensible aux usages différentiels du sonore en langue émerge ainsi un axe dans et par lequel s'engage le continuum perceptivo-langagier.

> Si elle passe par les phénomènes de distinction du *même* et de l'*autre*, l'utilisation du médium acoustique repose également sur l'aptitude du sonore à s'étendre aux manifestations fusionnelles originaires du sensible. Qu'il s'ouvre en effet à l'expression du mouvement, de l'émotion, ou aux diverses modalités de l'expérience sensorielle, l'usage signifiant du sonore élargit la parole aux enjeux du *non-spécifiquement-sonore*. S'appuyant par ailleurs, en même temps que sur la capacité de l'ouïe à s'ouvrir aux autres domaines perceptifs (le son se caractérisant par exemple, en contexte, par sa *brillance*, sa *couleur*, sa *rondeur*, son *aigreur* ou son *moëlleux*), sur la résistance du sonore à se constituer en source pour les autres champs sensoriels (Williams, 1976 : 463, Werning et al., 2006 : 2369),

l'usage du médium acoustique n'est sans doute pas étranger à la "solidité" propre du signifiant dans l'actualisation du procès sémiotique⁸⁶⁸.

Transférant à la parole l'aptitude du sonore à engager le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre*, mais également à s'élargir aux diverses expressions de la relation au sensible, l'usage du médium acoustique ouvre ainsi à l'activité langagière le champ des possibles, les phénomènes de correspondances transmodales et de congruence perceptive étant en cela envisagés par V.S. Ramachandran et E.M Hubbard comme pouvant avoir joué un rôle déclencheur dans l'engagement du phénomène langagier (2001 : 29).

3.1.3 Saisies métaphoriques et diversité des inscriptions du procès iconique

→ De l'autonomisation du perçu à l'émancipation du dire

Procédant tant du paradigme originaire de la tension vers la source que des saisies qualitatives du sensible, l'usage linguistique du sonore est également partie prenante des phénomènes d'autonomisation du perçu. Si les sons de langue, se chargeant dans et par le dire de valeurs diverses, tendent ce faisant à acquérir, comme le met en évidence l'étude des phénomènes de phono-symbolisme, une autonomie propre, la parole utilise en retour, en deçà et au-delà des usages conventionnels du code, les qualités sensibles de la chaîne discursive à des fins signifiantes de nature diverse. S'étendant à l'ensemble des faits langagiers, les phénomènes iconiques participent ainsi de l'immanence du sens à la parole (Jakobson, Waugh, 1980 : 280).

→ Des saisies métaphoriques du sonore aux usages iconiques du dire

> Ouverte aux "métaphores de source", la parole utilise à des fins signifiantes l'aptitude du "son de X" à se donner pour le "son de Y", qu'elle tende à lier les phénomènes de similarité acoustique et de proximité sémantique (*père, mère, frère*, Jakobson, 1965 : 32, cf. supra), fasse appel à la paronomase (*traduttore, traditore*), ou s'élargisse à la richesse et à la diversité des usages poétiques du dire, tout "son de l'un" ayant alors aptitude à s'ériger en "son de l'autre".

> Trouvant par ailleurs ancrage dans les saisies qualitatives du perçu, les "métaphores ontologiques" s'ouvrent à la puissance expressive des liens tissés, dans et par l'écoute, avec la matérialité sonore de la parole (« Ils parlaient grec ; les « phi », les « psi »,

⁸⁶⁸ Utilisant l'aptitude du sonore à "se charger" des qualités des entités du monde, la parole optimiserait ses capacités à signifier ces mêmes qualités, la résistance du *non-spécifiquement-sonore* au sonore renforçant, en cela, l'autonomie du médium acoustique dans l'engagement du procès signifiant.

les « thêta » bourdonnaient autour de la table, s'enroulaient dans l'air tiède, coupés d'« omégas » plus vantards qui allaient résonner contre le fût bleu ciel qui contient l'eau potable. » B. 61).

Transférée, dans et par l'usage du médium acoustique, à l'activité langagière, l'aptitude de l'expérience sonore à s'exprimer en termes d'interaction avec la matière et l'objet tend à conférer au dire une existence propre. Si, comme l'exprime G. Bachelard, « les mots, en amassant les choses, deviennent des réalités » (1960 : 43), la parole, en s'ouvrant aux images matérielles du sonore, s'inscrit ainsi au cœur de la relation au monde.

> Jouant, par ailleurs, un rôle spécifique dans l'expression du rapport du sonore à l'intangible, les images de « dépassement des contingences de l'instant » contribuent à l'émancipation du procès langagier. Récurrente dans le métadiscours, l'affirmation de l'irréductibilité du dire au geste émetteur emprunte à cet égard, chez M. Merleau-Ponty, le chemin de la métaphore (« toute expression m'apparaissant toujours comme une trace, nulle idée ne m'étant donnée qu'en transparence, et tout effort pour fermer notre main sur la pensée qui habite la parole ne laissant entre nos doigts qu'un peu de matériel verbal. » Merleau-Ponty, M, 1960 : 144).

Des métaphores de « dépassement des contingences de l'instant » à l'instauration, dans et par l'usage langagier du médium acoustique, d'une distance avec l'expérience, émerge ainsi un axe qui fonde le procès d'abstraction.

3.2 Projeter, imiter, subvertir : des analogies du perçu aux analogies du dire

Si elle bénéficie, dans et par l'usage du médium acoustique, de toutes les ressources de l'expérience sensible, la parole n'a cependant pas pour objet de re-présenter le monde, mais bien, comme le souligne E. Benveniste, d'engager le procès signifiant :

Au fondement de tout se trouve la symbolique de la langue comme pouvoir de signification [...] Avant toute chose, le langage signifie, tel est son caractère primordial, sa vocation originelle qui transcende et explique toutes les fonctions qu'il assure dans le milieu humain [...] Si nous posons qu'à défaut du langage, il n'y aurait ni possibilité de société, ni possibilité d'humanité, c'est bien parce que le propre du langage est d'abord de signifier.

(Benveniste, E, 1974 : 217)

Ouverte à la quête du sens, la langue mobilise des ressources propres, qui trouvent une actualisation dans le discours sur le son. Confronté en effet au paradoxe d'une situation dans laquelle la signification des événements sonores passe par l'usage

du médium acoustique, le discours sur le son resserre ses moyens autour des modalités originaires du dire : *projection, imitation, subversion*⁸⁶⁹. Si elle se constitue en observatoire privilégié de l'ouverture du procès sémiotique, la saisie discursive du sonore offre ainsi également une perspective particulièrement riche sur les modalités d'engagement du dire et sur la façon dont l'analogie, loin de se limiter à des éléments de nature phonologique et morpholexicale, ou aux diverses modalités d'expression de l'iconicité, participe de l'ensemble du phénomène langagier.

> *Projeter*

Ancrée dans les phénomènes de “tension vers” dans lesquels trouve une origine le procès signifiant, la parole passe par l'ouverture d'une visée orientée vers l'autre (Merleau-Ponty, M, 1945 : 1134-1135). Prenant à cet égard source dans le phénomène originaire de projection de la voix vers autrui - ouvert aux diverses modalités d'expression prosodique du dire -, le procès langagier passe ainsi par l'engagement du jeu énonciatif. La projection du sujet parlant sur l'axe du dire fonde, ce faisant, l'organisation de l'énoncé autour des instances du discours et engage, en même temps que le jeu des personnes, l'ensemble des éléments inhérents à l'actualisation de l'énoncé.

Constitutifs de la fonction illocutoire du dire - c'est-à-dire de la puissance agissante propre de la parole (Austin, 1970, Searle, 1972) -, les phénomènes de projection énonciative ouvrent également l'activité langagière à l'imaginaire. Engageant les phénomènes d'“hybridation de scénarios” sur lesquels repose le phénomène même de fiction (Hofstadter, D., Sander, E, 2013 : 437), l'analogie projective est ainsi au cœur des usages littéraires de la parole, ouverts, en même temps qu'aux multiples modalités d'inscription du sujet sur l'axe du dire, à la richesse et à la diversité des processus de circulation du discours.

S'ils assurent le fondement du procès signifiant, les phénomènes de projection contribuent ainsi également - de l'ancrage vocal de la parole aux diverses expressions de la dramaturgie en passant par l'actualisation du procès (co-) énonciatif - à l'inscription subjective de l'énoncé.

⁸⁶⁹ Passant par les phénomènes d'imitation (engageant le jeu des tensions entre le même et l'autre), de projection et de subversion, la parole est ainsi partie prenante de l'activité cognitive humaine, caractérisée comme l'analysent D. Hofstadter et E. Sander, par son ouverture aux processus d'abstraction et de projection, ainsi que par son essentielle fluidité. (Hofstadter, D., 1995, Sander, E, 2000).

> *Imiter*

Passant, de façon essentielle, par les phénomènes de projection inhérents à l'engagement du procès signifiant, la parole se caractérise par son ouverture à la mimesis - le marquage de la similarité assurant, en même temps que l'engagement des tensions entre le *même* et l'*autre*, l'instauration d'une distance qui fonde l'activité langagière.

Des usages imitatifs du sonore aux diverses actualisations des phénomènes d'iconicité, s'ouvre ainsi un continuum, qui lie la parole de façon essentielle au procès mimétique. Si, comme l'affirme G. Bachelard, "c'est en imitant qu'on invente" (1991 [1947] : 259), l'usage de la mimesis élargit ainsi l'activité langagière aux dimensions de la poésie.

> *Subvertir*

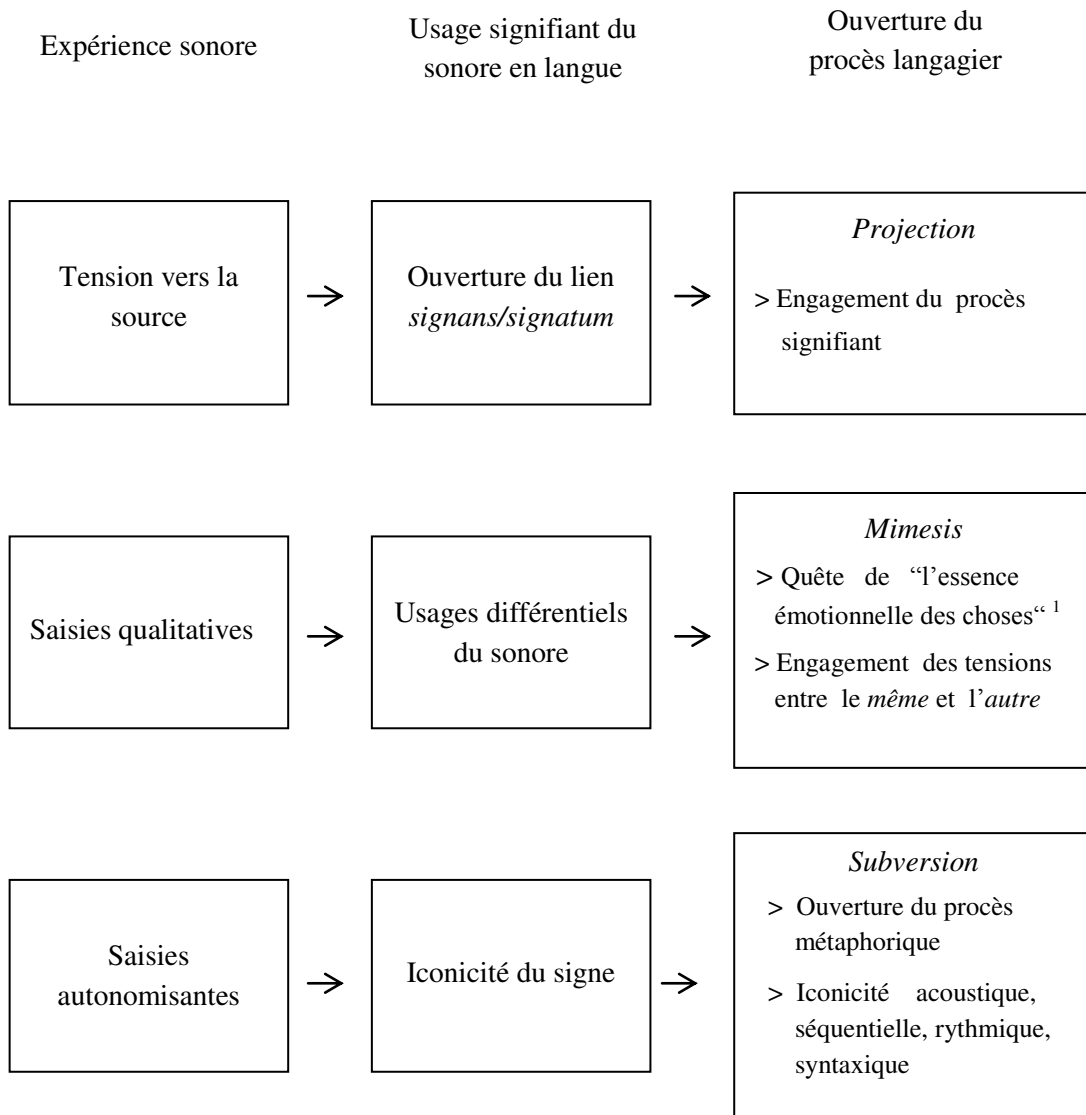
Imitatives et projectives, les analogies du dire sont également "subversives", la parole procédant ainsi de façon essentielle, en même temps que de l'aptitude à remettre en question l'acquis, de la fluidité essentielle de la pensée humaine (Sander, E, 2006 : 10).

Si, comme l'affirme R. Jakobson, « c'est précisément le "jeu", les transformations mythopoïétiques du langage, qui contribuent le plus à dynamiser le potentiel sémantique autonome des traits distinctifs » (1980 : 285) et si, comme le met en évidence I. Fónagy, les phénomènes d'actualisation vocale du dire - et, tout particulièrement, de "distorsion intonative" -, assurent une fonction propre dans l'instanciation de la parole (1991 [1983] : 206-228 ; 232), l'espace de liberté laissé vacant par le fonctionnement du système phonologique joue ainsi un rôle majeur dans l'ouverture du phénomène langagier.

Partie prenante de l'actualisation orale du dire, les phénomènes de "subversion" s'étendent par ailleurs à l'ensemble des faits de langue. Qu'elle s'ouvre ce faisant à la métaphore - expression, comme le souligne P. Ricoeur, d'une tension entre un "est" et un "n'est pas" (1975 : 321) - ou passe par l'engagement des phénomènes d'iconicité interne, la parole régénère en permanence le procès signifiant.

S'exprimant sur un continuum, les phénomènes de projection, d'imitation et de subversion s'élargissent ainsi à la richesse et à la diversité des actualisations du procès langagier. Si l'usage signifiant du sonore en langue assure, à cet égard, l'ancrage du dire dans les processus d'analogie/catégorisation du perçu, la parole, ouverte à l'analogie, se constitue en puissance créatrice.

Figure 29 Analogie et engagement du continuum perceptivo-langagier



¹. Merleau-Ponty, 1945 : 218

3.3 Enjeux épistémiques de la reconnaissance de l'ancrage acoustique du dire

S'attachant tout particulièrement à la fonction du sonore dans l'engagement du procès langagier, l'analyse du discours sur le son pose la question du lien unissant, dans et par l'usage du médium acoustique en langue, le sensible à l'intelligible. Si la relation de la parole à l'expérience sonore tend à cet égard à être considérée comme fortuite dans l'histoire occidentale de l'analyse de la langue, elle a de façon récurrente, dans le domaine de la pensée de la perception, été source de valorisation de l'ouïe face à la vision - l'usage du médium acoustique étant alors perçu comme partie prenante de l'engagement du dire (Aristote, *Petits traités* : 24-25, Herder (1987, [1769]), Ritter, J. W, 1984, [1810], cf. supra). Jouant ce faisant un rôle propre en contexte germanique aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, l'analogie "du son et de l'esprit" (Heyse, K.W., 1856 : 34) (ou "de la chaîne acoustique du dire et du procès syntaxique" - Humboldt W, 2003 [1897] : 335), marque la présence d'une reconnaissance des enjeux sémiotiques de l'ancrage sensible de la parole. Elle ouvre ainsi un champ de recherches riche et complexe, interrompu au début du vingtième siècle par l'engagement de la quête de l'invariant - les usages linguistiques du sonore étant jugés trop labiles pour fonder un système analytique stable -, et fermé par le développement de l'hypothèse modulaire du langage - toute clôture de la parole sur elle-même s'accompagnant d'une rupture de l'axe perceptivo-cognitif.

Affirmant aujourd'hui la participation essentielle de la parole à l'expérience humaine, l'analyse cognitive invite, en même temps qu'à revenir sur le postulat de l'innéité et de l'isolement de la sphère du langage, à s'intéresser à la valeur de l'ancrage acoustique du dire. S'attachant aux modalités d'instanciation orale du discours, les recherches conduites passent ainsi par une prise en compte des phénomènes submorphématiques, des traits non pertinents, et de la diversité des processus sous-tendant l'actualisation de la parole - situation qui conduit, entre autres éléments, à renouer le lien entre phonétique et phonologie (Ohala, J, 1997).

Mettant en évidence la façon dont l'activité langagière repose, comme toute forme d'expérience humaine, sur l'aptitude à saisir le nouveau en ce qu'il procède du connu - soit sur notre compréhension du monde -, l'approche cognitive de l'analogie amène ainsi à remettre en cause les frontières séparant catégorisation perceptive et langagière,

comme l'illustre par exemple, en contexte sémantico-grammatical, l'analyse de l'usage de la "catégorie *très*", par D. Hofstadter et E. Sander :

La catégorie *très* - c'est-à-dire *grosso modo*, l'ensemble des situations qui évoquent le mot "très" et l'idée de "très-ité" - est une catégorie qui a non seulement un versant cognito-émotionnel (on ressent une sorte de creux ou de faiblesse dans ce qu'on exprime et un besoin de remplir ce creux), mais aussi un aspect grammatical (on reconnaît, en construisant une phrase, l'existence d'un créneau qui "accepte" d'être occupé par le mot).

On pourrait réagir à cette idée en disant que le mot "très" a un côté catégoriel et un côté grammatical, qu'on a donc affaire à la fois à la sémantique et à la syntaxe, et qu'il s'agit de deux facultés indépendantes du cerveau humain. Ce point de vue voudrait que les processus mentaux qui sous-tendent ces deux types de choix (*que* dire et *comment* dire) aient peu en commun. Or ce découpage est loin d'aller de soi, et on peut aussi voir les choses tout autrement. Et si la perception du monde syntaxique (ou bien grammatical) était faite du même bois que la perception du monde matériel ? (Hofstadter, D, Sander, E, 2013 : 89).

Remettant en cause, en même temps que les modalités traditionnelles d'analyse des faits de langue, les frontières séparant les domaines de spécialité afférents, le questionnement des phénomènes de parole passe aujourd'hui par une mise en synergie de domaines traditionnellement séparés, et, tout particulièrement, comme le souligne J. Mc Clelland, par l'ouverture d'un champ de recherches commun à la linguistique et à la psychologie du langage :

La distinction entre les approches linguistique et psychologique du langage va progressivement s'estomper, remplacée par une analyse interdisciplinaire du langage, incluant la question de la structure, de l'usage et de l'acquisition de la langue, et même du changement linguistique.

(Mc Clelland, J, 2009 : 293)⁸⁷⁰.

Tout en étant reconnu dans sa valeur heuristique, le partage traditionnel du champ langagier - amenant, entre autres éléments, à distinguer (i) phénomènes phonématiques et morphématiques, (ii) lexicaux et syntaxiques, ou encore (iii) sémantiques et grammaticaux - est aujourd'hui envisagé comme ne pouvant suffire à rendre compte de la réalité du phénomène de parole et comme risquant sans cesse de masquer, ainsi que le suggère J. Mc Clelland, l'essentiel de ce qui sous-tend l'actualisation du dire :

L'idée que le processus langagier ne puisse inclure d'unités lexicales ou phonologiques en quelque forme explicite que ce soit devient de plus en plus une possibilité.

(Mc Clelland, J, *op. cit* : 303).

⁸⁷⁰ Original : "the distinction between linguistic and psychological approaches to language will gradually fade away, replaced by an interdisciplinary investigation of language, encompassing the structure, use and acquisition of language and even language change." (Mc Clelland, J, 2009 : 293).

Le constat du besoin de renouveler les cadres théoriques de pensée passe ainsi par une invitation à recentrer l'analyse de la langue autour des phénomènes d'analogie/catégorisation du dire, c'est-à-dire à

[...] voir les unités et les niveaux mis en évidence par la théorie linguistique comme des approximations utiles qui servent à caractériser succinctement des clusters de matériau similaires d'un certain point de vue plutôt que strictement identiques.

(Mc Clelland, J, *op. cit.* : 303)⁸⁷¹.

Posant la question de l'ancrage expérientiel de la parole, l'analyse du discours sur le son fait en cela apparaître - (i) des phénomènes de lexicalisation du sonore à la mise en scène du lien du *faire* à l'*entendre*, (ii) des processus de détermination à la "saisie prépositionnelle" du bruit, ou (iii) de la mimesis onomatopéique aux diverses modalités d'expression du procès iconique -, le caractère essentiellement continu du procès perceptivo-langagier, et amène ainsi à intégrer la dimension de la relation au "réfèrent" à l'analyse linguistique. Soulignant, par ailleurs, la façon dont l'usage du médium acoustique procède de l'engagement du phénomène sémiotique, elle affirme le caractère central de l'ancrage du dire dans l'expérience sensible.

S'attachant, d'autre part, à la façon dont la parole, ancrée, dans et par l'usage du médium acoustique, dans les processus d'analogie/catégorisation du perçu, repose sur les phénomènes de projection, d'imitation et de subversion inhérents à l'ouverture du procès signifiant, elle met en évidence le rôle central de l'analogie dans l'engagement du phénomène langagier. Elle est, ce faisant, partie prenante du questionnement ouvert par la linguistique analogique, qui vise, comme l'analyse P. Monneret :

non seulement à montrer comment les analogies qui structurent les phénomènes mondains sont reflétées dans les structures linguistiques, mais surtout comment une analogie de même ordre que l'analogie mondaine est agissante dans les phénomènes linguistiques.

(Monneret, P., 2004 : 62).

Remettant en cause les approches systémiques, l'analyse du discours sur le son invite ainsi, en même temps qu'à renoncer à la prévisibilité absolue des phénomènes linguistiques et au fondement des descriptions linguistiques sur la seule quête de l'invariant, à reconnaître l'iconicité comme phénomène de langue à part entière.

S'attacher aux enjeux de l'actualisation du dire, c'est ainsi chercher à comprendre en quoi la parole s'ouvre aux dimensions de l'expérience, ce qui, comme le souligne

⁸⁷¹ Original : "[...] to view the units of levels found in linguistic theory as useful approximations that serve to succinctly characterize clusters of material that is similar in some respect rather than strictly identical." (Mc Clelland, 2001 : 302).

M. Changizi, ne relève pas tant de l'analyse des mécanismes cérébraux afférents⁸⁷² que d'une prise en compte des diverses modalités d'expression de l'activité langagière.

Interroger le procès signifiant, c'est à cet égard tout particulièrement, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, poser la question du rôle de l'acquis dans l'émergence de la "parole parlante" :

Exprimer, ce n'est pas substituer à la pensée neuve un système de signes stables auxquels soient liées des pensées sûres, c'est s'assurer, par l'emploi de mots déjà usés, que l'intention neuve reprend l'héritage du passé, c'est d'un seul geste incorporer le passé au présent et souder ce présent à un avenir. (Merleau-Ponty, 1945 : 1094-1095)

Mettant en évidence la façon dont le dire repose, en même temps que sur l'ancrage de l'usage signifiant du sonore dans le continuum sensible originaire, sur l'ouverture de l'activité langagière à l'analogie, l'analyse du discours sur le son témoigne ainsi de l'inscription de la parole au cœur de l'expérience humaine.

4. Du sensible à l'intelligible

4.1 Expérience sonore et ouverture du procès cognitif

Qu'elle passe par le paradigme de la tension vers la source (*que se passe-t-il ?*), par le jeu des distinctions qualitatives (*à quoi cela ressemble-t-il ?*), par les processus d'autonomisation (*en quoi cela me concerne-t-il ?*), ou, comme le mettent en évidence les phénomènes de catégorisation *ad hoc*, par la richesse et la complexité des éléments conférant leur pertinence aux situations sonores de la vie, l'expérience acoustique repose sur l'analogie. C'est ce qui nous permet de faire en sorte d'une part que l'oreille ne nous livre pas une suite d'éléments sans lien les uns avec les autres (ce qui serait le cas, par exemple, si chaque fois que nous percevons un bruit de pas, nous le percevions uniquement dans sa singularité, ou si, chaque fois que nous voulons décrire un son, nous devions inventer une nouvelle échelle qualitative), d'autre part qu'elle nous permette, à tout moment, d'affiner et de renouveler nos modalités de différenciation du sensible, c'est-à-dire d'échapper au retour du même. Rendant possible, en même temps que le dépassement du divers dans l'un, la différenciation de l'*autre*

⁸⁷² « En se donnant une forme semblable à celle de la nature, la culture finit par être bien formée pour le cerveau. Et, chose importante, nous, scientifiques, pouvons espérer avoir accès à cela sans avoir à comprendre les mécanismes détaillés du cerveau. » (Changizi, M, 2011 : 23)

Original : "By shaping culture to look like nature, culture will tend to end up shaped well for the brain. And, importantly, we scientists can hope to get a handle on this without having to understand the detailed brain mechanisms." (Changizi, M, 2011 : 23).

au sein du *même*, les phénomènes d'analogie/catégorisation du sonore ouvrent ainsi l'expérience acoustique au procès cognitif.

Passant tantôt par la formulation d'inférences visant à donner sens à la situation afférente, tantôt par des processus de différenciation qualitative pouvant atteindre la finesse et la souplesse de l'expertise, tantôt encore par l'élaboration de scénarios ouverts à des perspectives fictionnelles diverses, la relation à l'événement acoustique amène à dépasser les contingences du perçu. La contribution de l'expérience sonore à l'engagement du procès cognitif permet ce faisant de rappeler que, si la perception ne peut être isolée des phénomènes de conceptualisation (Hofstadter, D, Sander, E, *op. cit.* : 214 ; 217), elle ne relève pas d'analogies "de bas étage", tout dépassement de la dualité dans l'un engageant la dimension de l'abstraction :

[...] l'abstraction est la manière d'englober deux entités concrètes différentes. Si une situation nous en rappelle une autre ou si une expression imagée, voire incarnée, nous vient à l'esprit dans une certaine situation, c'est parce que nous avons la capacité de relier entre eux des éléments concrets, ce qui n'est rien d'autre qu'une capacité d'abstraction.

(Hofstadter, D, Sander, E, *op. cit.* : 350)

Marquée par le rôle qu'y jouent (i) le dépassement de la dualité émission/réception dans la saisie de la situation source (ii) le jeu des tensions entre le *même* et l'*autre* dans les approches différentielles, (iii) les phénomènes de projection inhérents au paradigme de l'autonomisation du sonore, mais également (iv) la richesse et à la diversité des analogies conférant sa pertinence au perçu, l'expérience acoustique assure ainsi, en même temps que l'ancrage de l'être au monde dans le continuum émotionnel, cinétique et sensoriel originaire, l'ouverture du sensible à l'intelligible.

4.2 Participation du dire aux analogies du sonore

Passant par les processus d'imitation, projection, subversion inhérents à l'activité langagière, le discours sur le son a partie liée avec la saisie du phénomène acoustique, (i) qu'il repose sur des catégorisations "directes", qui, procédant de l'actualisation du perçu, ne nécessitent pas de réactivation des modalités de groupement/différenciation usuelles (comme c'est, de façon récurrente, le cas des saisies par lien à la source : *bruit d'averse, de voix, de moteur*), (ii) instancie, dans et par le jeu des distinctions qualitatives, une visée particulière (comme le met en évidence, dans le commentaire musical, la valeur de la catégorie du "*son humide mais avec un noyau*" dans l'analyse des qualités du son enregistré du piano), (iii) ou encore qu'amenant, dans le cadre des phénomènes "d'appariement source/cible", à saisir l'un "en ce qu'il tient de l'autre", il prend sens de situations diverses, assurant, dans la spécificité

des contextes afférents, l'ancrage subjectif et émotionnel du sensible (« On n'entendait pas d'autre bruit dans la maison qu'un sourd bourdonnement- venant du rez-de-chaussée, *comme quand une mouche est prise derrière un rideau ...* » RB. 9).

Conduisant le cas échéant, comme c'est le cas de façon récurrente chez N. Bouvier, à multiplier les sources - l'image émergeant de la superposition même des évocations -, voire à en transformer les propriétés, la saisie du sonore s'ouvre ainsi aux analogies "élaborées", définies par E. Sander comme

analogies pour lesquelles la première représentation se révèle inadéquate et où il est nécessaire de modifier la représentation notamment en attribuant de nouvelles propriétés aux objets de la situation ou en créant de nouveaux objets, à partir d'autres sources que la source initiale.

(Sander, E, 2006 : 143)

Si la saisie du sonore mobilise à cet égard de façon récurrente, dans leur valeur généralisante, les formes en "comme quand" (Ulmer, 1993 : 143-145), elle adopte ainsi également en contexte le mode du "comme si", l'énoncé s'ouvrant aux "analogies créatives" qui, comme l'analyse E. Sander, "conduisent à l'émergence de propriétés qui n'étaient au départ ni dans la source ni dans la cible", situation présente, par exemple, dans l'*Usage du monde* (B. 49)⁸⁷³.

Des "analogies "directes" prenant valeur de catégories d'usage, aux analogies "élaborées", engageant de nouvelles modalités d'exploration du sensible, s'ouvre ainsi un continuum, l'énoncé allant de la saisie des formes quotidiennes du perçu à la mise en scène de l'inouï.

4.3 Expérience sonore, évocation et encodage

> *Résorption de la dualité source/cible*

Qu'elle renvoie à l'ancrage du perçu dans le continuum sensible ou aux phénomènes de "tension vers" inhérents à l'*en-tendre*, l'expérience sonore offre une perspective privilégiée sur les phénomènes d'évocation inhérents au surgissement de la source⁸⁷⁴.

Trouvant, elle-même sa pertinence, en même temps que du lien du *faire* à l'*entendre*, des phénomènes de saisie de la source⁸⁷⁵ (qui confèrent à la situation émission/réception son unité et sa cohérence), l'expérience sonore prend sens, d'une certaine façon, de l'intégration de deux situations en une. Comme le fait, à ce propos, remarquer E. Strauss :

Le pouvoir étonnant du son lui vient du fait qu'il peut être dissocié de sa source et qu'en conséquence de cette séparation, l'événement sonore et l'audition se produisent simultanément.

(Strauss, E., 2000 [1935] : 446).

⁸⁷³ À la radio résonne cette belle musique persane de tar, ancienne, semblable à celle d'un Segovia détaché de tout, semblable aussi à un peu de verre brisé qui dégringole avec indolence. B. 49,

⁸⁷⁴ Source de l'analogie

⁸⁷⁵ Source sonore. (le phénomène de similarité lexicale étant ici, bien sûr, plus qu'une coïncidence).

La saisie de la relation “source-cible“ s’exprime ainsi comme “com-préhension“ de la situation, c’est-à-dire comme dépassement d’une dualité dans l’un. Que la relation au sonore aille, en cela, de l’*entendre* au *faire* (« elle entend qu’on marche à pas étouffés sur les galets. », RB. 32), ou du *faire* à l’*entendre* (« alors, tenant le croûton des deux mains devant lui, il fait avec ses dents un bruit qu’on peut entendre. » RD. 31), que le lien émission/réception soit effectif (« Elle s’arrête ; elle n’a qu’à écouter d’où vient le son, elle repart. » RD. 64), ou n’aboutisse pas (« Elle fait du bruit sur les marches, mais c’est un bruit qu’on n’entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire. » RD. 59), que l’engagement du jeu inférentiel trouve une résolution dans l’identification de l’événement (« Et ça faisait un pas et puis un pas, une espèce de pas et une autre espèce de pas, d’où j’avais conclu qu’ils étaient deux », RB. 23) ou ne permette pas d’en comprendre la portée (« [...] Seulement on n’avait pas su tout de suite ce que ce bruit signifiait. » RD. 26), ce qui importe, c’est bien que, d’une façon ou d’une autre, le lien *source/cible* fasse sens, c’est-à-dire fonde l’unité de la situation afférente. Passant par le dépassement de deux situations en une, l’expérience sonore porte ainsi en germe les éléments inhérents à l’engagement du procès d’abstraction.

> *Contribution à l’ancrage émotionnel du procès cognitif*

Or, si la relation aux événements acoustiques se caractérise, comme le met en évidence le paradigme de l’harmonie des sphères, par sa dimension intégrative, c’est de sa participation aux manifestations fusionnelles premières de l’être au monde - au continuum sensori-tonique (Werner et Wapner, 1949), à l’expression de l’émotion (Francès, R., 1984, [1958], Imberty, M, 1979), ou à la “couche originaire du sentir“ (Werner, H, 1929 : 155, Merleau-Ponty, M, 1945 : 917) -, qu’elle semble tirer son aptitude à résorber le divers dans l’un.

Comme l’analyse à cet égard J. Fisette, c’est dans le dépassement des tensions inhérentes au procès émotionnel que s’initie le mouvement de sémiose, la musique se caractérisant ce faisant par son aptitude à engager le phénomène iconique, et à ouvrir au procès signifiant le champ des possibles (Fisette, J, 1999)⁸⁷⁶. Si elle a ainsi longtemps été envisagée comme

⁸⁷⁶ « dans l’écoute musicale, le signe semble loger de l’autre côté de la ligne de partage de la lumière : il est lui-même l’ombre de quelque chose d’indéfini. C’est la raison essentielle pour laquelle la musique serait particulièrement apte à porter l’émotion ; car l’émotion est une charge qui, provenant de l’obscur, ne se laisse pas saisir, ni contrôler ; l’émotion naît d’une pulsion que l’on pourrait imaginer comme un “nœud“ obstruant l’obscur passerelle entre la conscience et le monde ; alors, l’enjeu du mouvement sémiosique, c’est de négocier avec cette obstruction, de l’absorber, d’en faire sa matière puis d’arriver à libérer le passage et à assurer une des

extérieure à la “raison“, l’émotion est aujourd’hui pensée comme assurant une fonction essentielle dans l’activité cognitive, comme en atteste par exemple, soulignée par J. Fisette, la valeur, chez C.S. Peirce, de la référence à la musique dans la description du processus “d’inférence hypothétique“ :

Les différents sons produits par les instruments de l’orchestre frappent notre oreille et le résultat en est une émotion particulière, somme toute différente des sons eux-mêmes. Cette émotion est essentiellement la même chose qu’une inférence hypothétique et chaque inférence hypothétique suppose la formation d’une telle émotion.

(Peirce, C.S, [1931-1935], 2.643) cit. in Fisette, J, 1995 : 8).

> *L’expérience sonore est-elle particulièrement “apte“ à l’évocation ?*

Associée par C.S. Peirce au paradigme de l’inférence hypothétique, et pensée par J. Fisette comme origine du procès sémiotique, l’émotion est également envisagée par D. Hofstadter et E. Sander comme susceptible de jouer un rôle clé dans les phénomènes d’évocation inhérents au surgissement de la source :

Il est fort probable qu’une évocation dépende d’aspects émotionnels des deux épisodes qu’elle relie ; en effet, les émotions sont des indices clés d’une situation, qui en constituent souvent les aspects les plus essentiels. (Hofstadter, D, Sander, E, op. cit. : 213).

Indissociablement liée au procès émotionnel, l’expérience sonore serait, en cela, particulièrement propice à l’engagement du phénomène d’évocation - et ainsi à l’analogie -, le discours étant ce faisant partie prenante, en particulier dans ses expressions esthétiques, du lien tissé, dans et par la relation à l’événement acoustique, avec le sensible.

Qu’elle s’ancre, ainsi, à l’évocation d’un événement naturel (« les grives saoules montaient par nuées *avec un bruit de grêle.* » B.73), à une manifestation de la vie animale (« Le village faisait un bruit *comme une ruche dérangée.* » RD. 48), à un processus émotionnel (« Son cœur faisait un bruit *comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s’ouvrir, alors on heurte toujours plus fort.* » R.D. 38) ou à la richesse et à la diversité des éléments assurant l’inscription du sonore dans l’expérience humaine, l’analogie passe, dans la saisie du sonore, par un phénomène de surgissement du sensible qui fait que, tout à coup, une situation apparaît comme similaire à une autre en contexte.

cohérences possibles entre une visée qui surgit de l’intérieur et le réel objectif. On comprendra dès lors que l’émotion repose sur le dynamisme propre au mouvement de la sémiose ; si la musique - essentiellement fondée sur des enchevêtrements d’écarts et de résolutions, puis de tensions et de libérations - s’avère un conducteur si efficace de l’émotion, c’est précisément parce que son mouvement, qui est celui-là même de la sémiose, est une avancée - et dans les meilleurs cas une réalisation - vers (l’) adéquation entre l’affect et le monde. » (Fisette, J., 1999 : 9).

Dans le “je ne sais quoi“ qui fait émerger le “c’est comme“ se réactive ainsi un phénomène fusionnel - émotionnel, cinétique, sensoriel - originaire, qui participe, en même temps que de l’expression de la similarité, de la mise en synergie des situations source et cible, phénomène dont D. Hofstadter et E. Sander soulignent les enjeux :

Les évocations dépendent de la présence conjointe de plusieurs fragments partagés entre les situations concernées qui se renforcent. (Hofstadter, D, Sander, E, *op. cit* : 218).

Trouvant une actualisation dans la saisie du sonore, le renforcement mutuel de la source et de la cible confère à la situation afférente une intensité spécifique, comme le met par exemple en évidence, dans *Derborence*, la façon dont l’évocation de l’effondrement d’une pile de bois dans la description de la cessation brusque des conversations à l’arrivée du personnage, Thérèse, dans la salle à boire, unit, en même temps que deux procès acoustiques, deux contextes dont le rapprochement contribue au sens même de la scène - la puissance expressive de l’image reposant par ailleurs, en même temps que sur la symbolique de la chute, sur la fusion, dans et par le procès iconique, des univers de l’extérieur et de l’intérieur, des travaux quotidiens et de la vie sociale, ou encore des événements physiques du monde et de la parole :

Elle dit : “Nendaz ! Nendaz !“ Il n’entend pas tout de suite à cause du bruit et parce qu’il lui tourne le dos : il se retourne tout à coup.

Et le bruit qu’il y avait dans la salle s’est tu par dégringolement jusqu’à ne plus être du tout, comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l’hiver sous les avant-toits, vient par terre :

-Écoutez, Nendaz, vous pouvez venir un moment ? RD. 60

Comme l’analysent D. Hofstadter et E. Sander, le lien source-cible ne préexiste pas en tant que tel à la situation afférente, - comme si l’effondrement d’une pile de bois avait prédisposition à prendre valeur signifiante dans la saisie de l’arrêt brusque des conversations dans une assemblée animée -, mais prend sens dans l’évocation, qui procède elle-même du phénomène “d’encodage“, c’est-à-dire d’une certaine modalité de compréhension du monde :

Nos évocations ininterrompues des situations que nous avons déjà vécues ne sont pas de simples options lors de notre compréhension d’une situation nouvelle, à l’inverse, elles sont profondément impliquées dans notre processus de compréhension.

(Hofstadter, D, Sander, E : 215)

Loin de relever d’un processus ponctuel et fortuit, l’analogie s’inscrit ainsi dans notre histoire, et prend sens, en ce qui concerne l’expérience acoustique, de notre qualité de présence au sonore, qualité dont C.F. Ramuz offre ici un témoignage particulièrement riche.

Occupant une place centrale dans l'analyse phénoménologique de la pensée, la question de l'aptitude de l'acquis à donner sens au présent lie, en cela, la possibilité même de surgissement du nouveau à la dynamisation de l'ancien par l'actuel, c'est-à-dire au caractère éminemment actif de l'être au monde :

mes pensées acquises ne sont pas un acquis absolu, elles se nourrissent à chaque moment de ma pensée présente, elles m'offrent un sens, mais je le leur rends. En fait, notre acquis disponible exprime à chaque moment l'énergie de notre conscience présente.

(Merleau-Ponty, M, 1945 : 811, 812).

C'est ainsi non seulement de sa capacité à activer et dépasser les formes premières d'expression de l'être au monde dans l'engagement des phénomènes de "tension vers" - et à résorber la dualité du *faire* et de l'*entendre* dans l'unité de la situation sonore -, mais également de sa participation d'une certaine modalité de présence au sensible - partie prenante du phénomène "d'encodage" (Hofstadter, D, Sander, E, *op. cit.* : 213-218) -, que l'expérience acoustique semble tirer sa prédisposition au phénomène d'évocation.

5. Prolongements

Extension à d'autres paradigmes culturels

Qu'il s'attache aux événements acoustiques quotidiens, à la description des bruits de l'ailleurs ou à la compréhension des équilibres sonores du monde, le discours sur le son est porteur d'enjeux culturels riches et complexes. Ancré dans la relation au sensible, il repose sur des catégories partagées qui, si elles ne demandent pas à être remises en cause en permanence, donnent lieu en contexte à des reconfigurations de nature diverse, comme en atteste par exemple la façon dont s'exprime, chez A. Cunningham-Fletcher, la confrontation à l'inouï dans la découverte de "la musique de l'autre" (1983 : 7, cit. in Gonseth et al., 2011: 93, cf. supra).

Portant l'empreinte des liens tissés avec le perçu, le discours sur le son se caractérise ainsi, comme le mettent en évidence les travaux d'H. Dupuy-Engelhardt en perspective franco-germanique (1993, 1997, 1998, 2001, 2002), par son degré d'explicitation du sonore, par ses modalités de maillage lexical du champ, par la finesse de son grain de saisie des événements acoustiques, par son ouverture aux phénomènes de cotopie, ou encore par le rôle qu'y jouent un certain nombre d'images qui, culturellement enracinées, sont passées au fil du temps au rang de catégories d'usage.

Confrontée, par ailleurs, au défi représenté par l'utilisation des sons de langue dans la saisie des sons du monde (Fónagy, I., (1991 [1983]) : 314), la parole mobilise

des ressources propres - le discours s'étendant par ailleurs, au besoin, à des formes mimétiques sortant des ressources du code, comme le fait apparaître, dans le commentaire musical, le paradigme de l'imitation vocale infra-verbale. Si la langue a la possibilité de "tout dire" (Jakobson, 1963 : 84), en quoi les choix opérés procèdent-ils, comme le fait apparaître la mise en perspective de la traduction française et du texte original de B. Krause, de formes culturelles spécifiques de présence au monde ? Portant la trace d'usages partagés de nature diverse, le discours présente-t-il lui-même des modalités particulières de saisie du sonore ?

S'attachant aux analogies rendant possible le passage d'une langue-culture à l'autre, l'approche contrastive ouvre à cet égard des perspectives multiples, qu'elle renvoie (i) aux phénomènes d'analogie-catégorisation des événements acoustiques - inhérents tant à nos modes d'écoute qu'aux diverses actualisations de nos conduites sonores -, (ii) à l'inscription discursive du sensible - c'est-à-dire la façon dont le dire est partie prenante du sentir -, (iii) aux processus de lexicalisation du champ - c'est-à-dire aux caractéristiques des "mots du son" -, ou encore (iv) à l'usage des qualités du médium acoustique dans la signification du perçu - soit aux modalités d'engagement du procès sémiotique. Trouvant, dans la présence ponctuelle de quelques occurrences plurilingues dans le commentaire musical et dans les possibilités offertes par la confrontation de la traduction du texte de B. Krause à la version originale, l'occasion d'ouvrir un questionnement qu'elle ne fait qu'amorcer, l'étude invite à étendre la recherche à d'autres langues-cultures, non seulement pour chercher à comprendre les enjeux des différentes modalités de catégorisation culturelle du sonore⁸⁷⁷, mais également pour affiner la compréhension du phénomène sémiotique - l'élargissement de l'analyse au paradigme des "langues à ton", langues pour lesquelles la hauteur se constitue en trait pertinent, semblant dans ce contexte présenter un intérêt spécifique.

⁸⁷⁷ T. Störel souligne en particulier à cet égard l'intérêt d'étendre à d'autres langues l'analyse des métaphores musicales : « La linguistique devrait renforcer les recherches plurilingues concernant les métaphores musicales. En raison des bases communes à partir desquelles s'est développée la culture musicale, on doit s'attendre à une relative unité de l'histoire du champ iconique dans l'espace linguistique européen. La comparaison de différents cercles culturels pourrait pour cette raison être également riche d'enseignements. » (Störel, T., 1997 : 125)

Original : „Die Linguistik sollte sich verstärkt der übereinzelsprachlichen Untersuchung musikbezogener Metaphorik widmen. Aufgrund der gemeinsam gewachsenen Musikkultur ist in dem europäischen Sprachraum eine relativ einheitliche Bildfeldgeschichte zu erwarten. Aufschlußreich könnte deshalb auch der Vergleich zwischen verschiedenen Kulturkreisen sein.“ (Störel, T., 1997 : 125).

Approches développementales, recherches concernant les troubles autistiques

S'attachant à la façon dont se noue, dans et par le dire, la relation *sons du monde/ sons de langue*, l'analyse du discours sur le son questionne les usages culturels du sonore.

Mettant en évidence le rôle nodal joué par l'engagement du continuum perceptivo-langagier, elle s'intéresse ainsi, entre autres éléments, à la richesse des expressions du lien du sonore au verbal chez le tout-petit, à la réactivation de l'ancrage acoustique du dire dans l'apprentissage des langues et aux enjeux de l'inscription sensible de la parole dans les situations de dégénérescence du langage.

Interrogeant le lien unissant les usages signifiants du sonore à la relation aux événements acoustiques du monde, elle s'ouvre, en particulier, aux recherches concernant les troubles autistiques, que celles-ci s'attachent à la qualité de la relation au sensible - et tout spécifiquement à la valeur des pratiques musicales dans l'ouverture de la relation à l'autre -, à l'aménagement des espaces sonores de vie - et aux moyens de remédier à la gêne provoquée tant par les phénomènes d'hyperacousie que par les difficultés à traiter des environnements acoustiques complexes -, ainsi qu'au développement de ressources permettant de faciliter l'accès à la perception temporelle du sonore et à la parole (Samson, F, 2012).⁸⁷⁸

Participation au champ de recherches ouvert par les sciences humaines

Si les sciences cognitives apportent de nouvelles perspectives sur la relation au sonore, l'analyse de l'expérience acoustique est, en retour, partie prenante des recherches du champ, comme le montre, par exemple, du questionnement du procès sémiotique (Fisette, J, 1999) à l'interrogation des modalités d'inscription temporelle du perçu (Delalande, F. et al., 1996, 1998, Frey, A. et al, 2009, 2010), en passant par les travaux sur les phénomènes d'iconicité ou sur les modalités d'actualisation vocale du dire, la place occupée par la musique dans l'étude de la pensée humaine.

Permettant de mieux comprendre la façon dont le sonore s'inscrit dans l'expérience, mais également dont l'usage linguistique du médium acoustique fonde l'émergence du procès signifiant, l'analyse cognitive de l'analogie est une ressource précieuse

⁸⁷⁸ Posant, d'autre part, en retour, la question de savoir en quoi la prégnance des catégories du dire peut inhiber les capacités de "lâcher prise" nécessaires aux pratiques esthétiques du sonore, l'analyse de la relation *sons de langue/sons du monde* trouve un prolongement dans le champ de la didactique musicale, l'exploration du sensible passant par ailleurs de façon essentielle, comme le souligne F. Delalande, par le développement des "mots pour entendre". (1984 : 57 ; 66-67, cf. supra).

dans l'analyse du discours sur le son. Posant, en retour, la question de la contribution de l'expérience sensible à la situation d'évocation - et aux phénomènes d'encodage du perçu -, l'étude de la saisie verbale des événements acoustiques amène à s'intéresser aux processus de signification du sonore. Sur quoi la possibilité de mobilisation - sans la moindre conscience des processus afférents - de la situation-source en contexte auditif repose-t-elle ? Tient-elle à la présence d'une sensibilité particulière aux qualités de l'événement acoustique lors de l'encodage - comme tendrait à le faire penser la pertinence parfois confondante des images du sonore chez C.F. Ramuz ? Relève-t-elle d'un phénomène de prégnance du continuum sensible originaire - soit d'une participation du sonore aux manifestations émotionnelles, cinétiques et sensorielles premières de l'être au monde - situation qui, comme le fait apparaître le récit de la "récupération", par N. Bouvier, de la voix paternelle sur la route de Chiraz, tendrait plutôt à renvoyer à un processus de réminiscence (B. 51) ? Procède-t-elle de l'aptitude de l'expérience acoustique à s'étendre à la perspective de l'événement afférent - et à être encodée dans sa dimension contextuelle - comme le montrent non seulement les situations de catégorisation par la source, mais également, de façon récurrente, les méprises engendrées par les erreurs d'interprétation dans le processus inférentiel (B. 25) ? Trouve-t-elle plutôt une origine dans l'imaginaire sous-tendant, en particulier en contexte musical, le lien tissé avec le sensible - l'écoute s'ouvrant à cet égard, de façon spontanée, à une scène, une histoire, un univers esthétique qui donnent sens à l'événement sonore -, comme le mettent par exemple en évidence, dans le commentaire du *Sacre*, la valeur des images de création du monde, ou encore l'évocation de "la volière", dans la relation nouée avec l'interprétation (DS. I 13, DS. J. 15) ? Dans le surgissement de la source se réactivent, en même temps qu'une situation inscrite au cœur de l'expérience, une certaine façon de percevoir le monde et d'interagir avec les choses. Sans doute l'expérience sonore, expression sans cesse renouvelée d'une présence sensible au monde, est-elle particulièrement favorable à l'évocation.

Si le discours sur le son contribue à "faire exister" les phénomènes acoustiques, l'usage signifiant du sonore en langue fonde le phénomène sémiotique. De même cependant que la relation au sonore, prenant sens en discours, échappe de façon essentielle à l'activité langagière, la parole, ancrée dans l'expérience acoustique, est irréductible au sensible.

Partie prenante de la relation nouée, dans et par le sonore, avec le monde, expérience acoustique et parole marquent ainsi les polarités d'un axe ouvert, d'une part, à la quête esthétique, et, de l'autre, à l'engagement de l'aventure du sens -, "l'expression" s'inscrivant ce faisant de façon essentielle, comme l'analyse M. Merleau-Ponty, sur un continuum :

il n'y a pas de différence fondamentale entre les modes d'expression, on ne peut donner un privilège à l'un d'entre eux comme s'il exprimait une vérité en soi. La parole est aussi muette que la musique, la musique aussi parlante que la parole. L'expression est partout créatrice et l'exprimé en est toujours inséparable. (Merleau-Ponty, M, 1945 : 1093).

Dans la saisie discursive du sonore se jouent ainsi, en même temps que l'ouverture de l'expérience acoustique à l'être au monde, la richesse et la diversité des inscriptions sensibles du dire.

Du lien tissé, dans et par l'usage signifiant du sonore, entre la parole et l'expérience sensible, émergent, expression ultime de l'ancrage acoustique du dire, la "musique de la langue" (P. Schaeffer)⁸⁷⁹ et le "bruissement du sens" (R. Barthes)⁸⁸⁰.

Qu'elle participe de notre présence au monde - et de l'extension du sentir aux dimensions de l'expérience -, de l'ancrage acoustique du dire - et du lien unissant la *phusis* au *logos* (Coquet, J.C., 2007) -, ou de l'engagement du procès iconique - et de la richesse des relations nouées, dans et par la parole, avec le sensible -, l'analogie ouvre ainsi le sonore aux enjeux de l'inouï.

⁸⁷⁹ Comme le note P. Schaeffer, l'étude de l'objet sonore ne s'intéresse à la parole que dans ses enjeux musicaux, c'est à dire « en n'écoutant que *ce que parler ne veut pas dire* » (Schaeffer, P., 1966 : 294).“

⁸⁸⁰ Soulignant, à la différence du compositeur, la distance séparant la parole de l'expérience musicale, l'analyse de R. Barthes focalise l'écoute non sur la musique de la langue mais sur "le bruissement du sens" : « il reste toujours *trop de sens* pour que le langage accomplisse une jouissance qui serait propre à sa matière [...] Mais ce qui est impossible n'est pas inconcevable : le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d'une musique du sens ; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé. [...] Et de même que, attribué à la machine, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui ferait entendre une exemption de sens, ou - c'est la même chose - ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans "la triste et sauvage histoire des hommes" est la boîte de Pandore. » (Barthes, R , :95).

Table des figures

Figure 1. Structuration sémantico-lexicale du champ du sonore selon K.W. Heyse (1856), transcrite sous forme d'arborescence par E. Coseriu (1966)	p.146
Figure 2. "Le continuum de la similarité" (Monneret, P, 2012 a)	p.161
Figures 3a, 3b. Extensions lexicales	p.191
3a. Extension par analogie acoustique	p.191
3b. Extension catégorielle et affaiblissement sémantique	p.191
Figures 4.1, 4.2, 4.3 Directionnalité des processus intersensoriels	p.211
4.1 Directionnalité et hiérarchie des sens selon Ullman (1967), cit. in Werning et al. (2006) ..	p.211
4.2 Directionnalité des sens selon Williams (1976), cit. in Werning et al (2006).....	p.211
4.3 Directionnalité selon Werning, Fleischhauer & Beşeoğlu (2006 : 2369)	p.211
Figure 5. De la perception à l'intellection (de la "couche originaire du sentir" à la distinction des sens)	p.215
Figure 6. Saisie en langue du sonore : contiguïté vs. similarité	p.245
Figures 7a, 7b, 7c, 7d, 7e Extensions métaphoriques.....	p.254-259
7a Mugir (animal → tempête)	p.254
7b. Tonner (orage → voix)	p.255
7c. Rire (homme → hyène)	p.256
7d. Chanter (homme → animal)	p.257
7e. Claironner (musique → parole)	p. 259
Figure 8. De la disjonction <i>son/espace</i> à l'émergence de la "spatialité sonore".....	p.269
Figure 9. Saisie métaphorique du sonore	p.281
Figure 10. De l'ancrage expérientiel de la parole à l'émancipation du dire	p.286
Figure 11 Enjeux esthétiques de "l'acidité" du son	p.470
11.1 Connotations de l'adjectif <i>acide</i> dans la caractérisation du son instrumental	p.470
11.2. Valeurs de <i>l'acidité</i> dans l'interprétation du <i>Sacre</i>	p.470
Figure 12. Affinement du grain de saisie acoustique : échange verbal autour de la qualité de la prise de son du piano	p. 491
Figure 13. Enjeux sémantiques de la description d'un phénomène de continuité/rupture dans "Atmosphères" de Ligeti (DL. J 81)	p.494
Figure 14. Glissements sémantiques contextuels : exemples de "violon" et "piano".....	p.496

Figure 15. <i>Disques en lice - Saisie de l'entendre</i>	p.504-505
15.1 Richesse et diversité de <i>l'entendu</i>	p.504
15.2 Axes de catégorisation de l'événement musical	p.505
Figure 16. Enjeux iconiques de l'écoute (Mozart, DM. K 42)	p.524
Figure 17. De l'expérience acoustique à l'inscription discursive du sonore	p.634
Figure 18. Analogie/catégorisation du sonore	p.637
Figure 19. Diversification du champ lexical	p.645-646
19 a. Rapport occurrences/types	p.645
19 b. Représentation des termes du lexique témoin	p.646
Figure 20. Saisie de l'écoute : degrés d'intégration du <i>faire</i> à <i>l'entendre</i>	p.658
Figure 21. Saisie du <i>faire</i> et de <i>l'entendre</i> : degré d'agentivité de l'auditeur et de l'acteur	p.660
Figure 22. Métaphores du sonore : de l'inscription du comparant à l'impertinence sémantique ...	p.666
Figure 23. De la relation aux événements acoustiques à l'usage signifiant du son en langue ..	p.723-725
23 a. Saisies événementielles du sonore → constitution du dire en événement	p.723
23 b. Phénomènes de tension vers la source → ouverture du procès signifiant	p.724
23 c. Inscription temporelle du perçu → ouverture de la chaîne séquentielle du dire	p.725
Figure 24. Des saisies distinctives du sonore aux usages différentiels du dire	p.741-744
24 a. Différenciation qualitative des phénomènes acoustiques → usages distinctifs du sonore en langue	p.741
24 b. Affinement du procès différentiel → constitution de l'écart en fondement du procès signifiant	p.742
24 c. Ancrage de l'ouïe dans le continuum sensible originaire → ouverture du sonore au <i>non - spécifiquement - sonore</i>	p.743-744
Figure 25. Sons du monde/sons de langue : régénération du procès sémiotique	p.747
Figure 26. Des saisies métaphoriques du perçu à l'engagement du procès iconique	p.754-757
26 a. Saisies par "impertinence de source" → "impertinence" des usages du sonore en langue	p.754
26 b. Images qualitatives → usages iconiques des qualités acoustiques, rythmiques et syntaxiques du dire	p.755-756
26 c. Métaphores "autonomisantes" → constitution du dire en espace d'expérience propre	p.757
Figure 27. Analogie et émergence du dire	p.774
Figure 28. Des analogies du perçu aux analogies du dire	p.813
Figure 29. Analogie et engagement du continuum perceptivo-langagier	p.843

Index

Acoulogie, 242

Acousmatique (situation), 96, 218, 458-459

Acoustique,

procès acoustique (inscription verbale du ...), 230- 231, 239, 366, 565-567, 613-615,
654, 656, 673-674, 721, 725

qualités acoustiques, 133-134, 230, 238, 296, 413-414, 416, 430

rupture d'isotope acoustique, 263, 284, 285, 689-692, 712

signature acoustique, 593, 616

spectre acoustique, 43, 245, 257, 265, 411, 535-536, 650, 742

 hauteur spectrale vs. tonale, 201

 spectrogramme, 107-108, 265, 718

acoustique et distinction bruit/son, 535-536, 538-540

 ... et hauteur du son, (P. Schaeffer, 1966), 202

 ... et mathématique, 274

 ... et optique, 106-108

Allitération, 696-702 728, 829 (cf. iconicité acoustique)

Analogie, 64, 110-113, 172-176

- argumentative, 175, 516-517

- créative vs. banale, 849

- diagrammatique, 158

- directe vs. élaborée, 849

- homogène vs. hétérogène, 320

- projective, 370

- proportionnelle, 110-112, 144, 172

- saussurienne, 141-143

- *de l'Autre*, 111-112

- (*s*) *de l'expérience* (Kant, 1781), 111

- *de scénario*, 163-164, 767-768

- *du monotrème*, 223, 240, 761, 834

- "*du son et de l'esprit*", 806-808, 844

Analogie

et connaissance, 112-113

et critique musicale, 56, 473, 475, 488-490, 509, 516-517, 521-523, 531-533

et discours sur le son, 64-67, 75, 166-167, 216-217, 252-253, 320, 335-353,
509, 651-662, 676-695, 696-700, 702-706, 706-714, 767-768, 771-773,
828-830, 852

et expérience sonore, 126-136, 302-303, 316, 320, 393-394, 571, 603-604, 611,
676-688, 709, 711-712, 718, 747, 754, 827-828, 836, 847

et linguistique, 139-153, 156-162

et littérature, 162-171, 362-363, 767-768

et parole, 184-185, 759-775, 806-807, 811-813

et perception, 123, 180 (Hofstadter, D. Sander, E, 2013)

et traduction, 147-151, 428-431

Anéchoïde (chambre, salle, site), 418-420, 585, 622

Anthropophonie, 415-418, 546, 641

Autonomisation du sonore, 217 -218, 305-307, 322-323, 334, 372, 403, 470-472,
497, 565-572, 613, 625-627, 640, 660, 674-675, 693-695

Inscription iconique, 275-280, 390-391, 394, 396-397, 470-472, 520-521, 692-693, 712

... et usage signifiant du son en langue, 110-111, 122

Bioacoustique, 121, 411, 420, 569, 719, 818, 822

Biophonie, 108, 116, 118, 410, 412-414, 420, 421, 641, 642, 644, 687, 691

Bruit vs. son, 534-609

Bruit blanc, 82, 558, 570, 592, 639, 650

Bruit inconnu, 302-303

Mythes du bruit, 114-115

Catégorisation, 156 (Hofstadter, D, Sander, E, 2013)

Degré d'enracinement (*entrenchment*) des catégories, 154-155 (Turner, M, 1988)

Extensions catégorielles 190-193, 246, 254-259, 268-269, 421-422, 686-688

marquage autonymique (guillemets), 420-423 / 516

Grain de catégorisation, 199-202, 294-295, 387-388, 431-432, 488-490

Catégorisation du sonore, 126- 138, 195-217, 371-372, 637- 644

chez C.F. Ramuz, 289-293, chez N. Bouvier, 379-386, chez B. Krause, 411-419

... musicale, 463 - dans le commentaire critique de *Disques en lice*, 450-455

Catégories *ad hoc*, 186, 426-428, 644, 708-709, 770, 819-820

Bruit ascensionnel (N. Bouvier), 396-397

Bruit de l'invisible (N. Bouvier), 393-394

Bruit-recul des limites spatio-temporelles, (N. Bouvier), 396-397

Bruit-retour aux origines de l'humanité (N. Bouvier), 397-399

Drôle de (bruit, langue, accent, petite musique) (C.F. Ramuz), 298

Espèce de faux baroque (*Disques en lice*), 480, 532

Faire son bruit (C.F. Ramuz), 401, 525, 531, 559, 592-593

Fort et marqué (C.F. Ramuz), 562

Juste c'qu'i faut (*Disques en lice*), 525-526, 531

Perçu avec ses seules oreilles (*heard with ears alone*) (B. Krause), 426-427

Plus beethovenien(ne) que la plupart des ... des compositions d' Beethoven, 531

Ressenti plus qu'entendu (*more felt than heard*) (B. Krause), 426

Rencontre sonore Orient-Occident (N. Bouvier), 395-396

Son (bien) fait pour (N. Bouvier), 399-401

Son le plus puissant produit par l'être le plus petit (B. Krause), 427

Son des petites choses (*The sound little things make*) (B. Krause), 427

Très baroque italien, 531

Un peu Messiaen, 522

Catégorisation et engagement du procès langagier, 184-185, 844-845

catégorisation lexicale, 68-69, 185-186, 610, 708-709, 831, 837

... et saisie verbale du sonore, 186-218, 645-650, 707-709, 831- 838

chez C.F. Ramuz, 293-299, chez N. Bouvier, 387-391, chez B. Krause, 419-422,

dans le commentaire *Disques en lice*, 476-486

Champ sensori-tonique de la perception (Werner et Wapner, 1952), 89

Chant, 191, 384, 642, 706-707

Extensions catégorielles, 422-424, 670-671, 684-685

“Clarté“ du son, 46, 205-206, 561

Comparaison, 104, 131-136, 195-202, 462-463, 486-488, 514, 532

Contiguïté/rupture, 176-177, 205, 244-245, 408-410, 850-851

Continuum cinético-acoustique, 89-90, 296, 315, 430, 463-465, 576-577, 617-618,
674-675, 689

et signification du mouvement en langue, 731-734, 743

Continuum écoute → **production** 90-92, 187-188, 460-462
 et usage linguistique des processus phono-articulatoires, 717-719

Continuum perceptivo-cognitif, 89-92, 136-138, 808-810, 849-853, 855-856

Continuum perceptivo-langagier, 634-635, 714, 715-758, 808-817, 821-836, 844-853

Continuum sensible → *intelligible*, 114, 729-730, 811-813, 847-853

Continuum sonore → *musical*, 118-119, 445-447, 541-542, 785

Correspondances transmodales
 vs. synesthésie, 203-205
 et ancrage culturel du perçu, 205-206, 212-214, 469-470
 et continuum fusion → dissociation sensorielle, 87-89, 205-207, 214
 et expérience esthétique, 39-40, 103, 200, 208, 215-217, 468-470
 et phénomènes de directionnalité, 209-211, 737
 et processus de congruence perceptive, 207-208, 213-214, 562-563
 et signification du perçu, 212-213
 du sonore, 39-40, 208, 217, 388-389, 400, 562, 618
 et usage signifiant du son en langue, 736-741, 744, 838-839

Cotopies, phénomènes de contiguïté situationnelle et marquage sémantico-lexical du sonore
 62-63, 151, 247-250, 831-832

Couche originaire du sentir → **spécialisation perceptive**, 87-88, 206-207, 214-215, 489-490

Critique musicale, 53-56, 444-445, 447-449, 456-458, 643, 694
 et iconicité, 54-56, 480-482, 519-521, 533, 691, 692, 822-823

Degrés d'intégration du faire à l'entendre, 657-658

Détachement syntaxique et inscription verbale du sonore, 403-404, 597-598, 651.
 335-336, 652

Détermination et actualisation verbale du sonore, 435-436, 553-597, 627-630

Déverbaux en -ment et saisie du lien processus-produit, 242-243, 432-434, 649, 831-832

Différentiel, 457, 592

Difficulté à dire le sonore, "lacunes" de la langue dans la saisie du champ, 33-39

Discours, 31

Discours sur le son, 29-64, 821-829

Circulation (du ...), 346-353

Distinction qualitative du perçu, 131-136, 195-217, 317-318, 331-333, 462-463,

486-490, 560-563, 630-631, 638-639

inscription iconique (B A LES QUALITÉS DE X), 262-263, 264-269, 390-391,

406, 482, 604-605, 690-691

... et usage signifiant du son en langue, 726-730, 741-742

Échelles d'Osgood (structuration de l'espace sémantique), 43, 206**Écologie acoustique 41-42, 178****Écoute, 80, 89-100, 186-187, 458-459**

- amplifiée, 121, 417, 426-427

- banale vs. praticienne (P. Schaeffer, 1966), 94-95, 198-199, 202

- "causale" (P. Schaeffer), 126-130, 717-719

- "gourmette" 459, 462

- partagée, 368-369, 375-376

- qualifiée, 195-198

- réduite (P. Schaeffer, 1966), 96-98

- sémantique (P. Schaeffer, 1966), 138

"Quatre écoutes" (P. Schaeffer, 1966), 97, 125, 178-179, 181-182, 300, 819

Effet (esthétique), 483-484**Effets sonores, 81-82**

- Dominance, 581

- Doppler, 733

- Effacement, 364-365

- Émergences, 364, 580-581

- Masque, 82-83, 364

Inscriptions musicales, 467-468

Énoncé nominal et inscription discursive du sonore, 402, 622-623, 627, 652-654**Événement sonore**

Approche événementielle vs. phénoménale du sonore, 305-307, 321-322, 556-557, 574, 602, 623-624, 654, 826

Projection du procès sonore sur l'axe linéaire du discours, 654-656

Valeur événementielle du sonore et usage du médium acoustique en langue, 716-717, 723

Évocation, 123, 180, 543, 851-853, 856

Expérience sonore, 77-79, 81-83, 92-93, 95, 100

Approche expérientielle vs. acoustique du sonore, 84, 94

... vs. psycho-acoustique ..., 92

Expérience sonore

et abstraction, 729, 848

et conscience de la cohérence profonde du monde, 116

et continuum écoute/production, 90

et engagement de la quête épistémique, 91-92

et évocation (analogie), 849-853

et intériorité 119-120

et modalités fusionnelles originaires de l'être au monde, 89-90

et quête de l'inouï, 121-122

et saisie de l'inconnu, 129-130

Expertise, 32-33, 129, 198-202, 461-462, 478-480, 501-502, 642, 729, 832

et saisie verbale du sonore, 34, 38, 46, 186, 420, 478-480, 493-494, 528-529, 553,
592, 708, 729, 821-822, 832

et usage signifiant du son en langue, 729-730, 742

Figement/remotivation 246, 252-253, 284-285, 373, 481, 650, 665, 763, 835-836

Formant, 238, 265, 276, 401, 729, 742

Fréquence, 34, 57, 117, 133, 201, 226, 258, 265, 277, 411, 419, 426, 440, 535, 539,
540, 558, 581, 639, 650, 674, 718, 733, 764

Géophonie, 412-413, 414, 415, 585, 593, 601, 607, 641, 642, 687, 708

Gestaltisme, 81-83, 196, 268

Harmonie des sphères, 114, 178, 804

Harmonique, 43, 114, 201-202, 457, 535, 540, 592, 604

axe *harmonique* → *inharmonique*, 542, effet harmonique, 574, série harmonique, 535,

Hauteur, 201-202, 207, 212-214, 266, 414, 481, 535, 540

Icône/ indice/ symbole (Peirce, C.S, 1978, [1931-1935; 1958]), 95, 126, 778, 804-805

“interprétant logique final“ (Peirce, C.S), 176

Iconicité, 157-162, 696-706, 709, 747-757, 842

- acoustique et processuelle 696-702, 709, 713, 728, 829
- séquentielle et rythmique, 702-706, 713, 830
- sémantique (cf. métaphore), 664-695
- syntaxique, 303-305, 335-336, 402, 403-404, 597-598, 622-623, 651-663, 722-723, 725

... et usage signifiant du sonore en langue, 747-757, 768-770, 810

Imitations vocales infra-verbales, 473-475, 598-599, 647-648

Inférences, 126-130, 302-303, 316, 393-394, 611, 718

Inouï, 29, 95 (P. Schaeffer, 1965), 121-122, 129-130, 394, 415, 427, 465, 482, 523,
668-669, 694-695, 712, 857

Inscription discursive de l'écoute et du lien du faire à l'entendre 300-314, 319-321,
327-333, 404-405, 497-501, 599-603, 611-614, 656-663

Interjection, 236, 339-344, 735, 765-766

Lexicalisation du sonore, 186-195, 198-202, 208, 217-218, 282-286, 647-650, 707-709, 831-837

Images lexicales du sonore, 252-281, 650

Néologismes, 241-242 - Créations lexicales, 484-486

Linguistique, 139-162, 776-788, 798-803, 806-813, 814-817, 844-847

- analogique (Monneret, P, 2004), 156-157, 846
- cognitive, 786-788
- générative, 152
- structurale, 138, 141-147

Littérature

... et analogie, 162-171

... et mimesis, 794

... et mise en scène discursive du sonore 49-50, 374-376, 377-378, 388-390

. engagement du procès métaphorique, 39-40, 132-162, 243-253, 772-773

. inscription discursive de la voix, 51-53

. "oral dans l'écrit", 335-363, 652

. ouverture de la scène énonciative, 767

Marquage morpho-lexical du sonore par affixation, 241-244, 649-650

Métaphore, 160-162, 244-245, 252-253, 664- 695, 771-775

- conceptuelle, 160, 264
- littéraire, 160,162, 772-773
- ... et critique musicale, 54-56, 480-482

Métaphore et expérience sonore

Inscription iconique du *faire* et de l'*entendre*, 405, 519-520, 676-679

Métaphore "autonomisante", 275-280, 390-391, 394, 396-397, 470-472, 520-521, 605, 692-695, 712

... de "dépassement des contingences de l'instant", 398-399, 693-695, 712

Métaphore qualitative (B A LES QUALITÉS DE X), 265, 604-605, 630-631, 689-692

- "idéalisante", 273-275
- ontologique, 264-273, 391, 406, 482, 580, 604-605, 689-692
- spatiale, 580-582, 673-675
 - . de superposition, 581
 - . de traversée, 581
 - . "du conduit" (parole), 484-485
 - . "du contenant", 481-482, 580, 626, 673-674

Métaphore "de (lien à la) source" (LE BRUIT DE X EST UN BRUIT DE Y), 253-263, 320, 407-408, 595, 603-604, 614-615, 638, 667, 670-672, 679-688, 711-712

- *faire un bruit de / avec un bruit de...*, 320, 407-408, 603-604, 638, 679
- *faire un bruit comme quand ...*, 166-167, 320, 375, 595, 604, 614-615, 638, 667, 827-828
- *faire un bruit comme si ...*, 406-407, 614, 849

Métaphore et relation à l'œuvre musicale, 263, 265-273, 470-472, 480-482, 497, 512, 519-524, 530-531, 664-665, 689-695, 712

métaphore "esthétique" : plastique, 271, 691-692, musicale, 521-523, 669-670

Métaphore innovante, créative (vs. banale, figée), 39-40, 320-321, 355, 405-406, 520-521, 550, 604-605, 614-615, 666, 668-669, 672, 673, 679-680, 828 852-853

Métaphore et phénomènes d'iconicité acoustique, 700-701

Métaphore et usage signifiant du son en langue, 747-757

Mimesis

et écriture, 794

et engagement du procès langagier, 759-762

et mise en scène de l'oral dans l'écrit, 336-339, 359, 372-373

. interjections, 339-341, 342-343

. prises "en mention" 335-336, 652

et saisies onomatopéiques, 219-224, 338, 404-405, 439-440, 597-598, 633

et usage iconique de l'énoncé nominal dans la mise en scène discursive du sonore,
402, 622-623, 627, 652-654

mimesis vocale infra-verbale (commentaire musical), 473-476, 598-599, 647-648

Mots du son, 68-69, 219-239, 241-244, 247-250, 252-281, 432-434, 484-486, 648-650,
707-709, 831-837

... et inscription verbale du sonore, 293-296, 387, 419-420, 476-478, 645-647

... et saisie discursive de la relation à l'œuvre musicale, 476-482

Musique

Écoute musicale, 87-89, 93-97, 384-386, 395-396, 458-460, 466, 512-513,
519, 531-532

Expertise, 198-202, 216, 457-458, 461-462, 478-480, 501-503, 642, 708, 729, 832

Inscription discursive de la relation à l'œuvre musicale, 475-507, 508-528, 529-533

... et engagement du procès iconique, 263, 266-274, 480-482, 512, 519-524,
530-531, 604-605, 689-695, 712

autonomisation de l'événement musical, 470-472, 497

Musique

et bruit, 446-447, 539-542

et continuum écoute/production, 91, 96, 460-462, 497

et engagement du procès sémiotique, 778-779 (Fisette, J, 1999)

et expérience de l'inouï, 465, 482, 523, 694-695, 712

et parole, 30, 34-40, 444-445, 480, 491-494, 527-528, 533

"musique-langue", 258-259

et perception, 445-446, 502-504, 527-528

et univers esthétiques de référence, 450-455, 515-516

"métaphores esthétiques", 521-523, 669-670

"Musique du monde"/ ancrage de la musique dans la relation à la nature 118-119, 193,
422-424, 441, 785

Mythes du bruit, 114-115

Niche acoustique, 108, 411, 414, 525, 644

“Hypothèse de la niche“ (B. Krause, 2013), 116, 718-719

Objet sonore (Schaeffer, P, 1966), 93-99

Ondes sonores, 276-277 (Hofstadter, D, Sander, E, 2013)

Onomatopée, 219-240, 338, 403-404, 439-440, 597-598, 648-649, 651, 761-762, 834-835

Ontologie du sonore, 77-79, 571-572

Oral dans l’écrit, 335-363, 652

Parole

Analogies (de la ...), imitation, projection, subversion, 634-635, 759-775

Approche phylogénétique, 223, 234-235, 341-342, 732-733, 788-793, 809-810

Catégories du dire, 194-195, 294-296, 382-384, 751, 753

extensions catégorielles → “parole du monde“, 670-671, 686-687

Descripteurs phonématiques, 144-145, 194, 719, 729, 748-749

Energieia, puissance créatrice du dire, 811, 816-817

Musicalité, 635, 713, 830, 857

Parole parlante/ parole parlée (Merleau-Ponty, M, 1945), 156, 171, 720, 770, 812, 847

“Perception de la parole“, 808

Perception

Approche cognitive, 123, 180 (Hofstadter, D, Sander, E, 2013), 847-848

écologique ..., (Gaver, W.W, 1993), 95, 123-124, 416, 785

gestaltiste ..., 81

phénoménologique ..., 83-89, 92-93, 100

psychologique ..., 81-82, 89-90, 136-138, 182-184, 203-215

sémantique ..., 42-48

Perception et connaissance, 79

et questionnement du statut du perçu, 77-79

Perception animale, 127-128, 416-417

Périodicité, 201, 273-274, 412, 535, 539

Phénoménologie de la perception (Merleau-Ponty, M, 1945), 83-89

... du sonore, 92-94, 100

Phone, phonie, 200-201

Phonétique

Changement phonétique, 140-142, 726, 748, 776, 800, 802

Lois phonétiques, 140-141

Phonétique/phonologie, 802

Phonologie

“Phonologie naturelle“, 801-802

... structurale (Trubetzkoy, N, 1939), 144-145

... et phénomènes de variation, 800

Phonosymbolisme (symbolisme phonétique), 158, 212-214, 238-239, 698-704, 709, 719
724, 728, 731-741, 743-744

... et usage signifiant du son en langue, 719, 724, 731-734, 734-736, 737-738,
739-741, 743-744, 745-746, 747-750

Principe sémantique d'ordre linéaire (Givón, T, 1985), 654-656, 722, 723

Psycho-acoustique, 43-44, 92-93, 182, 200-202, 540

Récit, 52

Récit de voyage, 378-379

Saisie discursive du sonore et conduite du récit, 51-52, 292, 299, 302-303, 314-316,
321, 329, 333, 367-368, 371-372, 375, 574, 589, 591, 623, 651

Saisie prépositionnelle du sonore (*avec/sans bruit, dans/parmi/ par-dessus le bruit, malgré/ hormis le bruit*), 575-582

Sémiotique

- peircienne, 95, 126, 176, 778, 804-805

- de la parole

 sémiotique de l'interjection (Kleiber, G, 2006), 340-341

 ... de la métaphore, I (Fisette, J, 1999), 772

- du son (questionnement du “sens du son“), 48-49, 803-804

Expérience sonore et pensée de la cohérence du monde, 114-116, 399-401, 525- 526,
592-593, 643

Son, musique et engagement du mouvement de sémiose (Fisette, J, 1999), 777-779, 850

Usage du médium acoustique en langue et ouverture du procès sémiotique,
719-721, 777-778, 803-806, 815-816, 817

Silence, 292, 386, 418-419, 610-631

... et expérience musicale, 465, 617

Son

vs. bruit, 534-609

Son pur (sinusoïdal)/ vs. *son complexe* 57, 273, 285, 535, 538-540, 606

Troisième son, terzo suono, 574, 607

Sons de langue/ sons du monde

Enjeux catégoriels, 193-194 - fusion dans le *tacet*, 612, 686

- et inscription verbale du sonore, 74-75, 337-339, 370

. engagement du procès onomatopéique, 219-224, 238-240, 439-440, 597-598, 648-649, 651

. mise en scène discursive du sonore, 363-368

ouverture du procès iconique

“ parole du monde“/ “ancrage géophysique“ du dire,

684, 686-687 - 383, 651

iconicité acoustique et processuelle, 696 -702, 728, 829

- et usage signifiant du sonore en langue, 35, 715-758, 759-762 (Changizi, M, 2011)

pensée de l’ancrage acoustique du dire, 56-57, 776-778, 798-806,

808-817, 837-843

Source (sonore)

Phénomènes de tension vers la source, 31, 94, 126-130, 638

... et saisie discursive du sonore, 189-195, 239, 247-252, 300-314, 316-317, 319-321, 330-331, 394, 460, 495-497, 544-547, 549, 559, 589-590, 599, 611, 615-616, 622, 638, 656-659, 824-826, 849-850

enjeux iconiques (“impertinence de source“ : LE BRUIT DE X EST UN BRUIT DE Y)

253-258, 320, 405-408, 595, 603-604, 638-639, 679-688

... et usage signifiant du sonore en langue, 716-721, 723-724

Source/cible, 407-408, 667-668, 670-672, 676-695, 820, 851-853

Spatialité (son et ...)

Expérience musicale → expérience spatiale (Merleau-Ponty, M, 1945), 88-89

Saisies spatiales du sonore, 296, 297-298, 333, 364-365, 396-397, 567-568, 580-581, 625-627, 628, 673-675

Son et espace, 267-269

Subjectivité

Ancrage subjectif de l'expérience acoustique, 44, 84-85, 90, 120, 818

... et différenciation qualitative du sonore, 298-299, 420-421, 563-564,

“jardins secrets catégoriels“ (Hofstadter, D., Sander, E, 2013)

426-428, 708-709, 819-820

... et inscription discursive du sonore, 300-314, 368-369, 393-394, 398, 404, 616-617
620-621, 622, 631, 656-663, 823-826

... et relation à l'œuvre musicale, 463, 466, 483-484, 488-489, 506-510, 512-513

inscription modale de l'*entendre*, 301, 499-501, 825

ouverture au procès iconique, 405-408, 512, 519-521, 619-620, 664-666,

676-681, 689, 695

... et usage du médium acoustique en langue, 734-736, 743

Système écho-neuronal (Rizzolatti et Craighero, 2004), 90-91, 461, 716, 788-793, 837

Temporalité (son et ...)

Inscription temporelle de l'expérience sonore, 84-85, 105, 106, 136-138, 308-311

Saisie discursive du procès sonore

enjeux temporels, 312-313, 825-826

inscription syntaxique, 654-656, 722, 723, 830, 839

marquage aspectuel, 307-312, 613-614, 624, 673, 827

saisies cinétiques, 296, 567-568, 617-619, 674-675, 834

saisies processuelles, 297, 333, 365-367, 463-465, 467-468, 498-499, 565-567,
673, 826-827, 834

inscription iconique

métaphores, 275-277, 471-472, 614-615, 640

iconicité séquentielle et rythmique, 699-700, 702-704, 830

Temporalité du sonore et usage du médium acoustique en langue, 86-88, 90

Théorie motrice du langage (Liberman, M, Mattingly, I.G, 1985), 779-782

Théorie de “la perception directe de la parole“ (Fowler, C.A, 1990), 783-785

Topicalisation et mise en scène du lien du faire à l'*entendre*, 303-305, 656-657

Toponyme, 324-329

Traduction et discours sur le son, 61-63, 148-151, 428-440, 551-557

Usage signifiant du sonore en langue

- ... et autonomisation du dire, 745-746, 757
- et constitution de la parole en événement, 715-717, 723
- et émancipation du dire du perçu, 751-752, 756
- et engagement du lien *signans/signatum*, 717-719, 724
- et enjeux sémantiques des phénomènes de similarité acoustique, 747-750, 759
- et inscription subjective du dire, 734-736, 743
- et ouverture de la chaîne séquentielle du discours, 721-723, 725
- et “réalité“ expérientielle de la parole, 750-751, 754
- et saisie du sensible, 736-741, 744
- et signification du mouvement, 731- 734, 743
- et structuration de l'appareil phonologique, 726-728, 741
- et valeur diacritique du signe linguistique, 729-730, 742

Visible/audible, 78, 100-109, 146-147, 458-459

Usage iconique du visuel dans la saisie du sonore, 265, 271, 519, 618- 619, 691-692

Voix

Voix et accent, 291, et appel, 344-345, et chant, 384-385, 642, 684-685, et cri, 290-291, et langue-culture de l'autre, 332, et modalités d'actualisation du dire, 194-195, 332, 641, et nom, 324, et “parler“, 354, et poésie, 384, et relation à l'inintelligible, 195, et rire, 290-291, et *tacet*, 612

Extensions catégorielles par déplacement des frontières entre règnes et espèces, 191-193, 253-258 “voix et parole du monde“, 192, 343, 670-671, 684, 686, prosopopée, 334

Inscription discursive, 323-324, 330-334, 342-344, 349, 354-355, 355-356, 363-367, 382-383
- Enjeux stylistiques, 51-53

Mimesis vocale infra-verbale (commentaire musical), 473-475, 598-599, 647-648

Vocalité et usage du médium acoustique en langue, 763-768, 795-797, 841

Zeugme syntaxique, 661-662

Bibliographie

- Abdallah Pretceille, M. (1996), *Vers une pédagogie interculturelle*, Anthropos.
- Anzieu, D. (1976), « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 13, *Narcisses*, Paris, Gallimard. p. 161-179.
- Aristote, *Petits traités, Parva Naturalia*, trad. J. Barthélémy St Hilaire (1847) Paris, Dumont.
- Aristote, *Poétique*, trad. M. Magnien (1990), Paris, Livre de Poche.
- Aristote, *Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres.
- Arnauld, A. et Nicole, P., (1970, [1664]), *La logique ou l'art de penser, contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*, Introduction de Louis Marin, Paris, Flammarion.
- Aubergé, V. (2002), « Prosodie et émotion », Actes des deuxièmes assises internationales du GdR 13, Information, Interaction, Intelligence, Nancy, Cepaduès, p. 263 - 273.
URL: <http://www.docplayer.fr/34956675-Prosodie-et-emotion-veronique-auberge.html>
(consulté le 18-07-17).
- Augoyard, J.F et Torgue, H. (1995), *À l'écoute de l'environnement, Répertoire des effets sonores*, Parenthèses.
- Augoyard, J.F. (Dir.), (1992), « La qualité sonore des espaces habités », Actes du Colloque des 20-22 mars 1990, Grenoble, Cresson.
- Authier-Revuz, J., (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse.
- Bachelard, G. (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, Puf.
- Bachelard, G. (2009, [1957]), *La poétique de l'espace*, Paris, Puf.
- Bachelard, G. (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.
- Bachelard, G. (1987 [1943]), *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
- Bachelard, G. (1991 [1941]), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
- Bailhache, P. (1992), *Leibniz et la théorie de la musique*, Paris, Klincksieck.
- Bajrić, S. (2013), *Linguistique, cognition et didactique, Principes et exercices de linguistique - didactique*, Paris, PUPS.
- Bajrić, S. (2008), « Le verbe *faire* en français contemporain : syntaxe et sémantique », *Znanstveni radovi, SL. 66, 2008*, p. 143-197.
URL : <http://www.hrca.hr/file/48369> consulté le 07-07-14.
- Bakhtine, M. (1984, [1979]), *Esthétique de la création verbale*, traduction A. Aucouturier, Paris, Gallimard.
- Balas, A. (2009), « Why can Poles perceive *Sprite* but not *Coca-Cola*? A Natural Phonological Account», in Boersma, P. and Hamann, S. (2009), *Phonology in Perception*, Mouton de Gruyter.

- Bally, C. (1972, [1920]), « Impressionnisme et grammaire », in *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à B. Bouvier*, Slatkine, p. 261-279.
- Banfield, A. (1995), *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil.
- Barbanti, R. et Mariétan, P. (2016), « L'écoute du monde ». *Actes du congrès mondial d'écologie sonore*, Arc et Senans (France), 17-19 août 2012, et Saillon (Suisse), 19-25 août 2012, Lucie Éditions.
- Barbanti, R. et Mariétan, P., (dir.), (2015), « Écologie sensible - Oreille de l'écologie », *Sonorités n° 10*, Les Cahiers de l'Institut Musique Écologie, Lucie Éditions.
- Barbanti, R. (2012), « Penser l'écologie sonore aujourd'hui. Éléments d'analyse », *Sonorités 7, Écologie sonore entre sens, art, science, Les Cahiers de l'Institut Musique Écologie : 13*.
- Baron, C. (2014), « Savoirs, littérature et théories de l'analogie (dans *La Petite Cosmogonie portative* de Queneau et *Palomar* de Calvino) », in Louâpre, M., Marchal, H. et Pierssens, M. (éds.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, p. 487 - 501.
URL : <http://www.epostemocritique.org> (consulté le 25-11-15).
- Barsalou, L.W. (1983), « Ad hoc categories », *Memory and cognition*, 11, p. 211-227.
- Barthes, R. (1984), *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- Bayer, F. (1981), *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck.
- Béguelin, M.J., 2002, « Étymologie "populaire", jeux de langage et construction du savoir lexical », *Semen*, 15-2002 [en ligne] <http://journals.openedition.org/semen/2414> consulté le 15/01/15
- Béguelin, M.J., Matthey, M., Bronckart, J.P., Canelas-Trevisi, S. (2000), « L'analyse des productions Orales », *De la phrase aux énoncés*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, p. 209-224.
- Benoist, S. (2013), « Comment parler de musique à la radio ? » in Barkat-Defradas, M. et Besnoit, S. (dir.), (2013), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotiques*, CNRS Éditions, p. 75-111..
- Benveniste, E. (1966), *Problèmes de linguistique générale, 1*, Gallimard.
- Benveniste, E. (1974), *Problèmes de linguistique générale, 2*, Gallimard.
- Bergen, B.K. (2012), *Louder than words - The New Science of How the Mind Makes Meaning*, New York, Basic Books.
- Bergson, H. (1970/ [1888]), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF.
- Berkeley, G. (1710), *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge Principes de la connaissance humaine*, trad. Phillips, Œuvres I, Paris, Puf.
- Bigand, E. et Mc Adams, S. (1994), *Penser les sons, Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, Puf.
- Billard, P., « MUSIQUE », *Encyclopaedia Universalis*.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musique/> (consulté le 03-09-14).
- Blanche-Benveniste, C. (2010), *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys.
- Blanche-Benveniste, C. (1990), *Le français parlé. Études grammaticales*, Paris, Presses du CNRS.

- Blumenthal, P. (2002), « Ouïr et entendre », *Parties du discours : sémantique, perception, cognition - le domaine de l'audible, Actes d'Eurosem 2000, Recherches en Linguistique et Psychologie Cognitive 17*, publiés par H. Dupuy-Engelhardt et M.J. Montibus, Presses Universitaires de Reims, p. 33-46.
- Boas, F. and Deloria, E. (1941), « Dakota Grammar », *Memoirs of the National Academy of Sciences*, 23, Washington, D.C.
- Boersma, P. and Hamann, S. (2009), *Phonology in Perception*, Mouton de Gruyter.
- Bobrie, F, Bordron, J.F, Chandès, G. (2015), *Les sens du son, Pour une approche culturelle du sonore*, Solilang.
- Bonhomme, M. (1987), « Linguistique de la métonymie », Préface de M. Le Guern, *Sciences pour la communication*, 16, Bern, Peter Lang.
- Bonnet, F.J. (2012), *Les mots et les sons, un archipel sonore*, Préface de P. Szendy, Éditions de l'éclat.
- Bordas, E. (2003), *Les chemins de la métaphore*, Paris, Puf.
- Bordron, J.F. (2010), « Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons », *Nouveaux Actes Sémiotiques NAS*, 2010, N° 113.
URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3376> (consulté le 25-10-12).
- Borgerding, T. (1998), « Preachers, Pronunciatio and Music. Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony », *The Musical Quaterly*, 82, 1998.
- Boulez, P. (1980), Programme du Festival d'Automne à Paris, Ircam
URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/12218/> (consulté le 12-10-13).
- Bourlot, G. et Vives, J.M. (2010), « Freud et la dimension sonore du langage », *Langage et inconscient*, 6-7, Lambert-Lucas.
- Bourlot, G. (2009), « Quand le bruit prend corps : une expérience subjective entre chaos mythique et élaboration Symbolique », *Ethnographiques.org.*, 19, *Ethnographier les phénomènes sonores*,
URL : <http://ethnographiques.org/2009/Bourlot> (consulté le 08-01-14).
- Boutin, B. A. (2009), « Traces de l'énonciation dans le discours rapporté : les particules énonciatives et "que", indicateurs de quelle parole ? », in Jaubert, A, López-Muñoz, J.M, Marnette, S, Rosier, L and Stoltz, C, *Citations, I, Citer à travers les formes, intersémiotique de la citation* (2009), L'Harmattan. [en ligne]
URL : <http://www.revel.unice.fr/symposia/cidit/?id=384> (consulté le 03-11-14).
- Bouvier, N. (1995), « Un voyageur étonnant - Propos recueillis par C. Mercier et P. Lambert », *Encres vagabondes*, N° 4, Nanterre, janv-avril 1995, p. 18-21.
- Bouvier, N. (1992), *Routes et déroutes, Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, Métropolis.
- Bouvier, N. (1987), « Les livres essentiels de Nicolas Bouvier », *Le temps stratégique* N° 20, Genève, Sonor SA, p. 111-118.
- Bregman, A. S. (1990), *Auditory Scene Analysis : The Perceptual Organization of sound*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Breton, A. (1970, [1932]), *Les vases communicants*, Paris, Gallimard.

- Bruneau, M, Didier, A, Risset, J.C. « SONS - Production et propagation des sons », *Encyclopaedia Universalis*.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sons-production-et-propagation-des-sons/> (consulté le 27-06-16).
- Bugard, P. « SONS - BRUIT », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne]
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sons-bruit/> (consulté le 21-01-14).
- Cadiot, P. (1990), « La préposition “avec“ : grammaire et représentation », *Le Français Moderne* 58, Oct. 1990, n° 3/4, p. 152-173.
- Cage, J. (2012), *Silence, Conférences et écrits*, trad. V. Barras, Genève, Contrechamps, Héros-Limite.
- Cage, J. (1976), *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond.
- Cance, C., Delepaut, G., Morange, S., Dubois, D. (2009), « Des adjectifs construits pour qualifier le monde », in Dubois, D. (dir.), *Le sentir et le dire, Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, L'Harmattan, p. 279-308.
- Cappeau, P., Chuquet, H., Valetoupolos, F. (Dir.). (2010), *L'exemple et le corpus - Quel statut ?* Presses Universitaires de Rennes.
- Caron, P. (2011), « Une aide pour la diction des vers français vers 1700 : note sur un programme de synthèse de parole », *Sciences du langage et nouvelles technologies, Actes du Colloque 2009 de l'Association des Sciences du Langage*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 13-25.
- Casati, R. et Dokic, J. (1994), *La philosophie du son*, Paris, J. Chambon.
- Castanet, P.A. (2008), *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Préface de D. Charles, Paris, M. de Maule.
- Castanet, P.A. (2007), « Edgar Varèse et la “philosophie du bruit“ - Ionisation en questions » in Horodyski, T. et Lalitte, P. (dir.), 2007, *Edgar Varèse : Du son organisé aux arts audio*, Paris, L'Harmattan, p. 39-70.
- Castanet, P. A. (1999), *Tout est bruit pour qui a peur, Pour une histoire sociale du son sale*, Préface de H. Dufourt, Paris, M. de Maule.
- Caussat, P. (1978), « La querelle et les enjeux des lois phonétiques. Une visite aux néo-grammairiens », *Saussure et la linguistique pré-saussurienne, Langages*, n° 49, 1978, p. 24-45.
URL : http://www.persee.fr/lgge_0458-726x_1978_num_12_49_1920 (consulté le 23-11-15).
- Chandès, G. (2010), « Aide à la conception de descripteurs non-acoustiques pour une sonothèque : quels outils sémiotiques ? » *Nouveaux Actes Sémiotiques*, NAS, 2010, N° 113, URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3388> (consulté le 18-07-11).
- Changizi, M. (2011), *Harnessed - How Language and Music Mimicked Nature and Transformed Ape to Man*, Ben Bella Books, Perseus Distribution.
- Charbonnier, G. (1970), *Entretiens avec E. Varèse, suivis d'une étude de son œuvre par H. Halbreich*, P. Belfond.
- Chastaing, M. (1964), « L'opposition des consonnes sourdes et muettes a-t-elle une valeur symbolique ? », *Vie et Langage* 147, Larousse, p. 367-370.

- Chastaing, M. (1966), « Si les R étaient des L », *Vie et Langage*, 173, 174, Larousse, p. 469-472 et p. 502-507.
- Cheminée, P. (2009), « Est-ce bien “clair“ ?, Stabilité, instabilité et polysémie d’une forme lexicale en contexte », in Dubois, D. (dir.), *Le sentir et le dire, Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, L’Harmattan, p. 309-338.
- Chenal, M. 1994, « Jankélévitch et la musique », *Arkhai*, 4,
URL : www.arkhai.com/pdf/04/ChenalArkhai4.pdf, (consulté le 08-04-13).
- Chion, M. (2007 b), « Le silence chez Messiaen », *Accents*, 3 4, Paris, Ensemble Inercontemporain,
URL : www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1721 (consulté le 30-03-15).
- Chion, M. (2007 a), « Pour en finir avec la notion de bruit. La question du bruit rapportée aux arts cinématographiques », *Analyse musicale n° 56* ;
URL : http://www.michelchion.com/cours/le_bruit_et_les_genres.pdf (consulté le 26-12-13).
- Chion, M. (2002, [1998]), *Le son*, Paris, Nathan.
- Chion, M. (1993), *Le promeneur écoutant*, Paris, Plume/Sacem.
URL : http://www.michelchion.com/ebooks/le_promeneur_ecoutant.pdf (consulté le 28-02-14)
- Chion, M. (1983), *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet/Chastel.
- Chion, M. (Coord.), (1976), « Le Traité des objets musicaux dix ans après », *Cahiers Recherche/Musique*, 2, Paris, INA.
- Choi-Jonin, I. (2006), « La valeur linguistique de la préposition “avec“ suivie de la question de son antonymie avec “sans“ », in *La préposition en français*, 2, *Modèles linguistiques* 54, p. 97-114.
- Chouvel, J.M. et Solomos, M. (1998), *L’espace : Musique / philosophie*, Paris, L’Harmattan.
- Cohen-Lévinas, D. « LIGETI GYÖRGY (1923-2006) », *Encyclopaedia Universalis*,
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gyorgy-ligeti/> (consulté le 21- 01-14).
- Collinot, A. et Mazière, F. (1997), *Un prêt à parler : le dictionnaire*, Puf.
- Coquet, J.C. (2007), *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*. Presses Universitaires de Vincennes.
- Corbier, C. (2012), « Bachelard, Bergson, Emmanuel. Mélodie : rythme et durée », *Archives de philosophie*, 02/2012, tome 75, p. 291-310
URL : www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2012-2-page-291.htm (consulté le 20-12-14).
- Corbin, A. (2016), *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Paris, A. Michel.
- Corbin, M. (2000 [1994]), *Les cloches de la terre : paysage sonore et culturel sensible dans les campagnes au XIX° siècle*, Paris, Flammarion.
- Cortès, C. (1994), « Effets sur le lexique des mécanismes de la métonymie et de la métaphore » *Cahiers du CIEL*, 1994-1995 [en ligne]
URL : www.eila.univ-paris-diderot.fr/recherche/clillac/ciel/cahiers/1994-1995
(consulté le 29-05-13).
- Corvest, H. (2006), « Lire l’espace sur la portée des sons », *Chronique de la chose entendue, Sonorités 1, Les Cahiers de l’Institut Musique Écologie*, Champ Social Éditions.

- Coseriu, E. (1966), « Zur Vorgeschichte der strukturellen Semantik : Heyses Analyse des Wortfeldes „Schall“ », in (1967), in *To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his 70th Birthday, 11 October 1966, Vol 1*, The Hague, Paris, Mouton.
- Coupé, C. and Maddieson, I. (2015), « Human spoken language diversity and the acoustic adaptation hypothesis », *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 138, issue 3, 09-2015, p. 1838.
- Cussac, H. (2016), « Anthropologie du bruit au siècle des Lumières », *Bruits - L'autre musique*, 4.
- Cussac, H. (2011), « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », *La Découverte « Dix-huitième siècle »*, 2011/1 n° 43, p. 229-255.
- Cussac, H. (2006), « Espace et bruit. Le monde sonore dans la littérature française du XVIII° », *Les Belles Lettres « L'information littéraire »*, 2006/2, vol. 58, p. 46-50.
- Dandrel, L. (2010), « L'écoute des sons 1 », *Nouveaux actes sémiotiques, NAS n° 113, 2010*
URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3376> (consulté le 26-10-12).
- Darras, B. et Belkhamza, S. (2009), *Faire corps avec le monde, Étude comparée des concepts d'affordance, d'énaction et d'habitude d'action*
URL : <http://www.sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewfile/61111/5831>
(consulté le 04-10-14).
- Dat, F.M. (2012), « De l'analogie auditive latente », *Contemporary linguistics, Vol. 38 No.73 June 2012*, p.1-28.
URL : http://hrcaak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=123593&lang=en
(consulté le 06-03-13).
- David, S. (2000), « Certitudes et incertitudes dans les domaines olfactif, gustatif et auditif », *Espaces sensoriels et formes lexicales, Cahiers du LCPE n°4, nov. 2000*, p. 63-87.
- David, S. (1997), « Représentations sensorielles et marques de la personne : contrastes entre olfaction et audition » in Dubois, D. (dir.), 1997, *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, Paris, Kimé, p. 211-241.
- David, J. et Kleiber, G. (dir.), (1987), *Actes du Colloque du Centre International de Linguistique Linguistique, 26-27 nov. 1987, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de Metz, Recherches linguistiques XIII*, Paris, Klincksieck.
- Dehaine, S. et Petit, C. (Dir). (2009), *Parole et Musique. Aux origines du dialogue humain*, Paris, O. Jacob.
- Delalande, F. (2008 a), « Faire et entendre, les deux accès complémentaires à la musique »
URL : <http://www.francois-delalande.com/app/download/4984199963/2008b>
(consulté le 21-06-11).
- Delalande, F. (2008 b), « Un million de compositeurs »
URL : <http://s.jimdo.com/s/img/cc/icons/pdf.png> (consulté le 21-06-11).
- Delalande, F. (2003), « Sens et intersensorialité », *Leonardo Vol. 36, N°4*, The MIT Press, USA, p. 313-326.
URL : <http://www.francois-delalande.fr/publications/ordre-chronologique/téléchargements-2000>
(consulté le 21-06-11).

- Delalande, F. (2001), *Le son des musiques, Entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet-Chastel.
- Delalande, F. et Gobin, P. (1998), « Les unités sémiotiques temporelles : un niveau d'analyse de l'organisation musicale du temps », in Miereanu, C. et Hascher, X (dir.), *Les universaux en musique*, Actes du 4^{ème} Congrès International sur la signification musicale, 9-13 oct. 1994, Publications de la Sorbonne. p. 573- 587.
- Delalande, F. (1997), *Il faut être constamment un immigré - Entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet-Chastel.
- Delalande, F, Formosa, M, Frémiot, M, Gobin, P, Malbosc, P, Mandelbrojt, J, Pedler, E (1996), *Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, Documents Musurgia, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille.
- Delalande, F. (1984), *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, Buchet-Chastel.
- Delalande, F. (1972), « L'analyse des musiques électro-acoustiques », *Musique en jeu n° 8*, Paris, Seuil. URL : http://www.francois-delalande.com/app/download/4898534063/1972_a (consulté le 21-06-11).
- Delattre, P. De Libera, A. « ANALOGIE », *Encyclopaedia Universalis*
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/analogie> (consulté le 03-06-13).
- Delbrück, B. (2013, [1902]), « Das Wesen der Lautgesetze », in Ostwald, W., *Annalen der Naturphilosophie*, Leipzig, Verlag Von Veit & Comp., p. 277-308.
- Delamarre, X. (1984), *Le vocabulaire indo-européen – Lexique étymologique thématique-*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient.
- Depraz, N. (1998), « Registres phénoménologiques du sonore », in Chauvel, J.M. et Solomos, M. (dir.), (1998), *L'espace : Musique/ Philosophie*, Paris, L'Harmattan.
- Depraz, N. (2004), « Le tournant pratique de la phénoménologie », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2/2004 (tome 129), Presses Universitaires de France, p.149-165.
URL : <http://www.cairn.info/revue-philosophique-2004-2-page-149.htm> (consulté le 09-04-17).
- Deroy, O. and Spence, C. (2013), « Why we are not all synestheses », *Psychon Bull Rev.*, 20 (2013) p. 643-664.
URL : <http://link.springer.com/article/10.3758%2Fs13423-013-0387-2>
(consulté le 18-06-15).
- Dilkina, K, Mc Clelland, J.L, Plaut, D. (2008), « A single system account of semantic and lexical Deficits in five semantic dementia patients », *Cognitive Neuropsychology*, 25, p. 136-264.
- Dolscheid, S, Shayan, S, Majid, A and Casasanto, D. (2013), « The Thickness of Musical Pitch : Psychophysical Evidence for Linguistic Relativity », *Psychological Science*, 24 (5), 2013. p. 623-621
URL : http://www.casasanto.com/papers/DolscheidShayanMajid&Casasanto_PsychScience.pdf
(consulté le 09-09-15).
- Douay, F. et Pinto, J.J. (1991), « Analogie/anomalie », *Communications*, 53, 1991, p. 7-16.
URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1991_num_53_1_1800
(consulté le 10-11-15).
- Dubois, D. (dir.). (2009), *Le sentir et le dire, concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, Paris, L'Harmattan.

- Dubois, D. (dir.). (1997), *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, Paris, Kimé.
- Dubois, D. (dir.). (1991), *Sémantique et cognition : catégories, prototypes, typicalité*, Paris, CNRS Éditions.
- Ducrot, O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- Dumarsais, M. (1988, [1730]), *Des Tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Flammarion.
- Dumaurier, E. (1992), *Psychologie expérimentale de la perception*, Paris, Puf.
- Dupas, C. (1997), *Perception et langage, Étude linguistique du fonctionnement des verbes de perception auditive et visuelle en anglais et en français*, Louvain, Paris, Peeters.
- Dupuis, S. (2013), « Bruits et silences chez C.F. Ramuz : éléments pour une poétique », in Lucken, C, Rigoli, J., *Du bruit à l'œuvre*, Genève, MétisPresses.
URL : <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:36229> (consulté le 29-08-17).
- Dupuy-Engelhardt, H. (2002), « L'identité catégorielle du lexique allemand et français de l'audible » *Parties du discours : sémantique, perception, cognition - le domaine de l'audible*, Actes d'Eurosem 2000, *Recherches en Linguistique et Psychologie Cognitive 17*, publiés par H. Dupuy-Engelhardt et M.J. Montibus, Presses Universitaires de Reims, p.89-118.
- Dupuy-Engelhardt H. (2001 a), « Wie man in den Wald hineinruft, schallt's so auch heraus ? Deutsche und französische Texte und ihre Übersetzungen im Vergleich » in Wotjak, G. (2001) *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation 7*, Peter Lang, p. 605-614.
- Dupuy-Engelhardt H. (2001 b), « Comment dire les sons en allemand ? » in Dupuy-Engelhardt, H., Palma, S., Tyvaert, J.E., *Les phrases dans les textes, les sons et les mots pour les dire, les connecteurs du discours, l'opposition verbo-nominale. Actes des journées scientifiques 2000*. Presses Universitaires de Reims, p.111-131.
- Dupuy-Engelhardt H. (2000), « Le domaine de l'audible, une structure conceptuelle ?... et d'autres questions que suscitent sa lexicalisation et sa mise en texte », *Recherches en Linguistique et Psychologie Cognitive 13, La lexicalisation des structures conceptuelles, Actes d'Eurosem 1998*, publiés par H. Dupuy-Engelhardt et M.J. Montibus, Presses Universitaires de Reims, p.160-180.
- Dupuy-Engelhardt, H. (1998 a), « Zur Vertextung von Lauten und Geräuschen : deutsch-französischer Übersetzungsvergleich » in Dalmas, M., Sauter, R. , *Grenzsteine und Wegweiser, Festschrift für Marcel Perennec zum 60. Geburtstag, Eurogermanistik 12*, Stauffenburg, Tübingen, p 245-250.
- Dupuy-Engelhardt, H. (1998 b), « Les verbes allemands et français désignant des bruits et des sons. Propositions pour une recherche interdisciplinaire (sémantique lexicale et sémantique cognitive) », in Cordier, F., François, J., Tyvaert, J.E., *Sémantiques du verbe, un état de la question, Cahiers de recherche linguistique 12*, Nancy, LanDisCo, p.64-68.
- Dupuy-Engelhardt, H. (1997), « Les dimensions spatiale et temporelle dans l'expression de l'audible en langue allemande et française », *L'organisation lexicale et cognitive des dimensions spatiale et temporelle, Actes d'Eurosem 1996*, publiés par H. Dupuy-Engelhardt et M.J. Montibus, *Recherches en Linguistique et Psychologie Cognitive 7*, Presses Universitaires de Reims, p 71-84.

- Dupuy-Engelhardt, H. (1993 a), « Le champ lexical de l'audible : étude confrontative allemand - français », in *Études lexicales, Textes réunis par H. Dupuy-Engelhardt*, Centre Interdisciplinaire de Recherche en Linguistique et Psychologie Cognitive, U.F.R. Lettres et Sciences Humaines, Presses Universitaires de Reims, p.111-120.
- Dupuy-Engelhardt, H. (1993 b), « Zur Benennung von Schallereignissen im Deutschen und Französischen », in Rovere, G. et Wotjak, G., *Studien zur romanisch-deutschen Sprachvergleich, Linguistische Arbeiten 297*, Niemeyer, Tübingen, p.149-154.
- Dupuy-Engelhardt, H. (1990), *La saisie de l'audible. Étude lexématique de l'allemand*, Tübingen, Narr.
- Dürrenmatt, J. (2002), *La métaphore*, Paris, Champion.
- Ehrardt, A.F. (2000), « Tradition occidentale : grammaires des langues européennes modernes - Grammaires allemandes, K.W. Heyse » URL : http://ctlf.ens-lyon.fr/n_fiche.asp?num=3530. (consulté le 02.12.13).
- Erman, M. (2006), *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses.
- Everett, C. (2013), « Evidence for Direct Geographic Influences on Linguistic Sounds : The Case of Ejectives » URL : <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0065275> consulté le 30-05-16.
- Fadiga, L, Fogassi, L, Pavesi, G. Rizzolati, G. (1995), « Motor facilitation during action observation : a magnetic stimulation study », *Journal of Neurophysiology*, 73, p. 2608-2611.
URL : <http://jn.physiology.org/content/73/6/2608.full-text.pdf+html> (consulté le 10-10-15).
- Faure, A. (2000), « Des sons aux mots comment parle-t-on du timbre musical ? » thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Fischer, O. (2006), Amsterdam-Zürich - Iconicity Research Project - « Iconicity in language use, language learning and language change », Amsterdam Center for Language and Communication.
http://www.iconicity.ch/en/iconicity/index.php?subaction=showfull&id=1197027751&archive=&start_from=&ucat=2& (consulté le 10 - 01 - 17).
- Fischer, O. et Nänny, M. (2001), *The Motivated Sign, Iconicity in language and literature*, 2, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins Publishing Company
- Fischer, O. et Nänny, M. (1999), *Form Miming Meaning, Iconicity in Language and Literature*, 1 Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins Publishing Company.
- Fisette, J. (1999), « Parler du virtuel, La musique comme cas exemplaire de l'icône », *Protée*, 26-03-1999, p.45-54. [en ligne]
URL : www.jeanfisette.net/publications/parler_du_virtuel.pdf (consulté le 10-02-14).
- Fisette, J. (1995), « De l'imaginaire au musement - Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C.S. Peirce », *Texte 17-18, L'imaginaire de la théorie*, Toronto, Triatexte p. 33-57. [en ligne]
URL : www.jeanfisette.net/publications/de-127imaginaire-au-musement.pdf (consulté le 10-03-18)
- Flaux, N. et Van de Velde, D. (2000), « Noms d'objets fabriqués non physiques ; une classe particulière de noms concrets indéénombrables » in *Les noms en français. Esquisse de classement*, Paris, Ophrys, p. 54-57 ; 72-74.

- Fodor, J. (1986, [1983]), *La modularité de l'esprit - Essai sur la psychologie des facultés*, trad. A. Gerschenfeld, Paris, Éditions de Minuit.
- Fónagy, I. (1986), « Reported speech in French and Hungarian » in Coulmas, F. (éd.), *Direct and indirect speech*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton de Gruyter, p. 254-309.
- Fónagy, I. (1991, [1983]), *La vive voix, Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot.
- Fontanille, J. (2010), « Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence. », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 113.
URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3366> (consulté le 27-10-12).
- Fournier, J.M, et Raby, V. (2003), « Iconicité et motivation dans les grammaires de la tradition française, Le traitement de l'interjection », *Cahiers de Linguistique Analogique*, 1, p.173-205
URL : <https://sites.google.com/site/cahierslinguistiqueanalogique> (consulté le 09-07-15).
- Fowler, C.A. (1986), « An event approach to the study of speech perception from a direct-realist perspective » , *Journal of Phonetics*, 17, p. 3-28.
- Fowler, C. A. (1990), « Calling a mirage a mirage : direct perception of speech produced without a tongue » , *Journal of Phonetics (1990)* 18 : 529-541.
- Fowler, C.A. (1995), « Listeners do hear sounds, not tongues », *Journal of Acoustical Society of America*, 99 (3), march 1996. p. 1730-1741.
- Francès, R. (1984, [1958]), *La perception de la musique*, Paris, Vrin.
- Franck, J. (1998), « Quelques problèmes dans la traduction en anglais de Ramuz », in C.F. Ramuz, *Au carrefour des cultures et des esthétiques, textes réunis par J.L. Pierre, La Revue des Lettres Modernes*, 6, Paris, Caen, Minard, p.147-161.
- Franckell, J.J, et Lebaud, D. (1990), *Les figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, OPHRYS, p. 11-56.
- Freud, S. (2011, [1923]), *Le moi et le ça*, Paris, PUF.
- Frey, A. (2009), *Traitement perceptif et cognitif de l'information auditive et musicale : segmentation des flux et figures sonores*, thèse de doctorat, Université de Paris 8.
- Frey, A, Daquet, A, Poitrenaud, S, Tijus, C, Fremiot, M, Formosa, M, Timsit-Berthier M, Bootz, P, Hautbois, X, Besson, M. (2009), « Pertinence cognitive des unités sémiotiques temporelles », *Musica Scientiae, Fall 2009, Vol. XIII, n°2* : 415-440. [en ligne]
URL : www.lutin-userlab.fr/site/membres/documents/2009_MS_FREY.pdf (consulté le 05-01-18)
- Frey, A., Poitrenaud, S., Tijus, C. (2010), « Validation expérimentale de la pertinence cognitive des UST », *Musimédiane n° 5, mars 2010 "Les unités sémiotiques temporelles : enjeux pour l'analyse et la recherche"* [en ligne]
URL : <http://www.musimediane.com/numero5/05-VALIDATION/index.html> (consulté le 05-01-18)
- Frize, N. (1994), *Étude des références culturelles contemporaines qui entourent et définissent la notion de bruit, les actions d'entendre et d'écouter*, Ministère de l'Environnement, Ministère de l'Équipement, du Logement et des Transports, Paris, Les musiques de la Boulangère.
- Froidevaux, G. (1982), *L'Art et la Vie, l'Esthétique de C.F. Ramuz entre le Symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne, l'Âge d'Homme.
- Fromilhague, C, Sancier- Château, A. (2016), *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, A. Colin.

- Fromilhague, C. (2010), *Les figures de style*, Paris, A. Colin.
- Galand, A. (2012), *Field recording, L'usage sonore du monde en 100 albums*, Marseille, Le mot et le reste.
- Galantucci, B, Fowler, C.A. and Turvey, M.T. (2006), « The motor theory of speech perception Reviewed », *Psychonomic Bulletin & Review*, 2006, 13 (3). p. 361-377.
- Gauthier, M., Boudon, R., Saint-Cernin, B. « CAUSALITÉ », *Encyclopaedia Universalis*.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/causalite> consulté le 25-10-15.
- Gaver, William W. (1993), « What in the World Do We Hear? : An Ecological Approach to Auditory Event Perception », *Ecological Psychology* 5 (1), Lawrence Erlbaum Associates, Inc., p. 1- 29.
- Gentner, D. (1983), B. Beranek and Newman I., « Structure-Mapping : A Theoretical Framework for Analogy », *Cognitive Science* 7, p.155-170.
URL : csjarchive.cogsci.rpi.edu/1983v07/i02/p0155p0170/MAIN.PDF (consulté le 07-06-13).
- Ghils, P. (1994), *Les tensions du langage. La linguistique de Jakobson entre le binarisme et la contradiction*, Paris, Peter Lang.
- Gibson, James, J. (2014 [1979]), *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. Putois, O., Bellevaux, Dehors.
- Givón, T. (1985), « Iconicity, Isomorphism and non-arbitrary Coding in Syntax », in Haiman, *Natural Syntax, Iconicity and Erosion*, Cambridge University Press.
- Gonseth, M.O, Knodel, B, Laville, Y, Mayor, G. (2011), *Bruits, Échos du patrimoine culturel immatériel*, Exposition *Bruits* (02.10.10 – 15.10.11). Musée Ethnographique de Neuchâtel.
- Grammont, M. (1963, [1933]), *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave.
- Greisch, J, Barbaras, R. « PHÉNOMÉNOLOGIE », *Encyclopaedia Universalis*
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/phenomenologie/> (consulté le 30-05-13).
- Gross, G. (2012), *Manuel d'analyse linguistique, Approche sémantico-syntaxique du lexique*, Presses universitaires du Septentrion.
- Grutschus, A. (2009), *Strategien der Musikbeschreibung, eine diachrone Analyse französischer Toneigenchaftsbezeichnungen*, Berlin, Frank & Timme.
- Grynszpan, E. (1999), *Bruyante techno : réflexion sur le son de la free party*, Nantes, M. Séteun.
- Guesde, C. et Nadrigny, P. (2018), *The Most Beautiful Ugly Noise in the World : À l'écoute de la noise*, Paris, Éditions MF.
- Guesde, C. et Nadrigny, P. (2015), « La mise en ordre du chaos - Quels modèles esthétiques pour l'écoute de la harsh noise ? » *Colloque Bruits, 04-05. 12. 15*, École Nationale Supérieure Louis Lumière, Saint-Denis.
URL : <http://lautremusique.bandcamp.com/track/catherine-guesde-pauline-nadrigny-la-mise-en-ordre-du-chaos-quels-mode-les-esthe-tiques-pour-l-e-coute-de-la-harsh-noise>
(consulté le 31-03-15).
- Guillaume, G. (1975), *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris, Nizet, Québec, Preses de l'Université de Laval.
- Guiraud, P. (1986, [1967]), *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Payot.

- Gutton, J.P. (2000) *Bruits et sons dans notre histoire : essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, Puf.
- Guyader, H. (2008), *L'oreille du voyageur. Nicolas Bouvier de Genève à Tokyo*, Carouge - Genève, Zoé.
- Guyot, F, Castellengo, M, Fabre, B. (1997), « Étude de la catégorisation d'un corpus de bruits domestiques », in Dubois, D. (dir.), *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, Hagège, C. (2009), *Dictionnaire amoureux des langues*, Paris, Plon : O. Jacob.
- Haiman, J. (1983), *Iconicity in Syntax*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins Publishing Company.
- Hanley, Clair N. (1956), « Factorial Analysis of Speech Perception », *Journal of Speech Hearing Disorders*, 21, March 1956, p. 76-87.
- Hegel, C.W.F.(1997, [1821]), *Esthétique*, tome II, trad. C. Bénard, Paris, Le Livre de Poche.
- Heidegger, M. (2000 [1938]), *Qu'est-ce que la métaphysique ?* Trad. H. Corbin, Paris, Nathan.
- Helmholtz, H. (1885), « On the Sensations of Tone », trad. A. J. Ellis, Londres.
URL : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Helmoltz.pdf> (consulté le 24-02-15).
- Helmholtz, H. (1981, [1863]), *Die Lehre von des Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Frankfurt/Main, Minerva Verlag.
- Hendy, D. (2013), *Noise : a human history of sound and listening*, Profile books.
- Herder, J.G. (1987, [1769]), « Kritische Wälder, viertes Wäldchen », in Herder, *Werke II*, (hgg. Von W. Pross), München, Hanser.
- Heyse, K.W.L. (1856), *System der Sprachwissenschaft*, Berlin, Steinthal.
URL : <https://archive.org/details/systemdersprachw00heys> (consulté le 09-07-13).
- Hinton, L, Nichols, J and Ohala, J.J. (1994), *Sound symbolism*, University of California and Berkeley, Cambridge University Press.
- Hofstadter, D, Sander, E. (2013), *L'analogie Cœur de la pensée*, Paris, O. Jacob.
- Hoyle, R.A. (2008) *Scenarios, Discourse, and Translation, The scenario theory of Cognitive Linguistics, its relevance for analyzing New Testament Greek and modern Parkari texts, and its implications for translation theory*, SIL International
URL : http://www-01.sil.org/silepubs/Pubs/50670/50670_Hoyle_ScenariosDiscourseTranslation.pdf (consulté le 15-01-14)
- Holyoak, K.J and Thagard, P. (1995), *Mental Leaps: Analogy in Creative Thoughts*, Mit Press.
- Hubier, S. (2009), Préface, *Cahiers de linguistique analogique*, n° 6, *Quelle(s) analogie(s) pour les études littéraires ?* ABELL, p. 4-27.
- Husserl, E. (1989, [1907]), *Chose et espace, Leçons de 1907*, trad. J.F. Lavigne, Paris, Presses Universitaires de France.
- Husserl, E. (2007, [1928]), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Préface, G. Gravel, PUF.
- Husserl, E. (1957, [1929]), *Logique formelle et logique transcendantale. Essai d'une critique de la raison logique*, trad. S. Bachelard, Presses Universitaires de France.

- Ihde, D. (2007 [1976]), *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press.
- Imberty, M. (1981), *Les écritures du temps*, Paris, Dunod.
- Imberty, M. (1979), *Entendre la musique*, Paris, Dunod.
- Itkonen, E and Haukioja, J. (1997), « A Rehabilitation of Analogy in Syntax (and elsewhere) », in Kersetz, A. (Ed.), *Metalinguistik im Wandel : die "kognitive Wende" in Wissenschaftstheorie und Linguistik*, 1997, Frankfurt am Main, P. Lang, p. 31-177.
- Itkonen, E. (2005), *Analogy as Structure and Process : Approaches in linguistics, cognitive psychology and philosophy of science*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins.
- Itkonen, E. (2002), « Analogy : within reality ; between reality and language ; between mind and language ; within language », in Hougaard, A. and Nordah Lund, S. (Eds), « The Way We Think » , Odense Working Papers, in *Language and Communication N° 23, Iss. 1*, p. 129-162
URL : <http://www.files.eric.ed.gov/fulltext/ED472663.pdf> (consulté le 04-11-15).
- Jakobson, R. et Waugh. L. (1980), *La charpente phonique du langage*, trad. Kihm. A., Éditions de Minuit.
- Jakobson, R. (1976), *Six leçons sur le son et le sens*, Préface de C. Lévi-Strauss, Éditions de Minuit.
- Jakobson, R. (1965), « À la recherche de l'essence du langage », in *Problèmes du Langage, Diogenes N° 51, 1966*, Paris, Gallimard.
- Jakobson, R. (1963), *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Ruwet, N., Éditions de Minuit.
- Jamet, D. (2003) « A rose is a rose is (not) a rose » : de l'identification métaphorique? », in *Cycnos, Volume 21 n°1*.
URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=27> (consulté le 21-12-12).
- Jankélévitch, V. et Berlowitz, B. (1987), *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard.
- Jankélévitch, V. (1983), *La musique et l'ineffable*, Seuil.
- Jauss , H.R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Préface de J. Starobinski, Paris, Gallimard.
- Jespersen, O. (1976), « Le symbolisme des sons » in Martinet, A., Jespersen O., Dahan, L, Hamm, A., *Nature, évolution et origine du langage*, Payot.
- Kaltenecker, M. (2010), *L'Oreille divisée, Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII° et XIX° siècles*, Paris, Musica Falsa.
- Kaluza, H. (1981), *The Use of Articles in Contemporary English*, Heidelberg, J. Groos Verlag.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2006), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C., « SÉMANTIQUE », *Encyclopaedia Universalis*.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/semantique/> (consulté le 15-11-15).
- Kleiber, G. (2014 a), « Massif/comptable et noms de propriété », *Langue française 2014/3 n° 183*, A. Colin, p. 71-86.
URL : <http://www.cairn.info/reue-langue-francaise-2014-3-page-71.htm> (consulté le 10/02/15).

- Kleiber, G. (2014 b), « Massif/comptable : d'une problématique à l'autre », *Langue française* 2014/3 n° 183, A. Colin, p. 3-24.
URL : <http://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2014-3-page-3.htm> (consulté le 10/02/15).
- Kleiber, G. et Azouzi, A. (2011), « La sémantique de silence ne peut se faire sans ... bruit », *L'information grammaticale* n° 128, janvier 2011, Paris, Peeters, p. 16-22.
- Kleiber, G. (2006), « Sémiotique de l'interjection » in *L'interjection : jeux et enjeux*, *Langages*, 40^{ème} année, n° 161. 2006, p.10-23.
URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-6x_2006_num_40_161_2701 (consulté le 02-01-13).
- Kleiber, G. (1999), « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », in Charbonnel, N., Kleiber, G. *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, Puf.
- Köhler, W. (1964, [1929]), *Psychologie de la forme*, Gallimard.
- Köhler, W. (1915), « Akustische Untersuchungen », *Zeitschrift für Psychologie*, 72, Leipzig, A. Barth, p. 1-192,
- Korzybski, A. (2007), *Une carte n'est pas le territoire*, Paris, Éclat.
- Krause, B. (2016, [2015]), *Chansons animales & cacophonies humaines, Manifeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels*, traduit de l'anglais par A. Prat-Giral, Actes Sud
- Krause, B. (2012), *The Great Animal Orchestra, Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, London, Profile Books.
Version française, (2013), *Le grand orchestre animal*, traduit de l'anglais par T. Piélat, Paris, Flammarion.
- La Casa, E. (2015), « Sur les terrains de l'écoute », in Saladin, M., *L'expérience de l'expérimentation* Dijon, Les Presses du réel.
- La Casa, E. (2012) « Sounds of Europe »
URL : <http://www.soundsofeurope.eu/eblog/eric-lacasa/> (consulté le 27-08-15).
- Lakoff, G et Johnson, M. (1980), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'américain par De Fornel, M. en coll. avec Lecercle, J.J, Les Éditions de Minuit.
- Laks, B. (2010), « La linguistique des usages : de l'exemplum au datum », in Cappeau, P, Chuquet, H, Valetoupolos, F. « L'exemple et le corpus quel statut ? », *Travaux linguistiques du CerLiCO*, 23, Presses Universitaires de Rennes.
- Lalitte, P. (2013), « Texture et émergence perceptive en musique contemporaine », in Bort, F, Dupont, V (dir.), *Texte, texture, textile, variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Éditions Universitaires de Dijon, p.121-131.
- Langacker, R.W. (1987), *Foundations of Cognitive Grammar, Vol.1., Theoretical Prerequisites*, Stanford University Press.
- Larue-Tondeur, J. (2010), « Saussure et les anagrammes ou Le symbolisme phonétique », in *Saussure et la Psychanalyse, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, MoDyCo* (02-08/12-08 2010).
URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/51/11/21/PDF/symbolismephonA_tiquecerisy.pdf (consulté le 06-10-13).

- Lassus, M.P. (2010), *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Presses Universitaires du Septentrion.
- Lassus, M.P. (2009), « Bachelard et la musique du ciel. Du chant de l'alouette au phénix-musique », *Bulletin n° 11 de l'Association des Amis de Gaston Bachelard, N° spécial « Bachelard et la musique »*, nov. 2009, Editions Universitaires de Dijon.
- Lassus, M.P. (2004), « Gaston Bachelard et la musique des éléments », *Cahiers Gaston Bachelard N° spécial, « Bachelard et l'écriture »*, (Libis, J., Perrot, M., Wunenberger, J.J., dir.) Editions Universitaires de Dijon.
- Lavie, R.J. (2003), *Le locuteur analogique ou la grammaire mise à sa place*, Thèse de doctorat, Paris X, Nanterre.
- Le Guern, M. (1973), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
- Leibniz, G.W. (1768), *Opera Omnia, I*, Genève, Dutens.
- Lemaitre, G, Dessenin, A, Susini, P, Aura, K. (2011), « Vocal imitations and the identification of sound events », *Ecological Psychology, Taylor & Francis (Routledge) : STM, Behavioural Science and Public Health Titles, 2011, 23 (4)*, p. 267-307
URL : <https://hal.inria.fr/hal-00717963>. (consulté le 15-05-14).
- Lévi-Strauss, C. (1966), « Les instruments des ténèbres », in *Mythologiques, Du miel aux cendres*, Plon, p.364-408..
- Lévi-Strauss, C. (2009, [1964]), *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Plon.
- Lhote, E. (1990), *Le paysage sonore d'une langue, le français*, Hamburg, H. Buske.
- Liberman, A.M. and Mattingly, L.G. (1989), « A specialization for speech perception », *Science*, 243, p. 489-494.
- Liberman, A.M and Mattingly, I.G. (1985), « The motor theory of speech perception revised », *Cognition*, 21, p. 1-36.
- Lucken, C et Rigoli, J, dir. (2013), *Penser le bruit, du Moyen-Âge à Valère Novarina*, Genève, Métis-Press.
- Maddieson, I. (2015), « Human spoken language diversity and the acoustic adaptation hypothesis », *Journal of Acoustical Society of America*, 138 [en ligne]
URL : <https://doi.org/10.1121/1.4933848> (consulté le 15-06-18)
- Mahrer, R. (2017), *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Berlin, Boston, Boston, De Gruyter.
- Mahrer, R. et Wisser, A. (2007), « La notion de temporalité phénoménologique chez C.F. Ramuz (Présence de la mort, 1919) et Claude Simon (La bataille de Pharsale, 1969) » in Schnyder, P. (dir.), *Temps et roman*, Paris, Orizons, L'Harmattan, p. 215-236.
- Mahrer, R. (2005), « L'effet mimétique de la circulation du discours : pour montrer, le discours se montre. L'exemple du "tableau" de C. F Ramuz : *Les signes parmi nous* (1919) », p. 103-112, in López-Muñoz, J.M., Marnette, S. et Rosier, L, 2006, *Dans la jungle des discours rapportés*, Cádiz.
- Maingueneau, D. (2013, [2010]), *Manuel linguistique pour les textes littéraires*, Paris, A. Colin.
- Mallarmé, S. (1998, [1869]), « Notes sur le langage », *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard.

- Mallarmé, S. (2003, [1945]), « Les mots anglais », *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard
- Marconi, D. (1997), « Le lexique et les postulats de signification », in Marconi, D., *La Philosophie du langage au XX^e siècle*, Éditions de l'éclat, p. 58-60.
- Marczak, E. (2009) « Du cri au murmure, de la tendresse au mépris : les portraits vocaux des personnages dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal », *Ci-Dit, Communications du IVE Ci-dit, Colloque international, Nice, 11-13 juin 2009*.
URL : <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=556>. (consulté le 06-06-13).
- Mariétan, P. (2017), *Son, silence, musique, écoute*, 365 haïkus
URL : <https://twitter.com/pierremarietan?lang=fr>
- Mariétan, P. (2016), « En quelques mots, l'histoire d'un mot », *Sonorités 11, L'écoute du monde pour tout le monde, Les Cahiers de l'Institut Musique Écologie*, Lucie Éditions. p. 13-23.
- Mariétan, P. (2006), « Mise en récit de formes sonores dans *Derborence*, roman de C.F. Ramuz », *Sonorités 1, Chronique de la chose entendue, Les Cahiers de l'Institut Musique Écologie*, Champ Social Éditions. p.65-82.
- Marx, B.A. (1841), *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig, Breitkopf & Härtel
- Maxim, L. (2009), « Du métadiscours aux métaconnaissances, Quand l'expertise sensorielle se forge dans la parole », in Dubois, D. (dir.), *Le sentir et le dire, Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, L'Harmattan, p. 339-355.
- Mc Clelland, James L. (2009), « Phonology and perception : a cognitive scientist's perspective », in Boesma, P, Hamann, S. (2009), *Phonology in perception*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 293-314.
URL : www.psych.stanford.edu/jlm/papers/McC09Phono/percept.pdf (consulté le 30-05-13).
- Mc Gurk, H and Mc Donald, J. (1976), « Hearing lips and seeing voices », *Nature*, vol. 264, p. 746-748.
- Meizoz, J. (1998), « Les enjeux sociaux du style. La réception de Ramuz en France et la question du style oralisé (1918-1932) », in C.F. Ramuz, *Au carrefour des cultures et des esthétiques, textes réunis par J.L. Pierre, La Revue des Lettres Modernes*, 6, Paris, Caen, Minard, p. 163-191.
- Méric, R. (2012), *Appréhender l'espace sonore, L'écoute entre perception et imagination*, Paris, L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1969), (posthume), *La prose du monde*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964), (posthume), *L'œil et l'Esprit*, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964), (posthume), *le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard
- Merleau-Ponty, M. (1960), *Signes*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres* (2010), Édition établie et préfacée par Lefort, C., Paris, Gallimard.
- Milner, J.C. (1989), *Introduction à une science du langage. Des travaux*, Paris, Seuil.
- Molino, J, Soublin, F. et Tamine, J, (1979), *Langages n° 54 - La métaphore -*, Paris, Didier Larousse.
- Mondada, L. (1997), « Processus de catégorisation et construction discursive des catégories », in Dubois, D. (dir.). (1997), *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, Paris, Kimé, p. 291-313.

- Monneret, P. (2014), « L'iconicité comme problème analogique », in *Le Français moderne*, 2014,1, *Formes de l'iconicité en langue française, vers une linguistique analogique*, CILF.
- Monneret, P. (2012 a), *Principes de linguistique analogique*, Tozeur, 3-5 octobre 2012.
- Monneret, P. (2012 b) *Langages et analogie*, CPTC.
URL : <http://cptc.u-bourgogne.fr/axes-de-recherches/langages-et-analogie-grelisc-.html>
(consulté le 01-10-12).
- Monneret, P. (2011), « Motivation et analogie. Enjeux de la similarité en sciences du langage », *Philologia*, 2011, 56, p. 27-38. [en ligne]
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01037900> (consulté le 09-10-16).
- Monneret, P. (2008), « Altérité et signification », in Gladieu, M.M. et Trouvé, A. (éd.), *Lecture et Altérités, Approches interdisciplinaires de la lecture*, 2, Reims, Epure.
- Monneret, P. (2007), « L'analogie et l'énigme de l'expression », *L'information grammaticale* 113, mars 2007, Peeters.
- Monneret, P. (2005), « Allitérations, assonances, analogies », in Badiou-Montferran, C, Calas, F, Piat, J, Reggiani, C., *La langue, le style, le sens, Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, L'Improviste.
- Monneret, P. (2004), *Essais de linguistique analogique*, A.B.E.L.L.
- Monneret, P. (2003 a), *Le sens du signifiant. Implications linguistiques et cognitives de la motivation*, Paris, Champion.
- Monneret, P. (2003 b), « Iconicité et analogie, Le mot comme signe et comme image, lieux et enjeux de l'iconicité linguistique », *Cahiers de linguistique analogique*, n°1, Dijon, ABELL.
URL : <http://www.sites.google.com/site/philippeMonneretdijon/article-en-ligne>
(consulté le 07-10-12).
- Monneret, P. (2002), « L'iconicité linguistique chez Bachelard », *Colloque international Bachelard et l'écriture*, Dijon.
URL: <http://www.sites.google.com/site/philippeMonneretdijon/article-en-ligne>
(consulté le 26-10-12)..
- Monneret, P. (1999), *Exercices de linguistique*, PUF.
- Monneret, P. (1997), « Ghils, Paul (1994) : Les tensions du langage. La linguistique de Jakobson entre le binarisme et la contradiction », Paris, Peter Lang, *Meta* 42 (4), p. 736-738.
- Murrat, M. (1983), « "Le rivage des Syrtes" de J. Gracq, Étude de style, II, Poétique de l'analogie », J. Corti.
- Murray Schafer, R. (1979), *Le paysage sonore*, trad. Gleize, S., Paris, Lattès.
- Muylaert, M. (2001), « Zu einem Vergleich von onomatopoeischen Bezeichnungen für mechanische Geräusche im Deutschen und im Französischen », in Wotjak, G, *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation* 7, Peter Lang, p. 615-620.
- Nadrigny, P. (2015), « L'objet sonore comme Gestalt : la théorie de la forme appliquée à l'écoute », in Bruzan, A., Chevalier, J.M., Mocan, R., Vicovanu, R. (dir.), *La perception entre cognition et esthétique*, Paris, Classiques Garnier.

- Nadrigny, P. (2013), « La musique expérimentale selon Pierre Schaeffer. L'expérience phénoménologique à l'épreuve du laboratoire », *L'expérimentation en question, Tacet n° 2, fév. 2013*, Dijon, Les Presses du Réel.
- Nadrigny, P. (2010), « Schriftlich, Unbeschreiblich », Publication issue des Journées d'étude « L'objet de la perception », Université Paris 1, Sorbonne-Panthéon, Ecole Doctorale de Philosophie (ED 280), (PhiCo EA 3562) - EXeCO-CEPA. [en ligne]
URL : <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/perception-musicale/schriftlich-unbeschreiblich-1> (consulté le 13-06-16).
- Nadrigny, P. (2010), « Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel. », Publication issue des Journées d'étude « There is no such thing as nature ! : Redéfinition et devenir de l'idée de nature dans l'art contemporain, Université Paris1, Sorbonne-Panthéon, INHA HICSA. [en ligne]
URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/pauline%20nadrigny.pdf> (consulté le 16-07-13).
- Nänny, M. and Fischer, O. (1999), *Form miming meaning, Iconicity in language and literature*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins Publishing Company.
- Nattiez, J.J. (Dir.) (2003), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, Arles, Actes Sud.
- New, B, Pallier, C, Ferrand, L, Matos, R. (2001), « Une base de données lexicales du français contemporain sur Internet », *LEXIQUE, L'Année Psychologique*, 101, p. 447-462.
- Nita, R. (2009), « Verbaliser le geste et représenter la parole: les enjeux du discours direct ». URL : <http://www.revel.unice.fr/symposia/cidit/?id=564> (consulté le 15-07-15).
- Nobile, L. (2014 a), « Formes de l'iconicité », in *Formes de l'iconicité en langue française, vers une linguistique analogique, Le Français moderne, 2014, 1*
- Nobile, L. (2014 b) « L'iconicité phonologique dans les neurosciences cognitives et dans la tradition française », in *Formes de l'iconicité en langue française, vers une linguistique analogique, Le Français moderne, 2014, 1*.
- Nodier, C. (2008, [1808]), *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, édition établie, présentée et annotée par Jeandillou, J.F, Genève, Droz.
- Ohala, J.J. (1997), « Phonetics in Phonology », *Proceedings of the 4th Seoul International Conference on Linguistics [SICOL]*, 11-15 Aug. 1997. p 45-50.
- Ohala, J.J. (1996), « Speech perception is hearing sounds, not tongues », *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol.99, N°3, March 1996, p. 1718-1725.
- Oliveira, M. (2011), « L'esthétique de l'écoute. Sur la liaison de l'imaginaire radiophonique à la parole émotive », *Sociétés 2011/1 n° 111*, p.123-130. DOI : 10.3917/soc.111.0123
URL : <http://www.cairn.info/revue-societes-2011-1-page-123.htm> (consulté le 20-06-11).
- Osgood, C.E., Suci, G.J., Tannenbaum, P.H. (1957), *The Measurement of Meaning*, Urbana, University of Illinois Press.
- Pagnier, T. (2010), « La nomination des couleurs et des bruits par des élèves de 7 à 9 ans - Une lecture sociolinguistique du concept de nomination », *Synergies, Roumanie, N°5*, p. 195-214.

- Parret, H. (2010), « Bruit, son, ton, voix : un parcours aristotélien », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 113.
URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3384> (consulté le 27-10-12).
- Parris, D.L. (1983), « Ramuz et les trois servitudes du verbe », in Pierre, J.L. (dir.), « Études ramuziennes », *La Revue des Lettres Modernes* 5, Paris, Minard, p.129 -146.
- Pasquali, A. (1998), « Mythe, légende et roman, romanesque ramuzien et mythe littéraire » in Pierre, J.L. (dir.), « C.F. Ramuz, Au carrefour des cultures et des esthétiques », *La Revue des Lettres Modernes* 6, Paris, Minard, p. 149-163.
- Pasquali, A. (1996), *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé.
- Pecqueux, A. (2012), « Les affordances des événements : des sons aux événements urbains », *Communications*, 2012/1 n° 90, p. 215-227.
- Peirce, C.S. (1978, [1931-1935 ; 1958]), *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
- Periànez, M. (1983), « Le paysage sonore interne », *Recherche et Architecture*, 55, p. 48 -57.
URL : <http://mpzga.free.fr/publsujet.html> (consulté le 21-10-14).
- Perrioux, M. (2005), « Une esthétique du fragment, Écrire pour retenir et pour laisser », in Hambursin, O. (dir.), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, p. 239-252.
- Peterfalvi, J.M. (1965), « Les recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique », *L'Année Psychologique*, vol. 65, n°2, p. 439-474
URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1965_num_65_2_27443 (consulté le 22-05-13).
- Petermann, S. (2005), « La beauté comme absolu », in C.F. Ramuz, *Œuvres complètes XXVI, Romans*, tome 8, 1926-1932, Genève, Slatkine, p.167-203.
- Petruck, M.R.L. « Frame Semantics »
URL : http://www.princeton.edu/~adele/LIN_106:UCB_files/Miriam-Petruck-frames.pdf (consulté le 15-01-14).
- Philippe, G. (2016), « Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu », *Fabula, Les colloques*, Marges et contraintes du discours indirect libre
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3442.php> (consulté le 29-11-16).
- Pinard, D. (2018), « Présence du sonore chez C.F. Ramuz », *Sonorités nouvelles, Rencontres Architecture Musique Écologie 2017, Temps Espaces.Composer lieux et durées*, Lucie Éditions.
- Platon, *Cratyle*, Traduction et notes E. Chambry, 1967, Garnier Flammarion.
- Platon, *La République, Du régime politique*, traduction P.Pachet, 1993, Paris Gallimard.
- Poitevineau, J, Masselin, J. et Strougo, Z. (2000), « L'hédonisme est-il une dimension psychologique ? », in *Cahiers du LCPE 4, Espaces sensoriels et formes lexicales*, nov. 2000.
URL : <http://www.lam.jusieu.fr/Publications/CahiersLCPE/cahier4.pdf> (consulté le 20-01-14).
- Ponchon, T. (2007), « Analogie, diachronie et psycho-mécanique du langage », in *Cahiers de linguistique analogique 4, Analogie et diachronie, déc. 2007*, Abell.

- Prandi, M. (2002), « Métonymie et métaphore : parcours partagé dans l'espace de communication », *Semen 15/2002*, URL : <http://semen.revues.org/2386> (consulté le 11-11-13).
- Rabatel, A. (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Ramachandran, V.S. and Hubbard, E.M. (2001), « Synaesthesia - A window Into Perception, Thought and Language », *Journal of Consciousness Studies*, 8, N° 12, p. 3-34.
- Rameau, J.P. (1737), *Génération harmonique*, Paris, Prault.
- Ramuz, C.F. (1978, [1924]), *Raison d'être*, Éditions de l'Aire.
- Ramuz, C.F. (2009, [1928-1929]), « Lettre à un éditeur, Lettre à Bernard Grasset, Seconde lettre (Lettre à Henry-Louis Mermod) », *Œuvres complètes XVI*, Genève, Slatkine.
- Rapin, J.M. (2006), « L'architecture, le sonore, l'acoustique, le discours », in « Chronique de la chose entendue », *Sonorités 1, Les Cahiers de l'Institut Musique Écologie*, septembre 2006, Champ Social Éditions.
- Rastier, F. (1991), « Catégorisation, typicalité et lexicologie. Préliminaires critiques », in Dubois, D. (dir.), *Sémantique et cognition*, CNRS Éditions, p. 259-277.
- Reinmuth, J.C. (2006), « Analyse morpho-sémantique et évolutionnisme du langage », in *Cahiers de linguistique analogique*, 3, *L'iconicité dans le lexique*, Dijon, ABELL. URL : <https://sites.google.com/site/cahierslinguistiqueanalogique/l-iconicite-du-lexique> (consulté le 09-09-12).
- Renard, C. (1991), *Le temps de l'espace*, Van de Velde.
- Renard, C. (1982), *Le geste musical*, Van de Velde.
- Rey-Debove, J. (1998), *La linguistique du signe, une approche sémiotique du langage*, Paris, A. Colin.
- Ricoeur, P. (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- Ricoeur, P. (1969), *Le conflit des interprétations -Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.
- Risset, J.C, Wessel, D. « ILLUSIONS AUDITIVES », *Encyclopaedia Universalis*. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/illusions-auditives/> (consulté le 03-09-14).
- Ritter, J.W. (1984, [1810]), *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Diestzch S. und Dietzch B. (eds.) Leipzig/Weimar, Kiepenheuer.
- Rizzolatti, G. and Craighero, L. (2004), « The mirror - neuron system », *Annual Review of Neuroscience*, 2004. 27, p. 169-192 URL : www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/COGS1_F07/Pineda_rdg.pdf (consulté le 10-08-15).
- Rizzolatti, G. and Arbib, M. (1998), « Language within our grasp », *Trends in Neurosciences*, Vol. 21, N°5, p. 188-194. URL : <http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Rizzolatti%201998.pdf> consulté le 10-08-15.
- Robinson, J. (2005), *Deeper than Reason, Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford University Press.
- Rosch, E. (1978), « Principles of categorization », in Rosch, E., Lloyd, B.B. (eds), *Cognition and categorization*, New York, Wiley.
- Rosier, L. (2008), *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.

- Rosset, C. (2004), *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Éditions de Minuit.
- Roth, S. et Soraru, I. (dir.) (2012), *Dire la musique : à la limite*, Paris, L'Harmattan.
- Rousseau, J.J. (1989 [1781]), « Essai sur l'origine des langues », in Rousseau, J.J., *Œuvres complètes, VI*, Paris, Lefèvre.
- Roux, J.M. (2016), « Formes du perçu, structure du langage : Merleau-Ponty avec et contre Saussure », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, XII, 2, 2016 (Actes 8) p. 275-292. [en ligne] <http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/> (consulté le 15-09-17).
- Russolo, L. (2009/1913), *L'art des bruits, manifeste futuriste*, Paris, Allia.
- Samson, F. (2012), « Traitement auditif dans l'autisme : où en sommes-nous ? », Université Queens, Kingston, Ontario & Centre d'excellence en Troubles Envahissants du Développement de l'Université de Montréal. [en ligne] <http://www.metsa.ca/wp-content/uploads/2012/04/Traitement-Auditif-Autisme-F.-Samson.pdf> consulté le 30-12-16.
- Sander, E. (2006), « Penser par analogie », *Les Grands dossiers des Sciences Humaines vol. 3, n° 6.*
URL : www.cairn.info/magazine-les-grands-dossiers-des-sciences-humaines-2006-6-page-8.htm (consulté le 10-11-12).
- Sander, E. (2000), *L'analogie du Naïf au Créatif, Analogie et Catégorisation*, Préface de J.F. Richard, Paris, L'Harmattan.
- Sapir, E. (1927), « Language as a Form of Human Behavior », *The English Journal*, 16, p. 421-433.
- Sapir, E. (1949), « Sound Patterns in Language », in Mandelbaum D.G. (ed.), *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Saussure, F. (1995, [1915]), *Cours de linguistique générale*, Payot.
- Schaeffer, P. (1966), *Traité des objets musicaux, Essais interdisciplinaires*, Paris, Seuil.
- Schleicher, A. (1863), *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft*, Weimar, H. Böhlau. [en ligne]
URL https://books.google.fr/books?id=uUVKAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consulté le 24-11-15).
- Schneiders, H.W. (1978), *Der französische Wortschatz zur Bezeichnung von « Schall »*, Genève, Droz.
- Schütz, A. (1996), « Fragments towards a phenomenology of music », *Collected Papers IV*, edited with preface and notes by H. Wagner and G. Psathas in coll. with F. Kersten, London, Boston, Kluwer Academic Publishers, p. 243-266.
- Secrétan, P. (1984), *L'analogie*, Paris, PUF.
- Semblano, C. (2004), *A Minha Lingua, Confessions en portugais et en français*, trad. A.M. Quint, Paris, Lusaphone.
URL : <http://www.arara.fr/ACSEMBLANO.html> (consulté le 13-06-13).
- Seppälä, S. (1998), « La traduction des onomatopées dans la Bande Dessinée », Mémoire de traducteur, Université de Genève.

- Serres, M. (1982), *Genèse*, Paris, Grasset.
- Sichler, N. (1993), « Mythologie du son dans *Derborence* », in « C.F. Ramuz, 5, Mythologies ramuziennes », *La Revue des Lettres Modernes*, 5, Minard, p.107-127.
- Smith, F.J. (1973), « Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time Consciousness », *Journal of Phenomenological Psychology*, Vol. 4, Issue 1, p. 271-296.
- Solomon, L.N. (1958), « Semantic approach to the perception of complex sounds », *The journal of Acoustical Society of America*, 30, N° 5, May 1958, p. 421-425.
- Solomos, M. et al. (1999), « Schaeffer phénoménologue » in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet Chastel, INA/GRM, p. 53-67.
URL : <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/Schaeff.html> consulté le 13-06-16.
- Sorin, C. et Botte, M.C. « AUDITION - PSYCHO-ACOUSTIQUE », *Encyclopaedia Universalis*.
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/audition-psycho-acoustique> (consulté le 03-09-14).
- Spence, C. (2015), « Cross-modal perceptual organization », in Wagemans, J. (Ed.), *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*, Oxford University Press, p.639-654.
URL : http://gestaltrevision.be/pdfs/oxford/Spence-Cross-modal_perceptual_organization.pdf
- Spence, C. (2011), « Cross-modal correspondences : a tutorial review », *Attention, Perception and Psychophysics*, 73, Psychonomic Society, Austin, Springer, p. 971-995.
URL https://www.researchgate.net/profile/Charles_Spence/publication/49783396_Crossmodal_correspondences_a_tutorial_review/links/004635298cbe451d2b000000.pdf (consulté le 12-05-15).
- Spence.C. et Deroy, O. (2012 a), « Hearing mouth shapes : Sound symbolism and the reverse Gurk effect », *I-Perception (2012) volume 3*, p. 550-552.
URL http://www.academia.edu/2079204/Spence_C_and_Deroy_O_2012a_Hearing_mouth_shapes_Sound_symbolism_and_the_reverse_McGurk_effect (consulté le 18-06-15).
- Störel, T. (1997), *Metaphorik im Fach, Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Strauss, E. (2000, [1935]), *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J.P. Legrand, Paris, J. Millon.
- Szendy, P. (2001), *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Taylor, L.J, Gandy, J, and Dark, G. (1974), « Linguistic description and auditory perception », *Perceptual and Motor Skills*, 1974, 38, p. 703-707.
- Tcherazi, E. (1936), *L'image de soi*, Paris, Le François.
- Texier, M. « Atmosphères, György Ligeti, Note de programme »
URL : <http://mac-texier.ircam.fr/documents/document/21515/> (consulté le 21-07-14).
- Thibaudet, A. (1922), *Gustave Flaubert, 1821-1880, Sa Vie - Ses Romans- Son Style*, Paris, Plon.
- Thinès, G. « PERCEPTION », *Encyclopaedia Universalis*
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/perception> (consulté le 30-05-13).
- Todorov, T. (1981), *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- Tomatis, A. (1991, [1963]), *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil.

- Tomiche, A. (2003), « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, 305, 2003-1, Klincksieck, p. 61-72.
URL : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-1-page-61.htm>
(consulté le 06-07-12).
- Tort, P. (1999), « D'une interférence native : métaphore et métonymie dans la genèse de l'acte classificatoire » in Charbonnel, N., Kleiber, G., *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, Puf., p. 62-82.
- Touchet, P. (2014), « Le langage et la parole. Commentaire d'un texte de Merleau-Ponty », *Philopsis* [en ligne] URL : www.philopsis.fr/spip.php?article271 (consulté le 09-01-15).
- Tranchefort, F.R. (dir.), (1986), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard.
- Trubetzkoy, N.S. (1939), *Grundzüge der Phonologie*, publié avec l'appui du Cercle Linguistique de Copenhague et du Ministère de l'Instruction Publique de la République Tchéco-slovaque Prague.
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k924519/f63.item.zoom> (consulté le 08-12-15).
- Turner, M. (1988), « Categories and Analogies », in Helman, D.H., *Analogical Reasoning, Perspectives of Artificial Intelligence, Cognitive Science and Philosophy*, Synthese Library, Vol. 97, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers : 3-23.
- Ulmer, M.B. (1993), « Unité et analogie », *La Revue des Lettres Modernes*, 5, C.F. Ramuz, 5, *Mythologies ramuziennes*, textes réunis par J.L. Pierre Paris, Minard, p. 143-148.
- Varela, F, Thompson, E, Rosch, E. (1991), *The Embodied Mind*, Cambridge, Mit Press.
- Varela, J.F. (1989), *Autonomie et connaissance, essai sur le vivant*, Paris, Seuil.
- Verjans, T. (2014), « Iconicité, analogie et diachronie : vers un principe d'adaptation sémiologique », in *Le Français moderne, 2014 -1, Formes de l'iconicité en langue française, vers une linguistique analogique*, p. 104-130.
- Vignaux, G. (1988), *Le discours acteur du monde*, Paris, Ophrys.
- Voeltz, E.F.K., Kilian-Hatz, C. (2001), *Ideophones*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins.
- Von Humboldt, W. (1836), *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java*, Berlin, Druckerei der königlichen Akademie der Wissenschaften.
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855982h>
- Von Humboldt, W. (2003, [1827]), *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues. Über die Sprache*, Wiesbaden, Fourier Verlag.
- Wallstein, R. « HÉTÉRODYNE », *Encyclopaedia Universalis*. [en ligne]
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/heterodyne> (consulté le 09-08-17).
- Wapner, S. and Werner, H., (1949), « Sensory-tonic field theory of perception », *Journal of Personality*, 18, Wiley & Sons. : 88-107.
- Wedin, L. and Goude, G. (1972), « Dimension Analysis of the Perception of Instrumental Timbre », *Scandinavian Journal of Psychology*, vol. 13, sept. 1972, p. 228-240.
- Werner, H. (1929), *Untersuchungen über Empfindungen und Empfinden*, Barth.

- Werning, M, Fleischhauer, J. and Beşeoğlu, H. (2006), « The cognitive accessibility of synaesthetic Metaphors », in *Proceedings of the 28th annual conference of the cognitive science society*, p. 2365-2370 [en ligne] <http://csjarchive.cogsci.rpi.edu/Proceedings/2006/docs/p2365.pdf>
- Wolff, F. (2015), *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard.
- Zbikowski, L. (2009), « Music, Language and multimodal Metaphor » in *Multimodal Metaphor*, C. Forceville and E. Urios-Aparisi, (Eds), Berlin, Mouton de Gruyter, 359-381.
http://humanities.uchicago.edu/faculty/zbikowski/pdfs/Zbikowski_Multimodal_metaphor_2009
consulté le 22-05-13.
- Zbikowski, L. (2008), « Metaphor and Music », in Gibbs, Jr, R.W., *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, p. 502-524.
http://humanities.uchicago.edu/faculty/zbikowski/pdfs/Zbikowski_Metaphor_and_Music_2008
(consulté le 22-05-13).
- Zerling, J.P. (2000), « Structure syllabique et morphologique des mots à caractère onomatopéique et répétitive en français. Étude phonétique », *Travaux de l'Institut de Phonétique de Strasbourg*, 30, p.115-162
- Zuraw, K. (2003), « Optimality Theory in Linguistics », in Arbib, M. *Handbook of Brain Theory and Neural Networks*, 2nd edition, MIT Press.

Littérature, poésie

- Bouvier, N. (2014, [1963]), *L'usage du monde*, Paris, La Découverte.
- Hugo, V. (1877), *L'art d'être grand-père*, Paris, Calmann-Lévy
- Proust, M. (1988, [1923]), *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, T. III, Gallimard.
- Ramuz, C.F. (2008, [1904]), *Les Pénates d'Argile*, Genève, Mermod.
- Ramuz, C.F. (2008, [1903]), *Le petit village*, in *Poésie et Théâtre*, Genève, Slatkine.
- Ramuz, C.F. (2013, [1934]), *Derborence*, Paris, Grasset.
- Ramuz, C.F., (1941, [1929]), *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Genève, Mermod.
- Ramuz, C.F. (2005, [1927]), *La beauté sur la terre*, Paris, Folio, Gallimard.
- Ramuz, C.F. (1941, [1920]), *Chant de notre Rhône*, Genève, Mermod.
- Ramuz, C.F. (1941, [1917]), *Le grand printemps*, Genève, Mermod.
- Ramuz, C.F., (2008, [1906]), *La Grande Guerre du Sondrebond*, Genève, Mermod.
- Ramuz, C.F., (2008, [1904]), *Jean-Daniel*, Genève, Mermod.
- Zola, E. (1876), *Les Rougon-Macquart, Le ventre de Paris*, 1876, Paris, Charpentier.

Revues

Cahiers de linguistique analogique, (Monneret, P, dir.), Dijon, ABELL.

CLA 1, 2003, « Le mot comme signe et comme image : lieux et enjeux de l'iconicité linguistique ».

CLA 2, 2005, « Un signifiant : un signifié. Débat ».

CLA 3, 2006, « L'iconicité dans le lexique ».

CLA 4, 2007, « Analogie et diachronie ».

CLA 5, 2008, « Le signifiant gestuel : langue des signes et gestualité co-verbale ».

CLA 6, 2009, « Quelle(s) analogie(s) pour les études littéraires ? ».

URL : <https://sites.google.com/site/cahierslinguistiqueanalogique> (consulté le 09-09-12).

Espaces et Sociétés, (Authier, J.Y, dir.), Toulouse, ERES.

n° 115, 2004, « Ambiances et espaces sonores ».

URL : <http://www.espacesetsocietes.msh-paris.fr/115/sommaire.html>

L'autre musique, (Mathevet, F. et Paillard, C, dir. réd.)

URL : <http://lautremusique.net>

n°4, 2017, *Bruits*.

La Revue des Lettres Modernes, (Pierre, J.L, dir.), Paris, Minard.

URL : <http://www.lettresmodernesminard.org/>

1983, « C.F. Ramuz 1 : Études ramuziennes ».

1984, « C.F. Ramuz 2 : Autres éclairages ».

1987, « C.F. Ramuz 3 : D'une histoire à l'Histoire ».

1990, « C.F. Ramuz 4 : Colloque de Tours ».

1993, « C.F. Ramuz 5 : Mythologies ramuziennes ».

1998, « C.F. Ramuz 6 : Au carrefour des cultures et des esthétiques ».

2003, « C.F. Ramuz 7 : Ramuz et la forme brève ».

Le Français moderne, (Klingenberg, J.M, dir.), Paris, CILF

n° 82, 2014-1, 2014-2, *Formes de l'iconicité en langue française, vers une linguistique analogique*.

Musimédiane n°5, mars 2010, *Les unités sémiotiques temporelles : enjeux pour l'analyse et la recherche* [en ligne]

URL : <http://www.musimediane.com/numero5/05-VALIDATION/index.html>

Nouveaux Actes Sémiotiques, (Bordron, J.F. et Chandès, G., dir.), Presses Universitaires de Limoges.

NAS 113, 2010, *Les mots du son*. URL : www.epublications.unilim.fr/revues/nas/60

Présentaine, (Brohm, J.M., dir.), n° 22, octobre 2007, *Constellations musicales : De l'essence de la musique*, Université Paul Valéry, Montpellier 3.

Sonorités, *Les Cahiers de l'Institut Musique Écologie*, (Barbanti, R. et Mariétan, P., dir.), Champ Social Editions (1-9), Lucie Editions, (10, 11).

URL <http://lucie-editions.com/collection/sonorites/12720.html>

Sonorités 1, 2006, *Chronique de la chose entendue*.

Sonorités 2, 2007, *L'écoute et après ...*.

Sonorités 3, 2008, *Le faire et la réflexion*.

Sonorités 4, 2009, Pédagogies, 1.
Sonorités 5, 2010, Pédagogies, 2.
Sonorités 6, 2011, Ecologie sonore, technologies, musique .
Sonorités 7, 2012, Congrès mondial d'écologie sonore n°2 .
Sonorités 8, 2013, Architecture et écologie sonore.
Sonorités 9, 2014, Musique, Environnement : du concert au quotidien .
Sonorités 10, 2015, Ecologie sensible-Oreille de l'écologie.
Sonorités 11, 2016, L'écoute du monde pour tout le monde.
Sonorités Nouvelles, 2017, Temps Espaces. Composer lieux et durées.

Dictionnaires, grammaires

Bosseur, J.Y. (1996), *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve.

Dictionnaire languedocien-français, Béziers, Centre international de documentation occitane.

Dubois, J, Giacomo, M, Guespi, L, Marcellesi, C, Marcellesi, J.B, Mével, J.P. (2007), *Grand dictionnaire Linguistique et Sciences du langage*, Paris, Larousse.

Enckell, P. et Rézeau, P. (2003), *Dictionnaire des onomatopées*, Préface Resweber, J.P, PUF.

Godin, C. (2004), *Dictionnaire de philosophie*, Éditions du temps, Fayard.

Grandsaignes d'Hauterive, (1994), *Dictionnaire des racines des langues européennes*, Paris, Larousse.

Morfaux, L.M. et Lefranc, J., (2005), *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines* Paris, A. Colin.

Neveu, F. (2011), *Dictionnaire des sciences du langage*, 2^{ème} édition revue et augmentée, Paris, A. Colin.

Péchoin, D. (dir.) (1999), *Thésaurus : Des idées aux mots, des mots aux idées*, Paris, Larousse.

Rey, A. (Dir) (2000), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Rey, A. (dir.), (2001), *Le Grand Robert de la langue française*, 2^{ème} édition, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Lexique 3 URL : www.lexique.org/

Siron, J. (2002), *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure.

Trésor de la Langue Française informatisé, URL : <http://www.atilf.atilf.fr>

Vignal, M. (dir.), Lichské, A., Parouty, M., (2005), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse.

Beauzée, N. (1767), *Grammaire Générale, I, II*, Paris, Barbou.

Charaudeau, P. (2010), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.

Riegel, M., Pellat, J.C., Rioul, R. (1994), *Grammaire méthodique du français*, édition revue et augmentée, Paris, PUF.

Émissions radiophoniques

Chion, M. « Les sons les mots », *L'atelier du son*, T. Baumgartner, France Culture, 01-02-13.
<https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/michel-chion-le-son-les-mots>

Gallet, B. « L'art sonore est-il un art des bruits ? » France Culture
<http://www.franceculture.fr/l%E2%80%99art-sonore-est-il-un-art-des-bruits>
consulté le 09-02-15

Krause, B. «Rendre compte des oiseaux“, *SuperSonic*, T. Baumgartner, France Culture, 03-03-16.
<https://www.franceculture.fr/emissions/supersonic/rendre-compte-des-oiseaux>

Krause, B. « Entendre / environnement : le grand orchestre des animaux », *Le cri du patchwork*, France Musique, 27-12-16
<https://www.francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/entendre-environnement-le-grand-orchestre-des-animaux-30678>

Krause, B. « Des Doors au Grand orchestre animal », *La Marche des sciences*, A. Luneau, France Culture , 01-01-15.
<https://www.franceculture.fr/emissions/la%2Dmarche%2Ddes%2Dsciences/bernie%2Dkrause%2Ddes%2Ddoors%2Dau%2Dgrand%2Dorchestre%2Danimal> consulté le 31-01-2015

La Casa, E. « Environnement sonore », *Supersonic*, T. Baumgartner, France Culture, 13-02-16.
http://media.radiofrance-podcast.net/podcast09/11985-13.02.2016-ITEMA_20912585-0.mp3
consulté le 21-03-17.

Rieder, J.L. (dir.) *Disques en lice*, Radio Télévision Suisse romande, Espace 2.

« G. Tartini, Sonate pour violon et basse continue dite *du trille du diable* », 08-04-13.
URL : <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/4758822-disques-en-lice-du-08-04-2013.html> (consulté le 09-05-13).

« W.A. Mozart, Concerto en do mineur n° 24 KV 491 pour piano et orchestre », 29-10-12.
URL : <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/4349536-disques-en-lice-du-29-10-2012.html> (consulté le 12-12-13).

« I. Stravinsky, *Le Sacre du Printemps* », 27-05-13.
URL : <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/5009375-disques-en-lice-du-24-08-2013.html#5009374> (consulté le 26-06-13).

« G. Ligeti, *Atmosphères* et *Lux aeterna* », 19-10-09.
URL : <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/2201895-disques-en-lice-du-19-10-2009.html> (consulté le 01-09-13).

Sites dédiés au son

« Le grand orchestre des animaux, exposition B. Krause »
URL <https://www.fondationcartier.com/#/art-contemporain/26/expositions/294/toutes-les-expositions/2640/le-grand-orchestre-des-animaux> (consulté le 21-07-16)

« Mercredis de Thélème : Dans le son, tout est bon ! Des sons dans tous le sens ».
Université François Rabelais. Tours
URL <http://www.univ-tours.fr/culture/mercredis-de-theleme-dans-le-son-tout-est-bon-des-sons-dans-tous-les-sens-498388.kjsp?RH=1179845273727> (consulté le 21-09-16).

« Unités sémiotiques temporelles, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille »
URL <http://www.labo-mim.org/site/index.php?2008/08/11/24-les-ust>

Manifestations, documents didactiques

« La semaine du son » URL : www.lasemaineduson.org (consulté le 09-01-13).

« Le grand lexique des bruits et des sons », RFI.

URL : <https://savoirs.rfi.fr/fr/communaute/langue-francaise/le-grand-lexique-des-bruits-et-des-sons>
(consulté le 15-06-17).

« Les douze mots du son »

URL www.cndp.fr/voyage-avec-les-mots/les-mots-des-disciplines/serie/les-douze-mots-du-son.html
(consulté le 12-06-11).

« Les UST », Laboratoire Musique et Informatique de Marseille, « Liste et description des 19 UST »

URL : <http://www.labo-mim.org/site/index.php?20008/08/11/24-les-ust> (consulté le 05-01-18).

Documents sonores en ligne

« Krause, B. Le grand orchestre des animaux »

URL : <http://www.legrandorchestredesanimaux.com/fr/the-orchestration-of-the-world>
(consulté le 01-03-17).

« Sons de l'espace » - Enregistrements réalisés par la NASA

URL : <http://soocurious.com/fr/sons-espace-enregistrement-nasa/> (consulté le 26-01-16).

« Vivaldi, *L'hiver, Les quatre saisons* », Il Giardino Armonico, G. Antonini (direction)
E. Onofri (violon).

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=I-mKf4RRVSI> (consulté le 15-06-14).

Appendice

Analogie et saisie discursive de l'expérience sonore en 60 haïkus

Toute analyse du discours sur le son se doit de passer par un exercice d'écriture du sonore. Ce dernier a pris la forme d'une suite de haïkus, idée inspirée du travail de Pierre Mariétan⁸⁸¹, à qui sont dédiées ces quelques lignes.

Le "référent sonore" est celui du quotidien d'une année de doctorat (2017-2018), passée entre le petit village du Haut-Doubs où a été rédigée cette thèse, l'Université de Bourgogne Franche-Comté et la Suisse voisine.

La partie théorique s'éloigne, par sa nature, du genre du haïku, mais tente d'en garder l'esprit.

21 02 17

Bruit mat du clavier
Au cœur d'une journée d'hiver,
Moineau dans un arbre.

25 02 17

Fraîcheur matinale,
Appels ténus des oiseaux,
Éveil du vallon.

28 02 17

Ronron du moteur,
Mozart sur l'autoradio,
Qu'est-ce que la musique?

6 03 17

Grand calme au dehors,
Bruit sourd d'un moteur au loin,
Silence de la neige.

07 03 17

Clic clac des ciseaux,
Bruit du robinet qui goutte,
Le ragoût mijote.

⁸⁸¹ Mariétan, P. (2017), *Son, silence, musique, écoute*, 365 haïkus - <https://twitter.com/pierremarietan?lang=fr>

08 03 17

Tristes doubles vitres,
Ouvrir tout grand les fenêtres,
Faire entrer le bruit.

19 03 17

Juste après la pluie,
Marcher le long du ruisseau,
Vacarme de l'eau.

28 03 17

Le soir tombe, écoute !
Le hullement de la chouette
Entrouvre la nuit.

30 03 17

Les oiseaux du soir
Emplissent l'espace de leurs voix,
Grand charivari.

16 04 17 (Malbuisson)

Clapotis des vagues,
Bruissement des branches dans le vent,
Appel des poules d'eau.

18 04 17 (Malbuisson)

Souffle de la brise
Dans les arbres autour du lac,
Cliquetis des mats.

23 04 17

Grand concert d'oiseaux,
Bruit des pas sur le chemin,
Douceur du soleil.

28 04 17

Il fait encore frais
Mais les cloches des vaches au loin
Annoncent le printemps.

05 05 17

Les moineaux là-haut
Se rient du bruit des moteurs,
Musique du parking.

06 05 17
Puissance de l'averse
Quand tout est calme et tranquille
Au petit matin.

07 05 17
L'écho du vallon
Renvoie les bruits du troupeau,
Un grillon stridule.

09 05 17
Les tintements des cloches
Sont entrés par les fenêtres,
La maison s'éveille.

10 05 17
Le vieux volet bat,
C'est qu'il n'est pas accroché,
Bruit de négligence.

12 05 17
Au creux de la nuit
Tinte ça et là une clochette,
le troupeau sommeille.

23 05 17
Espace deux, minuit,
Truls Mørk joue Shostakovitch,
À couper le souffle...

24 05 17
Village des Ellais,
Pays tout bruissant de cloches
Au soleil de mai.

01 06 17
Violence du tonnerre,
Force sauvage de l'averse,
Joie brute de l'orage.

03 06 17
Vague lueur au loin,
Appel des premiers oiseaux,
Douceur du matin.

14 06 17

Au cœur de la nuit
Se télescopent les pensées,
Bruit de l'insomnie.

17 06 17

Trente-trois variations,
A chacune son univers,
Diable de Beethoven ...

18 06 17

Du haut de leur science,
Les mots de l'analytique
Font beaucoup de bruit.

19 06 17

Rouler vitre ouverte
A l'écoute du paysage,
Vent dans les oreilles.

02 07 17

Le bruit du ruisseau
Se mêle au flux des pensées,
Bruit-son de la vie.

04 08 17

Troupeaux au lointain,
Cris perçants d'une buse qui passe,
Calme d'un soir d'août.

17 08 17

Au cœur de l'été,
Silence d'une bibliothèque,
Bruit d'une page tournée.

25 08 17 (Loesch)

Écouter la cloche
« Aller heurter la montagne
Et vous revenir. » (Ramuz)

27 08 17 (Loesch)

Dans le soir qui tombe,
Le son des cors creuse l'espace.
Toute proche, la cloche.

17 09 17

L'eau frappe le pare-brise
Et masque l'auto-radio,
Beethoven sous l'averse.

10 10 17

Dans les bancs de brume
Se perd le son des clochettes,
Fraîcheur matinale.

11 10 17

Au cœur de midi,
Deux coups ont claqué dans l'air,
La chasse est ouverte.

15 11 17

Se laisser surprendre
Par le calme inhabituel
D'un matin de neige.

19 11 17

Un silence étrange
A enveloppé la campagne,
Retour des flocons.

08 12 17

Rouler sous la neige
Aux accents d'un chœur de Bach,
Féerie de l'instant.

10 12 17

Rayons du couchant,
Crissement des skis sur la piste,
Fraîcheur du silence.

12 12 17

Hurlement du vent
Au lointain dans les sapins,
Se terrer chez soi.

14 12 17 (*Violons en lice*, Espace 2)

Lupot, Guarnerius,
Stradivarius et Jousson,
Sons de violons-rois.

24 12 17

Lueur d'une bougie,
Beauté étrange des carols,
Souffle de Noël.

13 01 18

Chemin de campagne.
L'abolement d'un chien au loin
Étire les distances.

14 01 18 (La Chaux de Fonds)

Et soudain éclate
La toccata de Widor,
Claire et triomphante.

21 01 18

Froidure hivernale,
Éveil timide d'un oiseau,
Grandeur de l'espace.

24 01 18

L'abreuvoir s'égoutte,
Bruit d'une tronçonneuse au loin,
Présence du vallon.

29 01 18

Trouant le silence,
Les haut-parleurs se déchaînent,
Insulte à la nuit.

21 02 18

Paroles englouties,
Bruit mat des touches du clavier,
Entrouvrir l'ailleurs.

> Présence de l'oreille,
Fusion du son et du geste,
Écoute émotion.

Puissance de l'instant,
Immanence et transcendance,
Ouverture de l'autre.

> Entendre et comprendre,
Perception-analogie,
Énigme du son.

Tension vers la source,
Union du faire à l'entendre,
Abstraction première.

Différenciation,
Grand jeu du même et de l'autre,
Juste taille du grain.

Émancipation,
Animation du sonore,
Vie secrète du bruit.

> Entrée dans le son,
Exploration du sensible,
Musique origine.

Iconicité,
Poussée sourde vers le sens,
Mystère du son-signe.

> Parler, imiter,
Aller au cœur même des choses,
Élan poïétique.

Parler, projeter,
Énergie du "tendre vers",
Signification.

Parler, subvertir,
Puissance propre de l'image,
Immanence du sens.

Dans le bruit du monde
Se joue l'aventure du dire.
Émergence de l'homme.

ANNEXES

Annexe 1. Corpus lexical descripteurs de l'expérience sonore

Sources

Péchoin, D. (dir). (1999), *Thésaurus : Des idées aux mots, des mots aux idées*, Paris, Larousse.(Th).

Le Trésor de la Langue Française informatisé, <http://www.atilf.atilf.fr> (TLFi).

Enckell, P. et Rézeau, P. (2003), *Dictionnaire des onomatopées*, PUF. (DDO).

Siron, J. (2002), *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure. (DMM).

1.Substantifs

		Contextes spécifiques	Lexèmes liés	Th	TLFi	DMM
Aboiement	n.m		Aboyer	x	x	
Absorption	n.f.	<p>“ Réduction de la puissance d’une onde sonore provenant de sa dissipation en chaleur dans un milieu visqueux.</p> <p><i>Absorption acoustique</i> : Ensemble de techniques visant à la correction acoustique d’un local par diminution de l’énergie acoustique.“ DMM</p>	Absorber, Absorbant, -ante			x
Accent	n.m		Accentuation Accentuer Accentué, -ée Inaccentué, -ée	x	x	x
Accentuation	n.f.		→ cf. accent	x	x	x
Accompagnement	n.m	<p>“Ensemble des éléments vocaux ou instrumentaux qui soutiennent une partie principale“ DMM</p>	Accompagner	x	x	x

Accord	n.m		Accorder S'accorder Accordé, -ée Désaccordé, -ée	x	x	x
Accordéon	n.m		Accordéoniste	x	x	x
Accordéoniste	n. m/f		Accordéon	x	x	x
Acouphène	n.m		→ <i>acou-</i> (cf. acoustique, adj.)	x		x
Acoustique	n.m		→ <i>acou-</i> (cf. acoustique, adj.)	x	x	x
Agogique	n.f				x	x
Aigu (s)	n.m		(emploi adj. nom. et adv.)	x	x	x
Air	n.m		<i>aria</i>	x	x	x
Allitération	n.f			x	x	x
Altiste	n.m		alto	x	x	x
Alto	n.m		altiste	x	x	x
Amplificateur	n.m		→ amplifier	x	x	x
Amplification	n.f	[audio] "Augmentation de l'amplitude d'un signal " DMM	→ amplifier		x	x
Amplitude	n.f	[acoustique, audio] "Intensité d'un son, intensité de la tension électrique d'un signal audio." DMM	→ amplifier	x	x	x
Aphonie	n.f		→ <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Appel	n.m		appeler	x	x	x

Applaudissement	n.m		applaudir	x	x	x
Aria	n.m		air	x	x	x
Arpège	n.m		arpéger	x	x	x
Arrangement	n.m				x	x
Articulation	n.f	[parole] “ -Action de prononcer les sons qui constituent une langue, de les prononcer clairement “. [musique] Art de former un son vocal ou instrumental, de l'attaquer, de le lier ou de le séparer des autres. “ DMM	→ articuler	x	x	x x
Assibilation	n.f		→ siffler	x	x	
Assonance	n.f		→ son	x	x	x
Assourdissement	n.m		→ sourd		x	x
Attaque	n.f				x	x
Audibilité	n.f		→ audition	x	x	x
Audiofréquence	n.f		→ <i>audio</i> - cf. audition	x		x
Audionumérique	n.m		→ <i>audio</i> - (cf. audition)	x		x
Auditeur, -trice	n. m/f		→ audition	x	x	x
Audition	n.f		auditeur, -trice audibilité auditif, -ive. audible inaudible	x	x	x

			audio audionumérique audiofréquence auditivement			
Babil	n.m		babiller babillage	x	x	
Babillage	n.m		→ babil	x	x	
Ballade	n.f			x	x	x
Bang	n.m	“Bruit produit par un avion qui dépasse la vitesse du son.“ DMM.	→ bang, onom.		x	
Baragouin (fam)	n.m		baragouiner	x	x	
Barouf ou baroufle (fam)	n.m			x	x	
Barrisement	n.m		barrir	x	x	
Baryton	n.m			x	x	x
Basse (s)	n.f	“1. Partie la plus grave d’un ensemble vocal ou instr. 2 Voix d’homme de tessiture grave 3. Spécif. Basse continue ou continuo.“ DMM.	contrebasse cf. bas, -se	x	x	x
Bassiste	n. m/f		→ contrebasse cf. bas, -se	x	x	x
Basson	n.m		bassoniste	x	x	x
Bassoniste	n. m/f		basson	x	x	x
Bastringue (fam)	n.m			x	x	x
Battement	n.m		→ battre	x	x	x
Batterie	n.f		→ battre	x	x	x

Batteur, -euse	n. m/f		→ battre	x	x	x
Bavardage	n.m		→ bavard, -e,	x	x	
Bel, décibel	n.m			x	db	x
Bêlement	n.m		→ bêler	x	x	
Beuglante (fam.)	n.f		→ beugler	x	x	x
Beuglement	n.m		→ beugler	x	x	
Bip	n.m		→ bip, onom.	x	x	
Bla-bla	n.m		→ bla-bla, onom. blablater	x	x	
Blatèrement	n.m		blatérer	x	x	
Bois	n. m.pl	(instruments). synecdoque.		x	x	x
Boniment	n.m		bonimenter	x	x	
Borborygme	n.m			x	x	
Boucan (fam)	n.m			x	x	
Bougonnement	n.m		bougonner	x	x	
Bourdon	n.m	“-Son tenu constamment pendant un morceau (souvent dans le grave et souvent comme pédale de tonique) -Fréquent dans les musiques modales. -Certains instruments populaires possèdent un ou plusieurs bourdons continus (tuyaux → cornemuse, cordes → vielle à roue). DMM	→ bourdonner	x	x	x
Bourdonnement	n.m		→ bourdon	x	x	

Braillard, -e	n. m/f			x	x	x
Braiment	n.m		braire	x	x	
Braillement	n.m		brailler	x	x	
Brame	n.m		bramer	x	x	
Brouhaha	n.m			x	x	
Bruissement	n.m		→ bruit	x	x	x
Bruisseur	n.m	“Idiophone par secouement [...]. (sistre/hochet, grelot, sonnailles)“ DMM	bruissier → bruit		Signalé comme néolo- -gisme	x
Bruit	n.m		bruire bruyant bruyamment bruissier bruissement bruisseur bruisant, -ante ébruiter bruiter bruitage bruiteur	x	x	x
Bruitage	n.m		bruiter → bruit	x	x	x
Bruiteur, -euse	n. m/f		bruiter → bruit	x	x	x
Cacophonie	n.f		cacophonique → <i>phon-</i> , <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Cadence	n.f		cadencé, -ée	x	x	x

Caisse	n.f				X	
<i>Caisse claire</i>				X		X
<i>Grosse caisse.</i>				X		X
Canard (fam.)	n.m			X	X	X
Cancan	n.m		Cancaner → can can, onom.	X	X	
Canon	n.m			X	X	X
Cantate	n.f		→ chanter	X	X	X
Cantatrice	n.f		→ chanter	X	X	X
Cantique	n.m		→ chanter	X	X	X
<i>Cantus</i> (latin)	n.m		→ chanter	X		X
Caquet	n.m		→ caqueter	X	X	
Caquetage	n.m		→ caqueter	X	X	
Carillon	n.m		carillonner	X	X	X
Castagnettes	n.f. pl			X	X	X
Chahut	n.m		chahuter	X	X	X
Chanson	n.f		→ chanter	X	X	X
Chansonnette	n.f		→ chanter	X	X	X
Chant	n.m		→ chanter	X	X	X
Chanteur, -euse	n. m/f		→ chanter	X	X	X
Charabia	n.m			X	X	
Charivari	n.m			X	X	
Chef d'orchestre/ de chœur	n.m		→ orchestre → chœur		X	X

Chevrottement	n.m		chevroter	x	x	x
Chœur	n.m	<i>En choeur</i>	choral chorale choral, -e choriste chef de chœur chorus	x	x	x
Choral	n.m		→ choeur	x	x	x
Chorale	n.f		→ choeur	x	x	x
Choriste	n. m/f		→ choeur	x	x	
Chorus	n.m		→ choeur	x	x	x
Chromatisme	n.m		chromatique		x	x
Chuchotement	n.m		→ chuchoter	x	x	x
Chuchotis	n.m		→ chuchoter	x	x	
Chuintante	n.f		→ chuinter	x		
Chuintement	n.m		→ chuinter	x	x	
Clairon	n.m		→ clair	x	x	x
Clameur	n.f		clamer	x	x	
Clapotement	n.m		→ clapoter	x	x	
Clapotis	n.m		→ clapoter	x	x	
Clappement	n.m		clapper	x	x	
Claquement	n.m		claquer	x	x	x
Clarinette	n.f		clarinettiste	x	x	x
Clarinettiste	n. m/f		clarinette	x	x	x

Clavecin	n.m		claveciniste	x	x	x
Claveciniste	n. m/f		clavecin	x	x	x
Click	n.m			x	signalé comme terme de ling. (article <i>clic</i> , interj.)	x
Cliquetis	n.m		clic, onom.	x	x	
Cloche	n.f		clochette	x	x	x
Clochette	n.f		cloche	x	x	x
<i>Cluster</i>	n.m			x		x
Coassement	n.m		coasser	x	x	
Cognement	n.m		cogner	x	x	
Comma	n.m			x	x	x
Complainte	n.f			x	x	x
Compositeur, -trice	n. m/f		composer	x	x	x
Composition	n.f		composer	x	x	x
Concert	n.m		concerto concertant, -ante	x	x	x
Concerto	n.m			x	x	x
Consonance	n.f		→ son	x	x	x
Consonne	n.f		→ son	x	x	x
<i>Continuo</i>	n.m			x	X (article <i>basse</i>)	x
Contralto	n. f/m		alto	x	x	x

Contrebasse	n.f		basse → bas, -se	x	x	x
Contrebassiste	n. m/f		contrebasse	x	x	x
Contrebasson	n.m		basson	x	x	x
Contre-chant	n.m		→ chanter	x	x	x
Contretemps	n.m		→ temps	x	x	x
Conversation	n.f		converser	x	x	
Cordes	n. f. pl	<i>Instruments à ...</i> (synecdoque)		x	x	x
Cor	n.m		corniste	x	x	x
Cornage	n.m		→ corne	x	x	
Corne	n.f	-Corne d'appel -Avertisseur (vieilli) -Instrument à vent TLFi	cornet cornettiste cornage		x	
Cornemuse	n.f			x	x	x
Cornet (à pistons, à bouquin)	n.m		cornettiste → corne	x	x	x
Cornettiste	n. m/f		cornet → corne	x	x	x
Corniste	n. m/f		cor	x	x	x
Couac	n.m			x	x	x
Couinement	n.m		couiner	x	x	
Coup	n.m			x	x	x
Couplet	n.m			x	x	x
Crachement	n.m	→ Crépitement (radio, téléphone) TLFi	→ cracher	x	x	

Crachotement	n.m		→ cracher	x		
Craquement	n.m		<i>crac</i> , onom. → craquer	x	x	
Craquètement	n.m		craqueter → craquer	x	x	
Crécelle	n.f			x	x	x
Crépitement	n.m		crépiter	x	x	
Cri	n.m		→ crier	x	x	x
Criaillerie	n.f		→ crier	x	x	
Criée	n.f		→ crier	x	x	
Crincrin	n.m		→ crincrin, onom.	x	x	x
Crissement	n.m		crisser	x	x	
Croassement	n.m		croasser	x	x	
Cuivres	n. m pl			x	x	x
Cymbales	n. f.pl		cymbalier, -ère	x	x	x
Cymbalier, -ère	n. m/f		cymbales	x	x	x
Déchant	n.m		→ chanter		x	x
Déclamation	n.f		déclamer → clamer	x	x	x
Déflagration	n.f			x	x	
Demi-ton	n.m		→ ton	x	x	x
Détaché	n.m		→ détacher	x	x	x
Détonation	n.f		détoner	x	x	
Diapason	n.m			x	x	x

Diatonisme	n.m		diatonique	x	x	x
Diction	n.f		dire	x	x	x
Différentiel	n.m					x
Diffusion / radio-diffusion	n.f		diffuser	x	x	x
Diphthongue	n.f			x	x	x
Discours	n.m		discourir	x	x	x
Discussion	n.f		discuter	x	x	
Dissonance	n.f		→ son	x	x	x
Duo	n.m			x	x	x
Durée	n.f	“Durée d’une note, d’un son, d’un silence : intervalle de temps pendant lequel une note, un son, un silence doit être maintenu sans interruption. “ TLFi		x	x	x
Dynamique	n.f	[exécution musicale] Utilisation de différentes intensités sonores. → <i>variations de dynamique</i> [audio] Différence entre le niveau maximal et le niveau minimal d’un signal /d’un enregistrement DMM.			x	x
Dysphonie	n.f		→ <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Écho	n.m		écholalie	x	x	x
Écholalie	n.f		écholalie	x	x	
Éclat	n.m		→ éclater	x	x	

Éclatement	n.m		→ éclater	x	x	
Écoute	n.f		→ écouter	x	x	x
Écouteurs	n. m.pl		→ écouter	x	x	x
Émission	n.f	- ... <i>sonore, vocale</i> ... - ... <i>radiophonique</i>		x	x	x
Enharmonie	n.f		→ harmonie	x	x	x
Énonciation	n.f	Sens général : “action d’énoncer ; fait de prononcer ou d’écrire des sons ou des lettres.” TLFi	énoncer	x	x	
Enregistrement	n.m		→ enregistrer	x	x	x
Entrée	n.f	“Apparition d’un instrument ou d’une voix dans un ensemble, début d’un thème, du sujet d’une fugue, d’une imitation → <i>l’entrée des cuivres à la mesure 213</i> ” DMM				x
Euphonie	n.f		→ <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Exclamation	n.f		s’exclamer	x	x	
Exécutant, -ante	n m.f		→ exécuter	x	x	x
Exécution	n.f		→ exécuter	x	x	x
Explosion	n.f		exploser	x	x	
Fanfare	n.f			x		x
Final	n.m			x		x
Fla	n.m	“Double coup frappé sur un tambour d’abord légèrement de la main droite puis fortement de la main gauche.” TLFi			x	x

Flonflon	n.m		flonflon, onom.	x	x	x
Flûte	n.f		flûtiste	x	x	x
Flûtiste	n. m/f		flûte	x	x	x
Fondamentale	n.f.			x	x	x
<i>Forte</i>	n.m		<i>Fortissimo</i>	x	x	x
<i>Fortissimo</i>	n.m		<i>Forte</i>	x	x	x
Fracas	n.m		fracassant	x	x	
Frappe	n.f		→ frapper	x	x	x
Frappé	n.m		→ frapper	x	x	x
Frappement	n.m		→ frapper	x	x	
Frémissement	n.m	“Faible mouvement d’oscillation ou de vibration qui produit un son faible ou vibrant.” TLFi	→ frémir	x	x	
Fréquence	n.f			x	x	x
Fricative	n.f		friction	x	(→ adj.)	x
Friction	n.f		fricative	x	x	x
Frisement (corde)	n.m	“Vibration qui altère un son” TLFi	friser		x	x
Friture	n.f			x	x	x
Froissement	n.m			x	x	
Frottement	n.m		frotter	x	x	x
Froufrou	n.m		froufrouter	x	x	
Fugue	n.f			x	x	x
Galimatias	n.m			x	x	

Gamme	n.f			x	x	x
Gargouillement	n.m		→ gargouiller	x	x	
Gargouillis	n.m		→ gargouiller	x	x	
Gazouillement	n.m		→ gazouiller	x	x	x
Gazouillis	n.m		→ gazouiller	x	x	x
Geignement	n.m		geindre	x	x	
Gémissement	n.m		gémir	x	x	
Glapissement	n.m		glapir	x	x	
Glossolie	n.f			x	x	x
Glouglou	n.m		glouglou, onom. glouglouter glougloutant, -ante glougloutement	x	x	
Glougloutement	n.m		glouglouter → <i>glouglou</i>	x	x	
Gloussement	n.m		glousser	x	x	
Gong	n.m			x	x	x
Grain	n.m	“Qualité fine du son, aspérités de surface du son, impression tactile que donne l’audition d’un son“ DMM				x
Grassement	n.m		grasseyer	x	x	
Gratte (argot)	n.f		→ gratter	x	x	x
Grattement	n.m	-“Bruit émis par une personne ou une chose qui gratte“ (métonymie) -“action ou fait de gratter [...] à propos d’un instrument de musique à cordes.“ TLFi	→ gratter		x	

Grave (s)	n.m		grave, adj.	x	x	x
Grelot	n.m			x	x	x
Grésillement	n.m		grésiller	x	x	
Grincement	n.m		grincer	x	x	x
Grognement	n.m		grogner	x	x	
Grommellement	n.m		grommeler	x	x	
Grondement	n.m		gronder	x	x	
Gueulante	n.f		→gueuler	x	x	x
Guitare	n.f		guitariste	x	x	x
Guitariste	n. m/f		guitare	x	x	x
Hallali	n.m			x	x	x
Harmonie	n.f		harmonique (adj.) harmonique (subst.) harmoniquement enharmonie enharmonique harmoniser harmonisation harmonium harmonieux, -se harmonieusement	x	x	x
Harmonique	n.m		→ harmonie	x	x	x
Harmonium	n.m		→ harmonie	x	x	x
Harmonisation	n.f		→ harmonie	x	x	x
Harpe	n.f		harpiste	x	x	x
Harpiste	n. m/f		harpe	x	x	x

Hautbois	n.m		hautboïste	x	x	x
Hautboïste	n. m/f		hautbois	x	x	x
Haute-contre	n.f			x	x	x
Hauteur	n.f		→ haut	x	x	x
Haut-parleur	n.m		→ haut, adv.	x	x	x
Hennissement	n.m		hennir	x	x	
Hertz	n.m			x	x	x
Hétérophonie	n.f		→ <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x		x
Hiatus	n.m			x	x	
Hochet	n.m			x	x	x
Homonyme	n.m		homonymie	x	x	x
Homonymie	n.f		homonyme	x	x	
Homophone	n.m		→ <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	
Homophonie	n.f	[langue] “Relation d’identité phonique entre plusieurs formes linguistiques.”TLFi [musique] Qui renvoie à “une texture comprenant plusieurs sons émis à l’unisson strict, avec aussi parfois des doublures à l’octave.” DMM	→ <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	
				x	x	x
Homorythmie	n.f	[musique] Qui renvoie à “une texture polyphonique dans laquelle toutes les voix se déplacent avec le même rythme [...]”DMM	→ rythme			x

Hoquet	n.m	[physiologie] -Contraction spasmodique du diaphragme entraînant une secousse brusque du diaphragme et de l'abdomen, accompagné d'un bruit caractéristique[...]“ TLFi [action, émotion] -Phénomène, secousse spasmodique, accompagnés ou non de bruit.“ TLFi [musique] “Procédé qui consiste à fragmenter une ligne mélodique entre plusieurs parties, créant de nombreuses interruptions qui ont souvent un caractère polyrythmique. (→ polyphonies des XIII ^e , XVIII ^e , musiques africaines.)“ DMM.	hoqueter	x	x	x
Hululement	n.m		hululer	x	x	x
Hurlement	n.m		hurler	x	x	x
Hymne	n.m			x	x	x
Hyperacousie /hypoacousie	n.f		→ <i>acou-</i> cf. acoustique, adj.	x	x	x
Improvisation	n.f		improviser	x	x	x
Incantation	n.f		→ chanter	x	x	x
Infrason	n.m		→ son	x	x	x
Insonorisation	n.f		→ son	x	x	x

Instrument	n.m		instrumentiste instrumentation instrumentarium instrumental, -e instrumentalement	x	x	x
“Instrumentarium“	n.m	“Ensemble des instruments utilisés (pour une pièce de musique, dans un groupe traditionnel ...)“. DMM.	→ instrument			x
Instrumentation	n.f		→ instrument	x	x	x
Instrumentiste	n. m/f		→ instrument	x	x	x
Intensité	n.f			x	x	x
Interprétation	n.f		→ interpréter	x	x	x
Interprète	n. m/f		→ interpréter	x	x	x
Intervalle	n.m			x	x	x
Intonation	n.f		→ ton	x	x	x
Jacassement	n.m		jacasser	x	x	
Jeu	n.m		jouer	x	x	x
Justesse	n.f		juste		x	x
Klaxon	n.m		klaxonner	x	x	x
Lallation	n.f			x	x	
Lamentation	n.f		se lamenter	x	x	x
Liaison	n.f		→ lier	x	x	x
Logorrhée	n.f			x	x	

Loup	n.m	“Son discordant qui apparaît sur certaines notes, soit lors d’une résonance particulière du corps d’un instrument à cordes, soit sur les claviers non accordés selon le tempérament égal.” DMM				X
Mandoline	n.f		mandoliniste	X	X	X
Mandoliniste	n. m/f		mandoline	X	X	X
Maracas	n.f			X	X	X
Marmonnement	n.m		marmonner	X	X	
Martèlement	n.m		→ marteler	X	X	X
Mégaphone	n.m		→ <i>-phone</i> cf. phonation	X	X	X
Mélisme	n.m		mélismatique	X	X	X
Mélodie	n.f		mélodique mélodiquement mélodieux, -euse mélodieusement mélopée	X	X	X
Mélopée	n.f		→ mélodie	X	X	X
Mesure	n.f		mesuré, -ée/ non mesuré, -ée	X	X	X
Mètre	n.m		métrique métronome	X	X	X
Métrique	n.f		→ mètre	X	X	X
Métronome	n.m		→ mètre	X	X	X

Meuglement	n.m		meugler	x	x	
Miaulement	n.f		→ miauler	x	x	x
Microphone	n.m		→ <i>phon-</i> , <i>-phone</i> , <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Modalité	n.f		→ mode	x	x	x
Mode	n.m		modal, -e modalité moduler modulation	x	x	x
Modulation	n.f		→ mode	x	x	x
Monodie	n.f		monodique → ode	x	x	x
Monophonie	n.f	<i>Mono</i> <i>En mono</i>	→ <i>phon-</i> , <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Morceau	n.m				x	x
Mot	n.m			x	x	x
Motet	n.m			x	x	x
Motif	n.m			x	x	x
Mouvement	n.m	-Partie d'une œuvre musicale (premier, second mouvements) -Tempo d'exécution d'une pièce musicale -Rapport -généralement de hauteur-entre deux éléments musicaux (ex. <i>mvt. ascendant/ descendant, mvt parallèle, oblique, contraire</i>).		x	x	x

Mugissement	n.m		→ mugir	x	x	
Murmure	n.m		murmurer	x	x	
Musicalité	n.f		→ musique	x	x	x
Musicien, enne	n. m/f		→ musique	x	x	x
Musique	n.f		musicien, -enne musical, -e musicalité musicalement	x	x	x
Mutisme	n.m		→ muet	x	x	
Mutité	n.f		→ muet	x	x	
Nasale	n.f		→ nasal, -e	x		x
Nasalité	n.f		→ nasal, -e		x	x
Nasillement	n.m		→ nasal, -e	x	x	x
Nasonnement	n.m		→ nasal	x	x	x
Niveau	n.m	“[audio] Intensité d’un signal“. DMM		x	x	x
Note (<i>Note</i> , angl → <i>blue note</i>)	n.f			x	x	x
Nuance	n.f			x	x	x
Octuor	n.m			x	x	x
Ode	n.f		monodie monodique prosodie prosodique	x	x	x
Onomatopée	n.f			x	x	x
Onde	n.f			x	x	x

Opéra	n.m			x	x	x
Oralité	n.f		→ oral, -e	x	x	
Orateur, -trice	n. m/f		→ oral, -e	x	x	
Oratorio	n.m			x	x	x
Orchestration	n.f		→ orchestre	x	x	x
Orchestre	n.m		orchestrer orchestré, -ée orchestration orchestral, -e	x	x	x
Oreille	n.f	<i>Prêter l'oreille</i> <i>Tendre l'oreille</i> <i>À l'oreille</i> <i>Arracher, casser,</i> <i>écorcher les oreilles</i> <i>Blessier l'oreille</i> <i>Avoir / ne pas avoir une</i> <i>bonne oreille</i> <i>... relative / absolue</i>		x	x	x
Organiste	n. m/f		orgue (s)	x	x	x
Orgue (s)	n.m ou f. pl		organiste	x	x	x
Ornement	n.m		ornementation	x	x	x
Ornementation	n.f		ornement	x		x
<i>Ostinato</i>	n.m			x		x
Ouïe	n.f		ouïr	x	x	x
Parasite (s)	n.m			x	x	x
Parleur, euse	n. m/f		→ parler	x	x	x

Parole	n.f		→ parler	x	x	x
Pédale	n.f	<p>“1. Bourdon, son tenu constamment pendant un long passage.</p> <p><i>Pédales de dominante, de tonique</i></p> <p>2.Développement mélodique ou harmonique d’une note pédale, le plus souvent à la basse.”</p> <p>DMM</p>		x	x	x
Pépiement	n.m		pépier	x	x	
Percussion (s)	n.f	<p>[action] “ Action de frapper. Résultat de cette action.” TLFi</p> <p>[musique] “Choc d’un objet contre un autre, utilisé comme mode de production sonore.”</p> <p>DMM</p>	→ percuter	x	x	x
Percussionniste	n. m/f		→ percuter	x	x	x
Pet	n.m		<p>péter</p> <p>pétard</p> <p>pétarade</p> <p>pétarader</p> <p>pétiller</p> <p>pétillage</p>	x	x	
Pétarade	n.f		→ pet	x	x	
Pétard	n.m		→ pet	x	x	
Pétillage	n.m		<p>pétiller</p> <p>→ pet</p>	x	x	

Phonation	n.f		→ <i>phon-</i> phonateur phonatoire aphone aphonie dysphonie phonème phonématique phonétique (adj., subst.) phonétiquement phonologique phonologiquement phone phonie phonique phoniquement cacophonie cacophonique euphonie euphonique euphoniement homophone homophonie hétérophonie diphonique polyphonie polyphonique monophonie monophonique stéréophonie stéréophonique radiophonie radiophonique mégaphone microphone	x	x	x
-----------	-----	--	---	---	---	---

Phone	n.m		→ <i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phonème	n.m		→ <i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phonétique	n.f		→ <i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phonologie	n.f		→ <i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phrasé	n.m		phraser	x	x	x
Pianiste	n. m/f		→ piano	x	x	x
Piano	n.m		pianiste	x	x	x
Piaillage	n.m		pia pia, onom. piailler	x	x	
Piaulement	n.m		piauler	x	x	
Piccolo	n.m			x	x	x
Plainte	n.f		se plaindre	x	x	x
Pleurs	n m.pl		pleurer	x	x	
Polyphonie	n.f		polyphonique vs. monophonie → <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Polyrythmie	n.f		→ rythme	x	x	x
Potin	n.m			x	x	
Prélude	n.m			x	x	x

Prononciation	n.f		prononcer	x	x	x
Prosodie	n.f		prosodier prosodique	x	x	x
Psalmodie	n.f		psalmodier	x	x	x
Psaume	n.m			x	x	x
Puissance	n.f	... vocale ... sonore ... acoustique	puissant, -e	x	x	x
Pulsation	n.f	“Phénomène rythmique fondamental qui consiste à répéter régulièrement un événement (audible et/ou construit mentalement) servant à découper le temps en unités symétriques.” DMM				x
Pupitre	n.m	Emploi métonymique. “Dans un orchestre, ensemble des chanteurs ou des instrumentistes jouant la même partie.” DMM.				x
Quatuor	n.m			x	x	x
Quintette	n.m			x	x	x
Ra	n.m	“Coup de baguette frappé sur un tambour pour produire un roulement très bref.” TLFi			x	x
Raclement	n.m	“Action de racler. Bruit qui en résulte.” TLFi	→ racler		x	
Racleur ou racloir	n.m	“Terme générique pour les instruments idiophones comprenant une surface striée qui se racle de diverses manières.” DMM.	→ racler			x

Radiophonie	n.f		Radiophonique → <i>phon-</i> , <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Raffut	n.m			x	x	
Rôle	n.m		râler	x	x	
Ramage	n.m			x	x	
Ramdam	n.m			x	x	
Récitatif	n.m		→ réciter	x	x	x
Récital	n.m		→ réciter		x	x
Récitation	n.f		→ réciter	x	x	x
Refrain	n.m			x	x	x
Registre	n.m	-Étendue d'une voix, d'un instrument - Tirettes commandant les jeux de l'orgue. Par métonymie, ces jeux eux-mêmes		x	x	x
Rengaine	n.f				x	x
Reprise	n.f				x	x
Résonance	n.f		→ son	x	x	x
Résonateur	n.m		→ son		x	x
Réverbération	n.f	[acoustique, par analogie avec phénomène d'origine lumineuse ou thermique] "Phénomène de persistance du son lorsque sa source a cessé d'émettre, dû à une réflexion des ondes sonores, qui reviennent aux oreilles de l'auditeur avec un certain retard." DMM	→ réverbérer	x	x	x

Rime	n.f		rimer	x	x	x
Rire	n.m		→ rire, subst.	x	x	
Ritournelle	n.f			x	x	x
Rondo/ rondeau	n.m			x	x	x
Ronflement	n.m		ronfler	x	x	x
Ronron	n.m		ronronner ronronnement	x	x	
Ronronnement	n.m		→ ronron	x	x	
Roucoulade	n.f		→ roucouler		x	x
Roucoulement	n.m		→ roucouler	x	x	
Roulement	n.m		rouler	x	x	x
Rugissement	n.m		rugir	x	x	
Rumeur	n.f			x	x	
Rythme	n.m		rythmique, (adj./ subst.) rythmique, n.f. rythmer rythmé, -ée rythmiquement homorythmie homorythmique polyrythmie polyrythmique	x	x	x
Rythmique	n.f		→ rythme		x	x
Sanglot	n.m		sangloter	x	x	x
Saturation	n.f	“Distorsion produite par l’amplitude excessive d’un signal.“ <i>Radio 1972</i> , cit. in TLF.i	→ saturer		x	x

Saxophone	n.m	<i>saxo</i>	saxophoniste	x	x	x
Saxophoniste	n. m/f		saxophone	x	x	x
Scansion	n.f		scander	x	x	x
Septuor	n.m			x	x	x
Sextuor	n.m			x	x	x
Sibilation	n.f		→ siffler	x	x	
Sifflante	n.f		→ siffler	x		x
Sifflement	n.m		→ siffler	x	x	x
Sifflet	n.m		→ siffler	x	x	x
Sifflotement	n.m		→ siffler	x	x	
Signal	n.m	1.[Avertissement] → <i>Donner le signal</i> 2. [Audio] “Signal acoustique <i>correction de signal</i> <i>rapport signal/bruit,</i> <i>traitement de signal.</i> “ DMM.		x	x	x
Silence	n.m	<i>Faire silence</i> <i>Garder le silence</i> <i>Observer le silence</i>	silencieux, -euse silencieusement	x	x	x
Sirène	n.f			x	x	x
Sistre	n.m			x	x	x
Solfège	n.m		solfier	x	x	x
Soliloque	n.m		soliloquer	x	x	
Soliste	n. m/f		solo	x	x	x
Solo	n.m		soliste	x	x	x

Son	n.m	<i>Rendre un son</i> <i>Franchir le mur du son</i>	sonner sonnant, -ante sonnerie sonnette sonore sonorité sonoriser sonorisation insonoriser insonorisation résonner. résonant, ante résonance résonateur assonance consonance consonant, ante consonne dissonant, ante. dissonance unisson infrason ultrason sonie. sone sonique	x	x	x
Ingénieur du son	n.m			x	x	x
Preneur de son	n.m			x	x	x
Prise de son	n.f			x	x	x
Sonate	n.f		→ sonner, son (cf.italien <i>sonare</i> , jouer d'un instrument)	x	x	x
Sone	n.m		→ son	x	x	x
Sonie	n.f		→ son	x	x	x
Sonnerie	n.f		→ son	x	x	x
Sonnette	n.f		→ son	x	x	

Sonore (s)	n.f		→ son	x	x	x
Sonorisation	n.f	→ sono (abrév.)	→ son	x	x	x
Sonorité	n.f		→ son	x	x	x
Soprano	n. m/f			x	x	x
Souffle	n.m	-“Bruit fait en respirant.”(méton.) -“Bruit qui rappelle celui fait en expirant“ (Litt.) -Sens spécifiques : .médecine, pathol. .électro-acoustique .phonétique TLFi	souffler	x	x	x
Soupir	n.m		soupirer	x	x	
Source	n.f			x	x	x
Sourde (s)	n.f		→ sourd, -e		x	
Sourdine	n.f		assourdir → sourd	x	x	x
Soutien	n.m	-“Action d’aider à la réalisation de quelque chose ou d’aider quelqu’un en vue de lui permettre de réussir à mener à bien quelque chose (ex : soutien harmonique et rythmique) TLFi -“Ce qui permet à quelque chose de se maintenir...” (ex. : soutien instrumental à la voix chantée.) TLFi	soutenir		x	x
Spectre	n.m	... des fréquences ... acoustique		x	x	x

Spirante	n.f			x	x	
<i>Staccato</i>	n.m	<i>Staccato</i> , adv.		x	x	x
Stéréophonie	n.f	<i>Stéréo</i> <i>En stéréo</i>	stéréophonique → <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Stridence	n.f		→ strident, -e	x	x	
Stridor	n.m		→ strident, -e	x	x	
Stridulation	n.f		→ strident, -e	x	x	
Suite	n.f			x		x
Suraigu	n.m		→ (emploi adj. et nom.)	x		x
Surdité	n.f		→ sourd, -e	x	x	x
Syllabe	n.f		syllabique	x	x	x
Symphonie	n.f		symphonique → <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Syncope	n.f		syncopé, -�e	x	x	x
Tambour	n.m		tambourin tambouriner	x	x	x
Tambourin	n.m		→ tambour	x	x	x
Tapage	n.m		→ taper	x	x	
Tapement	n.m		→ taper	x	x	
Tempérament	n.m		tempéré, -�e	x	x	x
<i>Tempo</i>	n.m		→ temps	x	x	
Temps	n.m		contretemps tempo	x	x	
Ténor	n.m			x	x	x

Tenue	n.f	“Fait de prolonger l’émission d’un son, d’un accord“ TLFi	tenir (un son, une note)		x	x
Tessiture	n.f			x	x	x
Texture	n.f	[Musique cont.] “Interactions formant un tissu sonore, qui peuvent concerner [...] le timbre, l’orchestration, la dynamique, le registre, le rythme, la hauteur, les motifs.“ DMM.				x
Thème	n.m			x	x	x
Timbale	n. f		timbalier, -ère	x	x	x
Timbalier, -ère	n. m/f		→ timbale		x	x
Timbre	n.m		timbrer timbré, -ée détimbré, -ée	x	x	x
Tintamarre	n.m			x	x	
Tintement	n.m		tinter	x	x	x
Tintouin	n.m			x	x	
Tohu-bohu	n.m			x	x	
Tom	n.m			x		x
Ton	n.m		demi-ton tonique tonalité tonal, -e atonal, -e entonner intonation détonner atone (phon.) tonique (phon.)	x	x	x

Tonalité	n.f		→ ton	x	x	x
Tonique	n.f		→ ton	x	x	x
Tonnerre	n.m		tonner	x	x	
Toussotement	n.m		toussoter → toux	x	x	
Toux	n.f		tousser toussoter toussotement	x	x	
Trait	n.m	“Passage de virtuosité dans l’exécution d’un morceau.” DMM		x	x	x
Trame	n.f	[mus. contemp.] “Ensemble de sons prolongés perçus comme continus mais dont le détail contient des petites variations ; les trames contiennent souvent plusieurs couches de sons.” DMM				x
Transcription	n.f			x	x	x
<i>Tremolo</i>	n.m			x	x	x
Triangle	n.m			x	x	x
Trille	n.m			x	x	x
Trio	n.m			x	x	x
Trombone	n.m		tromboniste	x	x	x
Tromboniste	n. m/f		trombone	x		x
Trompe	n.f			x	x	x
Trompette	n.f		trompette	x	x	x

Trompettiste	n. m/f		trompette	x	x	x
Tuba	n.m		tubiste	x	x	x
Tubiste	n. m/f		tuba			x
Tumulte	n.m		tumultueux tumultueusement	x	x	
<i>Tutti</i>	n.m				x	x
Ultrason	n.m		→ son	x	x	x
Unisson	n.m	<i>À l'unisson</i>	→ son	x	x	x
Vacarme	n.m			x	x	
Vagissement	n.m		vagir	x	x	
Variation (s)	n.f			x	x	x
Vers	n.m	<i>dire/ réciter des vers.</i>		x	x	x
Vibrante	n.f		→ vibrer	x	x	
Vibraphone	n.m		vibraphoniste → vibrer	x	x	x
Vibraphoniste	n. m/f		vibraphone → vibrer	x	x	x
Vibration	n.f		→ vibrer	x	x	x
<i>Vibrato</i>	n.m		→ vibrer	x	x	x
Violon	n.m		violoniste violoneux, -euse	x	x	x
Violoneux, -euse	n. m/f		→ violon	x	x	x
Violoniste	n. m/f		→ violon	x	x	x
Violoncelle	n.m		violoncelliste	x	x	x

Violoncelliste	n. m/f		violoncelle	x	x	x
Vocalisation	n.f		vocaliser → voix	x	x	
Vocalise	n.f		vocaliser → voix	x	x	x
Vocifération	n.f		vociférer → voix	x	x	x
Voisement	n.m		→ voix		x	x
Voix	n.f	<i>Port de voix</i> <i>À haute voix</i> <i>À pleine voix</i>	voyelle voisement voisé, -ée vocaliser vocalise vocalisation vociférer vocifération	x	x	x
Volume	n.m	“Force, intensité d’un son, d’un ensemble de sons’ TLFi			x	x
Voyelle	n.f		→ voix	x	x	x
Vrombissement	n.m		vrombir	x	x	
Xylophone	n.m		xylophoniste	x	x	x
Xylophoniste	n. m/f		xylophone	x	x	x
Zézaiement	n.m		zézayer	x	x	
Zozotement	n.m		zozoter	x	x	

2. Verbes

Aboyer	v		aboieiment	x	x	
Absorber	v	[acoustique] DMM	absorbant, -ante absorption			x
Accentuer	v		→ accent	x	x	x
Accompagner	v	“→ au piano ...“ TLFi	accompagnement		x	x
Accorder S'accorder	v		→ accord	x	x	x
Amplifier	v	[bruit, son] “Rendre plus intense“ TLFi	amplitude amplification amplificateur		x	x
Appeler	v		appel	x	x	
Applaudir	v		applaudissement	x	x	x
Arpéger	v		arpège	x	x	x
Articuler	v	[parole] “Émettre, former des sons vocaux à l'aide des lèvres, de la langue, de la mâchoire, du voile du palais. -Prononcer distinctement les syllabes et les mots. - Dire, parler“ TLFi [énoncé, musique] Relier les différentes parties d'un discours de manière distincte.“ DMM	articulation articulé, -ée inarticulé, -ée	x x	x x	x x
Assibiler	v		→ siffler	x	x	
Assourdir	v		assourdi, -ie → sourd, -e	x	x	x

Babiller	v		babill babillard, -e	x	x	
Baragouiner (fam)	v		baragouin	x	x	
Barrir	v		barrisement	x	x	
Battre	v	-“Produire un son, claquer sous l’impulsion d’un mouvement “ TLFi - “Battre la mesure Battre à 2, 3, 4 temps -Battre le tambour“ DMM	battement batterie batteur		x	x
Bavarder	v		→ bavard, -e bavardage	x	x	
Bêler	v		bê, onom. bêlement	x	x	
Beugler (fam)	v		beuglement beuglante	x	x	x
Blablater (fam)	v		bla-bla	x	x	
Blatérer	v		blatèrement	x	x	
Bonimenter	v		boniment	x	x	
Bougonner	v		bougonnement	x	x	
Bourdonner	v		bourdon bourdonnement	x	x	x
Brailler (fam)	v		braillement	x	x	x
Braire	v		braiement	x	x	x
Bramer	v		brame	x	x	x
Bruire	v		→ bruit	x	x	

Bruisser	v		bruissement → bruit	x	x	
Bruiter	v		→ bruit	x	x	
Cancaner	v		→ cancan	x	x	
Caqueter	v		caquet caquetage	x	x	
Carillonner	v		carillon	x	x	x
Causer (fam.)	v			x	x	
Chahuter	v		chahut	x	x	
Chanter	v		cantus cantique cantate cantatrice incantation incantatoire chanter chantant, ante chantonner chanteur, -euse chant chanson chansonnette contrechant déchant	x	x	x
Chantonner	v		→ chanter	x	x	x
Chevroter	v		chevrotant, -ante chevrotement	x	x	x
Chuchoter	v		chuchotement chuchotis	x	x	x
Chuinter	v		chuintante chuintement	x	x	
Claironner	v		→ clair, -e	x	x	x

Clamer	v		clameur déclamer déclamation	x	x	
Clapper	v		clap, onom. clappement	x	x	
Clapoter	v		clap, onom. clapotement clapotis	x	x	
Claquer	v		clac, onom. claquement	x	x	
Cliqueter			clic, onom. cliquetis	x	x	
Coasser	v		coassement	x	x	
Cogner		-“Faire entendre des bruits sourds et répétés“ (TLFi) -“Taper, jouer très fort“ (argot mus). (DMM)	cognement	x	x	x
Composer	v		compositeur, -trice composition	x	x	x
Converser	v		conversation	x	x	
Couiner	v		couinement	x	x	
Cracher (argot)	V	- “ Dire avec abondance ou hors de propos, dire avec colère ou mépris“ TLFi -“Jouer avec énergie et conviction“ (arg.) -“ça crache“ (fam.) (DMM)	crachement crachoter crachotement		x	x

Craquer	v		crac, onom. craquement craqueter craquètement	x	x	
Craqueter	v		craquètement → craquer	x	x	
Crépiter	v		crépitement	x	x	
Criailler	v		→ crier	x	x	
Crier	v		cri criée criard, -e criailler criaillerie	x	x	x
Crisser	v		cricri, onom. crissement	x	x	
Croasser	v		croassement	x	x	
Déclamer	v		→ clamer	x	x	x
Détacher	v	[Expression orale, musique] “Ne pas lier, séparer par un court silence, marquer un arrêt entre chaque élément.” TLFi	détaché, -ée détaché	x	x	x
Détoner	v		détonation	x	x	
Détonner	v		→ ton	x	x	x
Diffuser	v	[Technologie] → Diffuser en direct, en différé → Diffuser. par haut-parleur TLFi	diffusion		x	x
Dire	v		diction	x	x	

Discourir	v	-Parler sur un sujet déterminé -Échanger des propos sans les approfondir. TLFi	discours	x	x	
Discuter	v		discussion	x	x	
Ébruiter	v		→ bruit	x	x	
Éclater	v		éclat éclatement éclatant, -ante	x	x	
Écouter	v		→ écoute	x	x	x
S'égosiller	v			x	x	x
Émettre	v	... un bruit, un son	émission	x	x	x
Énoncer	v	“Exprimer, formuler en termes clairs et précis l’objet de sa pensée par le langage ou l’écriture“ TLFi	énonciation	x	x	
Enregistrer	v		enregistré, -ée enregistrement	x	x	x
S'enrouer	v		enroué, -ée rauque	x	x	x
Entendre	v			x	x	x
Entonner	v		→ ton	x	x	x
S'époumoner	v			x		
Étouffer	v	[bruit/son] “- Empêcher un son de se propager, de se faire entendre.“ TLFi “ - Couper la résonance d’un son“ DMM			x	x
S'exclamer	v		exclamation	x	x	

Exécuter	v		exécutant, -ante exécution	x	x	x
Exploser	v	[par référence au bruit et à la soudaineté d'une explosion] "se manifester tout à coup bruyamment" TLFi	explosion explosif, -ive	x	x	
<i>Faire du foin</i> (pop.)	Loc . v			x	x	
Frapper	v		frappe frappement	x	x	x
Fredonner	v			x	x	x
Frémir	v	"Être agité d'un léger mouvement, généralement d'oscillation ou de vibration, qui produit un son faible, confus ou vibrant." TLFi	frémissant, -ante frémissement	x	x	
Friser	v	Emploi intr.. [le sujet désigne une corde dont les vibrations sont altérées]" TLFi <i>La corde de " la " frise.</i> DMM	frisement		x	x
Frotter	v		frottement	x		x
Froufrouter	v		froufrou	x	x	
Gargouiller	v		gargouillement gargouillis	x	x	
Gazouiller	v		gazouillement gazouillis	x	x	x
Geindre	v		geignement	x	x	
Gémir	v		gémissement	x	x	
Glapir	v		glapissement	x	x	

Glouglouter	v		→ glouglou	x	x	
Glousser	v		gloussement	x	x	
Grasseyer	v		grasseyement	x	x	
Gratter (fam.)	v	[musique] “Jouer un peu, plus ou moins bien, d’un instrument de musique à cordes.” TLFi	grattement gratouiller		x	x
Gratouiller	v	[musique] “ Jouer un peu (d’un instrument), médiocrement, de temps en temps “ TLFi	→ gratter		x	
Grésiller	v		grésillement	x	x	
Grincer	v		grincement grinçant, -ante	x	x	x
Grogner	v		grognement	x	x	
Grommeler	v		grommellement	x	x	
Gronder	v		grondement	x	x	
Gueuler	v		gueulée	x	x	
Harmoniser	v		→ harmonie	x	x	x
Hennir	v		hennissement	x	x	
Hoqueter	v		hoquet	x	x	
Hululer	v		hululement	x	x	
Hurler	v		hurlement	x	x	x
Improviser	v		improvisation	x	x	x
Insonoriser	v		→ son	x	x	x
Interpréter	v		interprète interprétation	x	x	x
Jaboter	v			x	x	

Jacasser	v		jacassement	x	x	
Jaser	v			x	x	
Jodler (yodler, iodler)	v			x	x	x
Jouer	v		jeu	x	x	x
Klaxonner	v		klaxon	x	x	
Se lamenter	v		lamentation	x	x	
Lier	v		lié, -ée liaison	x	x	x
Marmonner	v		marmonnement	x	x	
Marteler	v		martelé, -ée	x	x	x
Meugler	v		meuh, onomat. meuglement	x	x	
Miauler	v		→ <i>miaou</i> , onom. miaulement	x	x	x
Moduler	v		→ mode	x	x	x
Mugir	v		mugissant, -ante mugissement	x	x	
Murmurer	v		murmure	x	x	
Nasaliser	v		→ nasal, -e	x	x	x
Nasiller	v		→ nasal, -e	x	x	
Nasonner	v		→ nasal, -e	x	x	x
Orchestrer	v		→ orchestre	x	x	x
Ouïr	v		ouïe	x	x	

Parler	v		parole parleur, -euse parlant, -ante parlé, -ée <i>parlando</i>	x	x	x
Pépier	v		pépiement	x	x	
Percer	v	... les tympons / les oreilles	perçant, -ante	x	x	x
Péter	v		→ pet	x	x	
Pétarader	v		pétard → pet	x	x	
Pétiller	v		pétillement → pet	x	x	
Phraser	v		phrasé	x	x	x
Piaffer	v			x	x	
Piailler	v		pia pia, onom. piaillage	x	x	x
Piauler	v		piaulement	x	x	x
Piper	v			x	x	
Se plaindre	v		plainte	x	x	
Plaquer un accord	v			x	x	x
Pleurer	v		pleurs	x	x	
Prononcer	v		prononciation	x	x	x
Prosodier	v		→ prosodie	x	x	
Psalmodier	v		psalmodie	x	x	x

Racler	v	[action] → <i>Se racler la gorge</i> TLFi (sonore par métonymie) [musique] (péj.) “Jouer d’un instr. de manière maladroite en frottant rudement les cordes“ DMM.	raclement racleur/racloir		x	x
Râler	v		râle	x	x	
Réciter	v		récitation récitatif récital	x	x	
Résonner	v		→ son	x	x	x
Retentir	v		retentissant, -ante	x	x	
Réverbérer	v	-“ [son, par analogie avec lumière, chaleur] -renvoyer.“ TLFi	réverbération réverbérant, -ante		x	
Rimer	v		rime	x	x	x
Rire	v		rire, subst.	x	x	
Ronfler	v		ronflement	x	x	
Ronronner	v		ronron, onom. → subst. ronronnement	x	x	
Roucouler	v	-Faire entendre son cri (pigeon, tourterelle) -chanter (argot) DMM	roucoulade roucoulement	x	x	x x
Rouler	v	“Par référence au bruit qui roule. 1. [Le sujet désigne un son sourd, continu, caractérisé par des vibrations, des oscillations] Se faire entendre dans l’espace	roulement	x	x	x

		<p>[Le sujet désigne le tonnerre] → <i>orage qui roule au loin</i></p> <p>[Le sujet désigne des sons émis par une personne, un animal] Vibrer → en part. <i>R qui roule</i> . R prononcé en faisant battre la langue.</p> <p>2. [Le sujet désigne une chose] Produire un tel son</p> <p>[Le sujet désigne le tambour (frappé à coups de baguettes rapides et réguliers)]“ TLFi</p>				
Rugir	v		rugissement	x	x	
Rythmer	v		→ rythme	x	x	x
Sangloter	v		sanglot	x	x	
Saturer	v	Électro-acoustique. “Produire la saturation d’un son“ TLFi	saturé, -ée saturation		x	x
Scander	v		scansion		x	x
Seriner	v			x	x	x
Siffler	v		sifflant, ante sifflante (subst.) sifflement sifflet siffloter sifflotement sibilant sibilation assibiler assibilation	x	x	x
Siffloter	v		sifflotement → siffler	x	x	

Solfier	v		solfège	x	x	x
Soliloquer	v		soliloque	x	x	
Sonner	v		→ son	x	x	x
Sonoriser	v		→ son	x	x	x
Souffler	v	“[Le complément désigne un instrument à vent] Souffler pour émettre un son ; jouer. Emploi absolu. Jouer, sonner.” TLFi	souffle	x	x	
Soupirer	v		soupir	x	x	
Soutenir	v	“Tenir sans fléchir, avec une intensité constante“ DMM	soutien soutenu, -ue		x	x
Striduler	v		stridulation	x	x	
Susurrer	v			x	x	
Taire Se taire	v			x x	x	
Tambouriner	v		→ tambour	x	x	x
Taper	v		tap tap, onom. tapement tapage tapageur, -euse	x	x	x
Tapoter	v		taper tapotement		x	x
Tempêter	v			x	x	
Tenir	v	(une note) -“Maintenir une note sans interruption, prolonger une note.“ DMM	tendue tenu, -ue		x	x

Timbrer	v	“Changer, enrichir une sonorité“ DMM	→ timbre			x
Tinter	v		tintement tintinnabuler	x	x	x
Tintinnabuler	v		→ tinter		x	x
Tonitruer	v		tonitruant, -ante	x	x	
Tonner	v		tonnerre	x	x	
Tousser	v		→ toux	x	x	
Toussoter	v		→ toux	x	x	
Trompeter	v		trompette	x	x	x
Turluter	v		turlututu, onom.		x	x
Vagir	v		vagissement	x	x	
Vibrer	v		vibrant, -ante vibration <i>vibrato</i> vibraphone vibraphoniste	x	x	x
Vocaliser	v		vocalise → voix	x	x	x
Vociférer	v		vocifération → voix	x	x	x
Vrombir	v		vrombissement vrombissant, -ante	x	x	
Zézayer	v		zézalement	x	x	
Zozoter	v		zozotement	x	x	

3. Adjectifs

Absorbant, -ante	adj.	“ <i>absorbant acoustique</i> : matériau absorbant” DMM	absorber, absorption			x
Accentué, -ée	adj		→ accent	x	x	x
Accordé, -ée	adj		→ accord	x	x	x
Acousmatique	adj		→ acoustique			x
Acoustique	adj		→ <i>acou-</i> acoustique, n.f électroacoustique acousmatique hyper, hypoacousie acouphène	x	x	x
Agogique	adj				x	x
Aigu, -uë,	adj		(emploi adj. nom. et adv.)	x	x	x
Amplifié, -ée	adj		→ amplifier		x	x
Aphone	adj		→ <i>-phone</i> cf. phonation	x	x	x
Articulé, -ée	adj	[phonétique, syntaxe, musique] “ qui est composé d’éléments nettement distincts.” TLFi	→ articuler	x	x	x
Assourdi, -ie	adj		assourdir → sourd, -e	x	x	x
Assourdissant, -ante	adj		assourdir → sourd, -e	x	x	x
Atonal, -e	adj		→ ton	x	x	x
Atone	adj		→ ton		x	x

Audible	adj		→ audition	x	x	x
Audio	adj	(adj. invariable)	→ audition			x
Audionumérique	adj		→ audition	x		x
Auditif, -ive	adj		→ audition	x	x	x
Babillard, -arde	adj		→ babiller	x	x	
Bas, -se	adj		bas, adv. basse (s) (subst.) bassiste contrebasse contrebassiste	x	x	x
Bavard, -e	adj.		bavardage bavarder	x	x	
Binaural, -e	adj.		monaural, -e	x		x
Bruissant, -ante	adj		bruisser → bruit	x	x	
Bruyant, -ante	adj		→ bruit	x	x	x
Cacophonique	adj		cacophonie → <i>phon-, -phonie</i> cf. <i>phonation</i>	x	x	x
Cadencé, -ée	adj		cadence		x	x
Chantant, -ante	adj		→ chanter	x	x	x
Chevrotant, -ante	adj		chevroter	x	x	x
Choral, -e	adj		choral, n.m	x	x	x
Chromatique	adj		chromatisme	x	x	x
Clair, -e	adj		clairon claironner	x	x	x

Clapotant, -ante	adj		→ clapoter	x	x	
Concertant, -ante	adj		→ concert	x	x	x
Consonant, -ante	adj		→ son		x	x
Criard, -arde	adj		→ cri	x	x	x
Cristallin, -ine	adj			x	x	x
Désaccordé, -ée	adj		→ accord		x	x
Détaché, -ée	adj	“Qui n’est pas lié, qui est séparé du suivant par un court silence, après lequel on marque un arrêt. [...] Qui se fait en détachant les notes“ TLFi	→ détacher	x	x	x
Détimbré, -ée	adj		→ timbre	x	x	x
Diatonique	adj		diatonisme	x	x	x
Diphonique	adj	“Chant diphonique : Mode de chant qui consiste à produire simultanément deux sons distincts, l’un grave (bourdon) et l’autre, plus mobile, dans l’aigu, formé par les différentes harmoniques du son grave.“ DMM,	→ <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation			x
Dissonant, -ante	adj		→ son	x	x	x
Doux, -ce	adj		doucement		x	x
Éclatant, -ante	adj		→ éclater	x	x	x
Électroacoustique	adj		→ acoustique	x	x	x
Enharmonique	adj		→ harmonie	x	x	x
Enregistré, -ée	adj.		→ enregistrer		x	x

Enroué, -ée	adj		s'enrouer	x	x	x
Étouffé, -ée	adj	<i>Sonorité... / Voix ...</i>			x	x
Euphonique	adj		euphonie → <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Explosif, -ive	adj	[Phonétique] (En parlant d'une consonne): " qui est placée dans une syllabe, avant une voyelle, et qui est caractérisée par le phénomène d'explosion." <i>consonne explosive</i> vs. <i>implosive</i> . TLFi	→ exploser	x	x	
Faible	adj	<i>Temps, degré...</i>			x	x
Faux, -sse	adj			x	x	x
Feutré, -ée	adj	<i>Sonorité ...</i>		x	x	x
Fluet, -te	adj	<i>Sonorité ... / Voix ...</i>			x	x
Fort, -e	adj		→ fort, adv. <i>Forte</i> <i>Fortissimo</i>	x	x	x
Fracassant, -ante	adj		fracas	x	x	
Frémissant, -ante	adj	"Qui est agité d'un faible mouvement d'oscillation ou de vibration qui produit un son faible ou vibrant." TLFi	→ frémir	x	x	
Fricatif, ive	adj			x	x	x
Glougloutant, -ante	adj		→ glouglou	x	x	
Grasseyant -ante	adj		grasseyer	x	x	

Grave	adj		→ grave, subst.	x	x	x
Grinçant, -ante	adj		→ grincer		x	x
Guttural, -e	adj	<p>“ qui vient du gosier“ → hurlement, rire, cris gutturaux. [voix] “ dont les sonorités, venant de la gorge, sont rauques.“</p> <p>[phonétique] “ occlusive articulée de l’arrière du palais“ TLFi</p> <p>[musique : sonorité, voix] “émis au fond de la gorge, rauque“.</p>			x	x
Harmonieux, -euse	adj		→ harmonie	x	x	x
Harmonique	adj		→ harmonie	x	x	x
Haut, -e	adj		hauteur haut, adv. haut-parleur	x	x	x
Homophonique	adj.	[musique] “ qui comprend plusieurs sons émis à l’unisson strict, avec aussi parfois des doublures à l’octave.“ DMM	Homophonie → <i>-phonie</i> cf. phonation			x
Homorythmique	adj		homorythmie → rythme	x		x
Inaccentué, -ée	adj		→ accent	x	x	
Inaudible	adj		→ audition	x	x	x
Inarticulé, -ée	adj		→ articuler	x	x	
Incantatoire	adj		→ chanter		x	x
Instrumental, -ale	adj		→ instrument	x	x	x
Juste	adj		justesse		x	x

Lié, -ée	adj		→ lier	x	x	x
Lyrique	adj	<i>Art lyrique</i>		x	x	x
Majeur, -e	adj	<i>Mode majeur</i> <i>Do Majeur</i>	(emploi subst. → <i>le majeur</i>)	x	x	x
Martelé, -ée	adj		marteler	x	x	x
Mélismatique	adj		mélisme	x	x	x
Mélodieux, -euse	adj		→ mélodie	x	x	x
Mélodique	adj		→ mélodie	x	x	x
Mesuré, -ée non mesuré, -ée	adj		mesure		x	x
Métronomique	adj		métronome → mètre	x	x	x
Mineur, -e	adj	<i>Mode mineur</i> <i>La mineur</i>	(emploi subst. → <i>le mineur</i>)	x	x	x
Modal, -e	adj		→ mode	x	x	x
Monaural, -e	adj		binaural, -e	x	x	x
Monodique	adj		monodie → ode	x	x	x
Monophonique	adj	<i>mono</i>	monophonie stéréophonie stéréophonique → phon-, -phonie, cf. phonation	x	x	x
Muet, -te	adj		mutité mutisme mutique	x	x	x
Mugissant, -ante	adj		→ mugir		x	

Musical, -ale	adj		→ musique	x	x	x
Mutique	adj		→ muet, -te	x		
Nasal, -e	adj		nasale (s), subst. nasalité nasaliser nasiller nasillement nasonner nasonnement nasillard	x	x	x
Nasillard, -e	adj		→ nasal, -e	x	x	x
Onomatopéique	adj		onomatopée	x	x	x
Oral, -e	adj		oralité oralement orateur, -trice	x	x	x
Orchestral, -ale	adj		→ orchestre	x	x	x
Orchestré, -ée	adj		→ orchestre	x	x	x
Ouaté, -ée	adj			x	x	x
Parlant, -ante	adj		→ parler	x	x	
Parlé, -ée	adj		→ parler	x	x	
Perçant, -ante	adj		percer	x	x	x
Phonateur	adj		<i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phonatoire	adj		<i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phonématique	adj		<i>phon-</i> cf. phonation	x	x	

Phonétique	adj		<i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phonique	adj	<i>Isolation ...</i>	<i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Phonologique	adj		<i>phon-</i> cf. phonation	x	x	x
Pianistique	adj		→ piano	x	x	x
Polyphonique	adj		polyphonie → <i>phon-, -phonie</i> cf. phonation	x	x	x
Polyrythmique	adj		polyrythmie → rythme	x		x
Prosodique	adj		prosodie → ode	x	x	
Puissant, -ante	adj	[phénomènes sensoriels] “intense“. TLFi	puissance		x	x
Radiophonique	adj.		radiophonie → <i>phonie</i> cf. phonation	x	x	
Rauque	adj		→ s'enrouer	x	x	x
Résonnant, -ante	adj		→ son	x	x	x
Retentissant, -ante	adj		retentir	x	x	x
Réverbérant, -ante	adj	[acoustique, par anal. avec phénomène lumineux ou thermique] “ qui renvoie le son.“ TLFi	→ réverbérer	x	x	x
Rugissant, -ante	adj		→ rugir		x	

Rythmé, -ée	adj		→ rythme	x	x	x
Rythmique	adj		→ rythme	x	x	x
Saturé, -ée	adj		→ saturer		x	x
Sec, -èche	adj				x	x
Sibilant, -ante	adj		sibilation → siffler	x	x	x
Sifflant, -ante	adj		siffler	x	x	x
Silencieux, -euse	adj		→ silence	x	x	x
Sonique	adj		→ son	x	x	
Sonnant, -ante	adj		→ son	x	x	
Sonore	adj		→ son	x	x	x
Sourd, -e	adj		sourde (s) (subst.) surdité sourdine assourdir assourdi, -ie assourdissant assourdissement sourdement	x	x	x
Soutenu, -ue	adj		soutenir	x	x	x
Stéréophonique	adj	<i>Stéréo</i>	stéréophonie monophonie monophonique → -phonie cf. phonation	x	x	x
Strident, -e	adj		striduler stridulant, -ante striduleux, -euse stridence stridulation stridor	x	x	x

Stridulant, -ante	adj		striduler → strident	x	x	
Striduleux, -euse	adj		striduler → strident	x	x	
Suraigu, -uë	adj		(emploi adj. et nom.)	x	x	x
Syllabique	adj		syllabe	x	x	x
Symphonique	adj.		symphonie	x	x	x
Syncopé, -ée	adj		syncope	x	x	x
Tapageur	adj		tapage → taper	x	x	
Tempéré, -ée	adj		tempérament	x	x	x
Timbré, -ée	adj		→ timbre	x	x	x
Tonal, -e	adj		→ ton	x	x	x
Tonique	adj.	Accent tonique	→ ton	x	x	
Tonitruant, -ante	adj		tonitruer		x	x
Tumultueux, -euse	adj		→ tumulte	x	x	
Vagissant, -ante	adj		→ vagir		x	
Verbal, -e	adj		verbalement	x	x	
Vibrant, -ante	adj		vibrer vibration <i>vibrato</i> vibraphone vibraphoniste	x	x	x
Vocal, -e	adj		→ voix	x	x	x

Vocalique	adj		→ voix	x	x	x
Voilé, -ée	adj	voix... sonorité ...		x	x	x
Voisé, -ée	adj		→ voix	x	x	x
Volubile	adj			x	x	

4. Adverbes

<i>Accelerando</i>	adv		(empl.subst., n.m)	x	x	x
Auditivement	adv		→ audition	x	x	
Bas <i>À voix basse</i>	adv	1. Intensité <i>Parler bas/ tout bas</i> 2. Fréquence <i>Chanter bas/ trop bas</i>	bas, -se	x	x	x
					x	
Bruyamment	adv		→ bruit	x	x	
<i>Crescendo</i>	adv		(empl.subst., n.m)	x	x	x
<i>Decrescendo</i>	adv		(empl.subst., n.m)	x	x	x
Doucement	adv		doux, -ce		x	x
Euphoniqument	adv		Euphonique → -phonie, -phonique cf. phonation	x	x	
Fort	adv		fort, -e, adj. <i>forte</i> <i>fortissimo</i>	x	x	x
<i>Forte</i>	adv		(empl.subst., n.m) <i>fortissimo</i>	x	x	x

<i>Fortissimo</i>	adv		(empl.subst., n.m) - forte	x	x	x
Harmonieusement	adv		→ harmonie	x	x	
Harmoniquement	adv		→ harmonie	x		
Haut	adv	1. Marqueur d'intensité sonore <i>Dire haut et fort</i> <i>Parler/dire tout haut...</i>	→ haut, -e	x	x	x
À haute voix/à voix haute		2. Marqueur de fréquence <i>Chanter trop haut vs. trop bas</i>		x	x	x
Instrumentalement	adv		→ instrument	x	x	
<i>Legato</i>	adv		(empl.subst., n.m)	x	x	x
Mélo dieusement	adv		→ mélodie	x	x	
Mélo diequement	adv		→ mélodie	x	x	
Musicalement	adv		→ musique	x	x	x
Oralement	adv		→ oral, -e	x	x	
Phonétiquement	adv		phonétique → <i>phon-</i> , <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	
Phonologiquement	adv		phonologique → <i>phon-</i> , <i>-phonie</i> cf. phonation	x	x	
<i>Pianissimo</i>	adv		(empl.subst., n.m) -Piano	x	x	x
<i>Piano</i>	adv		(empl.subst., n.m) -Pianissimo	x	x	x
<i>Rallentando</i>	adv		(empl.subst., n.m)	x	x	x

Rythmiquement	adv		→ rythme	x	x	x
Silencieusement	adv		→ silence	x	x	
Sourdement	adv		→ sourd, -e	x	x	
<i>Staccato</i>	adv		(empl.subst., n.m) <i>Staccato</i> , subst.	x	x	x
Tumultueusement	adv		→ tumulte	x	x	
Verbalement	adv		verbal, -e	x	x	
Vocalemment	adv		vocal, -e → voix	x	x	

5. Interjections et onomatopées

Interjections

				Th	TLFi	DMM
Chut !	int.			x	x	
Motus !	int.			x	x	

Onomatopées

				Th	TLFi	DDO
Areu-areu	onom.					x
Atchoum	onom.					x
Badaboum	onom.			x	x	x
Badam	onom.					x
Bé, bè, bê	onom.				x	x
Beuh	onom.			x	x	x
Bip	onom.		→ subst.	x		x
Bla-bla (fam.)	onom.		→ subst. blablater	x		x

Boïng	onom.					X
Boum	onom.			X	X	X
Broum	onom.			X	X	X
Brr	onom.			X	X	X
Bzz	onom.			X		X
Can can	onom.					X
Clac	onom.		→ claquer	X	X	X
Clap	onom.		→ clapoter	X		X
Clic	onom.		→ cliqueter	X	X	X
Clic-clac	onom.			X	X	X
Cloc	onom.					X
Coa	onom.					X
Cocorico	onom.			X	X	X
Coin-coin	onom.			X	X	X
Cot cot	onom.					X
Coucou	onom.				X	X
Couic	onom.				X	X
Crac	onom.		→ craquer	X	X	X
Cric-crac	onom.			X	X	X
Cricri	onom.					X
Croa	onom.					X
Cui cui	onom.				X	X
Diling	onom.					X
Ding dong	onom.			X		X

Drelin	onom.			X	X	X
Dring	onom.			X	X	X
Flac	onom.			X	X	X
Flic-flac	onom.			X	X	X
Floc	onom.			X	X	X
Frrt	onom.					X
Glou glou	onom.		→ glouglou, subst. glouglouter	X	X	X
Ha	onom.			X	X	X
Hou hou	onom.				X	X
Mê	onom.					X
Meuh	onom.					X
Miaou	onom.				X	X
Oua oua	onom.					X
Paf	onom.			X	X	X
Pan	onom.			X	X	X
Patapouf	onom.			X	X	X
Patapoum	onom.					X
Patati, patata	onom.				X	X
Patatras	onom.			X	X	X
Pft	onom.				X	X
Pif	onom.			X	X	X
Pif paf	onom.			X	X	X
Pin-pon	onom.			X	X	X
Piou-piou	onom.			X	X	X

Ploc	onom.			X	X	X
Plouf	onom.			X	X	X
Pouêt pouêt	onom.			X		X
Pouf	onom.			X	X	X
Poum	onom.			X	X	X
Prout	onom.				X	X
Ran	onom.				X	X
Rataplan	onom.				X	X
Snif snif	onom.			X		X
Splash.	onom.			X		X
Tac	onom.			X	X	X
Taratata	onom.				X	X
Teuf teuf	onom.				X	X
Tic-tac	onom.			X	X	X
Toc	onom.			X	X	X
Toc-toc	onom.			X	X	X
Tsoin tsoin	onom.				X	X
Turlututu	onom.		turluter		X	X
Tutu panpan	onom.				X	X
Vlan	onom.			X	X	X
Vroum	onom.			X		X
Zon	onom.				X	X
Zzz	onom.			X	X	X

Annexe 2. Corpus textuel

1. Charles Ferdinand RAMUZ

Derborence

Ramuz, C.F, (2013 [1934]), Paris, Grasset.

R.D.1. *Il s'était tu. Et à ce moment-là, Séraphin s'était tu également, on avait senti grandir autour de soi une chose tout à fait inhumaine et à la longue insupportable : le silence. Le silence de la haute montagne, le silence de ces déserts d'hommes, où l'homme n'apparaît que temporairement : alors, pour peu que par hasard il soit silencieux lui-même, on a beau prêter l'oreille, on entend seulement qu'on n'entend rien. C'était comme si aucune chose n'existait nulle part, de nous à l'autre bout du monde, de nous jusqu'au fond du ciel. Rien, le néant, le vide, la perfection du vide ; une cessation totale de l'être, comme si le monde n'était pas créé encore, ou ne l'était plus, comme si on était avant le commencement du monde ou bien après la fin du monde. Et l'angoisse se loge dans votre poitrine où il y a comme une main qui se referme autour du cœur.*

Heureusement que le feu recommence à pétiller ou c'est une goutte d'eau qui tombe, ou c'est un peu de vent qui traîne sur le toit. Et le moindre petit bruit est comme un immense bruit. La goutte tombe en retentissant. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; le frottement du vent remplit à lui seul la capacité de l'espace. Toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent ; on redevient vivant soi-même parce qu'eux-mêmes sont vivants.

-Voyons ! voyons ! avait recommencé Séraphin.

Le feu claque encore :

-D'ailleurs si tu veux descendre samedi... Et tu pourras rester deux ou trois jours au village et passer le dimanche avec elle... : 17-18.

R.D.2. *Quelque chose craquait par moment dans la toiture.*

On a entendu Séraphin qui continuait :

-Tu reviendras quand tu voudras ; moi je me tirerai toujours d'affaire. D'ailleurs, a-t-il dit, si tu reviens, tu ne seras pas seul ici. [...]

Quelque chose craque encore dans la toiture, faite de poutres et de grosses pierres plates, qui s'élevait obliquement au-dessus d'eux et n'avait qu'une seule pente, le chalet étant adossé à un ressaut de roc qui remplaçait le mur du fond.

-Alors, c'est entendu pour samedi... Ça ne va plus faire que trois jours...

Quelque chose craque dans la toiture ; c'est que les dalles d'ardoise, étant exposées pendant le jour à la chaleur du soleil, sont fortement dilatées par elle, puis, le soir venu, et le froid, se rétractent, faisant des mouvements soudains et espacés, comme si on marchait sur le toit. Un pas qu'on pose précautionneusement là-haut, puis on s'arrête : comme quand le voleur, prudent, avant de se hasarder davantage, s'assure qu'il n'a pas été entendu. Ça craquait, ça ne craquait plus ; et eux, sous la toiture de nouveau silencieuse, ils se voyaient, puis ils ne se voyaient plus. C'est la flamme qui monte, c'est la flamme qui retombe. : 19.

R.D.3. Mais Antoine avait relevé la tête : *une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre. Ce n'était plus le toit qui craquait ; c'était un bruit beaucoup plus sourd et qui venait du fond de l'espace. On aurait dit un roulement de tonnerre, qui avait été précédé d'une détonation sèche ; et maintenant,*

quoique continu, il était tout entrecoupé encore de chocs eux-mêmes prolongés de leurs propres échos.

-Ah ! a dit Séraphin, les voilà qui recommencent...

-Qui ça ?

-Comment ? Tu n'as rien entendu, ces nuits passées ? Tant mieux pour toi, mais c'est que tu dors bien. Et c'est aussi, a repris Séraphin, que tu n'es pas encore au courant de nos voisinages. Eh bien, là-haut... Tu n'as qu'à te souvenir comment la montagne s'appelle... Oui, l'arête où est le glacier ... Les Diablerets ...

Le bruit mourait peu à peu, devenu très doux, presque imperceptible, comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres.

-Tu sais pourtant bien ce qu'on raconte. Eh bien, qu'Il habite là-haut, sur le glacier, avec sa femme et ses enfants.

Le bruit avait cessé tout à fait.

-Alors il arrive des fois qu'il s'ennuie et il dit à ses diabletons : « Prenez des palets. » C'est là où il y a la Quille, tu sais bien, justement la Quille du Diable. C'est un jeu qu'ils font. Ils visent la quille avec leurs palets. Ah ! des beaux palets, je te dis, des palets de pierre précieuse ... c'est bleu, c'est vert, c'est transparent ... Seulement, il arrive des fois aux palets de manquer la quille et tu devines où elles vont, leurs munitions. Qu'est-ce qu'il y a après le bord du glacier, hein ? Plus rien, c'est le trou. Les palets n'ont plus qu'à descendre. Et on les voit descendre quelquefois quand il fait clair de lune, et il fait justement clair de lune... : 20.

R.D.4. Séraphin tenait toujours le bras levé. Il a dit :

-Oui, là où ça surplombe. Mais il semble que, pour ce soir, ça soit fini.

Il avait une grande voix dans le silence.

-Oh ! a-t-il repris, c'est que ça est toujours tombé, d'aussi loin qu'on se souvienne.

Il avait rebaisé le bras :

-Les vieux chez nous en parlaient de leur temps. Et ils étaient tout petits encore qu'ils entendaient déjà les vieux en parler... Seulement, voilà, c'est capricieux ... Dommage ... : 22.

R.D.5. *On entendait de temps en temps le tintement d'une clochette au cou d'une chèvre quelque part dans les environs. [...]* Et les deux hommes ont attendu encore un instant pour voir s'il ne se passerait pas quelque chose, mais il continuait à ne rien se passer.

De temps en temps, tout au plus, un souffle d'air vous jetait à l'oreille l'espèce de chuchotement lointain d'une cascade. Le souffle d'air lui-même était comme quand on passe la main sur une étoffe, parce qu'il courait à ras le sol. Tout dormait chez les hommes, tout dormait chez les bêtes. Et là-haut ... : 22-23.

R.D.6. *Derborence, le mot chante doux ; il vous chante doux et un peu triste dans la tête. Il commence assez dur et marqué, puis hésite et retombe, pendant qu'on se le chante encore, Derborence, et finit à vide, comme s'il voulait signifier par là la ruine, l'isolement, l'oubli.*

Car la désolation est maintenant sur les lieux qu'il désigne ; plus aucun troupeau n'y monte, l'homme lui-même s'en est détourné...[...] à droite et à gauche, elles augmentent de hauteur, ces arêtes ; à mesure qu'on s'élève, elles s'élèvent elles-mêmes ; *et le mot continue à vous chanter doux dans la tête* pendant qu'on passe près des beaux chalets d'en bas, qui sont longs, bien crépis de blanc, avec un toit fait de bardeaux semblables à des écailles de poisson ... : 27-28

R.D.7. Ah ! Derborence, tu étais belle, en ce temps-là, belle et plaisante et accueillante, te tenant prête dès le commencement de juin pour les hommes qui allaient venir. Ils n'attendaient que ce signe de toi. *Un après-midi, le bruit diffus et monotone du torrent dans sa gorge laissait entendre, en s'entr'ouvrant, le tintement d'une sonnaïlle* ; il était percé et fendu. On voyait paraître une première bête, puis dix, puis quinze, puis jusqu'à cent.

Le petit berger des chèvres soufflait dans sa corne.

Ils allumaient le feu dans les chalets ; [...] la vie reprenait et la vie continuait, avec ces toits posés non loin les uns des autres comme des petits livres sur un tapis vert, tous ces toits reliés en gris ... : 31-32.

R.D.8. *Ceux d'Anzeindaz ont dit : " Ça a commencé par une salve d'artillerie ; les six pièces de la batterie ont fait feu en même temps.*

Ensuite, disaient-ils, il y a eu un coup de vent.

Ensuite il y a eu une fusillade, avec des éclatements ; des craquements, des décharges, qui venaient de tous les côtés, à croire qu'on nous tirait dessus ; toute la montagne s'en est mêlée.

Le vent avait ouvert la porte toute grande, comme d'un coup de genou. Les cendres du foyer se sont mises à nous tomber dessus comme s'il neigeait dans le chalet ..."

" Nous, n'est-ce pas ? sur ce col, on n'est pas beaucoup au-dessous de l'endroit d'où l'éboulement s'est détaché, quoique un peu plus de côté et en arrière ; *et le premier bruit avait été occasionné par la craquée du surplomb quand il était venu en bas ; après quoi ça a été la guerre d'une chaîne à l'autre, d'une pointe à l'autre ; il y avait comme des tonnerres autour de chacune des cornes qui se succèdent en demi-cercle, de l'Argentine aux Dents-de-Morcles, des Rochers-du Vent à Saint-Martin.*" [...]

Les bêtes, qu'on avait rentrées pour la nuit, mais qui n'avaient pas été attachées, faisaient un grand remue-ménage dans l'étable où elles menaçaient de tout renverser.

Il a fallu d'abord que les hommes aillent mettre de l'ordre dans le troupeau [...].

Et c'est alors qu'ils avaient vu cette grande nuée pâle se lever en avant d'eux. *Le silence peu à peu revenait* ; elle, elle a grandi de plus en plus derrière la crête qui leur masquait encore les fonds de Derborence, étant là comme un mur qui montait par-dessus un mur [...]

C'est la montagne qui est tombée. : 33-34.

R.D.9. *D'ailleurs, les bruits se faisaient de plus en plus rares, de plus en plus espacés, de plus en plus sourds, de plus en plus intérieurs, comme au commencement d'une longue digestion ; ils venaient à présent d'au-dessous de vous et comme du dedans de la terre ; de sorte que les trois hommes ont pu facilement s'avancer jusqu'au bord du vide, là où il y a le col.* : 35.

R.D.10. S'étant habitués maintenant à peu près au manque d'air, bien que toussant encore par moment, ils se tenaient là, *ayant commencé une conversation à voix basse ; et ça grondait sourdement sous eux pendant ce temps* ; et, comme ils avaient le ventre appliqué contre la montagne, *ils entendaient avec le ventre les bruits de la montagne qui montaient à travers leur corps jusqu'à leur entendement.* : 36.

R.D.11. Ceux du Sanetsch étaient également accourus, c'est-à-dire ceux qui sont du côté du nord-ouest, à l'autre bout de la grande paroi ; [...] *Eux, ils se parlaient dans leur langue, qui est une langue qu'on ne comprend pas, parce que c'est du gravier allemand* ; ils se parlaient en faisant des gestes, vus de personne, même pas vus d'eux-mêmes. [...] Et, eux-aussi, interrogeaient ces profondeurs, *d'où montaient seulement, comme en réponse, des grondements inexplicables, des grognements dépourvus de sens ; d'où montaient seulement ces langues et ces tourbillons de poussière.* : 36.

R.D.12. *On entendait s'écrouler les baquets à fromage, on entendait les bancs tomber à terre ; les portes étaient secouées comme si on les avait prises à deux mains. En même temps ça bouge et ça gronde ; en même temps ça craque, en même temps, ça siffle ; ça se passait à la fois dans les airs, à la surface de la terre et sous la terre, dans une confusion de tous les éléments où on ne distinguait plus ce qui était bruit de ce qui était mouvement, ni ce que ces bruits signifiaient, ni d'où ils venaient, ni où ils allaient, comme si c'eût été la fin du monde. : 37.*

R.D.13. [...] ayant sauté à bas du toit le premier, il s'étonne du brouillard où il est, *s'étonnant en même temps de la grandeur du silence qui l'entoure.*

Car quelque chose y manque, quelque chose qui y était n'y est plus : c'est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre, bien qu'on fût à l'époque de l'année où il est le plus riche en eau. : 39.

R.D.14. Ah ! ça vous dure, ah ! ça se traîne. Huit jours qu'Antoine est parti et huit jours c'est comme huit mois !

Elle avait laissé sa tête aller en avant. : c'est le Rhône qu'elle voyait sur ce fond plat qui était vert. [...]

Là aussi ça dure, là non plus rien ne change ; ah ! on le connaît bien, ce Rhône, on ne le connaît que trop !

Depuis le temps, pensait-elle, depuis le temps qu'il vous raconte sa vieille histoire, toujours la même (qu'on aurait pu entendre en prêtant l'oreille, qu'on entend encore mieux la nuit). : 43-44.

R.D.15. La journée était finie ; [...] Ils rentraient ; *on entendait le bruit de leurs pas, tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué. : 44.*

R.D.16. Il continuait à faire de l'orage. *Le bruit, qui avait commencé dans son rêve, glisse tout doucement à la réalité. Elle ouvre les yeux, elle l'entend toujours. C'est un roulement de tonnerre. Il se prolonge et gronde au-dessus des montagnes, du côté du nord ; ensuite, elle l'entend qui vient, avec des cahots, comme un char lourdement chargé de billes de sapin qui s'entre-choquent ; il passe au-dessus d'elle ; enfin, il va se heurter, de l'autre côté de la vallée, à la chaîne du sud qui le renvoie.*

Il revient en arrière, se heurtant à lui-même

Les contrevents battent, on entend tomber une échelle ; les croisées de la chambre de Thérèse, qui étaient mal fermées, s'ouvrent toutes grandes.

Elle a eu froid dans sa chemise pendant qu'elle va vite les fermer, mais alors ce qu'elle voit aussi, c'est qu'il n'y a point d'éclairs, *malgré que le tonnerre dure, faisant au-dessus du toit comme des remous coupés de craquements. : 50-51.*

R.D.17. Qu'est-ce qui se passe ?

Elle entend qu'on parle dans la rue, la cuisine a une fenêtre qui donne de ce côté-là ; elle va vite à la cuisine, elle est nue sous sa chemise, elle est pieds nus. Le tonnerre se tait peu à peu.

Il y a eu quelques craquements encore, comme dans la cloison de bois d'une chambre quand la température change ; puis tout est redevenu tranquille, semble-t-il, sauf que, partout dans le village, les fenêtres et les portes s'ouvrent. Des têtes se montrent aux fenêtres ; devant les portes se montrent les personnes tout entières, qui disent : " Qu'est-ce que c'est ? " [...] Les gens se tournent les uns vers les autres. On lève la tête. [...]

On disait :

-C'est pas un orage.

Elle, elle n'ose pas trop se montrer.[...]

...on entend une voix de femme qui dit :

-Eh ! sait-on ?

Elle n'ose pas se montrer, sa chemise tient mal et lui glisse de l'épaule.

-Sait-on jamais ?...Il y en a qui sont coupés en deux par la montagne. Il peut faire beau chez nous et vilain chez les Allemands... [...]

-Pensez-vous ? On verrait bien la lueur.

-La lueur de quoi ?

-Des éclairs...

-Ou bien ils font sauter des mines, a dit quelqu'un.

-Tu es fou. Moi je dis que c'est un tremblement de terre. Mon lit m'a bougé sous le dos.

-Le mien aussi.

-Moi, dit un des Carrupt, car ils sont presque tous Carrupt à Aïre, c'est un tonneau que j'avais mal calé. Il a roulé jusque contre la porte de la cave. [...]

-Mais le bruit ?

-Oh ! dit un autre, le bruit, ça fait toujours du bruit, les tremblements de terre.

-Et le vent ?

-Ça fait du vent.

-Tu crois ?

-Je sais.

-Et alors quoi ?

-Alors, c'est fini.

-Alors, on va se recoucher ?

Quelqu'un a demandé encore :

-Quelle heure est-il ?

On a dit :

-Deux heures et demie.

C'est maintenant le vingt-trois juin.

Thérèse écoute toujours, mais les portes se ferment l'une après l'autre, les fenêtres se ferment aussi ; tout est devenu parfaitement paisible non seulement dans le ciel, mais sur la terre, et autour d'elle dans le village, où il y a seulement le babillage d'une fontaine qui a recommencé à se faire entendre et ne se taira plus jusqu'au matin. : 51-53

R.D.18. Justin avait été mettre une veste ; quant à Nendaz, on a vu qu'il était déjà prêt à partir, son chapeau sur la tête, un bâton à la main.

-Tu n'as parlé de rien à personne ?...Bon ! ça va bien. Il faut les laisser dormir tranquilles encore un moment.

On entend le bruit qu'il fait avec son bâton sur les pierres ; on a entendu le bruit qu'il a fait avec sa mauvaise jambe qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus. : 55-56.

R.D.19. Maurice Nendaz brusquement s'était arrêté ; *il écoute ; il dit à Justin :*

-Tu entends ?

Il s'est penché sur le vide ; Justin qui l'a rejoint se penche de même que lui ; *et ce qu'on entendait, c'est qu'on n'entendait rien, c'est-à-dire plus rien.*

La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. Ou était du moins en train de se taire, étant déjà pleine de faiblesse et coupée de silences comme quand on serre quelqu'un à la gorge, et il crie de moins en moins fort, de moins en moins. : 57.

RD. 20. L'eau a longtemps scié la roche de haut en bas, comme quand les scieurs de long font monter et descendre leur lame dentelée dans un tronc de chêne, l'un debout dessus, l'autre dessous.

Elle s'est ainsi ouvert au cours des âges (ah ! quel patient et minutieux travail !) un étroit canal aux parois verticales, qui se touchent presque par place ou surplombent ; au fond duquel elle coule elle-même, n'étant plus vue, *mais faisant entendre d'ordinaire une espèce de long soupir continu, qui monte en s'amplifiant d'écho en écho.*

Or, voilà que le bruit de l'eau ne s'entendait plus ; et Nendaz écoute et Nendaz a dit :

-C'est bien ce que je pensais.

-La Lizerne ? a dit Justin.

-Oui.

-Alors quoi, elle est bouchée ? : 57-58.

R.D. 21. La porte d'une étable s'ouvre, c'est la chèvre qu'on va traire. Il n'y a plus guère de vaches au village en été et d'ailleurs guère d'avantage d'hommes valides : c'est un village de chèvres, de femmes, d'enfants, de vieux. *On entend qu'on tire le verrou rouillé qui jette un grand cri comme quand on saigne le cochon, et on lui plante le couteau dans la grosse veine du cou. Quelqu'un tousse.* La fontaine est faite d'un tronc d'arbre qu'on a scié par le milieu et puis évidé ; - *c'est le vieux Jean Carrupt qui tousse.* Tellement barbue de mousse la fontaine, que c'est à peine si de loin on la distingue encore du talus couvert d'herbe auquel elle est adossée, ayant en guise de tuyau un simple chéneau de bois qui est tout fendu, de sorte que l'eau se perd avant d'arriver au bassin. Le vieux Jean Carrupt est toujours tôt levé et a toujours soif. [...] Jean Carrupt a été boire à la fontaine ; *il revient en traînant les pieds.* : 66.

R.D. 22 *Et il s'est fait partout un grand silence, où on entend encore le cri d'un coq, qui a retenti plein de dérision ; ensuite on a entendu Rebord qui descend en courant son escalier.*

Il fait un grand bruit comme un roulement de tambour.

Une voix d'homme a dit :

-C'est pas vrai !...

Et une voix de femme :

-Ah !...Ah !...Ah !...

Un long cri qui vient par trois fois, toujours plus aigu, puis casse à sa plus fine pointe comme un roseau sous un coup de vent.

Et tout a commencé à remuer dans le village, tandis qu'on courait à la rencontre du président et de Justin.

-La montagne ?

-Oui.

-Et puis alors ?... Sur Derborence ?... Pas possible, voyons, qu'est-ce que tu racontes ? ...

-Tu te souviens du bruit qu'il a fait cette nuit ?

On pleure, des femmes appellent, des enfants crient ; on vient en se poussant, et on se pousse et on se bouscule dans la ruelle [...]

Il y avait des femmes qui riaient, disant : "Voyons, voyons, c'est des histoires ..."

Le président disait :

-Je ne sais rien, je ne sais rien, laissez-moi, il faut aller voir ... : 68-69.

R.D. 23. -Alors, c'est que tu vas mieux ?

-Oh ! oui, a dit Thérèse ; ça va même tout à fait bien.

Mais un cri arrive tout à coup, perçant les murs et l'épaisseur du verre, on passe en courant devant la maison :

-*Qu'est-ce qu'on entend ?*

-Oh ! c'est rien, a dit Philomène.

[...]

Elle est assise sur le lit.

On heurte à la porte d'entrée.

Thérèse entend sa mère qui parle et une autre voix de femme parle bas dans la cuisine ; on ne comprend pas ce que les femmes disent. Le bruit cependant s'accroît au dehors en se rapprochant toujours plus ; Thérèse a demandé de nouveau : « Qu'est-ce qu'il y a ? : 70-71.

R.D. 24. Mais à ce moment *un coup de cloche se fait entendre, puis un coup, puis encore un coup.*

C'est Barthélémy qui vient de mourir ; : 72.

R.D. 25. Barthélémy quitte sa place. On lui a fait quitter sa place, *il ne dit pas non*, il se laisse faire. Il descend encore un peu. Et les autres viennent par derrière. *Ils n'osent plus tellement crier, ils n'osent même plus rien dire, ils ont fait taire leurs larmes qui coulent maintenant sans bruit. : 73.*

R.D. 26. On a calculé plus tard que l'éboulement avait été de plus de cent cinquante millions de pieds cubes ; *ça fait du bruit, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit et il avait été entendu de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long. Seulement on n'avait pas su tout de suite ce que ce bruit signifiait. : 77.*

R.D. 27. *Ils disaient quelque chose chacun dans sa langue.*

Ils se passaient le gobelet, ils regardaient vers le torrent, ils voyaient que les grosses pierres qui garnissaient le fond de son lit achevaient de sécher, *laissant entre elles des mares pleines de silence*, et ces mares brillaient comme des verres de lunette. *La grande voix de l'eau s'est tue qu'ils essayaient instinctivement de retrouver avec l'oreille là où elle aurait dû être et dans les airs où elle n'était plus, s'étonnant de ce nouveau silence en même temps qu'ils y obéissaient.*

Car ils s'étaient tus l'un après l'autre, après quoi ceux du Sanetsch, comme ceux d'Anzeindaz, s'en étaient retournés chez eux. : 80-81.

R.D. 28. Plus rien là-haut que le vieux Plan avec son troupeau de moutons et le troupeau errait entre les ravins comme l'ombre d'un nuage. [...] Il avance, il se recourbe, en passant sur une bosse, il se recourbe dans l'autre sens en s'enfonçant dans un creux. Il devient convexe, il devient concave ; *il fait un bruit de pluie avec ses pattes. Il fait avec ses dents un bruit comme quand les vagues, par temps doux, reviennent à petits coups heurter les cailloux sur le rivage. : 91-92.*

R.D. 29. Lui, se tenait planté en terre tout à côté comme un vieux mélèze touché par l'hiver.

Planté là tout debout, immobile dans sa houppe, hochant en haut de sa houppe sa barbe blanche sous son vieux chapeau aux bords effrangés :

-D... D... I...

Il riait.

-Plus personne ... Plus personne ? Ah ! vous croyez ...

Il disait :

-Les géomètres sont repartis, ils ont bien fait...Mais ce n'est pas une raison parce qu'ils sont partis...

Il reprenait :

-D... I... DIA... B...

À ce moment, une pierre, se détachant là-haut de la coulée de boue, est venue s'abattre sur le pierrier en faisant un bruit comme un rire.

-Je vois ça, a-t-il dit, tu me comprends, toi.

Alors la grande paroi s'est mise à rire tout entière par suite des échos envoyés de droite et de gauche, qui ne font bientôt plus qu'une seule rumeur ; toute la montagne éclate de rire, lui, il répond à la montagne :

-Je vois bien, je n'ai pas besoin de continuer, tu connais ton nom...

Elle se tait peu à peu. Elle redevient petit à petit silencieuse, il la laisse se taire :

-Toi, tu sais ce qui se passe, tu es au courant... Moi, je sais ; et toi, tu sais, a-t-il dit à la montagne. Toi, tu fais en te laissant faire. Mais, celui qui te pousse, tu le connais bien, hein ? D... I... A... B... Et tu les entends comme moi, la nuit, les pauvres, ceux qu'il retient là prisonniers. La nuit, quand je suis dans ma cabane de pierres et toi tu es là-haut : ce qu'ils disent, hein ? comment ils se lamentent et ils se désespèrent, n'ayant pas trouvé le repos. Ayant une forme de corps, mais rien dedans, et c'est des coques vides ; seulement elles font du bruit la nuit, et on les voit, pas vrai ?...

La montagne s'est mise à rire, de nouveau. : 92-93.

R.D. 30. C'est comme quand on fait boire la goutte aux petits enfants ; *le sang lui chante dans les oreilles ; il ne sait plus si c'est en lui que ça bourdonne ou hors de lui, ayant perdu l'habitude d'entendre, perdu l'habitude de voir, perdu la bonne habitude des couleurs, perdu le goût, perdu l'odorat, perdu la faculté de connaître les formes et d'évaluer les distances. Il ferme les yeux, il ouvre les yeux ; il met les doigts dans ses oreilles, il secoue la tête comme un chien qui sort de l'eau. Puis, peu à peu, la douceur de la vie a tout de même recommencé à se faire sentir autour de lui, lui parlant tout bas avec son soleil, ses couleurs, toutes ses bonnes choses, et il a eu comme des vêtements chauds sur le corps. : 97.*

R.D. 31. Et on voit qu'il a trouvé dans sa poche un vieux croûton de pain noir qu'il devait y avoir glissé à dessein ; alors, tenant le croûton des deux mains devant lui, *il fait avec ses dents un bruit qu'on peut entendre.*

Les mouches viennent de plus en plus nombreuses ; des papillons aussi, des petits papillons blancs, d'autres finement gris et bleus, montant et descendant, mollement balancés dans l'air comme du papier qu'on déchire. Il mange glouonnement, *ravalant sa salive*, dans le petit nuage noir qui tourne autour de lui. : 98-99.

R.D. 32 ... de l'autre côté d'une longue nuit, il retrouve ce même soleil, mais il voit que, ce que ce même soleil éclairait alors, c'était une belle herbe verte, tout un riche pâturage où les vaches étaient éparées, où les hommes transportaient le purin, étendaient le fumier. Tout était en vie, *les sonnailles tintaient au cou des bêtes, les hommes s'appelaient entre eux – silence.* Il regarde : plus d'hommes, plus de bêtes, plus d'herbe, plus de chalets : il voit des pierres et puis des pierres et puis des pierres. : 99-100.

R.D. 33. Il se gratte de nouveau la tête.

À chaque mouvement qu'il fait, les mouches dont il est couvert s'envolent *avec un bruit comme une corde de violon qu'on pince* – il est à Derborence quand même : c'est ce qu'il se dit. : 100.

R.D. 34. Il comprend, il se dit : "Je vois."

Il hoche la tête : "Ça y est, je comprends, c'est la montagne qui est tombée."

Elle nous est tombée dessus, *je me rappelle le bruit qu'il y a eu* et le toit s'est aplati sur un de ses côtés contre terre. : 100.

R.D. 35. *Alors il est heureux, il ne voit qu'une chose : c'est qu'il est vivant. Il a des yeux qui lui servent à voir, une bouche qui respire, un corps (et il le tâte) pour aller comme il veut, où il veut, tant qu'il veut.*

Il voit qu'il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu'il pense à présent se forment à mesure avec bruit sur sa langue ; une voix qui va plus vite que lui et qui court en avant de lui pour l'annoncer comme ferait un chien.

Il élabore dans sa gorge un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé ; mais il s'entend, il s'entend lui-même ; il se prouve à lui-même qu'il existe, poussant ainsi un premier cri, lequel lui a été renvoyé par l'écho :

-Oh !

On répond : O.

Et puis il a dit :

-C'est moi.

-C'est toi ?

-Oui, c'est moi, Antoine Pont.

Il dit son nom, il le répète, il a dit :

-C'est la montagne qui est venue en bas.

Il dit :

-La montagne m'est venue dessus, comprends-tu, mais je suis sorti de la montagne.

Il rit tout haut. On rit.

Il dit :

-Ah ! ça t'amuse ?... Ça m'amuse aussi. Où es-tu ?

Il se lève. : 101-102.

R.D. 36. *Il rit, il rit tout haut ; il dit : " Et puis quoi ? Ah ! se dit-il, il n'y a plus personne ... Holà ! Hohé !"*

Il pousse le cri des montagnes entre ses mains qu'il tient en porte-voix autour de sa bouche : "Hohé !...", mais il n'y avait plus qu'une sourde rumeur qui s'élève vaguement, loin en arrière de lui, dans les rochers.

" Hé ! dit-il, quoi ? Êtes-vous tous loin à présent !... Hé ! dites donc, c'est moi... Vous m'entendez ? Antoine Pont ! Hohé ! Antoine... "

Rien. : 103.

R.D. 37. *C'était venu on ne sait d'où. C'était comme suspendu en l'air, parce que justement les branchages en cachaient la partie d'en bas. Elle cherchait à se raisonner ; elle se disait : "Qu'est-ce que c'est ?" Elle se disait : " C'est un voisin " ; mais un voisin a des souliers à clous qui font du bruit ; or, la forme là-bas était parfaitement silencieuse. Elle glisse de côté, c'est tout : ça bouge, et puis c'est immobile : 134.*

R.D. 38. *Elle n'a pas appelé, n'ayant plus de voix dans la bouche. Son cœur faisait un bruit comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s'ouvrir, alors on heurte toujours plus fort. Et elle reste ainsi jusqu'au moment où une voix rauque était venue, mais était-ce seulement bien une voix ?*

-Hé !...hé !...

Une espèce de toux, d'où enfin quelque chose comme des mots était sorti ; et il lui a semblé qu'on disait : " Est-ce toi, Thérèse ?" Mais déjà elle n'entendait plus rien, parce qu'elle était partie en courant. : 111-112.

R.D. 39. Et Philomène sort ; elle, elle reste accoudée, les bras sur les genoux. On entend le bruit de la petite pluie qui fait fin et doux sur le toit comme beaucoup de pattes d'oiseaux.

On n'entend plus rien. On entend le bruit d'une canne. On entend qu'on monte l'escalier d'un pas inégal.

Elle n'a pas bougé.

Puis une voix d'homme lui a dit :

-Voyons, Thérèse...

-Oh ! disait-elle, la tête entre ses mains, secouant lentement la tête, j'ai pourtant bien vu... : 114.

R.D. 40. Il a dit :

- Ça va ?

- Oh ! bien sûr, a dit Philomène. Comme ça, on sera tranquilles...

Elle, elle n'avait rien répondu, elle n'avait pas changé de position.

On a entendu le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit ... : 115

R.D. 41. Et c'est elle ou bien ? Mais oui, c'est elle.

Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne du bruit que fait sa voix, tellement elle est rauque, difficile à pousser dehors ; et il y a comme des piquants qui font qu'elle s'accroche dans sa gorge au passage, de sorte que les mots qu'il voudrait prononcer restent sans achèvement.

Il dit :

-Hé! Hé !

C'est tout.

Il crie :

-Hé ! la femme.

Tout à coup, il n'a plus rien vu. : 121.

R.D. 42. "Levez-vous, est-il dit, sortez de votre sommeil, sortez de la mort..."

En effet, on sortait de la mort, on sortait de la mort partout, *comme on pouvait l'entendre à toute espèce de bruits*, comme on pouvait le voir à toute espèce de signes. Les lumières sont devenues plus nombreuses en même temps qu'elles pâlisent. *On tousse, on se mouche, on appelle, une porte s'ouvre.* : 123.

R.D. 43. ... *mais alors une voix de femme a été entendue.*

La voix disait :

-Où est-il ?

La voix a repris :

-Qui est-ce qui a tiré ?... Oh ! disait la voix, vous lui avez fait peur... Oh ! à présent il ne reviendra plus...

C'était Thérèse. : 128.

R.D. 44. Elle hésite, elle aussi. Elle tâche à le reconnaître, elle n'y réussit pas. On voit que c'est un homme ou une espèce d'homme qui a une barbe et point d'yeux. Il a bien une bouche, *mais est-ce qu'il y a une voix dans sa bouche ?* : 129.

R.D. 45. *Mais la cloche de la chapelle avait commencé à sonner.*

C'est un berger qui a été pris sous l'éboulement de Derborence. Il est resté emprisonné près de deux mois sous les débris. Il reparait ; personne n'y peut croire. *Mais voilà qu'à ce moment la cloche de la chapelle sonne, parce qu'on n'a ici qu'une chapelle où le curé de Premier vient dire la messe une fois*

par semaine. *Une toute petite cloche, avec une voix claire comme une voix d'enfant ; elle vient, elle a été entendue, elle s'élève, elle élargit de plus en plus son vol ; puis, comme quand la vague frappe la rive et revient en arrière, elle va se heurter à la côte qui vous la renvoie.*

Elle revient : elle tourne au-dessus de vous en faisant des cercles comme l'épervier, dit bon-oiseau. : 130.

R.D. 46. Elle pensait qu'il danserait de joie. Elle pensait qu'il allait s'approcher d'elle et il la prendrait par la tête et il ne la lâcherait plus. Oh ! *ils allaient se dire des choses, tant de choses ; ils seraient debout ou assis. Oh ! ils seraient d'abord debout, mais il lui dirait : "Assieds-toi" ; et longuement alors, se sentant le chaud l'un de l'autre, ils se parleraient doux, puis ne se parleraient plus, parce qu'ils n'auraient plus besoin de parler.*

Et voilà, il s'est mis à rire. : 133.

R.D. 47. Mais alors il avait ouvert brusquement la fenêtre sous laquelle toute une bande d'enfants était rassemblée ; il a fait peur aux enfants avec sa figure blanche qu'il avançait vers eux *en poussant un grand cri*. Et les enfants se sont éparpillés de tous côtés, *comme quand on tire un coup de feu sur une troupe d'étourneaux qui s'est abattue dans les vignes.*

Il a ramené en arrière dans la chambre sa tête et le haut de son corps en riant ; puis tout de suite il s'est remis à promener son regard sur les murs, parce qu'il disait : "Il me faut réapprendre." : 134-135.

R.D. 48. *Ils ne disaient rien ; quelques-uns redescendaient l'escalier sans faire de bruit. Mais d'autres, au contraire, étant incapables de se contenir :*

-Pont !...

Lui alors levait la tête ; il tournait vers eux des yeux vagues, comme blessés par le jour.

-Pont ! c'est toi. Pas vrai... D'où viens-tu ?

On lui disait :

-Comment t'y es-tu pris pour sortir de là-dessous ?

Le village faisait un bruit comme une ruche dérangée. : 138.

R.D. 49. Il demandait :

-Est-ce qu'elle a fait du bruit jusqu'ici la montagne, quand elle est tombée ?

-Oh ! Bien sûr, a dit Nendaz, mais on n'a pas su ce que c'était. On aurait cru qu'il faisait de l'orage, si le temps n'avait pas été beau.

-Ah ! Le temps était beau ?

-Pardi ! des étoiles comme jamais et pas un nuage. Alors on a été se recoucher... Il n'y a que moi ; demande à Justin. Parce que je me suis dit : " Peut-être bien que c'est autre chose " ; et moi j'avais mon idée.

-Moi, disait Antoine, j'ai rien entendu. Moi, disait-il, c'est pas le bruit, il était trop gros pour l'oreille. Moi, c'est comme si un genou m'avait pesé dessus ; et j'ai dégringolé du mur avec la planche et la paille. La planche, la paille et moi, ça y est, tous les trois par terre...

-Écoutez, écoutez, disait-on. Silence ! toi.

C'était le bras cassé qui arrivait.

-Moi, a commencé le bras cassé, c'est une poutre que j'ai reçue sur l'épaule ... Ils m'ont raccommoqué le bras avec des planchettes...

Mais lui, sans s'être interrompu :

-C'est que la montagne est tombée, la montagne m'est tombée dessus, alors je suis resté par terre sans bouger, parce que je ne savais pas si seulement je pouvais bouger et puis ça m'ennuyait de bouger. Combien de temps ? Qui est-ce qui pourrait le dire ?... Et puis, c'est qu'il y avait quelqu'un...

Comme s'il avait aperçu en effet quelqu'un, intérieurement à lui-même :

-Et ce quelqu'un m'a appelé ... Oui ...

Mais il semble qu'il a oublié déjà celui dont il parle, et qui est-ce ? C'est ce qu'on ne savait pas. Lui, il avait passé à autre chose. : 140-141.

R.D. 50. ... c'est la montagne qui est tombée, c'est un gros morceau de montagne qui faisait plan incliné. Et moi, j'étais pris dessous, pris dans l'angle et autant dire enterré vif, comme j'ai vu... Le vingt-trois juin, vous dites ? Eh bien ! oui, le vingt-trois juin, vers les deux heures du matin à peu près, c'est bien ça. *Et je me suis mis à crier de toutes mes forces, comme si on avait pu m'entendre ...*

Il prenait son verre ; c'est lui qui disait :

-Santé !...Santé à toi aussi, Placide, ah ! tu es là, ah ! tu as eu le bras cassé !... Et les autres ?

On ne lui a pas répondu. Il ne pensait déjà plus à sa question.

-Ah ! c'est qu'on est bête dans ces moments-là, voyez-vous. *Et j'ai d'abord crié tant que j'ai pu ;* ensuite, j'ai pensé : "Il te faut économiser l'air" ; *c'est ce qui m'a fait taire.* Je me disais que je n'en aurais peut-être plus pour bien longtemps ; et j'ai rapetissé mon souffle tant que j'ai pu, fermant la bouche, serrant les lèvres, ne respirant plus qu'avec le nez, à petits coups, comme ça...

Il faisait le geste de se pincer les narines.

-Parce que vous pensez bien, si l'air aussi avait manqué et pas seulement l'espace et la lumière, mais l'air... : 142-143.

R.D. 51. ...parce que je n'avais rien à boire... [...] et je me disais : "Avec leurs fontaines, leurs belles fontaines ! les sources de dessus la terre, rien qu'une toute petite perle d'eau de temps en temps qui suinte au bout d'un brin de mousse !..."

Cloc.

Qu'est-ce qu'on entend ?

Ils sont chez Rebord, la salle à boire est pleine ; lui lève le doigt : « *Cloc...* »

Comme une pendule qui bat, lentement d'abord, puis plus vite, toujours plus vite :

" Cloc... cloc... cloc... "

Il s'est levé de dessus sa paillasse, il s'avance en tendant les mains. Et tout à coup, il lève la tête ; l'eau lui ruisselle sur la face, il n'a eu qu'à ouvrir la bouche.

-C'était l'écoulement du glacier qui avait d'abord été retenu au passage, et qui s'infiltrait de nouveau entre les pierres, ayant dérivé jusqu'à moi un de ses filets ; : 145.

R.D. 52. *Tout à coup, il a dit :*

-Combien est-ce qu'on était ?

-Où ça ?

-Là-haut.

Il y a un silence, puis quelqu'un a dit :

-Voyons, peut-être une vingtaine....

-Dix-huit, *a dit quelqu'un.*

Alors Antoine a dit :

-Et il y en a combien qui sont revenus ?

On a entendu les cris des oiseaux dans les arbres.

On a dit enfin :

-Eh bien, il y a toi. : 147.

R.D. 53. *Il donne un coup de poing sur la table :*

-Mais il y en a un qui n'est pas mort Ah ! dit-il, j'avais oublié... Lui, il est vivant, je vous dis ... C'est quand la montagne est tombée Ah ! dit-il, c'est ma faute, ça m'était sorti de l'idée.

Il recommence :

-Séraphin.

On entend de nouveau les cris des oiseaux dans les arbres.

Et Antoine le voit ; Antoine ne dit plus rien parce qu'il le voit. *Antoine se tait toujours*, regardant fixement devant lui. Ce qu'il voit, c'est un homme déjà vieux, sec, avec des petits yeux clairs enfoncés dans des orbites sans sourcils. Ils sont assis ensemble devant le feu, vers les neuf heures. Et puis...

Antoine donne un coup de poing sur la table.

-Il est en vie, je vous dis ; *il est en vie, puisqu'il m'a appelé.* : 148.

R.D. 54. *Alors il y eut des voix dans le lointain ; on les entendait très distinctement, parce que le village était devenu tout à fait silencieux.* C'est des hommes, plusieurs hommes, beaucoup d'hommes.

Les voix se sont rapprochées, on entend :

-À présent, on te laisse aller.

On entend la voix de Nendaz :

-Bonne nuit, Antoine.

On entend une troisième voix :

-À bientôt, hein ?

Puis :

-Bonne nuit... Attention, il y a une marche... Ça y est ? Eh bien, bonne nuit...

Le pas s'approche. Le pas monte l'escalier où il bute à chaque marche. Il s'arrête devant la porte un moment.

On entend qu'une main cherche le loquet et a de la peine à le trouver.

Et elle, elle s'était levée, de sorte qu'il l'a eue devant lui tout de suite, la première chose, comme elle le voulait ; mais il a dit :

-Ah ! : 151.

R.D. 55. Il dormait les bras en croix, la bouche entr'ouverte. *Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois :* 152.

R.D. 56. -Pensez-vous ? disait-on, pensez-vous, après tant de temps ?

-Et moi ?...j'y suis bien resté sept semaines. Lui, ça ne fera guère que deux jours de plus... Dites, venez-vous ? ... Oh ! bien sûr que vous viendrez. *On va essayer de l'appeler ; ou bien il faudrait avoir un fusil et tirer des coups de fusil. Ça lui ferait trouver la bonne direction...*

Il parlait de plus en plus abondamment, de plus en plus vite et en grand désordre, vous posant des questions sans attendre la réponse. Les autres l'entouraient, les autres hochaient la tête. Puis deux d'entre eux, c'est-à-dire Biollaz et Loutre, sont partis quand même avec Antoine. : 158.

R.D. 57. Mais à présent tout pouvait se voir, tout se voyait de mieux en mieux ; *à présent tout pouvait s'entendre. C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit comme quand un chien croque un os, que le silence était un peu dérangé.* Puis il n'a même plus été dérangé du tout, parce que les trois hommes étaient arrivés sur une espèce de palier où ils s'arrêtent, pendant qu'Antoine regarde de tous côtés au-dessous de lui, puis hoche la tête :

-Dire que j'en suis sorti vivant ! : 159.

R.D. 58. *Il appelle :*

-Séraphin !

Il appelle de toutes ses forces. Il met ses mains en porte-voix devant sa bouche, poussant dehors de toutes ses forces les trois syllabes qui font trois notes qui se suivent, et semblent d'abord s'être perdues, parce que tout un grand moment on n'entend plus rien ; puis elles vous reviennent, ayant été heurter la paroi de l'autre côté de la combe. Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol.

-Il aurait fallu avoir un fusil, dit Antoine.

Il a dit :

-Mais vous aurez bien une pioche et une pelle à me prêter... : 160

R.D. 59. Elle a continué son chemin jusqu'à la maison de Rebord.

Elle monte l'escalier de bois qui est très raide. Elle fait du bruit sur les marches, mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire. Elle sait bien ce qu'elle fait, car ce n'est pas l'habitude chez nous que les femmes entrent dans les cafés. Elle n'est pas entrée. : 164.

R.D. 60. Elle dit : "Nendaz ! Nendaz !" *Il n'entend pas tout de suite à cause du bruit et parce qu'il lui tourne le dos : il se retourne tout à coup.*

Et le bruit qu'il y avait dans la salle s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout, comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l'hiver sous les avant-toits, vient par terre :

-Écoutez, Nendaz, vous pouvez venir un moment ? : 164-165.

R.D. 61. Il faisait vaporeux et calme ; l'air était couleur de blé mur. Cette même couleur emplissait toute la vallée qui ouvrait à leur gauche et immédiatement à côté d'eux son vide qu'on ne voyait pas. *Mais de ses profondeurs qui restaient donc cachées, un message venait tout de même jusqu'à vous, c'est-à-dire une voix, racontant sans fin une vieille histoire jamais finie et peut-être jamais commencée : c'est le Rhône qu'on ne voyait pas, c'est le Rhône qu'on entendait.*

Parce que depuis toujours il est là, et immémorialement il marmonne là, élevant la voix quand la nuit vient, la laissant tomber et faiblir à mesure que le jour grandit. : 167-168.

R.D. 62. - Femme, disait Plan, femme, méfie-toi... Ils ont l'apparence des corps, mais il n'y a rien sous cette apparence... Viens seulement passer une nuit avec moi dans ma cabane sous la roche, *si tu veux les entendre et si tu veux les voir. Je les ai entendus et vus, moi : c'est blanc, ça se promène, ça se lamente ; ça fait un bruit comme quand le vent est à l'arête d'une pierre, comme quand un caillou roule au fond du torrent. : 173.*

R.D. 63. Pour monter à Derborence, on compte sept ou huit heures, quand on vient du Pays de Vaud. On va en sens inverse d'une jolie rivière dont on côtoie le bord. L'eau resserrée entre les berges est comme beaucoup de têtes et d'épaules qui se poussent en avant les unes les autres pour aller plus vite. *Avec de grands cris, des rires, des voix qui s'appellent ; comme quand les enfants sortent de l'école et la porte est trop étroite pour les laisser passer tous à la fois. : 175.*

R.D. 64. Il n'avait plus bien sa tête, c'est pourquoi il levait sa pioche dans le soleil ; puis, se baissant, empoignait par le manche sa pelle plate, creusant une tranchée, à peine marquée d'ailleurs encore dans les débris de schistes noirs, *tout entremêlés de cailloux, contre lesquels le fer de l'outil heurtait parfois, faisant un bruit clair.*

Elle, elle n'a eu qu'à écouter d'où venait le son, bien que d'abord toute perdue dans les étroits passages que les plus gros des blocs laissaient entre eux sur le devant, plus compliqués encore et plus

enchevêtrés que les ruelles d'un village ; car où est-ce qu'on est maintenant ? où est-ce qu'il faut aller ? dans quelle direction ? à peine si elle voyait un peu de ciel comme un écheveau bleu à moitié dénoué au-dessus d'elle ; où est le sud ? où est le nord ? –toute perdue ainsi d'abord, *puis le bruit du fer frappant une matière dure et sonore est venu jusqu'à elle, lui disant : "C'est ici."*

Il lève sa pioche et l'abat ; il vous parle à distance.

Elle s'arrête ; elle n'a qu'à écouter d'où vient le son, elle repart. : 176.

R.D. 65. Elle saute d'un bloc sur le bloc voisin, d'un quartier de roche sur un autre quartier de roche ; *il n'entend pas, il fait lui-même trop de bruit.* Puis il s'arrête de piocher et prend sa pelle.

Il a été dit à Thérèse : "Va plus près."

Il a été dit à Thérèse : "Va toujours, n'aie pas peur, ne le lâche plus ; s'il se sauve, cours-lui après..." *Elle l'appelle, il n'entend pas.*

Et, de nouveau :

-Antoine !

Il a entendu, cette fois ; il se retourne. Il l'a vue, mais il se met à secouer la tête ; il la secoue à plusieurs reprises pour dire non, et encore non, et encore non. : 177

R.D. 66. Où est-ce qu'il va ?

-Oh ! bien, il se sauve.

-Malheur ! dirent les hommes, il ne reviendra pas.

Et puis ils ont dit :

-Et elle ?

-Oh ! elle, a dit Nendaz, elle va sûrement redescendre ; qu'est-ce que vous voulez qu'elle fasse, *s'il n'a pas voulu l'écouter ? : 179.*

R.D. 67. *-Hohé !*

Ils poussent entre leurs mains le cri de la montagne ; ils entendent leur cri qui leur revient et c'est que de là-haut on leur a répondu.

Une voix d'homme, une voix de femme.

Et c'était elle et c'était lui ; maintenant on voyait que l'homme aidait la femme dans les passages difficiles ; là où la roche faisait mur, il sautait en bas le premier, il la prenait dans ses bras.

Et, au fin sommet de la paroi, la tranche du glacier ruisselait de lumière comme un rayon de miel ; *mais, derrière ceux qui venaient, et à mesure qu'ils venaient, la combe entrait dans le silence, dans le froid et dans la mort.*

-Hohé ! : 182.

R.D. 68. *Derborence, le mot chante triste et doux dans la tête* pendant qu'on se penche sur le vide, où il n'y a plus rien, et on voit qu'il n'y a plus rien. : 230.

R.D. 69. Seul, quelquefois, un troupeau de moutons se montre dans ces solitudes, à cause d'un peu d'herbe qui y pousse, là où la roche lui laisse la place de percer ; il y erre longuement comme l'ombre d'un nuage.

Il fait un bruit comme celui d'une grosse averse quand il se déplace.

Il fait, quand il broute, un bruit comme celui des toutes petites vagues qui viennent, les soirs de beau temps, à coups rapides et rapprochés, heurter la rive. : 183.

R.D. 70. La mousse, d'un pinceau lent et minuscule, a peint en jaune vif, en gris sur gris, en toute sorte de verts, les plus gros des quartiers de roc ; ils nourrissent dans leurs fissures plusieurs espèces de plantes et de buissons, airelle, myrtille, épine-vinette, aux feuilles dures, aux fruits ligneux, *qui tintent dans le vent doucement, comme des clochettes. : 183. (Fin).*

La beauté sur la terre

Ramuz, C. F. (2011, [1927]), *La beauté sur la terre*, Folio, Gallimard

R.B.1. Rouge, pour rentrer chez lui, devait suivre la grève que bordent des prés, puis un bois de pins : *là, une voix nouvelle, du fond du bois, est venue à lui. C'est quand le coucou chante, alors les filles disent entre elles : "As-tu de l'argent dans ton porte-monnaie ?" et, quand on en a, c'est bon signe, parce que ça veut dire qu'on en aura toute l'année. Là-haut le vent se battait avec la bise ; ici le coucou chante. : 25.*

R.B.2. *Dès onze heures, le jeu de quilles était devenu bruyant ; on voyait par-dessus le mur que les joueurs avaient ôté leurs vestes. Ils avaient ôté leurs vestes gris de fer du dimanche ; ils avaient des chemises blanches mises propres le matin. Les quilles dégringolaient comme quand on éclate de rire. : 29.*

R.B.3. On est ici, et, en même temps, c'est l'hôpital, un pot de tisane, le lit de fer, les draps blancs, la veilleuse, la feuille de température fixée au mur par des punaises ; *-on entend la pluie tomber sur le toit, on entend les moineaux venir piquer du bec dans le chêneau à petits coups secs ou bien le fer-blanc grince sous leurs pattes ; -et à présent ? : 31-32.*

R.B.4. Elle est comme quand on se réveille, et cette fois c'est pour de bon. *Le grand éclat de rire des quilles lui fait alors tourner la tête vers les deux petites fenêtres qui se touchent sur le devant de la chambre sous le toit ; là, elle s'étonne plus encore. [...] On jouait aux quilles, on tapait avec un verre ou une chopine sur les tables, des conversations à haute voix étaient engagées, on appelait le patron ; -dans les fenêtres, c'est toute cette eau qui flambe en pétillant par petites rangées, et brûle blanc comme un feu de copeaux. : 33.*

R.B.5. *" Et c'est alors, disait Rouge, que l'ouvrier de Rossi s'est mis à jouer. Il faut dire que c'est un artiste comme il n'y en a pas deux dans le pays. Et l'instrument !... [...] Un instrument de cinq cents francs au moins, alors il faut entendre le détaillé des notes hautes : le chardonneret ne fait pas mieux. Et un instrument comme celui-là, ça s'entend à un bon kilomètre. La preuve c'est qu'elle l'a entendu depuis sa chambre, et même qu'elle était couchée et elle l'a entendu depuis son lit (il inventait). C'est la musique qui l'a fait se lever, la musique qui l'a fait venir. Sans la musique, je vous affirme, moi, qu'elle n'aurait pas bougé ; d'ailleurs c'est elle qui me l'a dit. Et puis, rappelez-vous quand elle est arrivée... On a bien vu pourquoi elle venait et pour qui. Une fille comme elle et la musique, ça va ensemble... " : 34.*

R.B.6. Madame Milliquet sortait de la cuisine dont elle était en train de refermer la porte. Sa main était restée sans mouvement sur la poignée ; *le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans.*

On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s'est tu à son tour.

Il n'y a donc plus eu, un instant, que le roulement de la boule sur la planche bien arrosée, comme quand un orage commence ; puis vint encore l'éclatement des quilles ; puis : "Quatre ?... -Non, cinq ... -Ah ! oui, cinq ... Je n'avais pas..."

Puis, là-bas également, tout s'était interrompu.

C'était pendant qu'elle s'avancait jusque sous les platanes. : 35.

R.B.7. Elle, elle n'avait qu'une petite robe noire, avec un mouchoir de dentelle noire autour des cheveux (ce qui doit être la mode dans les pays d'où elle venait, pensait-on).

N'importe, on continuait à venir. *Les premiers mots qui avaient couru dans l'air l'avaient peinte autrement et avec de belles couleurs ; ils servaient encore. Ils continuaient à agir au loin et à appeler...* : 37-38.

R.B.8. Lui, poussant la porte de la salle à boire, s'est étonné de voir qu'elle était vide. Il attend un moment : personne ne vient. Il attend, *puis on a entendu le bruit d'une discussion venant de la cuisine, et, à travers les murs, il reconnaît la voix de Milliquet, il reconnaît ensuite la voix de la servante. On ne venait toujours pas, il a dû appeler. Il a dû ouvrir la porte donnant sur le corridor, il a dû crier : "Hé ! y a-t-il quelqu'un ?" Le bruit des voix alors s'est brusquement, puis c'est Milliquet qui paraît ...* : 41.

R.B.9. Elle s'est assise sur son lit. On ne voyait pas la lune [...] La lune faisait seulement devant vous, de l'autre côté des vitres, contre la cassure des nuages, une sorte de poussière de lumière très douce, comme quand une lampe éclaire à travers une mousseline. *Là, les petites notes de l'accordéon étaient venues. Elles passaient derrière les carreaux qu'elles faisaient tinter faiblement et elles les rayaient en passant comme l'oiseau du bout de l'aile.* Elle, elle avait mis ses pieds nus dans ses mains, le cou tendu, comme penchée en avant. *Ça venait, ça venait toujours ; elle saute sur le plancher ...* [...] Elle avait été jusqu'à la porte. *Elle écoute, l'oreille collée contre le mince panneau de sapin. On n'entendait pas d'autre bruit dans la maison qu'un sourd bourdonnement- venant du rez-de-chaussée, comme quand une mouche est prise derrière un rideau...* [...] Elle se glisse sur le palier [...] Elle peut gagner facilement la porte donnant sur la ruelle, c'est-à-dire *du côté d'où les petites notes venaient. Et en effet, les revoilà plus fortes, plus marquées, dans la nuit fraîche, et plus nombreuses : tout un air de danse qui bouge autour d'elle, et même est entré dans le corridor au moment où elle ouvre la porte de la maison...*

"Laisse-lui la liberté, disait-on dans la salle à boire. Qu'est-ce que tu veux la faire travailler ? Elle n'est pas faite pour ça. Laisse-lui la liberté, sans quoi tu risques de l'éteindre..."

Pendant que l'accordéon vient rôder un moment autour des deux hommes, et il tourne un moment sous les abat-jour de tôle émaillée [...]

Mais la porte de la maison s'était refermée. Elle, elle est maintenant de l'autre côté de la porte, c'est-à-dire du bon côté. *Elle a eu toute la musique pour elle. Il a suffi de la remonter comme elle aurait fait d'un cours d'eau.* Dans le bout du jeu de quilles, une sorte de passage s'ouvrait entre deux murs, derrière des remises. Elle était entrée dans le passage. Elle lève la tête, la tournant à droite et à gauche. [...] Elle a rampé comme le chat. *Elle a été tellement silencieuse qu'elle semblait ajouter dans son rampement au silence.* Elle est arrivée ainsi sur l'autre bord de la terrasse. [...] Et c'était de l'autre côté d'une cour, dans une longue maison basse, dont le rez-de-chaussée seul était en pierre. [...] Elle avance un peu la tête. Alors lui, sans la voir, il se tourne vers elle. *Du pied, il déplace sous lui l'escabeau, pour un nouvel air, l'autre étant fini : cette fois, c'est le bon, cette fois, c'est le tout beau ; -c'est d'abord un long appel, un long cri soutenu des basses, puis il y a un court silence ; puis mille petites notes dégringolent toutes ensemble. On avait frappé aux carreaux, il ne s'est pas interrompu. On frappe trois coups aux carreaux, il lève simplement la tête, il ne paraît pas étonné...* : 44-47.

R.B. 10. C'était du haut de la falaise, dans ce commencement de juin, *quand les Grands Bois derrière vous étaient encore pleins de cris d'oiseaux dans leurs cavernes*, au-dessus de la mousse éclairant en vert et qui sentait fort. [...] Les deux hommes faisaient deux taches noires, ils continuaient de faire deux taches noires, étant vus d'en haut et aplatis ; ils faisaient deux taches ovales sur le galet gris

(de près rose, bleu clair, violet, blanc). Et de nouveau Rouge, les bras croisés, hochait la tête sous sa casquette, *pendant que le cri des oiseaux venait avec des explosions, comme quand on tire le mortier, faisant trembler les vitres dans leur ciment. Le grand bruit venait de la terre, au lieu qu'il n'y avait sur l'eau que du silence*, quand seulement une petite vague à ourlet brillant, puis avec une partie arrondie, vient de temps en temps sur la rive et s'y étire en montrant ses griffes. : 51-52.

R.B. 11. *Il parlait encore quand il s'est tourné vers ces hauteurs de l'air d'où venait le chant des oiseaux. Là, il semblait que le bord du ciel était continuellement soulevé, puis il retombait ; il se soulevait au-dessus du bois comme un couvercle de marmite. Rouge entend encore grincer derrière lui la porte de la remise, puis le bruit que fait la roue de la brouette de Décosterd ; elle sautait d'un galet à l'autre avec un bruit de petit tambour. Lui, il était plein de contentement...* : 55.

R.B. 12. Le sentier se perdait par moment dans les fourrés, tout en commençant à monter, *tandis qu'on entendait maintenant la Bourdonnette faire un bruit comme celui d'un train qui passe sous un pont*. Et la rive où était Rouge commençait, elle-aussi à s'élever ; puis il y a eu une sorte de petite gorge où l'eau, se resserrant, tombait par des gradins de grès tendre, qu'on nomme molasse chez nous, dans des mares ; -après quoi une ouverture brusque se faisait sur un large vallon. : 56.

R.B. 13. Un train passa sur le viaduc. C'était un train sans fumée [...]

Un train passe sur le viaduc avec un grand bruit de vent qui se lève et Rouge disait, le regardant passer : “ Ça va quand même rudement vite, ces trains électriques, ça fonctionne bougrement bien !... “

Ça passe, ça glisse sans effort dans un beau mouvement irrésistible ; ça brille un instant de toutes ses vitres, ça n'est déjà, plus, *le bruit se meurt* ; et lui : “C'est un progrès quand même ! Et puis cette économie de charbon...” : 57.

R.B. 14. Il recommence à s'étonner :

“C'est que vous parlez très bien notre langue... Vous avez seulement un peu d'accent...”

Parce qu'elle avait un drôle d'accent avec de singulières brièvetés dans la fin des mots, et un peu rauque.

“ Il me vient de ma mère.

-Quelle langue est-ce qu'elle parlait ?

-L'espagnol...” : 64-65.

R.B. 15. ... *puis on a pu entendre la voix de Rouge :*

“ Ah ! c'est toujours la même chose ! Decosterd a oublié de rentrer les rames. “

Une autre voix :

“ Tant mieux ! “ : 67.

R.B. 16. Il y avait, ce soir-là, beaucoup de monde sur la terrasse ... on y était comme dans une boîte aux parois de verre, un verre d'un bleu sombre, on y était comme derrière des panneaux de verre à travers lesquels le lac et le ciel éclairaient doucement.

Tout à coup, il a semblé que les parois de la boîte faisaient explosion [...] Les lampes électriques venaient de s'allumer. On a été comme dans une chambre sous les lampes, ne sachant plus ce qui se passait au-dehors, *sauf quand une petite vague venait avec une espèce de soupir : han ! comme quand on fend un tronc ou comme quand l'ouvrier boulanger fait son pain ; comme quand on abat la hache sur le coin de fer, ou on lève des deux bras au-dessus de sa tête la boule de pâte...* : 77.

R.B. 17. *La petite Marguerite avait heurté, elle avait dit tout bas : « Mademoiselle, c'est moi », elle était entrée. [...] La petite Marguerite était d'abord restée debout sur le pas de la porte dans sa robe noire à pois blancs ; tout à coup :*

“ Oh ! Mademoiselle... ”

Elle reprend :

-“ C'est qu'ils sont toute une bande en bas qui vous attendent ... ”

Elle montrait les contrevents derrière lesquels on entendait, en effet, comme quand on frappe des cailloux l'un contre l'autre. On entendait un gros rire, on entendait qu'on appelait Milliquet, on entendait donner un coup de poing sur la table. : 78.

R.B. 18. « Chez nous, on se fait belle le soir. Vous viendrez voir comment les femmes chez nous sont habillées. Dans un moment ... » *Mais voilà qu'à ce même instant la musique de l'accordéon s'est fait entendre.*

Le grand bruit avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires le perçaient de partout. On les avait entendues naître dans le lointain, elles se rapprochaient rapidement.

“C'est lui ! C'est lui ! Ah ! Je pensais bien qu'il viendrait...” : 81.

R.B. 19. -Oh ! Mademoiselle, est-ce que vous voudrez descendre ?

-Bien sûr, puisqu'il y a la musique. [...]

Et alors, sur la terrasse, les voix se taisent l'une après l'autre ; tout s'était tu, le vent s'est tu, même les vagues qui se taisent ; il n'y a plus eu que le bel air de danse qui s'est mis à tourner tout seul. Il s'est tu même un instant, alors on n'a plus respiré ; puis de nouveau, ces grands accords ont éclaté l'un par-dessus l'autre ...

Mais, à ce moment, une table tombe ; une voix :

“Arrêtez-le ! arrêtez-le ! ... Il devient fou ...”

Et tout à coup l'accordéon, lui-aussi, s'était tu. : 82.

R.B. 20. Il avait été se coucher sous un arbre non loin de la grande route où passaient toujours les automobiles, roulant avec leurs capots qui jetaient des feux et leurs pare-brise qui vous tiraient dessus comme quand la flamme sort du canon d'une carabine. *Elles aboyaient, elles toussaient, elles hurlaient longuement comme quand un chien de garde s'ennuie.* Elles roulaient sur la route grasse sans faire aucune poussière, *toussaient, sifflaient, aboyaient*, se croisant ou bien se doublant, disparues derrière une haie, reparues : dix, quinze, vingt, -parce qu'il avait pris sa montre, s'amusant à les compter. : 83-84.

R.B. 21. Il n'a pas vu le savoyard ; *c'est seulement le bruit de ses pas sur les galets qui lui fait lever la tête.*

Le savoyard s'était arrêté, la cigarette au coin de la bouche. Il a dit :

“Alors, vous bâtissez ?

-Ça se voit, il me semble, dit Rouge.” : 85.

R.B. 22. *il y avait aussi, à l'intérieur de la maison, cette autre voix, toujours la même, et monotone, sans accent, continuelle, intarissable, comme quand on a tourné un robinet :*

“Eh bien, à présent, tu es content, ah ! tu as bien réussi...” 87.

R.B. 23. Elle voulait dire quelque chose. Elle s'est avancée vers lui, mais *il lui a fait signe de se taire, comme quand il y a quelqu'un de bien malade dans une chambre.*

“Alors, disait Rouge, moi, ce soir-là (il faudrait plutôt dire cette nuit-là, car il devait être minuit passé), j’étais couché depuis longtemps, quand j’entends dehors un bruit de pas. [...] Et ça faisait un pas et puis un pas, une espèce de pas et une autre espèce de pas, d’où j’avais conclu qu’ils étaient deux, quand tout à coup on heurte. Moi, je dis : “Qui est-ce ?“ on ne répond pas tout de suite. [...] c’est comme j’arrivais dans la cuisine que j’entends derrière la porte :

-C’est vous monsieur Rouge ?

-Bien sûr que c’est moi.

-Oh ! Monsieur Rouge, est-ce que vous pourriez m’ouvrir ?

Il m’avait bien semblé reconnaître la voix. “ : 89-90.

R.B. 24. Et, de nouveau, au-dessus de lui, il y avait dans l’air deux parties ; *une moitié de ciel était dans le silence, mais l’autre faisait un grand bruit : c’était vers le levant, c’était au-dessus de la falaise, parce que les oiseaux ne voulaient toujours pas se taire : les pinsons, les mésanges, les chardonnerets, les fauvettes, le merle, et ils se taisaient moins que jamais, ce matin-là, bien que la saison fût déjà avancée.* Rouge pensait : “Qu’est-ce qu’ils ont ?“ Il était ennuyé. Nous autres, ils ne nous gênent pas, parce qu’on est levé en même temps qu’eux et bien souvent avant eux dans le métier, mais il se disait : “Elle va être réveillée.“ *Il aurait voulu les faire taire. Et Rouge était frappé par le bruit en même temps que par la lumière [...] –puis tout à coup le merle avait été seul à chanter.*

Ce fut pendant que le merle chantait. Il se retourne :

“Comment ? ... c’est vous, mademoiselle...“ : 96.

R.B. 25. Dans le jeu de quilles, il y a deux ou trois vieux, c’est tout, avec leur pipe. Deux ou trois vieux avec leur pipe et un morceau de craie, et la planche noire clouée sur un tronc, et rien, et le vide partout ; *-tandis qu’on entend les quilles, en dégringolant les unes sur les autres, faire un bruit par moment comme quand on éclate de rire et ça vous fait mal dans le cœur.* : 113.

R.B. 26. Il y avait aussi les grands bateaux à vapeur tout blancs avec leurs drapeaux rouges, ou verts et blancs, ou tricolores, *et leur grosse roue qui battait, faisant entendre son tapotement sourd bien avant qu’on ne les vît paraître ; ou bien encore on entendait chanter. Des voix de garçons et de filles chantant des chansons à deux temps ou à trois, et à deux voix, et on ne savait pas bien où non plus, parce que l’eau porte le son et le propage de tout côté. Par la porte grande ouverte, sont entrées les voix en même temps qu’entraient le reflet des petites vagues qui venait frapper le plafond nouvellement blanchi.* On était entré deux fois, on était éclairé d’en haut et d’en bas, pendant que la cafetière brillait sur la table... : 123.

R.B. 27. C’est dimanche, c’est fête partout. *Ils sonnent les cloches, ils chantent sur l’eau dans les barques ; - il la regardait de côté. On entendait un bruit de vaisselle dans la cuisine où Decosterd était en train de mettre le ménage en ordre ; et les deux cloches ont encore balancé dans l’air, l’une à notes courtes et rapides, l’autre à longs coups sourds, espacés.*

Tout à coup :

“Vous ne trouvez pas que c’est une belle sonnerie ? C’est que c’est dimanche aujourd’hui. Tout s’est fait beau.“ Il recommence :

“Il n’y a que vous.“

Il se tait, on écoutait le dimanche. On a écouté encore chanter dans les bateaux à rames, les baigneurs crier et rire en s’appelant sous la falaise, les derniers merles ; il la regarde. Et elle, elle se regarde. Elle voit sa petite robe noire, elle voit qu’elle est pieds nus dans de vieilles pantoufles de cuir... : 123.

R.B. 28. Toute cette même après-midi, pendant qu'on jouait aux quilles chez Milliquet, *et entre deux roulements de boules, cette drôle de petite musique était venue.*

Toute l'après-midi, de derrière les remises.

On n'y faisait pas attention parce que ceux qui jouaient aux quilles étaient trop occupés à inscrire leurs points sur la planche noire.

D'abord une seule note toujours la même, longtemps tenue, puis un silence, puis cette même petite note qui revenait. Puis un silence.

Puis une autre note est venue.

Peu à peu, elles montent la gamme, lentement d'abord, puis plus vite ; elles la montent, elles la redescendent ; elles la montent et la descendent comme le jet d'eau qui s'élève et il retombe en même temps.

Le soir était venu ; maintenant on essayait les basses. On les essayait par des accords. Le soufflet s'étire et le torrent de l'air ronfle par les issues. Un premier accord, un second.

Il y fallait beaucoup de soins. On entendait combien le mouvement des mains était amoureux dans ses prudences. : 132-133.

R.B. 29. *Il avait été interrompu de nouveau. Ça repartait. Toutes ces petites notes d'en haut, puis les basses ; et c'était comme quand on dérange une ruche et on viendrait voler le miel. Rouge a été pris dedans. Ça lui partait de tout côté contre la figure et dans la figure. Il n'entend plus lui-même ce qu'il dit. Il faut qu'il attende un moment. Puis il se réentend qui disait :*

“C'est comme les voiles, représentez-vous qu'elle se moque des nôtres parce qu'elles sont en toile. Là-bas, ils ont des voiles tressées, c'est fait comme des nattes [...] ça s'appelle Santiago là-bas. Mais ça se trouve joliment bien quand même, parce qu'il y a de l'eau là-bas également ; alors elle sait ramer, elle sait pêcher, elle sait nager ; et moi je me suis dit : “ Elle va retrouver tout ça ici “ ; il n'y avait que la musique ...

Une seule petite note longuement tenue, et puis deux ou trois autres qui trottent au-dessus comme à un plafond un pas de souris :

“Mais si vous voulez bien venir ... Parce qu'elle ... parce que je vous invite et c'est moi qui vous invite bien sûr. On boira un verre ensemble ... Ça lui ferait plaisir...”

Les petites notes vont toujours.

“Vous, ce n'est pas la même chose [...] Vous, non ce n'est pas la même chose“, dit Rouge, pendant que les petites notes dévidées semblaient s'enrouler à mesure autour des phrases qu'il disait :

“J'ai confiance en vous ...“ : 171-172.

R.B. 30. On ne s'est pas dérangé. Rouge ouvre la porte. *À présent, c'était de l'autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. Il va, elle le suivait. Ça l'a suivi jusque dans la ruelle ; là seulement, ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se troue enfin derrière lui. Il marche rapidement dans le soleil pendant ce temps ; et c'est beau ces brins de paille qui brillent comme des chaînes de montre en or dans la poussière ... : 173.*

R.B. 31. *“Écoute, dit Rouge à Décosterd, garde les bouteilles pour le moment. Il ne faut pas qu'elle nous entende marcher. On se tiendra, nous deux, près des filets ... Et vous (ce n'était plus à Décosterd qu'il s'adressait), il vous faut faire tout doucement ; vous irez vous asseoir sur le banc. Vous ne commencerez que quand vous serez prêt, mais alors partez à plein ... “*

On a fait comme Rouge avait dit. Elle n'a pas dû entendre venir le bossu, tant il a pris de précautions ; nous, elle ne pouvait pas nous entendre. On voit le bossu qui va s'asseoir du côté du carré clair que la lumière de la lampe faisait dans l'ouverture de la porte parmi les pierres. Il est

mi-ombre, mi-lumière. [...] Et il ne commence pas tout de suite, car on le voit d'abord qui lève la tête comme quand on réfléchit ; après quoi, un moment, il a fait courir ses doigts à vide sur les touches ...

Il n'y a pas à dire : il avait du brillant. (Décosterd était connaisseur.) Ces notes hautes, ces notes basses, la mélodie, l'accord, tout ça a sauté dehors d'un seul coup comme quand on fait partir un canon. Et puis il avait de la mesure, chose qui ne se rencontre pas tous les jours. Et lui, eh bien ! Regardez seulement : des bras de rien, des mains comme un squelette, un corps ... un corps autant n'en pas parler ; n'empêche qu'il avait une force à faire danser le monde. Il vous attirait les vagues depuis l'autre bout du lac, comme je vous dis, et encore qu'elles ne venaient pas quand elles voulaient, ni comme elles voulaient, mais seulement quand et comme il voulait. Il a commencé par un petit bout d'introduction à trois temps et une espèce d'air de danse ; mais Rouge lui avait dit : "Tâchez de lui jouer un air qu'elle connaisse, un air de par là-bas, un air de son pays" ; alors le voilà qui joue une chanson. Et ensuite ... [...]

L'accordéon s'amuse maintenant à des gammes, à des suites de petites notes claires qu'on laisse couler entre ses doigts, comme quand on fait briller des colliers, et on les laisse pendre pour faire valoir la marchandise. Rouge et Décosterd n'avaient pas bougé de leur place ; elle, elle n'avait pas paru encore, mais on l'attendait. C'est alors que Rouge a dit : "Et les bouteilles ? » [...]

Et Décosterd était en train de prendre les verres dans l'armoire ...

On ne l'avait pas entendue ouvrir sa porte, on ne l'a pas entendue venir, tellement elle est légère. Ses pieds touchaient la terre comme sans s'y poser. Il n'y a eu que le frôlement de sa jupe comme quand un beau papillon vous effleure de l'aile, rien que ce froissement d'étoffe qui fait pourtant que Décosterd se retourne [...]

Il a fallu d'abord, mais comment dire ? ... Il a fallu d'abord qu'on l'eût rejointe là où elle se tenait ; et, avant, il y avait plusieurs choses : là où elle se tient, il n'y en a plus qu'une. Avant, les choses venaient séparément à vous, elles étaient sans communication entre elles, on n'en pouvait jamais tenir qu'une à la fois, -maintenant, elles sont toutes là et c'est comme si elles étaient toutes en une. Mais comment se faire comprendre, et est-ce bien ce qu'il faudrait dire ? [...]

Le beau soufflet de cuir alors cesse brusquement de rapprocher ses plis entre les petits poings maigres qui se serrent et le retiennent ; elle, sa jupe lui a tourné encore deux ou trois fois autour des jambes, puis elle rejette le poids de ses cheveux avec toute sa tête en arrière.

Rien ne bouge plus : on a entendu venir le silence comme si c'était la fin du monde qui venait. La fin du mouvement a été comme si elle était la fin de la vie. Il n'y a plus rien eu, il y a eu un grand vide, on y est tombé ; on y tombe encore, on y tombe longtemps ; puis il a fallu revenir à l'autre vie, à l'ancienne.

Rouge pensait qu'il allait applaudir, il n'a pas applaudi. [...]

Décosterd pose sur la table le verre qu'il tenait à la main.

Il fait un léger bruit en le posant sur la table, alors Rouge, comme s'il se réveillait : "Décosterd, il faudrait la tirer de côté, ça ferait de la place ... Donne-moi un coup de main. On va la pousser contre la porte de ma chambre ... " Les deux hommes ont tiré la table de côté. Puis Rouge : "À présent, vite les bouteilles !" et il revient, une bouteille sous chaque bras.

C'est l'autre vie qui recommence ; on n'y a pas sa liberté. : 177-182.

R.B. 32. Seulement, cette même nuit, elle a été réveillée par le bruit de la porte de la maison qui s'est ouverte ; elle entend qu'on marche à pas étouffés sur les galets. [...] Il faisait assez clair pour qu'elle ait pu très bien voir qui était devant la maison. Elle n'a eu qu'à écarter le rideau. C'était Rouge ; il était pieds nus, tête nue. Il n'avait pris que le temps de passer un pantalon sur sa chemise largement ouverte. Il tenait le fusil qu'il avait emprunté à Bolomey. *Sûrement qu'il avait dû entendre du bruit ; [...]* Il a été d'abord du côté du village, il revient, il passe devant la fenêtre ; *il a dû ensuite s'éloigner du côté du champ des roseaux parce qu'elle n'entend plus rien. : 183-184.*

R.B. 33. Décosterd était avec le bossu [...] *quand il lui avait semblé entendre, lui-aussi, qu'on marchait sous les arbres. Décosterd, avec le bossu, suivait le bord de l'eau et venait d'arriver devant le bois de pins ; c'est là qu'il lui semble entendre des pas et qu'on les suivait. Il n'a rien dit ; le bossu semblait n'avoir rien remarqué.* Il faisait une nuit très sombre. Décosterd ne s'était même pas arrêté. Il avait pourtant bien eu le sentiment qu'on avait continué de les suivre ; mais il ne distinguait toujours rien, les luminaires du ciel continuant à être tout disparus derrière leur gros papier d'emballage.

Ce ne fut qu'un peu plus tard, comme Décosterd était seul : *il a entendu qu'on s'approchait. Cette fois, les pas étaient plus distincts et remontaient la ruelle que lui-même était en train de descendre. Le bruit des pas s'est tu ensuite ; il a compris qu'on l'attendait.*

"Ah ! c'est vous Monsieur Maurice." : 185-186.

R.B. 34. "... Mais enfin je suis à portée, Bolomey aussi ... Et vous, de votre côté ... Et puis il y a le bossu ... on tâchera bien, monsieur Maurice. "

Le reste des paroles que les deux hommes ont dites se perd dans le pied de ce mur en briques de béton, sans fenêtres, au-dessus duquel il n'y a que le gros papier d'emballage brun noir du ciel, et tout froissé ; tandis que, là-bas, dans la salle à boire, on a entendu la voix de Milliquet, à quoi des rires ont répondu, et de nouveau on entend la voix de Milliquet, mais on a ri plus fort encore ; n'empêche qu'on entrait dans une vie difficile, une vie agitée; de sorte que Décosterd n'a guère dormi, cette nuit-là, après qu'il fut rentré dans la petite chambre qu'il louait au village ; : 189.

R.B. 35. Le jeu avait l'air de l'amuser. Et peut-être rien de plus, jamais, que d'être comme ça, les deux, *et regarder comment les grosses eaux vous cassent sous le nez leurs bouteilles de verre épais, leurs bordelaises, dont les éclats viennent faire leur bruit sur les galets autour de vous. Et là-bas, on tire le canon. Poum ! Ils ont deux ou trois pièces à eux sous la falaise ; ils ont numéroté leurs pièces ; alors : "Pièce N° 1, feu !... N° 2, feu ! "* Ça résonne aussi vers Denens et Redenges de l'autre côté du village, mais en plus sourd, en moins marqué, comme quand Chauvy rentre trop tard chez la vieille femme où on l'a mis en pension et il donne des coups de pied dans le bas de la porte. On l'entendait très bien de chez Milliquet. À neuf heures déjà, tout était fermé chez la vieille ; et lui, alors, à coups de poing d'abord, puis à coups de pied dans la porte ; mais, elle, derrière les contrevents : *"Tape, tape seulement, tu as le temps, ça t'apprendra ..."* Ainsi les vagues parmi un bruit de verre cassé, pendant qu'on tire le canon, ainsi les vagues vers Redenges ; :192-193.

R.B. 36. Tournant de temps en temps la tête, elle avance dans l'éparpillement des cercles qui s'entrecroisent autour d'elle, qui s'embrouillent l'un dans l'autre ; *et les petites vagues s'entre-heurtent et ça claque, tandis qu'elle rit de nouveau, tournant la tête vers le bossu. [...]* Il va sous ses deux bosses, la tête en avant ; il glisse dans la terre noire. *On peut entendre de nouveau l'eau de la rivière venir avec des choses qu'elle dit, parce qu'ici l'eau ne parle pas, mais un peu plus en amont elle parle.* Il est dans des touffes d'herbe de marais et les grosses angéliques aux tuyaux pleins de jus qui éclatent sous son pied, lui faisant faire des faux pas. Mais elle va à sa rencontre. [...] ils ont tourné, et là, le bossu a dit : *"On y est. "*

Ils se sont assis. [...] Là, comme ils venaient d'arriver, *ils avaient entendu de nouveau les grenouilles sauter à l'eau, c'était tout.* : 198-200.

R.B. 37. *Il parlait une drôle de langue. On aurait dit qu'il ne pouvait parler qu'à la condition de faire marcher d'abord son accordéon et il le faisait marcher. Ici, il n'y a que les choses bonnes à voir, bonnes à entendre ; on ne les dérange pas, on n'est pas dérangé par elles. Et c'est ce qu'il a dit, c'est ainsi qu'il commence dans sa drôle de langue, mais on pouvait facilement l'entendre à cause de la musique qui est venue avant et vient pendant et vient après, parce qu'elle rit, cette musique, ou bien*

elle gronde, ou bien elle s'impatiente ou bien soupire, ou dit : "Tant pis" ; et est contente ou pas contente, ou encore se moque ou s'étonne ; il dit :

"Là-bas, on dérangeait ... "

La musique s'est amusée par une petite gamme qui part, montant vers la forêt où elle trompe un oiseau qu'elle réveille de se taire.

"Il n'y avait point de place pour vous, là-bas ... "

C'est ce qu'il dit : il a fait venir un grand accord pour mieux affirmer et marquer la chose :

"Point de place pour moi non plus ... "

Et le même accord est venu. [...]

"Point de place, non, point de place ... Point de place pour vous, point de place pour moi ."

Parce qu'il va, il va quand même ; mais alors, notre place à nous, est-ce que ce sera ici ?

La musique dit que non.

Ce sera également plus loin, beaucoup plus loin, comme dit la musique, qui va toujours plus loin en une ligne non finie :

"Et alors, a-t-il dit, il faut s'en aller ... " [...]

Il joue un air de marche avec une fanfare comme pour les soldats des routes [...]

"Vous et moi ... puisqu'on ne peut pas ... on ne peut pas rester ici ... " [...]

Ses doigts sont allés sur les touches. [...]

La musique rit de nouveau et là-haut maintenant il y a deux oiseaux, puis trois et quatre oiseaux trompés, bien que ce ne soit plus la saison [...]. On ira dans le monde ; on fera chanter les oiseaux. [...] il rit, l'accordéon rit, et là-haut, la fauvette aussi, ou le pinson, ou la mésange.

"Et c'est que je n'ai point d'argent. "

Mais il fait seulement aller ses doigts encore plus vite sur les touches.

Et la musique peu à peu change de rythme sous ses doigts ; l'oiseau là-haut, les deux ou trois oiseaux se taisent, parce qu'ils entendent que la musique change : les fauvettes là-haut, les pinsons, les mésanges.

Il y eu hésitation exprès et il y eu faux pas exprès dans les notes ; puis c'est comme quand on perd le souffle, puis ça se balance ; ça va d'un pied sur l'autre, sans changer de place, avec des ruptures et comme une attente ; est-ce qu'elle comprend ? [...]

Il ramasse une pierre, il la jette dans le chapeau.

Et alors la cadence éclate ; - deux pierres, puis trois pierres et quatre ; ainsi, on ira par le monde ...

Et vous ... [...]

Il regarde, il voit que c'est bien. Un chapeau par terre, la musique.

Et il va avec sa cadence, ensuite on entend venir une petite vague comme quand on bat des mains.

Il y a accord avec tout ... : 200-205.

R.B. 38. Bolomey s'est arrêté sous le viaduc. On s'appuie à la maçonnerie. Le regard monte droit contre elle et à plat comme si on y appliquait un mètre, [...] monte contre la construction qui va un peu en arrière et est en retrait dans le haut, si bien que le regard s'écarte d'elle finalement pour être dans l'air; et Bolomey voyait l'air vide, car il n'y avait pas le plus petit nuage au ciel. *Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; il faisait seulement son bruit, un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va : comme un commencement d'orage, comme quand une averse de grêle s'approche ; puis tout à coup le bruit se tait ...*

C'était Décosterd qui se dévouerait. C'est Décosterd qui se chargerait de Rouge. Nous autres, pendant ce temps, on se chargera d'elle ... [...]

On entendait que c'était un dimanche. Le train depuis longtemps avait tu son petit orage ; lui, redescendait la rivière en dessous des bois de sapins. Et là-haut on entendait crier ; là-haut des voix s'appellent ou bien on chante ; un dimanche et ses promeneurs ... : 207.

R.B. 39. *Au-dessous d'elles, il y avait le bruit de l'eau. Juste à côté d'elles, commençait la belle pente verte et rouge, avec ses aiguilles en tapis sur les replats, ses petites parois de rocher ; [...] Elles ont donc longé le bord du ravin sans y descendre, se baissant, puis se relevant, et les trois ensemble et puis séparées, puis elles s'appellent de loin en riant*

Brusquement, elles s'étaient tues.

C'est au moment où elles revenaient à leurs corbeilles qui étaient presque pleines ; Marie avait dit :

“ Vous avez entendu ? ”

Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu ; c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant.

“ Vous avez entendu ? ”

On dit que ces bois sont pleins de brigands. [...]

Puis, de nouveau, Marie : “ Vous avez entendu ? ” alors, elles avaient vite été toutes les trois en arrière, de façon que le bord de la pente les masquât.

C'était au-dessous d'elles, elles tendent le cou : on voyait bouger les feuilles des vernes poussant en rideau de l'autre côté de la rivière ; et tout à coup Marie : “ Regardez ! ”

Elle montre du doigt entre les feuilles un chapeau de paille qui est paru, puis se recache ; mais ensuite, changeant de voix :

“ Hé ! monsieur ... ”

Elle s'est avancée tout à fait, elle se penche sur le vide, elle appelle :

Elle appelle plus fort, les deux autres l'ont suivie :

“ Hé ! monsieur ! Monsieur ! ”

On ne répond rien. Les feuilles des vernes sont immobiles.

On n'aperçoit plus le chapeau.

Elle a ri.

“ C'est peut-être un allemand ? ”

Pendant que les deux autres la tirent en arrière, mais elle :

“ Hé ! mein Herr ... ”

Et rien. Et alors :

“ C'est un anglais. Hé sir ... ”

On parle trois langues quand on veut, mais il faut croire qu'aucune des trois n'a été comprise. De nouveau on s'en va se baissant le long des vernes, sous leur couvert ; même le chapeau ne se montre plus ; alors voilà Marie qui se tourne vers nous :

“ Vous ne savez pas qui c'est ? non ! Vous ne l'avez pas reconnu ? ... Maurice, voyons, Maurice Busset. Il n'y a que lui qui ait... ” : 226-228.

R.B. 40. *Les garçons étaient toujours perchés sur leurs échelles ; [...] Ils continuaient à taper sur leurs clous en haut des échelles, et les trois filles, Marie, Hortense, Madeleine, étaient arrivées avec leurs corbeilles [...]. La fête qui se prépare. On venait d'allumer les lampes électriques. C'est un travail silencieux qu'on fait, nous autres du moins, les filles (et s'il n'y avait pas les langues), mais les coups de marteau viennent nous déranger ; c'est pourquoi il faut bien qu'on dérange aussi de temps en temps ceux de là-haut. On les appelait. [...] Ça sentait les branches de sapin, ça sentait amer et mouillé. On a bu encore, on a trinqué. On voyait, dans le gros boyau vert pendant entre les piliers de bois, les petits ronds roses, jaunes, blancs, rouges, des roses en papier. On trinquait : “ À ta santé ! – À la tienne ! ” Ça faisait un petit bruit, ça faisait comme quand la chèvre en tirant sur une touffe*

d'herbe fait tinter la sonnette. Et puis de nouveau on enfonce un clou. Il y en a un qui n'a pas tenu, il faut le remplacer. Une dizaine de garçons, autant de filles. On a entendu sonner onze heures, tellement l'horloge du village les a sonnées lentement ; c'est sa coutume, parce qu'elle est très vieille. Elle sonne les heures avec tant de lenteur qu'elle finit toujours par se faire entendre, et, si continu que soit le bruit, par y trouver une fissure et parvenir jusqu'à vous pour dire : " C'est le moment ", sans en avoir l'air. Pas moyen de ne pas entendre. Il a bien fallu s'en aller. : 230-232.

R.B. 41. Ils se donnaient le bras, garçons et filles. Ils sont rentrés en se donnant le bras. Ils ont pris par la route. *Ils chantaient. On chante une chanson, puis on en chante une autre ; on chante toutes les chansons qu'on sait. Seulement, quand l'une est finie, et avant qu'on passe à la suivante, il y a toujours un petit moment de silence, et c'est pendant un de ces moments-là. Un des garçons a dit : "Vous entendez ?" Ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon.*

Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d'abord parmi le bruit de l'eau, mais qui finissait par percer ; alors ils ont ri :

"C'est le bossu ... C'est Rouge qui le fait venir pour la distraire ... Mais, disaient-ils, elle aura mieux chez nous ... " : 232.

R.B. 42. Il a pris à gauche. *On était ici tout près de la musique ; il n'y avait plus rien entre elle et nous que la distance qui va à plat d'un bord à l'autre du ravin : elle lui tourna derrière ses bosses, elle lui dansait sous les côtes ; ça le faisait aller plus vite, bien qu'il glissât sur le gazon. On a vu bouger le viaduc comme s'il était en fumée. Lui, vise sur le côté du viaduc, là où les arches entrent de plus en plus dans la pente et sont coupées obliquement par elle, devenant de plus en plus basses ; il a été vers la plus basse de ces arches, sous laquelle il y a juste la place pour se glisser. Il y entre. Il en est ressorti. C'est fait. : 236.*

R.B. 43. Ils ont assisté à un premier orage, ce soir-là. C'est comme ils s'étaient assis tous les quatre devant la maison, et Rouge disait à Urbain : *" Plus fort. "*

C'était à cause de la musique de la Fleur-de-Lys qui descendait jusqu'à nous poussée par un peu d'air le long de la Bourdonnette ; elle impatientait Rouge : - " Est-ce qu'ils ne vont pas se taire ? ... Plus fort, monsieur Urbain. " Ils étaient assis sur le banc. Tout à coup, il y a eu un brusque changement dans la circulation de l'air, le vent s'est mis à souffler du sud-ouest. [...]

Le vent soulevait les petites pierres à notre droite et nous les lançait contre la joue avec d'autres objets faisant un drôle de bruit comme du papier, ou des branches sèches, une feuille de fer-blanc, on ne savait pas trop, puis c'est le dessus d'une boîte en carton. Il ne pleuvait pas.

Rouge disait : *"L'orage ne sera pas pour nous. " : 237-238.*

R.B. 44. Bien qu'il fût à présent trois heures, la terrasse restait vide, la salle à boire également ; [...]
Les gens sortaient bien des maisons, mais *ils prenaient dans la direction de la musique et du plaisir que le trombone vous promettait, venant de temps en temps par-dessus les toits avec une ou deux de ses notes. Jusqu'à Chauvy qui prend dans cette direction, sa petite canne, son chapeau melon, sa jaquette ; alors Milliquet lui crie : " Et vous, où allez-vous ? " [...]* Mais Chauvy lève sa petite canne.

"Voyons, disait Milliquet, voyons, vous, Chauvy ! "

Mais Chauvy n'entend plus... : 239-240.

R.B. 45. Et pour finir, [...] il y a eu la petite Marguerite ; elle arrive, elle s'était faite belle :

"Je viens vous demander la permission d'aller un moment à la fête.

-Hein ? " [...]

À ce moment, on a entendu s'ouvrir une porte ; une voix dans l'escalier :

“Voyons, vieil imbécile, est-ce que tu vas te faire rouler encore une fois ? ... te laisser rouler par cette fille ? ...Empoigne-là, je te dis, par le bras. Et puis ferme la porte à clef ...”

Mais il était trop tard. Marguerite s'était sauvée.

Et Madame Milliquet arrive, ployée en deux, la main sur les reins, le jupon de travers, traînant les pieds dans ses pantoufles ; *elle criait* :

“Tu vas lui retenir ses gages ... tu garderas ses effets ... elle ne rentrera pas ici. Tu entends, c'est moi la maîtresse ...” [...]

Un claquement de porte. C'est comme ça que ça va sur la terre. : 240-241.

R.B. 46. À 1 heure, les musiciens étaient arrivés. Ils étaient huit. C'est la musique Gavillet. C'est la plus belle et importante des musiques du pays. [...] *Le piston a donné le signal par une sonnerie solo comme au service militaire. Ensuite ça s'était mis à trembler doux jusqu'au village; ça tremblait doux contre le bois, ça tremblait doux dans les cœurs.* : 242.

R.B. 47. ... pendant ce temps, le ciel, du côté de la Bourdonnette, continuait à se soulever doucement, puis retombait par petites secousses ; il était blanc comme de la toile au-dessus de la palissade noire des sapins. *Les notes les plus basses étaient les seules qui nous parvenaient distinctement, plus ou moins sourdes et plus ou moins tenues, quelquefois prolongées jusqu'à perte de souffle, quelquefois poussées dehors l'une sur l'autre à coups brefs comme des bulles de savon.* Et personne nulle part, personne sur l'eau, personne sur la grève ; : 251.

R.B. 48. *Et, à présent, c'était dehors comme quand beaucoup de personnes parlent à la fois, comme quand un champ de foire est plein d'hommes qui discutent : on n'entendait plus la musique. Il y a eu seulement le bruit du bouchon.*

Rouge a rempli les verres. : 253

R.B. 49. Derrière ces buissons étaient les deux mortiers. Ils se sont tenus là, les trois. On faisait face au chemin qui venait à vous en ligne droite, longeant la rivière entre les vernes, puis entre les deux berges largement ouvertes sous le ciel qu'on apercevait dans sa partie sud-ouest. [...] eux, là-haut, les trois voient seulement qu'elle approche, ils voient qu'il va être trop tard ; alors Alexis :

“Hé ! vous êtes prêts ? ... Feu ! “

On voit sortir deux flammes longues comme des cannes, deux flammes pâles dans le jour blanc. *Feu ! feu !* deux flammes d'un bon mètre de long ; *puis les deux pentes à l'herbe courte viennent en bas, claquent l'une contre l'autre.*

On voit que le bossu s'est arrêté.

L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon ; ce qu'on entend, c'est un premier écho dans le ravin faire son bruit comme quand une pièce de toile se tend, comme quand le vent entre brusquement dans la grande voile. Et le bruit du second écho. Puis du troisième. Comme quand la toile s'est mouillée ou comme quand le vent a faibli. La musique de fête s'est tue alors plus en arrière ; les huit musiciens sur la tribune ont ôté leur instrument de leur bouche, les joues encore toutes gonflées d'un air qui n'a pas servi ; et voilà bien où est sa place, à elle, parce que tout le monde arrive [...] Elle glisse devant nous, tandis que le bossu la suit. De nouveau il a penché sa tête de côté ; ses doigts courent sur les touches ... : 256

R.B. 50. *Ici on était dans le vent, dans les éclairs, dans le tonnerre, et le tonnerre grondait continuellement. C'est tout au plus si, par moment, et à de longs intervalles, une note ou deux ou encore un accord vous arrivent, puis on n'entend plus rien.* : 270.

R.B. 51. *Le vent vient, il claque sous la toiture.* La nuit dure, les éclairs s'espacent ; ils sont maintenant au-dessus du toit. Nuit, -non, parce qu'elle est là, elle a de nouveau été là ; elle tient les deux bras levés, la rose lui tombe de l'oreille. "*Maurice ! ...*" *Puis on entend quelques petites notes grêles qui semblent s'éloigner, reviennent, s'éloignent de nouveau :* et où est-ce qu'il est le bossu ? on ne le voit pas, l'instrument non plus, *ni d'où le son sort, parce qu'il a changé de place ;* -mais elle a été de nouveau portée en l'air. L'éclair l'y peint, elle lève les bras. Elle lève encore les bras ; puis elle est sans bras, puis elle est sans corps, puis elle n'est plus ; *alors un dernier coup de tonnerre a fait un moment que tout cesse d'être ;* elle a cessé d'être aussi, et, quand l'éclair revient, elle n'a plus été là ... : 271.

R.B. 52. "*Maurice, où vas-tu, hé ! Maurice ...*"

Il n'entend pas. Il est dans une petite pluie grise qui prend partout entre l'espace et vous. Il y a du brouillard, les arbres s'égouttent. Il va du côté de la route ; il arrive à la route, il ne la voit pas non plus sur la route. C'est qu'on ne peut rien distinguer à plus de quinze pas devant soi, mais c'est peut-être aussi qu'on s'est trompé de direction, *quand maintenant la cloche du feu s'est tue, le vent s'est tu également, le tonnerre au lointain ne s'entend plus qu'à peine, oh ! c'est partout un étrange silence ! Et là-dedans l'égouttement des arbres, pendant qu'il se retourne, parce que c'est comme si on venait derrière lui ; -et, en effet on vient, mais ce n'est pas celle qu'il cherche ... : 272.*

R.B. 53. *On continue à l'appeler de dessous le pont de danse, où maintenant les garçons sifflent de toutes leurs forces entre leurs doigts, ne pouvant plus l'apercevoir, ne pouvant plus être aperçus de lui ;* -et elle, il l'a bien vue, la petite Émilie, il n'a pas pu ne pas la voir [...] *il n'a pas pu ne pas l'entendre :*

" Maurice, c'est moi ... "

[...] mais ce n'est pas elle qu'il cherche.

Elle attend, elle attend encore : on lui a tourné le dos.

Et les pas s'éloignent, s'éloignent toujours plus. (fin).

Souvenirs sur Igor Strawinsky

Ramuz, C.F. (1941 [1929]), Œuvres complètes, tome 14, Lausanne, Mermod.

R.S.1. L'ouvrage est moins pressant en cette saison de l'année, il ne presse même plus du tout ; on a tout le loisir qu'il faut pour recevoir convenablement ses amis ; *alors on les mène à la cave où ça chante dans les grands « vases »*, d'où un premier petit verre est tiré... : 12-13.

R.S.2. Vous m'avez fait comprendre tout de suite *que le musicien qui invente un son n'a rien nécessairement d'un spécialiste, et qu'il le tire d'une substance vivante, une substance commune à tous, avec laquelle il a d'abord à prendre lui-même directement, humainement contact*. Je devenais musicien à mon tour, je me sentais me rapprocher de vous et de la musique devant le pain, devant le vin ; et celui-ci avait été produit et avait pris couleur entre ces murs qui nous venaient dessus en cascade, puis continuaient à dégringoler en cascade de l'autre côté de la route jusqu'au lac ; celui-là était un gros pain de campagne à forte croûte, laquelle s'était dorée une première fois non loin d'ici, sur le plateau. Je distinguais que ces particularités, non seulement ne nous séparaient pas, ni le goût que je leur portais, mais allaient bien plutôt contribuer à notre entente ; *cette communauté de goûts allant même me donner le droit de participer à une musique que je voyais être pour vous située d'abord dans une matière, dans l'objet, puis venir à son existence intérieurement à vous-même par toutes les portes du corps : le toucher, le goût, l'odorat, la vue, tous vos sens ouverts et dociles, de sorte qu'en quelque manière elle ne finissait pas, cette musique, elle ne commençait pas non plus, elle naissait, elle pouvait naître de tout, n'étant pas enfermée d'avance dans sa propre définition. Plus simplement, ce que je percevais en vous, c'était le goût et le sens de la vie, l'amour de tout ce qui est vivant, et tout ce qui est vivant était pour vous, comme d'avance et en puissance, de la musique.* : 18.

R.S.3. Toutes ces jolies demoiselles étaient bras nus dans l'atelier, de sorte que je n'y entrais qu'avec une grande timidité (moi-même en tenue de maison, en bras de chemise ou en pantoufles) prenant place devant l'appareil, *-pendant qu'automatiquement je faisais taire bien malgré moi toute espèce de jolis airs à la mode, comme Madelon et Tipperary. Un grand silence s'ensuivait, ponctué par le bruit des fers à repasser, tout traversé les jours de bise par le claquement joyeux de la lessive qui séchait sur le toit de zinc ; et c'est ainsi que, ridiculement écouté par ces cinq ou six belles personnes, je commençais tant bien que mal un entretien dont pas un mot (d'un des interlocuteurs du moins) n'était perdu.* : 24.

R.S.4. Nous nous retrouvions presque chaque jour dans la chambre bleue d'où on dominait le jardin ; nous étions parmi les tambours, les grosses caisses, toute espèce d'instruments de choc (ou de percussion, qui est le terme officiel) auxquels le cymbalum dont il a été question plus haut était récemment venu s'ajouter. *Je me sentais musicien parmi ces instruments de musique, j'entends ces instruments de musique-là, qui n'ont rien d'ésotérique comme le violoncelle ou même le piano : j'entends que rien ne m'empêchait de taper dessus. Tout ce qui est rythme ou volume de son, ou encore ce qui est timbre, ne sont pas seulement de la musique, et ils sont au commencement de la musique, mais ils sont au commencement de tous les arts. Le musicien Strawinsky se tient volontiers (se tenait volontiers) à ce point de la musique d'où seulement elle commence, par rapport aux autres arts, à « diverger » : si bien que nous nous réunissions sans peine, lui et moi, en ce point ; -outre que Renard comportait un texte, que ce texte était russe et qu'il s'agissait de le mettre en français.* : 29.

R.S.5. J'avais une feuille de papier, un crayon. *Strawinsky me lisait le texte russe vers après vers, prenant soin de compter chaque fois les syllabes de chaque vers, dont je notais le nombre en marge de ma feuille, puis on en faisait la traduction, c'est-à-dire que Strawinsky me traduisait le texte mot à mot.* C'était un mot à mot tellement littéral qu'il en était souvent tout à fait incompréhensible, mais avec des trouvailles d'images (non logiques), *des rencontres de sons d'une fraîcheur d'autant plus grande que tout sens (logique) en était absent.* (Je soupçonne d'ailleurs, entre parenthèses, que même dans le texte russe cette espèce de sens n'était guère représentée.) Je notais mon mot à mot ; ensuite venait la question des longueurs (celle des longues et des brèves), la question aussi des voyelles (telle note étant écrite pour un o, telle pour un a, telle pour un i) ; enfin, et par-dessus toutes les autres, la fameuse et insoluble question de l'accent tonique et de sa coïncidence ou de sa non-coïncidence avec l'accent musical. Une trop continuelle coïncidence est ennuyeuse ; elle ne satisfait en nous que l'esprit de mesure ou métrique. Elle eût été tout à fait contradictoire avec *la nature intime d'une musique que j'entendais tour à tour m'être chantée, et tour à tour m'être jouée sur le piano avec accompagnement de timbales ; m'être chantée et jouée à la fois, et qui venait à moi dans sa matière vivante.* Se plier à la règle eût été trahir cette matière même ; aller par principe contre la règle eût été faire preuve d'une espèce de logique à l'envers, non moins mensongère, non moins fastidieuse. Qu'on ajoute à tout cela les complications résultant des contradictions particulières qu'il y a entre le russe et le français où l'accent n'est pas dans le mot, mais dans la phrase, et n'y a pas la même intensité ; on se rendra compte qu'au total les difficultés n'étaient pas petites et eussent fourni matière à d'interminables discussions. Elles n'ont pourtant jamais été longues entre nous. Une espèce d'accord intime et préalable y présidait. Il avait été entendu très vite qu'il n'y aurait pas de règles, qu'il ne pouvait pas y avoir de règles, qu'il ne devait pas y en avoir. Il avait été entendu très vite qu'il n'y aurait que des cas particuliers. Chacun d'eux comportait sa propre solution, et solution n'est pas le mot, car chacun d'eux supposait bien plutôt l'intervention du goût que de l'entendement, au sens discursif et analytique. *On faisait la soupe. Celui qui fait la soupe la goûte, puis rajoute de l'eau ou du sel. On cuisinait un plat qu'il s'agissait d'assaisonner ; c'est l'affaire du palais. Tel accord, tel timbre, tel son vocal (en russe) ; le ténor en russe chante d'autre part avec telle tenue de voix sur telle syllabe : que va faire le ténor chantant en français pour ne pas trahir l'intention de la phrase musicale ?* Il fallait chaque fois en trouver l'équivalent sonore, sans oublier le sens dont il fallait de même trouver l'équivalent : chaque fois, et à chaque vers, et il y en avait plusieurs centaines. Je m'en retournais chez moi avec un énorme cahier écolier plein de ce mot à mot et d'indications musicales, dans quoi j'avais ensuite à me débattre, ce qui n'aurait été rien encore si ces vers eussent été des vers au sens courant, si seulement par exemple ils avaient eu, ou à peu près, la même longueur ; mais, étant donnés la musique et ses changements continuels de mesure, on distingue qu'eux-mêmes devaient continuellement changer, avec les différences les plus dures et les plus marquées qui sont aussi les plus petites : ainsi à un vers de 7 syllabes succédait de préférence un vers de 8, à un vers de 8 un de 9 ; 7,8, 9, -ou l'inverse,- 8, 7, 6 : casse-tête. [...] : 30-32.

R.S.6. *Vous étiez musicien : vous avez représenté pour moi la musique à l'état naissant : ce que je me suis amusé à appeler, par opposition à la musique toute faite, l'anti-musique,* dans quelques petits vers que j'écrivais alors (et nous en écrivions beaucoup, vous en russe, moi dans ma langue, qui est une langue d'oc, c'est-à-dire qu'elle n'est pas tout à fait le français), mais maintenant peut-être qu'on me comprendra mieux :

On ne fait de la poésie
 Qu'avec l'anti-poétique ;
 On ne fait de la musique
 Qu'avec l'anti-musical. : 40

RS.7 *Tout cela qui avait été du bruit, tout cela qui avait été, par exemple, énormément de notes frappées sur le cymbalum avec le maillet feutré ou celui de peau, avec les petits et les gros maillets, tantôt les durs, tantôt les mous ; qui avait été des sons de tambour, des notes essayées sur le piano ou le violon ; qui avait été chanté, qui avait été crié, qui avait été discuté, qui avait été des idées, des sentiments, des sensations, qui s'était d'abord agité dans une tête, puis dans une autre, puis dans de l'air entre deux têtes ; - qui était maintenant fixé, ne bougeait plus, était devenu une suite de points immobiles sur du papier, était devenu de l'immobilité, était devenu du silence, mais l'un et l'autre riches, et comme tout tendus déjà vers le dehors, de ce qu'ils avaient à restituer. : 43.*

R.S.8. Cet appartement comportait en outre dans les combles, qui étaient immenses, une pièce supplémentaire qu'il avait fait aménager en cabinet de travail et où on n'accédait que par un escalier de bois quasi secret, doublement, triplement barricadé de portes, *dont on ne savait pas très bien (c'est ce qu'elles avaient d'amusant) si elles servaient davantage à protéger le musicien des incursions de son entourage ou celui-ci de celles de sa musique.* Je pencherais plutôt pour la seconde supposition. *On ne cachera pas, en effet, que cette musique devenait chaque jour plus agressive et plus bruyante, moins faite chaque jour pour mériter son nom auprès de braves gens (j'entends les voisins) « bons connaisseurs » assurément, mais qui ne la concevaient guère que « douce », comme ils disaient, ou « harmonieuse », comme ils disaient encore, ou enfin du moins nuancée, au sens que le mot prend pour les membres (actifs, passifs ou honoraires) de nos chœurs d'hommes dont l'art consiste essentiellement à doser dans de justes proportions (où ceux-ci l'emportent pour des raisons de convenance) les pp. et les ff. Or c'était le temps où le char de la mariée des "Noces" entraît chaque jour en scène, roulant avec bruit sur le plancher de sapin ; le temps où chaque jour, debout sur son char, dans cette mansarde morgienne, la mariée se lamentait sur la perte de ses tresses signifiant la fin de sa virginité ; -d'où des regrets bruyants, qu'elle exprimait en russe et ensuite en français (qu'elle essayait du moins d'exprimer en français, interminablement). C'était le temps des Noces et de leur orchestration qui est, si je ne me trompe, ff. d'un bout à l'autre. : 52.*

R.S.9. *Le char de la mariée entraît en scène et aussitôt éclatait la plus « convenable » des musiques (au vrai sens du mot, mais qui l'était peu au sens détourné) -si bien que les voisins, ignorant tout de ses intentions, eussent pu s'en étonner de bon droit, et s'en étonnaient en effet.* Quand on regardait par la fenêtre, on ne voyait de tout côté que bel ordre, propreté, netteté, parfaites convenances, -sous les aspects d'un paysage mi-citadin, mi-campagnard, c'est-à-dire encore lacustre, fait de prés, de champs et de vignes, avec une bonne partie d'eau : à gauche le clocher, plus à gauche le lac ; en face de soi, par-dessus la place, une longue large rue vue en enfilade ; puis toute une succession de toits échelonnés d'un joli brun croûte de pain, tandis que par derrière sur la droite le pays montait doucement avec ses vergers et ses vignes vers le Jura. Pays tranquille, mais un peu somnolent ; pays propre, assez « coquet », plaisant d'ailleurs, mais où on sentait régner partout une même vie bien ordonnée, active sans excès, fidèle à des tas d'habitudes, assez hostile à toute nouveauté ; c'est-à-dire très raisonnable : *alors qu'il faut bien avouer que cette musique l'était peu ou l'était de tout autre façon, quand elle sortait par la fenêtre, envahissant la petite place vue entre deux ou trois arbres pareils à des choux pommés et où des femmes tricotaient assises à l'ombre sur le trottoir.*

Elles levaient par moment la tête :

... *“ Ma mère t'avait le soir tressée soigneusement,
Tresse, elle t'avait peignée avec un peigne d'argent,
Elle t'avait peignée,
Elle t'avait tressée...
Pauvre, pauvre de moi !
Pauvre encore une fois ...”*

Le piano roulait (avec accompagnement de cymbales dès qu'une des mains de l'exécutant se trouvait libre) : les femmes levaient la tête, puis se regardaient l'une l'autre et sans doute qu'elles disaient quelque chose, mais pas moyen d'entendre : le piano faisait trop de bruit. Il concurrençait même la scie à ruban du menuisier, les moteurs du garagiste ; et, si je cherche où auraient dû être ses parentés et où il aurait dû trouver des sympathies, ce n'est pas à l'étude du notaire que je pense, ni à ces appartements bourgeois dont il y avait un grand nombre aux environs, ni aux femmes sur le trottoir, ni aux passants avec leurs beaux chapeaux de paille tout neufs : c'est à ces ateliers dont les machines fonctionnaient soudain à plein comme prises d'émulation ; les bielles entrant en mouvement, les volants se mettant à tourner, les courroies de transmission à glisser sur leurs poulies ; et les palettes à se mouvoir et les engrenages à s'engrener ; chaque organe de la machine ayant son bruit particulier et son allure particulière, tandis que de ces éléments sonores superposés et de leur superposition même naissait comme un rythme nouveau, dont la résultante était simple, persistante, les facteurs multiples et contrariés.

Il en allait de même dans la partition. Les chœurs s'y superposaient aux chœurs, les soli aux soli, les chœurs aux soli, les soli aux chœurs. La mariée avait à peine fini de se lamenter que déjà intervenaient les amies de noces, puis le père et la mère, puis tous les autres personnages à la fois ; la musique étant emportée d'un bout à l'autre d'un seul courant que ses empêchements mêmes, comme dans un torrent de montagne, ne faisaient que précipiter avec plus de violence, plus irrésistiblement ... : 52-54.

R.S.10. Mais les personnages ne faisaient pas que manger et boire, parce qu'ils chantaient tout à la fois et tous ensemble, dans une magnifique confusion, qui n'en avait d'ailleurs que l'apparence parce que par-dessous, soutenant tout le système, régnait le plus minutieux calcul. À un moment donné, il n'y avait pas moins de quatre textes (littéraires et musicaux) qui tantôt se succédaient par interférences, tantôt se mêlaient l'un à l'autre, tantôt se résolvaient en une espèce d'unisson ; -mais le comble du désordre se trouvait toujours y coïncider exactement avec l'ordre le plus strict et une mathématique d'autant plus sévère que la matière sonore paraissait y échapper davantage. : 57.

R.S.11 [...] et il ne manquait même pas à la scène le vieil ivrogne de chez nous, avec sa chanson jamais commencée et jamais finie ; faisant entendre par intervalle un sourd grognement souterrain, une espèce de hoquet, lequel était fait de syllabes qui appartenaient à un mot, ces mots à un vers, ce vers lui-même à une phrase, et à des phrases, par quoi il égrenait interminablement ses opinions à lui et sa petite histoire à lui, seul dans son coin ; tout à fait un de nos taupiers devant sa chopine de goutte, sous son bonnet à poil, avec sa demi-barbe ; tout à fait un des personnages que nous avons si souvent rencontrés au cours de nos promenades, dans les cafés des environs. : 59.

R.S.12. Vous n'aimez peut-être plus beaucoup "Noces", Strawinsky : c'est votre droit ; mon droit, à moi, est de continuer à les aimer. *Peut-être réprouez-vous quelque peu aujourd'hui ce que cette musique a d'impulsif, de non dominé, en apparence tout au moins, ou de pittoresque ; peut-être, vous étant mis plus complètement par la suite sous le règne d'Apollon, blâmez-vous aujourd'hui ce qu'elle peut devoir encore à "Dionysos".* Je dis bien que c'est votre droit ; mais pour moi qui suis resté plus naturaliste que vous ou naturiste, *mon droit est de continuer à admirer, en souvenir, le bel orage qu'elles ont déchaîné, ces Nocés, tant de longues après-midi, au-dessus de la petite place où pourtant les pigeons continuaient à se promener à pas égaux sous leurs belles plumes et où les femmes qui levaient la tête finissaient par se dire sans doute avec indulgence : « C'est le monsieur russe », et laissaient faire, parce qu'il y a beaucoup de choses qui seraient défendues aux gens du pays et qui sont permises aux étrangers. : 59.*

R.S.13. Et tandis que nous allions, je me disais que le public, surtout le public “cultivé“, ne montre pas moins de partialité que l’artiste, sans y avoir les mêmes droits [...]. Les concerts ont fini par imposer à ce public, comme étant toute la musique, une certaine convention musicale, en particulier certain pathétisme, fait tout exprès à l’intention de gens de bonne compagnie, de gens sensibles, mais pas très heureux et qui ont eu des peines de cœur. Les professeurs sont au parterre et les étudiants aux troisièmes galeries : *ce dont ils se délectent, la tête dans les mains, c’est moins d’une matière proprement musicale (qui est physique, qui est d’abord une délectation de l’oreille, puis par elle du corps tout entier) que des échos anoblis de leurs malheurs*. Une musique qui se déclare d’avance et péremptoirement décidée à n’en pas tenir compte n’est plus pour eux de la musique. *La musique de Strawinsky implique (impliquait alors du moins) pour être goûtée, ou même seulement perçue, un oubli de soi, un oubli de sa destinée particulière, une indifférence à soi-même, une faculté de se donner ou de s’abandonner, qu’ils ne concevaient même pas*. Le public est essentiellement égoïste, en ce sens qu’il exige qu’on parle de lui ; de là toute espèce de malentendus. Il n’accepte pas qu’il y ait, hors de sa personne morale, une réalité, et en particulier une réalité musicale, où cette personne n’ait point de part. *Il ne consent pas à admettre, par exemple, que cette réalité musicale soit mouvement à l’origine, un mouvement tout corporel, et qui, parti du corps, fasse retour au corps. Il ne conçoit pas qu’un des rôles de la musique soit de “mettre en mouvement“ et le corps tout d’abord, comme dans la danse, comme dans la marche ; ensuite, mais seulement et par lui, les sentiments et l’esprit. :75-76.*

R.S.14. Nous n’en étions pas encore au jazz-band, mais on ne peut pas ne pas voir que le jazz-band plus tard a été une véritable révolte de certains besoins de la musique. Et ce que je distinguais avec joie dans la musique de Strawinsky était, quoique sous une tout autre forme, une révolte ou révolution de même nature, c’est-à-dire faite au nom de la musique tout entière, contre une certaine espèce de musique, au nom de la matière musicale (au sens plein) contre ce qui n’en était que l’appauvrissement : *je voyais que Strawinsky était anti-pathétique par respect, anti-anecdotique par respect, -par respect de cette matière même ; la préoccupation de style qu’il montrait n’étant encore chez lui qu’une autre forme de respect devant cette matière : celui de sa pureté. : 76-77.*

R.S.15. *Je me rappelle que la conversation était à la fois musicale et culinaire, et musicale parce que culinaire ; je veux dire qu’il avait été entendu une fois pour toutes, entre nous trois, que la musique et la cuisine, c’était une seule et même chose, et qu’on réussissait un plat comme on réussit un morceau d’orchestre ou une sonate, exactement pour les mêmes raisons, avec les mêmes éléments*. Les repas chez M. commençaient généralement par un muscat du pays servi en carafe, mais dont la belle couleur pissenlit portait vite à ce que l’un de nous avait baptisé la “métacuisine“ : *essai de réconciliation, d’ailleurs facile, entre ce qui était du palais et ce qui était des oreilles ; entre les sensations du goût et celles de l’ouïe (ou de la vue) ; -plus généralement et plus profondément, nouvelle -et décisive- tentative de réconciliation entre l’âme et le corps. : 81.*

*Le Chant de notre Rhône*⁸⁸²

Ramuz, C.F., (1941/1920), Œuvres complètes, 10, Lausanne, Mermod.

R.C.1. Travailler en plaisir, comme on dit en musique, *et comme ils font ou vont faire dans les pressoirs, en musique : la musique des pressoirs.*

Quand la vendange grince et craque, coulant à petit fil, puis à gouttes dans la tine ; les hommes se tenant assis sur un banc pendant ce temps ; ces minuit, deux heures du matin ; est-ce qu'on va refaire une pressurée, ou redonner un tour ? mais rien ne presse, et, en attendant, ils mangent un morceau.

: 12.

R.C.2. Connaître, savoir, déduire ; rapprocher selon les similitudes et les parentés ; mettre ensemble ce qui va ensemble ; se mettre d'abord à sa place, mettre autour de soi les choses à leur place ; savoir qui on est, savoir d'où on vient, savoir où on va ; *chanter ensemble une origine, le point atteint, le point à atteindre ; le berceau, le cours, l'élargissement, l'embouchure ; la petite leçon que c'est, puis un peu plus grande, puis toujours plus grande ; le retentissement dernier parmi toute la mer. : 13*

R.C.3. *Quand les carillons me venaient, ces soirs et ces matins et ces midis de cloches, ces dimanches tout de long, ces fêtes ; le pays entier pour des fêtes et des dimanches se mettant à parler en cloches, et elles aussi parlaient et parlent la langue d'oc, qui est la langue que parlent les hommes ; premier patois de langue d'oc, à ta source même, dès ta source, ô Rhône. : 15.*

R.C.4. Ils ont leurs grandes barques à pierres, ils ont leurs grandes belles grandes barques noires à pierres et l'œil qui est devant, une fois qu'elles sont chargées, tout à coup se tourne vers nous *sous les voiles qui retentissent*, puis se gonflent en s'entrecroisant ; la Savoie là-bas, leurs treilles, leurs carrières, leurs forêts de châtaigniers, leurs villages à noms de Saints : *Saint-Gingolph, Meillerie, Évian, Saint-Paul, Thonon, Nernier, Yvoire* ; mais à présent faisons le tour, et c'est nos villages à nous, avec des noms de Saints aussi : *Nyon, Rolle, Saint-Prex, Morges, Saint-Sulpice, Lausanne, Cully (ma ville), (et ici je me tiens au centre pour mieux voir), Saint Saphorin, Vevey, Clarens, Villeneuve. : 18.*

R.C.5. Ici, où je me tiens, face à leur port, et à leurs carrières, *je dis ces choses dans leur langue et presque avec l'accent qu'ils ont.*

Langue d'oc, langue d'oc, tu restes fidèle à ce cours, et un chapelet de patois est le long de ce cours égrené, avec des grains de même bois, quoique de nuances un peu différentes, et ici est notre nuance. : 19.

R.C.6. [...] et ici je me tiens dans ce Lavaux à moi, et près de ce Cully, ma ville, sous cette construction de pierre qu'est le mont, sous ces étages sculptés en murs, *et je parle aussi cette langue pour des choses que je voudrais dire. Parlant ta langue, ô Rhône, pour te dire, disant les hommes, disant les choses, disant les productions.*

C'est à présent les hommes forts de chez nous, avec leurs moustaches humides.

⁸⁸² Ramuz donnait des lectures publiques du *Chant de notre Rhône*. Une note du Journal mentionne par exemple une lecture à la salle de la Grenette à Fribourg, le 21 février 1922.

(Ramuz, C.F., (2005), Œuvres Complètes II, Journal, tome 2, 1904-1920, Genève, Slatkine.)

Ils montent leurs escaliers : « *Salut, ça va-t-il ?* » « *Ça ne va pas trop mal et toi ?* » *Ils se parlent de mur à mur, du haut d'un mur au mur d'en bas*, ils portent le fumier sur leur dos, ils portent la terre sur leur dos ; : 19

R.C.7. *Et cette langue chante encore, dans cette causerie qu'on fait par-dessus l'eau, la chère langue à nous, la langue des pays du Rhône, qui chantera encore quand le Savoyard sera venu, et on lui dira : « Asseyez-vous ! »* : 20.

R.C.8. *Souvent tes vagues m'ont empêché de dormir quand elles venaient, trois et puis trois, et, se tenant un court instant debout, ensuite se laissaient tomber de tout leur poids ; ces nuits d'équinoxe où soufflaient des vents qui viennent d'Afrique : alors les portes sont ébranlées, les fondations bougent sous terre, comme dans la gencive la racine de la dent.*

Ces grands coups de pied sont donnés, ils ont avancé le bélier d'arrière en avant contre les murailles, ils attaquent le mont lui-même, le mont lui-même bouge, le mont lui-même est ébranlé. : 28.

R.C.9. *Toutes les humeurs dans ce cœur, toutes les douceurs, toutes les colères. [...] tous les silences aussi, toutes les espèces de silence et toutes les voix ; quand il est comme l'amoureux qui chuchote des choses à l'oreille de sa bonne amie, quand il est comme l'écolier qui épelle sa leçon, quand il danse en chantant sur un rythme toujours le même, quand il brise au contraire le rythme, quand il se met à être rauque, quand il se remplit de tonnerres.* : 28-29.

R.C. 10. *Sur la voie du chemin de fer, le noir est le noir du charbon, le blanc est le blanc de la neige ; une goutte tombe de temps en temps dans la gouttière, une goutte fait son petit bruit.*

Et puis des gouttes aussi pendent aux fils du télégraphe, le long desquels elles semblent glisser comme des perles mal enfilées.

Un grincement s'est fait entendre, c'est celui d'un bateau à rames. : 31.

R.C. 11. *Je me suis laissé descendre à ce fleuve, comme on raconte que dans les anciens temps les morts lui étaient confiés ; moi aussi, confié à son cours, porté par lui de phrase en phrase jusqu'à ce que la dernière fût venue, par qui le livre prend seulement son sens, et seulement on touche à la totalité.*

Celle où chante la langue d'oc, celle des vignes en étages ; celle du roc perçant partout le sol pierreux, la région des eaux rapides, ces régions du sud où les fleuves sont des torrents et se souviennent de la montagne jusqu'au terme de leur cours.

Langue d'oc des maisons, langue d'oc des cultures ; langue d'oc des habillements, langue d'oc dans l'allure, langue d'oc dans l'accent.

Langue d'oc à muettes non muettes en oïl : c'est encore le parler des monts, c'est la forme des rocs, les murs accrochés à la pente, quand les hommes mettent de la terre entre ces murs, montant ensemble, quand ils sulfatent, quand ils désherbent. : 36.

R.C. 12. *Ceux que j'aime, ceux de chez nous, ceux de la vigne revenus, ceux des coteaux où croît la vigne, et le premier printemps leur dit : « Plante les échalias », l'été leur dit : « Effeuille », et puis leur dit : « Sulfate », l'automne : « Récolte et pressure » ; et l'hiver : « Maintenant va refaire tes murs ».*

Et toute la saison leur dit : « Travaille. » Et, comme les saisons reviennent régulièrement, ainsi ils travaillent régulièrement, n'ayant qu'à obéir. : 39.

R.C. 13. Voilà leurs fils et leurs tuyaux, leurs transformateurs, leurs barrages ; une énorme conduite de fonte est maintenant fixée au flanc de la montagne à l'intention de quoi ils ont fait sauter le rocher : *écoute quand même sous les pins trembloter la petite musique des orguettes*⁸⁸³.

Parce que c'est dimanche, alors ils sont montés. La fille se tient contre le garçon et le garçon joue des orguettes.

Six ou sept filles et autant de garçons, et ils tournent ensemble, comme avant, se tenant serrés, tandis que brille ce soleil jaune sur où c'est vert, et où c'est gris et où c'est rose. [...]

Quand s'élève cette petite musique qui vient en tremblotant vers vous d'entre les pins, là-bas dans ce pays pierreux, où commence à luire en blancheur le fleuve, et on le voit fuir vers l'ouest. [...]

Ils jouent encore leur petite musique ; on entend l'explosion d'un coup de mine ; toute chose premièrement est amour.

Rien ne naît que d'amour, et rien ne se fait que d'amour ; seulement il faut tâcher de connaître les différents étages de l'amour. : 41 (Fin).

⁸⁸³ *Orguette* désigne, en Suisse, l'harmonica.

Poèmes

Ramuz, C.F., (2008 [1903-1917]), Le petit village (1903), Jean-Daniel (1904), Les Pénates d'argile (1904), La Grande Guerre du Sondrebond (1906), Poèmes inédits (1903-1904), Œuvres complètes, Vol. X, Poésie et théâtre, Genève, Slatkine.

Le petit village (1903)

Le petit pays

C'est un petit pays qui se cache parmi
ses bois et ses collines ;
il est paisible, il va sa vie
sans se presser sous ses noyers ;
il a de beaux vergers et de beaux champs de blé
des champs de trèfle et de luzerne,
jaunes et roses dans les prés,
par grands carrés mal arrangés ;
il monte vers les bois, il s'abandonne aux pentes
vers les vallons étroits où coulent des ruisseaux
*et dans la nuit ses plaintes d'eaux
semblent répandre du silence.*

Son ciel est dans les yeux de ses femmes,
les voix des fontaines dans leurs voix ;
on garde de sa terre aux gros souliers qu'on a
pour s'en aller dans la campagne ;
on s'égare aux sentiers qui ne vont nulle part
et d'où le lac paraît, la montagne, les neiges
et le miroitement des vagues ;
et, quand on s'en revient, le village est blotti,
autour de son église,
*parmi l'espace d'ombre où hésite et retombe
la cloche inquiète du couvre-feu.*

Premier matin

*L'horloge a sonné quatre coups,
l'horloge sonne le réveil,
la rosée tombe et déjà l'aube
cède à l'aurore.*

L'aurore agite ses mains roses ;
les fenêtres des étables
qui s'allument une à une
ont de grandes ombres qui passent
à leurs croisées
et les cheminées des cuisines fument.

*Des sabots claquent aux pavés,
un merle siffle dans les noyers
et, par la porte entrouverte,
on entend le souffle des vaches,
le mouvement de leurs mâchoires
et le bruit des chaînes contre le râtelier.*

Les maisons

Les vieilles maisons sont toutes voûtées,
elles sont comme des grand-mères
qui se tiennent assises, les mains sur les genoux,
parce qu'elles ont trop travaillé dans leur vie,
mais les jeunes sont fraîches et jolies
comme des filles à fichus
qui ayant dansé vont se reposer
et qui se sont mis une rose au cou.

Le soleil couchant brille dans les vitres,
les fumées montent dévidées
et leurs écheveaux embrouillés
tissent aux branches des noyers
de grandes toiles d'araignées.

*Et, pendant les nuits, sur les toits,
l'heure du clocher dont les ressorts crient-
et le poids descend-
passe vers les champs
et réveille subitement
toutes les maisons endormies.*

La rue

*Deux vieilles causent à l'angle d'un mur,
elles font des gestes avec leurs mains sèches
à mitaines noires,
un petit chat blanc frotte en ronronnant
son beau poil luisant à leurs jupes rêches
et on voit branler leurs mentons pointus.*

Une femme attend vers la laiterie,
une autre à la fontaine où son seau se remplit ;
*des laveuses lavent le linge,
elles rient, le seau grince,
on entend leurs rires et grincer le seau
dans le bruit de l'eau ;*
des hommes entrent boire à La Croix Fédérale,
le pasteur passe,
puis le régent
et les petites filles qui viennent de l'école
avec leurs cheveux moussus de soleil
et leurs mollets maigres.

Dimanche soir

On commence à danser, *les filles
rient, les gros souliers vont battant
la mesure
et l'accordéon assis sur la table
presse et distend tour à tour
ses soufflets aigres.*

C'est l'heure où le soleil se couche
la lune est ronde, l'air est bleu
et on dirait qu'une poussière d'étoiles
monte des champs avec la nuit.

*Les cloches du dimanche ont sonné ce matin,
les cloches se sont tues,
mais un souvenir reste d'elles
dans le balancement des branches.*

Et les gens sur le seuil de leurs maisons regardent,
heureux de voir grandir la lune
à la cime des peupliers.

Le vieux Jean-Louis

Le vieux Jean-Louis, il n'a rien qu'un œil,
on le dirait pas,
le vieux Jean-Louis sait marquer le pas
dans les danses.
son accordéon est comme pas un,
avec un soufflet d'un mètre de long
et tout nickelé
*et une musique à faire danser
deux ou trois villages.*

*Ça fait des accords, ça siffle, ça ronfle,
avec des sonnettes et des trémolos
qu'on entend de loin au-milieu du bruit,
sur le pont de danse.*

Il faut voir les doigts du vieux Jean-Louis
courir sur les notes
et les yeux qu'il fait, sa tête qui penche,
tant il a plaisir.

Crépuscule

Le jour lutte dans les arbres
avec la nuit ;
un bruit d'ailes, un bruit de voix :
le ciel est rose à l'occident.
Les ouvriers des champs rentrent de faucher,
il fait frais, les murs sont tièdes
et les poules sont couchées.

La nuit est presque déjà là,
mais la lune s'est levée ;
les arbres s'agitent, l'étang est ridé
et la forêt est toute noire
comme une chaîne de montagnes.

Et les chauves-souris commencent à tourner
autour de la maison
comme des objets mécaniques
faits avec des ressorts et des morceaux d'acier.

Machine

L'homme est en haut de son siège, porté
magnifiquement au-dessus des choses;
la ligne qu'il trace avec ses épaules
est dans l'air aussi droite que la cime des blés.

Il va droit devant lui, en avant, en arrière ;
sa machine est en fer ;
elle est tirée par deux chevaux
qui sont des chevaux militaires ;
il est assis dessus comme un héros d'Homère.

*Sa machine fait un bruit de guerre,
et on entend les sauterelles
qui essaient d'imiter ce bruit avec leurs ailes.*

*Les ciseaux d'acier grincent ; elles grincent pareilles
avec leur sécheresse à ces ciseaux d'acier ;
c'est quand la terre se fend : -il n'a que sa chemise
et elle est largement ouverte par devant ;-
dureté, sécheresse, c'est quand la terre se fend ;*

*La tige des épis tinte comme des tringles,
et, dans le ciel de tôle peinte,
le clocher dresse ses lames de fer-blanc.*

Chanson

Vivre, c'est un peu
comme quand on danse ;
on a plaisir à commencer,
-un piston, une clarinette-
on a plaisir à s'arrêter,
-et le trombone est essoufflé-
on a regret d'avoir fini,
la tête tourne et il fait nuit.

Le Petit Village : 144.

La vie, c'est un peu
comme un air de flûte.
*Quelqu'un joue au bord de l'étang
et nul ne l'entend,
mais l'écho le guette.
L'écho rit des sons, les jetant aux bois
avec une voix
qui grince, comme sur les toits
par les grands vents, les girouettes ;
ou, douce et mourant peu à peu,
les égarant parmi l'air bleu
aux cimes chantantes des hêtres.*

Poèmes inédits : 144.

Portrait de Jean-Daniel

*... Son parler est lent et chantant
comme ses gestes et comme il marche,
à pas égaux, tranquillement,
en regardant le ciel au-dessus de lui
pour voir le temps qu'il va faire,
les champs déserts où le blé germe,
la terre qu'il aime parce qu'il en vit...*

Jean-Daniel

Je suis revenu chercher ma charrette
J'ai chargé mon herbe *et la roue grinçait*
Comme tu chantes par plaisir
Ou pour te tenir compagnie. ...

La Grande Guerre du Sondrebond (1906)

... Le vieux Jean-Daniel se tait un moment.

La nuit est venue, *on entend*
remuer l'ombre sur les champs.

Par la porte entrouverte, on voit dans la cuisine.

La lampe est sur la table et brille
Avec son rond de cuivre poli.
L'horloge fait un petit bruit ...

La Grande Guerre du Sondrebond : 243.

Poèmes inédits (1903-1904)

Mes souliers sonnent aux cailloux
et, un à un, perdant leurs clous,
diminués de la semelle,
mes pieds errants seront tout nus,
lorsque l'hiver sera venu.

Poèmes inédits : 138.

Trois peupliers, une colline,
une maison qui est au bout
qui fume,
c'est tout.
un nuage au ciel, dans les champs personne,
il fait un peu nuit, les prés sont trop verts,
quand viendra l'automne ?

J'ai voulu siffler, mais je n'ai pas pu,
tant il fait silence,
j'ai voulu fumer, ma pipe est éteinte
et les oiseaux ne chantent plus.

Poèmes inédits : 142.

Solitude

Solitude. Les cheminées fument
sur la neige, il y a des usines
dans les environs de la ville ;
les arbres ont l'air en fil de fer. Solitude.
*Voici une clochette de cheval,
loin, sur les chemins de la campagne,
comme un bruit d'eau dans la coulisse.
Voici un chat perdu qui passe ...*

D'Allemagne : 166.

Les Pénates d'argile (1904).

Poèmes en prose

Le lac

Sur la terre étrangère (et, si toute terre est étrangère, où est-il le pays de nos désirs et quand y aborderons-nous ?) *écoute la voix qui supplie en même temps que les branches souffrent du vent, jetant un cri à cause d'une même douleur...*;

Les Pénates d'argile, Le lac, I : 175.

Midi

Nous entendrons le bruit de l'eau sur les galets, ce rire d'enfant qu'elle a sur ses dents blanches et le frémissement des frênes.

Les Pénates d'argile, Le Lac, VIII : 182.

Cantique

La mer est une grande tristesse qui se recommence et qui enveloppe autour d'elle les falaises et le rocher, *et l'homme qui se tient sur le sable sent ce gémissement le prendre et monter de son cœur où il est assis.*

La forêt est une voix repliée qui se développe subitement, gagne vers en haut, redescend vers sa source, éclate et tout à coup s'enroule ; alors elle est comme un tombeau plein d'ombre et du parfum de la mort.

Contemple ton deuil et ta joie ; mais ta joie est plus haute comme une alouette sur les moissons gerbées. N'imité ni la mer, ni la forêt : elles sont captives ; mais toi tu vas vers les soleils.

Cinq poèmes en prose, Les Pénates d'Argile : 188.

Dialogue

Mon amie, regarde les roses et l'ombre qu'elles font sur le mur. Regarde l'oiseau qui s'envole. Les abeilles rentrent à la ruche ; les moutons suivent leurs bergers ; un nuage monte des prairies.

Un soleil s'est formé d'une ombre concentrée et il tourne sur lui-même avec impétuosité. *De grandes vagues de nuit bruissent parallèlement. Nous sommes en voyage dans la musique. Et la nuit même est mélodieuse où je m'élève, comme un rythme sort de la plus douce des cordes de la harpe.*

Cinq poèmes en prose, Les Pénates d'Argile : 192.

2. Nicolas BOUVIER

L'usage du monde

Bouvier, N. (2014 [1963]), L'usage du monde, Paris, La Découverte

B.1. Belgrade.

Minuit sonnait quand j'arrêtai la voiture devant le café Majestic. Un silence aimable régnait sur la rue encore chaude. : 13.

B.2. *En silence, on coltina le bagage dans un escalier obscur. Une odeur de térébenthine et de poussière prenait à la gorge. La chaleur était étouffante. Un ronflement puissant s'échappait des portes entrouvertes et résonnait sur le palier. Au centre d'une pièce immense et nue, Thierry s'était installé, en clochard méthodique, sur une portion de plancher balayée, à bonne distance des carreaux brisés.* : 14

B.3. À cinq heures du matin, le soleil d'août nous trouait les paupières et nous allions nous baigner dans la Save de l'autre côté du pont de Saïmichte. [...] Le jour levé, les marinières des chalands et les gens de la zone venaient laver leur linge. En bonne compagnie nous frottions nos chemises, accroupis dans l'eau terreuse, et *tout le long de la berge, face à la ville endormie, ce n'étaient qu'essorages, bruits de brosses et chansons soupirées pendant que de grandes banquises de mousse descendaient au fil de l'eau vers la Bulgarie.* : 19.

B.4. L'été, Belgrade est une ville matinale ; à six heures l'arroseuse municipale balaie le crottin des charrettes maraîchères et *les volets de bois claquent devant les boutiques*; à sept, tous les bistrotts sont bondés. : 19.

B.5. Pavés du quai de la Save, petites usines. [...] Lourde odeur d'huile des trams du soir, bondés d'ouvriers aux yeux vides. *Chanson envolée du fond d'un bistrot ... sbogom Mila dodje vrémé (adieu ma chère, le temps s'enfuit...)*. Distraitemment, par l'usage qu'on en faisait, Belgrade empoussiérée nous entraînait dans la peau. : 25.

B.6. Office du vendredi à la petite église orthodoxe qui se dissimule derrière la poste. [...] *À l'intérieur, une douzaine de vieilles aux sandales poussiéreuses chantaient la liturgie derrière un paravent. Deux cierges plantés dans un seau de sable éclairaient faiblement l'autel. C'était doux et désuet. L'obscurité, le ronron des voix frêles donnaient à la cérémonie une irréalité presque pénible ; j'avais l'impression qu'un metteur en scène peu soigneux venait de la reconstituer à l'instant.* : 29.

B.7. Batchka. Bogoiévo.

Il faisait nuit quand nous avons atteint Bogoiévo. Le village, cossu et silencieux, se groupait autour d'une lourde église fraîchement blanchie à la chaux. *Pas de lumière, sauf à l'auberge d'où parvenaient les bruits feutrés d'une dernière partie de billard.* Dans la salle, trois paysans en complet noir combinaient sans mot dire des coups rapides, astucieux et leur ombre dansait agrandie sur le mur blanc. : 36.

B.8. *Derrière la berge du fleuve, Bogoiévo-des-Tziganes dormait déjà, mais, à quelques pas du camp, à l'orée d'un pont rompu, dans une cabane couverte de liserons, nous avons surpris quelques-uns*

de ses hommes qui passaient la nuit à boire et à chanter. De la cuisine éclairée au pétrole montait une musique d'une gaieté canaille. [...] Lorsqu'on apparut sur la porte, la musique s'arrêta net. Ils avaient posé leurs instruments et nous fixaient, stupéfaits et méfiants. Nous étions nouveaux venus dans ces campagnes où rien n'arrive ; il fallait montrer patte blanche. On s'assit à leur table qu'on fit regarnir de vin, de poisson fumé, de cigarettes. [...] D'ordinaire, les Tziganes jouent le folklore de la province dans laquelle ils se trouvent ; czardas en Hongrie, oros en Macédoine, kolo en Serbie. [...] Il va sans dire qu'il existe aussi un répertoire proprement tzigane sur lequel ils sont très discrets et qu'on n'entend que rarement. Mais, ce soir-là, dans leur repaire et sur leurs instruments bricolés, c'était justement leur musique qu'ils jouaient. De vieilles complaints que leurs cousins des villes ont oubliées depuis longtemps. Des chansons frustes, excitées, vociférantes qui racontent en langue romani les avatars de la vie quotidienne : larcins, petites aubaines, lune d'hiver et ventre creux ... Nous écoutions. Pendant que Janos disparaissait avec ses volailles plumées et que les Tziganes scandaient sa fuite avec une turbulence de gosses, un vieux monde sortait de l'ombre. Nocturne et rustique. Rouge et bleu. Plein d'animaux succulents et sagaces. Monde de luzerne, de neige et de cabanes disjointes où le rabbin en caftan, le Tzigane en loques, et le pope à barbe fourchue se soufflaient leurs histoires autour du samovar. Un monde dont ils changeaient l'éclairage avec désinvolture, passant sans crier gare d'une gaieté de truands à des coups d'archets déchirants. [...] Peu importait l'histoire ; il leur plaisait d'un coup d'être tristes et n'importe quel thème aurait fait l'affaire. Le temps de quelques cigarettes, ils allaient faire gémir leurs cordes pour le simple plaisir de se mettre l'âme à l'envers.

Langueur toute provisoire. L'instant d'après, les deux plus acharnés, que nous avions dû -pour les besoins de l'enregistrement- reléguer avec ménagement derrière leurs collègues, menaient un train d'enfer. Un retour au style gaillard était à craindre et se produisit en effet au moment de notre départ, sans égard au pêcheur et propriétaire de la cabane qui baillait dans un coin, les poings sur les yeux.

: 38-41.

B.9. On leur fit passer les enregistrements. C'était excellent : ces voix d'abord timides qui dégénéraient bientôt en beuglements rustiques d'une gaieté irrésistible. Ils écoutaient les yeux fermés de plaisir avec des sourires en lames de couteaux. Le vieux lui-même commença à s'épanouir au bout de la table. L'enregistreur, et notre présence, lui firent redécouvrir cette musique familière avec un cœur neuf. Quand ce fut terminé, il se leva et se présenta à la ronde avec beaucoup d'aisance ; il voulait chanter lui aussi, des chansons hongroises. Il relevait le gant, il voulait concourir. Nous n'avions plus de bande ? aucune importance ; c'est juste chanter qu'il voulait. Il défit la brisure de son col, posa les mains sur son chapeau et entonna d'une voix forte une mélodie dont le déroulement, absolument imprévisible, paraissait, une fois qu'on avait écouté, parfaitement évident. : 42.

B.10. Quand ils reconnurent la voix des maris, des frères, le violon du « Président », il y eut une grande rumeur surprise puis quelques hurlements de fierté que les taloches des vieilles transformèrent en silence. Jamais Bogoiévo n'avait entendu sa musique sortir d'une machine; très tendrement entourés, les artistes du campement savouraient leur heure de gloire. [...]

À Bogoiévo-des-Paysans, tout le monde devait banqueter ou dormir derrière les volets bleus. Personne sur place, sauf une haute trombe de poussière rouge qui dansait toute droite et finit par s'écraser contre la façade de l'église. [...] Le pays silencieux reposait dans la lumière lourde et fruitée d'une fin d'été.

: 44.

B. 11. Kraguiévač. Chumadia.

Nous n'étions pas attablés depuis une heure que Kosta avait son instrument en bretelles et que le docteur accordait un violon. Près du dressoir où elle empilait les assiettes, la servante s'était mise à danser, gauchement d'abord, le haut du corps immobile, puis de plus en plus vite. Kosta tournait

lentement autour de la table, ses doigts carrés volaient sur les touches. La tête penchée, il écoutait son clavier comme on écoute une source. Lorsqu'il cessait de marcher, seul le pied gauche marquait la mesure, le visage placide semblait à peine concerné par le rythme. C'est cette retenue qui fait les vrais danseurs. Nous qui ne savions pas danser, cette musique nous montait à la figure et s'y défaisait en tiraillements sans profit. Le docteur faisait rendre gorge au violon ; l'archet emmenait les cordes sur deux bons centimètres pendant qu'il soupirait, transpirait, se gonflait de musique comme un champignon sous l'averse. Jusqu'à la grand-mère, pourtant complètement percluse, qui repliait un bras derrière sa nuque, étendait l'autre -la position des danseurs- et dodelinait en mesure, souriant de toutes ses gencives. : 48.

B. 12. Route de Nish.

Nous nous refusons tous les luxes sauf le plus précieux : la lenteur. Le toit ouvert, les gaz à main légèrement tirés, assis sur le dossier des fauteuils, et un pied sur le volant, on chemine paisiblement à vingt kilomètres-heure à travers des paysages qui ont l'avantage de ne pas changer sans avertir ou à travers des nuits de pleine lune qui sont riches en prodiges : lucioles, cantonniers en babouches, modiques bals de village sous trois peupliers, calmes rivières dont le passeur n'est pas levé, *et le silence est si parfait que le son de votre klaxon vous fait tressaillir. : 51.*

B. 13. *La fin du jour est silencieuse. On a parlé son saoul en déjeunant. Porté par le chant du moteur et le défilement du paysage, le flux du voyage vous traverse, et vous éclaire la tête. : 51.*

B. 14. Macédoine. Prilep.

Prilep est une petite ville de Macédoine, au centre d'un cirque de montagnes fauves à l'ouest de la vallée du Vardar. [...] Sur la Grand-Place, entre les pots blancs et or de la pharmacie et le bureau de tabac, un milicien somnole l'arme aux pieds devant le magasin « Liberté ». *Les deux hôtels rivaux se font face dans le fracas des haut-parleurs du Jadran qui diffusent trois fois par jour L'Hymne des Partisans et les nouvelles, sans réveiller les paysans endormis dans leur charrette. : 55-58.*

B. 15. Ici, quand un visage ne sourit pas, c'est qu'il somnole ou qu'il grince. Les instants qui ne sont pas déjà donnés à la fatigue ou aux soucis, on les bourre de satisfaction comme un pétard qui doit s'entendre loin. On ne néglige rien de ce qui doit aider à vivre ; *d'où l'intensité de la musique qui est une des plus puissantes du pays : ces voix tendues, inquiètes, soudain ensoleillées et l'espèce d'urgence impérieuse qui précipite les musiciens vers leurs instruments.* Bref, c'est l'alerte perpétuelle ... la guerre où il ne faut ni gaspiller ni dormir. : 68.

B. 16. Le jour n'était pas levé, mais des formes grises et ployées travaillaient déjà dans les champs de tabac. *On entendait les ânes braire autour de la ville, le chant des coqs au bord des chemins, puis les pigeons à la pointe des minarets, et le soleil touchait les premières crêtes.* On surprenait alors la ville naviguant dans les brumes d'une aube de septembre avec une candeur adorable, une sorte de courage neuf. Bien volontiers je la tenais quitte de ses puces, de son apathie, de sa duplicité et de ses peurs rentrées pour lui souhaiter un meilleur avenir. : 68-69.

B. 17. *D'ordinaire, les mélodies macédoniennes ont quelque chose de savant et d'orné qui rappelle la musique d'église. Même dans les plus vigoureuses, il flotte un peu de mélancolie chrétienne. On se dit qu'à l'époque où tout n'était que broussailles, les moines des couvents byzantins devaient chanter leurs cantiques et leurs neumes avec ces mêmes voix rêches, perçantes, bourrées de sang.* Mais la cornemuse fait exception. Son emploi n'a pas dû changer beaucoup depuis les Atrides. *C'est antique, la cornemuse, et fait pour exprimer des choses immémoriales : le cri du geai, la chute d'une averse,*

la panique d'une fille poursuivie. Et c'est bien de Pan qu'il s'agit, parce que le cœur du souffleur, le poil et la peau du sac, son embouchure cornée appartiennent à son règne. Le vieux modulait de plus en plus vite. Nous étions transportés. Lorsqu'il attaqua la danse finale, un caquetage impérieux sorti du fond des âges, la salle était noire de monde et tous les derrières, tous les orteils du café étaient en mouvement. : 75.

B. 18. Depuis ce jour, l'opérateur de Radio-Prilep qui compose les programmes à sa guise nous envoie, pour nous obliger, un peu de musique française sur les haut-parleurs de la place. *À l'heure où le soleil abandonne la rue bouillante et où la ville vous regarde de ses yeux meurtris, les frémissements du quatuor de Ravel s'envolent en tremblant au-dessus des charrettes et des toits, et nous savourons ce quart d'heure d'émission « talon-rouge » aimablement offert par un marxiste bonteint. : 75.*

B. 19. La route d'Anatolie.
Alexandropolis.

Pendant un instant, les poissons frits brillent comme des lingots dans nos assiettes, puis le soleil s'abîme derrière une mer violette en tirant à lui toutes les couleurs.
Je pense à ces clameurs lamentables qui dans les civilisations primitives accompagnaient chaque soir la mort de la lumière, et elles me paraissent tout d'un coup si fondées que je me prépare à entendre dans mon dos toute la ville éclater en sanglots.
Mais non. Rien. Ils ont dû s'y faire. : 81.

B. 20. Constantinople.

Une que nos déboires n'étonnaient pas, c'était la chambrière du *Moda*. [...] Chaque matin, après avoir apporté le thé, elle s'asseyait au bout du lit et se faisait raconter par le menu nos échecs de la veille. La chambre était encore grise, *on entendait mugir les bateaux du Bosphore. Elle m'écoutait les yeux baissés, en secouant sa cendre dans la sous-tasse et en saluant chaque détail lamentable d'un vigoureux hochement de tête. Ça lui faisait même plaisir, ces difficultés qu'on lui racontait, comme de réentendre une chanson qu'on a souvent chantée soi-même. : 84.*

B. 21. Et la saison avançait. *Par vent d'ouest, on entendait péter les fusils des chasseurs. [...] Les bancs d'espadons aux reflets turquoise passaient silencieusement les Détroits en route vers le sud. Les riches bourgeois de la ville descendaient, dans des Cadillac bourrées de sucreries, vers leurs propriétés de brousse ou de Smyrne. Sur la rive d'Asie, les étourneaux ricanaient tendrement dans le feuillage des sorbiers. Le long des rues étroites qui montent vers Moda, dans des tavernes éclairées à l'acétylène, les portefaix et les chauffeurs, assis devant leur lait caillé, épelaient lentement le journal, lettre par lettre, faisant retentir le quartier d'une incantation murmurée d'une extraordinaire tristesse. L'automne putride et doré qui avait saisi la ville nous remuait le cœur. : 86-87.*

B. 22. Route d'Ankara.

Il faut, après des heures de conduite, être allé faire la sieste au fond de ces petites Arcadies feutrées pour comprendre le sens du mot *bucolique*. *Étendu sur le dos dans l'herbe qui bourdonne d'abeilles, on regarde le ciel, et plus rien, sinon la vitesse fantastique des nuages, ne rappelle la bourrasque d'automne qui pendant toute la matinée nous a ronflé aux oreilles. : 89.*

B. 23. Route de Sungurlu

Parfois, on distingue la tache beige plus pâle d'un troupeau contre le flanc d'une colline, ou la fumée d'un vol d'étourneaux entre la route et le ciel vert. *Le plus souvent, on ne voit rien... mais on entend -il faudrait pouvoir « bruiteur » l'Anatolie- on entend un lent gémissement inexplicable, qui part d'une note suraiguë, descend d'une quarte, remonte avec beaucoup de mal, et insiste. Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. On écarquille les yeux, on se pince, mais rien ! Puis on aperçoit un point noir, et cette espèce de musique augmente intolérablement. Bien plus tard, on rattrape une paire de bœufs, et leur conducteur qui dort la casquette sur le nez, perché sur une lourde charrette à roues pleines dont les essieux forcent et grincent à chaque tour. Et on le dépasse, sachant qu'au train où on chemine, sa maudite chanson d'âme en peine va vous poursuivre jusqu'au fond de la nuit.*

: 89-90.

B. 24. Ces charrettes à roues pleines, il paraît qu'il en fut retrouvé d'exactly semblables dans des sépultures babyloniennes. *Il y aurait donc quatre mille ans que leurs essieux tourmentent le silence anatolien.* : 90.

B. 25. L'après-midi était avancé, le ciel clair, nous traversions une plaine absolument vide. L'air était assez transparent pour qu'on distingue un arbre qui se dressait tout seul à une trentaine de kilomètres. *Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avançons. Un peu semblables aux craquements d'un feu de bois sec ou à ceux du métal chauffé à blanc et qui travaille.* Thierry arrêta la voiture en blêmissant; j'avais eu la même crainte que lui : nous avions dû perdre de l'huile et les pignons du différentiel se « mangeaient » en chauffant. Nous nous trompions, car *le bruit n'avait pas cessé. Il augmentait même, tout près sur notre gauche. On alla voir : derrière le talus qui borde un côté de la piste, la plaine était noire de tortues qui se livraient à leurs amours d'automne en entrechoquant leur carapace.* [...] Quand nous sommes partis, de toutes les directions de la plaine on voyait des tortues se hâter lentement vers ce rendez-vous. *Le jour tombait. On ne s'entendait plus.* : 90-91.

B. 26. Trébizonde.

Au bout de la vallée, les premières rampes du col grimpent à travers des forêts de hêtres géants dont les feuillages jaunes éclataient comme des fanfares à vingt mètres au-dessus de nos têtes. : 157

B. 27. Gümüsane

Ici, c'était la montagne et l'hiver. De solides maisons de pierre avec des toits très inclinés pour supporter la neige, des mules dont les naseaux fumaient, des complets de laine brune, des bonnets de fourrure, *et le pépiement des perdrix engourdies dans leur cage au-dessus d'épiceries éclairées au pétrole, pleines d'objets lourds, colorés et brillants.* : 101

B. 28. Col du Cop.

Une petite voiture encadrée par deux coureurs qui la manoeuvrent de l'extérieur, ça retient quand même l'attention. Les camions qui venaient d'Erzerum la connaissaient déjà par les récits de ceux qui nous avaient dépassés la veille. *D'aussi loin qu'ils l'apercevaient, ils saluaient au klaxon. Parfois, au moment de croiser, ces monstres lancés dans la descente s'arrêtaient sur cinquante mètres en arrachant leurs pneus et les chauffeurs descendaient pour nous offrir deux pommes, deux cigarettes ou une poignée de noisettes.* : 102-103.

B. 29. Une lourde cloche suspendue à une potence indique le sommet du col. On la sonne encore quand la neige est tombée, pour les voyageurs qui ont perdu la route. *Comme je m'en approchais, un aigle qui était perché dessus s'envola en frappant le bronze de ses ailes et une vibration éperdue, interminable, descendit en s'élargissant sur ce troupeau de montagnes dont la plupart n'ont pas même de nom.* : 103.

B. 30. Erzerum

Cinq minutes après notre arrivée, les équipes se mirent à danser sous les arbres du préau. Il faisait froid et la nuit s'installait. La danse était belle, à cause de la force enfermée dans chaque geste, mais la musique était plus belle encore. *Deux instruments seulement : la zourna -la clarinette orientale- pour stimuler les sentiments héroïques, et surtout le dahour, une gigantesque timbale qu'on frappe par le côté. Cette même timbale que les Parthes employaient pour ouvrir le combat, et dont les Hiong-Nou avaient fait cadeau à la Chine. Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit.*

: 106.

B. 31. Une lourde odeur de pâtée montait du réfectoire. *Dans le préau obscur, on entendait encore des cris, des claquements de socques sur la terre détrempée.* On voyait passer des cavaliers sans cheval, des sabres de bois, et de lugubres casquettes de laine noire sur de petites têtes tondues. *C'est toujours déconcertant, ces voix d'enfants dans une langue étrangère. On a l'impression, -pas si fausse peut-être- qu'ils l'inventent à mesure. Pourtant c'était probablement les mêmes cris suraigus qui font retentir tous les préaux du monde : des « rends-moi ma paume » et, quand on s'empoigne, des « pas par les habits... ».* : 108.

B. 32. À l'est d'Erzerum, la piste est très solitaire. De grandes distances séparent les villages. Pour une raison ou une autre, il peut arriver qu'on arrête la voiture et passe la fin de la nuit dehors. *Au chaud dans une grosse veste de feutre, un bonnet de fourrure tiré sur les oreilles, on écoute l'eau bouillir sur le primus à l'abri d'une roue. [...] Le temps passe en thés brûlants, en propos rares, en cigarettes, puis l'aube se lève, s'étend, les cailles et les perdrix s'en mêlent ... et on s'empresse de couler cet instant souverain comme un corps mort au fond de sa mémoire, où on ira le rechercher un jour.* : 111.

B. 33. Tabriz

Le pharmacien me tendait cinq toman que nous allions tantôt convertir en vodka [...] En vodka ou en billets du cinéma *Passage*, toujours bondé parce qu'il y faisait chaud. [...] À la sortie, un froid saisissant vous prenait le souffle. Avec ses murs bas, ses ombres blanches, ses squelettes d'arbres décharnés, la ville tassée, tapie sous la neige et la Voie Lactée, avait quelque chose d'envoûtant. *D'autant plus qu'une chanson sauvage résonnait dans les rues siphonnées par le vent ; la police avait laissé branchés les haut-parleurs de la place et Radio-Bakou était sur les ondes. On reconnaissait aussitôt cette voix inégalable : c'était Bulbul -le rossignol- le meilleur chanteur en langue turque de toute l'Asie Moyenne.* Autrefois il vivait ici, c'était même une des gloires de la ville. Puis les russes, qui savaient pourquoi, l'avaient attiré chez eux avec un cachet royal. *Depuis, bien des postes iraniens prenaient Bakou pour l'entendre ... et entendaient le reste. Ses chansons étaient d'ailleurs prodigieuses ; il y a quatre folklores différents dans la ville, tous déchirants, et personne ne s'y prive de musique, mais rien n'égale en lyrisme et en cruauté ces vieilles plaintes transcaucasiennes.*

: 136-137.

B. 34. Nous remontions lentement Chahanas. À l'entrée de l'Arménistan, une poignée de mendiants étaient installés, comme chaque soir, autour d'un feu de pétrole. C'étaient de vieux fantômes grelottants, rongés par la vérole, mais sagaces, mais gais. *Ils faisaient rôtir quelques betteraves déterrées aux champs, tendaient leurs mains vers la flamme et chantaient. Le peuple d'Iran est le plus poète du monde, et les mendiants de Tabriz savent par centaines ces vers de Hafiz ou de Nizhami qui parlent d'amour, de vin mystique, du soleil de mai dans les saules. Selon l'humeur, ils les scandaient, les hurlaient ou les fredonnaient ; quand le froid pinçait trop fort, ils les murmuraient. Un récitant relayait l'autre ; ainsi jusqu'au lever du jour.* Le soleil de mai était encore loin et il ne s'agissait pas de s'endormir. : 137.

B. 35. Le ciel était bas. À midi déjà on allumait les lampes. *La suave odeur du pétrole et le tintement des pelles à neige enveloppaient les journées. Parfois, les chansons et les flûtes d'un mariage arménien nous parvenaient d'une cour voisine à travers les flocons.* Le thé bouillant, à longueur de journée, nous conservait les tripes au chaud et la tête claire. : 140.

B. 36. Quand le travail ne marchait pas, ou quand l'odeur de ma chemise commençait à me gêner, je mettais le cap sur le bain *Iran* chargé d'un ballot de linge sale. C'était, à dix minutes de chez nous, un hammam tenu par une vieille bougresse fort propre qui fumait à travers son voile des cigarettes à bout doré. [...] L'eau bouillante y coulait à flots et la gaieté s'y donnait libre cours. *Pour un toman, on avait droit à une cellule munie de deux robinets, d'un baquet, et d'un bat-flanc de pierre polie sur lequel je commençais à faire ma lessive en écoutant les sifflements, les soupirs d'aise et les bruits de brosse qui montaient des cellules voisines.* : 146.

B. 37. Ces soirs-là, je travaillais sans contrainte, je rêvassais les mains sur les genoux. *Le poêle ronflait.* Le dindon Antoine somnolait au pied du lit et sa torpeur faisait plaisir à voir. Dehors, le ciel régnait sur les maisons obscures. *La ville était plus calme qu'un tombeau. On entendait seulement, de loin en loin, l'agent de veille, vieux grillon pathétique, chantonner d'une voix rauque pour se donner du courage.* : 147.

B. 38. *Parfois, quand nous insistions, une de ces solides bourgeoises en robe noire se campait au-milieu de la pièce, les yeux pudiquement baissés, et chantait d'une voix sanglante les ballades arméniennes de Sayat Nova, ou une de ces plaintes azéri à vous soulever de terre et, comme si les carreaux avaient volé en éclats, tout ce que Tabriz exprime de puissant, d'éperdu, d'irremplaçable, envahissait soudain la chambre. Les yeux se mouillaient, les verres tintaient, la chanson s'éteignait ...* et, le cœur au chaud, on retombait en feuille morte dans ce fraternel ennui provincial, gonflé de désirs vagues, qui baigne les pièces de Tchekov. *Au-milieu des voix étrangères, des bâillements, des beignets à la viande, une léthargie confuse s'emparait de nous.* : 160-161.

B. 39. Mahabad

[...] aux derniers jours de mars, Mahabad baigne dans le limon de l'avant-printemps. *À travers l'étope noire des nuages, une lumière chargée filtre sur les toits plats où les cigognes nidifient en claquant du bec.* La rue principale n'est plus qu'une fondrière où défilent des shi'ites aux lugubres casquettes, des Zardoshti coiffés de leur calotte de feutre, *des Kurdes enturbannés et trapus qui vocifèrent des couplets enrôlés et dévisagent l'étranger avec effronterie et chaleur.* : 168.

B. 40. Un conteur Kurde du Bazar venait aussi partager nos repas. *Il connaissait quantité de légendes et de mélodées pastorales que nous enregistrions. Il chantait comme un forcené, avec une sorte de gaieté opiniâtre qui ameutait tout l'étage. Nos voisins de palier frappaient l'un après l'autre à notre porte et s'installaient en rang sur les lits pour l'écouter. C'était des arbabs des bords du lac d'Urmia [...] solides barons du XV^e siècle en complets de drap anglais, parfaitement à l'aise dans cette chambre étrangère, qui nous examinaient, nous et notre bagage, avec ce regard appuyé si particulier aux Kurdes, nous tendaient leur tabatière guillochée, ou faisaient sonner en souriant contre leur oreille les oignons d'or massif qu'ils tiraient de leur gousset.* : 171.

B. 41. Prison de Mahabad.

Fin d'après-midi. Pluie. Nous nous morfondions. *Par la fenêtre ouverte, on entendait le pas mou des chameaux dans la boue, et le convoyeur qui chantait, tordant sa voix comme une éponge : une phrase, une pause, une grande gueulée sauvage ...*

-Qu'est-ce qui le fait hurler si fort ?

-Il anticipe un peu, répondit en riant le capitaine, écoutez ce que ça donne :

« ... partout du sainfoin, des tulipes sauvages

C'est fou ... le soleil brille

Et l'odeur des lilas me tourne la tête. » : 181.

B. 42. La route de Téhéran

J'allai trouver le Vieux pour le remercier du garage qu'il nous avait prêté pour l'hiver, et le complimenter de son élection. [...] Quand je l'interrogeai sur la route de Téhéran, qui nous préoccupait, il abandonna ses pierres et se mit à rire :

- [...] la dernière fois que je l'ai faite - dix ans de ça peut-être - la crue avait emporté le pont de Kizil-uzum. Rien à faire pour traverser, mais comme l'eau pouvait baisser d'un jour à l'autre, les bus et les camions continuaient d'arriver de l'est et de l'ouest, et comme les berges étaient ameublées par la pluie, beaucoup s'embourbèrent aux deux têtes du pont. Moi aussi. On s'installa. Les rives étaient déjà couvertes de caravanes et de troupeaux. Puis une tribu de *Karachi* (tziganes) qui descendaient vers le sud établirent leurs petites forges et se mirent à bricoler pour le camionneurs qui ne pouvaient pas, bien sûr, abandonner leur chargement. Les chauffeurs qui travaillaient à leur compte se mirent bientôt d'ailleurs à l'écouler sur place, à le troquer contre les légumes des paysans du voisinage. Au bout d'une semaine, il y avait une ville à chaque tête du pont, des tentes, *des milliers de bêtes qui bêlaient, meuglaient, blatéaient*, des fumées, de la volaille, des baraques de feuillage et de planches abritant plusieurs tchâikhanes, des familles qui louaient leur place sous la bâche des camions vides, de furieuses parties de jacquet, quelques derviches qui exorcisaient les malades, sans compter les mendiants et les putains qui s'étaient précipités pour profiter de l'aubaine. *Un chahut magnifique ...* [...] La vie quoi ! : 202-203.

B. 43. *Grand ramage des corneilles au faite des branches neuves.* Dans une brume de boue dorée, dans une lumière merveilleuse, les énormes camions venus de l'ouest s'arrêtaient en tanguant devant le Bazar. *Nous buvions des thés sur la rue en écoutant une clarinette qui montait des souks.* Nous la connaissions bien ; c'était le menuisier arménien, un soigneux, un doux, qui transportait son instrument dans une jolie boîte en poirier. : 205.

B. 44. Mianeh. Iran

Mianeh est [...] à la frontière de deux langues : *en deçà, l'azéri où l'on compte ainsi jusqu'à cinq : bir, iki, ütch, dört, bêch ; au-delà, le persan : yek, do, sé, tchâr, penj. Il n'y a qu'à comparer ces séries*

pour comprendre avec quel plaisir l'oreille passe de la première à la seconde. L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans. Tandis que le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été. : 207.

B. 45. Téhéran.

Après beaucoup de tergiversations, la secrétaire nous introduisit dans le bureau du directeur, en retenant son souffle, comme si nous allions nous y faire dévorer. C'était un homme puissant et sanguin, engagé dans un téléphone impatient avec ce qui semblait être une touriste française en quête de renseignements culturels. Il nous balaya d'un regard rapide, jugea que nous venions en solliciteurs et -résolu à nous décourager d'emblée- *se mit soudain à rugir dans l'appareil : qu'elle avait tort de prendre l'Institut pour un bureau d'informations ... qu'on avait ici d'autres soucis que les siens ... [...] Au bout du fil, la dame stupéfaite d'un revirement dont, évidemment, elle ne pouvait deviner la cause, s'en entendit dire de dures, et du ton tranchant et emporté d'un homme avec lequel mieux vaut ne pas plaisanter. Il reposa l'écouteur avec force et tourna vers nous un visage convulsé en grommelant : « Impossible ... une folle ... invraisemblable... » puis, nous ayant ainsi montré par ricochet de quel bois il se chauffait, il nous désigna des sièges et, d'une voix radoucie dont les basses étaient soigneusement lubrifiées : « Alors, de quoi s'agit-il ? » : 215.*

B. 46. [...] comme on nous objectait quelques ampoules cassées dans la salle d'exposition, *Thierry partit d'un fou rire ensoleillé que je sentis avec terreur m'emporter comme une vague. Voilà le directeur tout démonté, et nous, des larmes plein les yeux, cherchant, entre deux étouffements, à lui faire entendre par gestes que ce n'est pas lui qui nous égaie ainsi. Heureusement pour nous, cet homme pompeux avait de l'esprit. Il eut vite fait de choisir un parti : puisqu'il n'avait pas eu l'initiative de cet éclat, il devait en prendre au moins la direction. Et sans tarder. Il se mit donc à rire plus fort que nous, habilement d'abord, par gammes bien dosées, puis pour de bon. Quand la secrétaire effarée entrebâilla la porte, il lui fit signe d'apporter trois verres, et quand nous eûmes repris notre souffle, tout était devenu différent. : 216.*

B. 47. *Un matin, avenue Lalezar, en passant devant la porte ouverte d'une parfumerie, j'entendis une voix sourde, voilée comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut :*

*... Tu t'en vas sans moi, ma vie
Tu roules,
Et moi j'attends encore de faire un pas
Tu portes ailleurs la bataille...⁸⁸⁴*

J'entrai sur la ponte des pieds. Affaissé contre un bureau-cylindre dans la lumière dorée des flacons de Chanel, un gros homme parfaitement immobile, une revue ouverte devant lui, lisait à haute voix ce poème ; se le répétait plutôt comme pour s'aider à accepter des choses qu'il ne savait que trop. [...] Il était seul dans la boutique et trop absorbé pour s'aviser de ma présence. Je me gardai bien de l'interrompre ; jamais la poésie n'est mieux dite que de cette façon-là. : 219.

⁸⁸⁴ Henri Michaux : « La Nuit remue »

B. 48. La cime des platanes n'atteint même pas cette terrasse où nous dormons. Le ciel est noir et chaud. *Des vols de canards venus de la Caspienne y passent avec un bruit de rames.* À travers les branches de l'avenue Hedayat, j'observe les boutiquiers qui s'installent pour la nuit sur le trottoir. [...] *Ils apportent [...] des théières d'émail bleu, des jeux de jacquet, des narghilés, et entament sans se voir des conversations par-dessus la rue.* [...] Cette ville m'attache, et comme j'ai Stendhal en tête j'en profite pour me dire qu'il l'aurait aimée aussi. [...] Un peuple qui a de la finesse à revendre [...] *Sans oublier ces discrets cénacles de religieux ou d'adeptes soufis, dissimilés dans le Bazar, qui ajoutent une dimension essentielle à la ville, et bourdonnent des spéculations les plus enchanteresses sur la nature de l'âme.* Stendhal, finalement si préoccupé de la sienne, n'y serait pas resté indifférent. : 228.

B. 49. Ispahan

À la radio résonne cette belle musique persane de tar, ancienne, semblable à celle d'un Segovia détaché de tout, semblable aussi à un peu de verre brisé qui dégringole avec indolence. Mais notre hôte vient éteindre le poste car, dit-il, cette musique empêche de penser à Dieu. C'est un commerçant du bazar, courtois, fort pieux et béni dans ses affaires. Il me parle de la rigueur avec laquelle il élève ses garçons qui sont déjà presque invisibles à force de politesse. Moi, je l'écoute à peine. : 233.

B. 50. Route de Chiraz

Ce village ne figurait pas sur la carte. Il était campé au bord d'une falaise dominant une rivière à sec. Plutôt qu'un village : une sorte de termitière crénelée dont les murs craquaient et se délitaient dans la réverbération inimaginable du soleil de midi. Elle était abandonnée, à l'exception de la tchaïkhane où une quinzaine de bergers *qasqâi*⁸⁸⁵ gâtaient en attendant que leurs bêtes aient tondu les montagnes voisines. [...] *Plusieurs tenaient dans la main gauche une quenouille de laine sombre et filaient en chantonnant. Un grommèlement suivi d'un silence épais accueillit nos salutations. Ils ne pipaient plus mot et nous regardaient tantôt nous, tantôt la voiture arrêtée devant la porte.* Comme le patron ne semblait guère pressé de nous servir, on entama une partie de cartes pour se donner contenance, puis Thierry s'endormit et j'entrepris de soigner les écorchures que je m'étais faites en bricolant le moteur. *Quand ils aperçurent la pharmacie, les Qasqâi s'approchèrent en murmurant « davak » (médecine) et il fallut panser un panaris, une entorse, et quelques ulcères qu'ils avaient enduits de bouse ou d'huile de vidange.* : 235-236.

B. 51. *J'écoutais*, avec cette impression de longue intimité et de déjà vécu qui naît parfois de la fatigue. Le patron, surtout, avait dans sa dégaine quelque chose qui m'était inexplicablement familier. Le repas terminé, ils nous proposèrent de continuer avec eux sur Chiraz qu'ils voulaient atteindre avant l'aube. [...] nous avons près de trois cents kilomètres à faire et la route promettait d'être mauvaise. Elle commençait par s'élever au-dessus de deux mille mètres, puis coupait par le milieu un désert bordé de montagnes noires et déchiquetées. *On entendait à travers le bruit du moteur les clochettes d'invisibles chameaux.* [...]

Aux deux tiers du parcours une lanterne balancée à bout de bras, et des troncs au travers de la piste nous obligèrent à stopper. *J'entendis le patron parlementer avec un troupiier, puis couper le moteur.* Au-delà des troncs on distinguait le volume sombre d'un poste militaire et un camion, tous feux éteints. C'était un transporteur de sucre parti de Chiraz qui venait d'être attaqué à six kilomètres de là par une tribu de *Kaoli* en migration vers le sud. [...] Comme le patron allait souffler la lampe, j'aperçus

⁸⁸⁵ Grande tribu transhumante d'Iraniens turquifiés dont les pâtures s'étendent au nord-ouest de Chiraz. : 236..

pour la première fois son visage éclairé en plein, et je compris ce qui m'avait intrigué : c'était le sosie de mon père ; mon père un peu vieilli, noirci, humilié, mais mon père tout de même. *C'était si saisissant que je retrouvai aussitôt le timbre de sa voix, oublié depuis longtemps. (En une année j'en avais entendu tant d'autres.) Je l'entendis donc, et même mot pour mot, la dernière phrase qu'il m'avait adressée : une mise en garde embarrassée à propos de certaines femmes qui, que ... dans les ports ...*

Bien peu de circonstance ici. J'étais pourtant content d'avoir récupéré cette voix : ces bagages-là ne prennent pas de place. : 238-239.

B. 52. Dans les premiers lacets du col, on rattrapa les agresseurs de la veille. Les bêtes de somme couvraient la route à perte de vue ; les troupeaux coupaient droit dans la pente. *Cloches, abois, bêlements, voix gutturales résonnaient dans le demi-jour.* Les femmes étaient sales, prestigieuses, couvertes de bijoux d'argent. [...] *Les hommes, à pied, criaient et brandissaient leur houlette pour faire avancer les troupeaux.* On voyait des gosses endormis, jetés comme des paquets en travers des selles, et des coqs ébouriffés accrochés au bât des montures, entre les théières et les tambourins. : 241.

B. 53. *C'est dans la première rampe de la descente qu'on entendit péter les freins du camion. [...]* Nous roulions déjà trop fort pour sauter et, sur notre perchoir, le vent de la vitesse nous coupait la figure. *Quelques jurons s'élevèrent de la cabine, suivis aussitôt du hurlement du pignon de troisième qui lâchait, puis du claquement sec du frein à main qui en faisait autant. Le mécanicien bloqua le klaxon et bondit à la fenêtre en gueulant pour dégager la piste. [...]* On traversa à toute allure, sans toucher personne, et le premier tournant fut pris de justesse. [...] *Persuadés d'y rester, on se serra la main en rabattant nos casques pour se protéger le visage, et le chauffeur, avec une adresse prodigieuse, emboutit son camion côté montagne. Choc suivi d'un silence où perçaient encore les sanglots d'une fille qui perdait les nerfs ...*

Quand je repris mes esprits, la poussière était retombée. Très en avant de nous, les Kaoli regroupés poursuivaient la descente. [...] On chercha des yeux l'équipage : adossés à un rocher, la moitié du crâne à l'ombre, les trois compères de la cabine pelaient et salaient un petit concombre. Quelques dents brisées certes, et des cocards, mais puisqu'il était écrit qu'ils ne mourraient pas cette fois-là, autant valait se restaurer tout de suite. *Ils croquaient lentement, le visage plissé de plaisir, et parlaient -pour changer- de la noce qu'ils allaient faire à Chiraz. Il n'était pas même question de l'accident.*

: 241-242.

B. 54. Chiraz.

Je nous revoyais, à tombeau ouvert, au sommet de ce camion fou, et les Tziganes épouvantés volant de côté comme des flocons de laine, ces dix secondes interminables où nous avions cru y passer ... et maintenant, *cette ville exquise et silencieuse qui sent le citron, qui parle le plus beau persan de Perse, où toute la nuit on entend murmurer l'eau courante, et dont le vin est comme un chablis léger purifié par un long séjour sous terre.* Les étoiles filantes pleuvaient sur la cour, mais j'avais beau chercher, je ne trouvais rien à souhaiter sinon ce que j'avais. : 243.

B. 55. Abaghou

Nous nous étions beaucoup interrogés sur ce gâteau de terre dressé devant nous en bordure de piste : la forme à peu près d'un cornet à dés renversé, ou d'un œuf posé sur la base. Mais c'est une enceinte carrée, aveugle, dont le sommet crénelé s'élève à trente mètres au-dessus du désert de sel. *Silence absolu et soleil vertical.* Un ruisseau qui traverse la piste y pénètre en passant sous une porte à peine assez large pour un âne bâté. On l'a poussée, et derrière, il y avait *un mouton écorché suspendu*

à une voûte, des cris d'enfants, des ruelles bordées de plusieurs étages de maisons, une grande pièce d'eau turquoise entourée de noyers, de maïs, de petits champs qui montaient en gradins jusqu'au niveau des murailles. Bref, toute une ville à vivre sur ce filet d'eau. : 254.

B. 56. Yezd

[...] dans le sommeil, la sécheresse travaille et couve comme un feu de brousse ; *tout l'organisme brame, s'affole*, et on se retrouve debout, le souffle court, le nez bourré de foin, les doigts en parchemin, tâtonnant dans le noir à la recherche d'un peu d'humide, d'un fond d'eau saumâtre, ou de vieilles épiluchures de melon où plonger son visage. Trois ou quatre fois par nuit cette panique vous jette sur vos pieds, *et quand enfin on va pouvoir dormir : c'est l'aube, les mouches bourdonnent et, dans la cour de l'auberge, des vieillards en pyjama jacassent d'une voix stridente en fumant leur première cigarette*. Puis le soleil se lève et recommence à pomper ... : 256.

B. 57. Route de Kerman

Midi a dû passer. Dehors, c'est toujours le vent de sable, et le soleil tape comme un tambour. : 258.

B. 58. Poste militaire de Kham.

Une femme apparaît sur le seuil et nous fait signe d'arrêter et d'entrer. Elle porte des anneaux d'or aux oreilles, les étroits pantalons noirs de l'est iranien, et *tient à la main une marmite de cuivre que les rafales de sable font chanter comme un gong*. [...] *Rires, confusion, hospitalité charmante*. Ils ont déroulé un petit tapis bleu lavande et préparé le thé. [...] *Une compagnie entière de perdrix aveuglées par le sable vient de s'abattre comme grêle sur le jardin, et pépie entre les légumes*. : 258.

B. 59. Anar. Onze heures du soir.

Nous roulons très lentement, jusqu'à ce qu'un mur aveugle qui longe la piste sur deux cents mètres nous révèle la bourgade que nous attendions. La poterne est minuscule et, comme à Fakhrabad, tout le village repose derrière ce vantail bardé de fer. *Je frappe avec le poing. Silence. Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée « Qi yé ?... » On s'explique. Fracas interminable des verrous qu'on tarabuste, et la porte s'entrouvre sur un paysan mal rasé qui tient une lanterne d'une main et un gourdin de l'autre. Il affirme qu'ici on ne peut manger ni dormir*. Il nous indique d'une main une lumière qui flotte dans la nuit, à deux farsakh de là, et referme aussitôt le battant sur le sommeil et la sécurité. : 259.

B. 60. Faragh

C'est l'extrémité méridionale du désert du Lout où, bon an mal an, pour un axe cassé, pour une batterie séchée par le soleil, une demi-douzaine de chauffeurs laissent leur peau. Le Lout est, de plus, mal famé [...] et les Persans y placent une des demeures du Diable. *Si l'enfer c'est l'anti-monde dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison*. : 267.

B. 61. Zahidan.

Retour à l'auberge Chalchidis. Encore un grec. Dans une lumière très douce, le bistroquet et sa famille -une grosse mère à chignon blanc et deux fillettes- dînaient sous le noyer de la cour en épiluchant des pistaches. *Ils parlaient grec ; les « phi », les « psi », les « thêta » bourdonnaient autour de la table, s'enroulaient dans l'air tiède, coupés d'« omégas » plus vantards qui allaient résonner contre le fût bleu ciel qui contient l'eau potable*. Un rameau d'olivier séché était accroché sur la porte, et quelques

tables de bois usé longeaient les murs blancs. Une servante baloutch, couleur de cendre, lavait un chaudron près du puits. Tout cela suspendu, léger, équilibré : un morceau de Thessalie, cette cour, sous son pan de ciel qui tournait à la nuit. : 272.

B. 62. Pakistan. Quetta.

Sitôt le *breakfast* terminé, la salle à manger se transformait en oratoire où le mollah, assis entre une pile d'illustrés anglais et les confituriers hâtivement desservis, recevait les croyants. Une queue de fidèles endimanchés attendaient des heures d'affilée pour lui baiser les mains, se faire bénir, guérir, conseiller, ou poser une de ces « colles » théologiques si chères aux musulmans. *On entendait des rires, des claquements de briquets, la récitation continue des sourates, le « plop » affolant des bouteilles d'eau gazeuse (même ballonnés de thé nous avions encore soif). Après le désert, ces rumeurs sociables me donnaient le tournis. Il faudrait rentrer prudemment dans la vie citadine. : 279.*

B. 63. Le pignon de troisième vitesse meulé au *Khyber Pass Garage* se rompit aux essais. [...] On téléphona à Karachi pour commander la pièce ; *serrés dans une cabine au plancher souillé de bétel, nous entendîmes une voix nasale articuler à huit cents kilomètres de là un prix qui mettait fin à nos vacances. : 288.*

Bétel → feuille de poivrier, que l'on chique.

B. 64. À y regarder de plus près, ces boutiques de Djinah Road offraient un spectacle navrant. Plus trace d'artisanat. Portée par une vague majestueuse, l'écume de la camelote occidentale avait atteint et souillé le commerce local ; peignes patibulaires, Jésus en Celluloïd, stylos-billes, musiques à bouche, jouets de fer-blanc plus légers que paille. Minables échantillons qui faisaient honte d'être Européen. *Sans compter l'usage atroce de la tierce majeure -preuve du peu de cas que les Anglicans font de la beauté- qui, sortie de l'harmonium de la chapelle militaire, avait ici contaminé jusqu'aux musiciens ambulants ; : 294.*

B. 65. *À pas légers nous filions sous les grands arbres dans le chant des premiers moustiques. Le soleil rouge montait dans un ciel gris. Nous n'étions pas étendus sur nos lits, que les bag-pipes des casernes éclataient sur cette douce poussière en accents stridents et rédempteurs. Comme si Jéricho était à reprendre. Ces fanfares si septentrionales et victoriennes sonnaient pourtant très bien ici. : 296.*

B. 66. Ceux d'entre eux qui étaient restés au service des Pakistanais venaient tous les soirs au *Saki* : quelques majors, deux colonels grisonnants, en smoking blanc, l'œil bleu mouillé de whisky, qui s'émerveillaient courtoisement du soufflé au chocolat, plaçaient par-dessus tout *Sombre Dimanche* ou *Les Feuilles Mortes* et nous chantaient avec des voix plus minces que du verre de vieilles ballades highland pour étoffer notre répertoire. : 299.

B. 67. Dans une niche sous l'escalier de fer qui reliait le bar au toit terrasse, Terence entreposait les objets qui l'avaient suivi dans ses tribulations ; la photographie d'une meute de setters devant une façade à clochetons, quelques volumes de Tennyson, Proust dans une reliure de toile verte, trois années de la Vie parisienne et quarante kilos de vieux enregistrements *His master's voice* : Alfred Cortot, l'*Orphée* de Glück, la *Flûte enchantée*. *Parfois, il s'éloignait pour mettre un disque, et disparaissait dans ce bric-à-brac. Derrière la musique, on l'entendait remuer des objets, défaire des piles en soliloquant, relire de vieilles lettres et on ne le voyait plus de l'après-midi ; [...]*

Aux heures creuses, en rédigeant ses fiches de pari mutuel, Terence branchait le haut-parleur de la cour pour se passer ses *arie* favoris. C'étaient d'admirables gravures d'avant-guerre, bien travaillées par le sable et le soleil, qui réservaient quelques surprises. *Les violons, les bois, une prestigieuse voix de femme s'élevaient à travers une sorte de mitraille, puis brusquement, l'aiguille dérapait vers le centre avec un bruit terrible et la phrase tranchée net, énigmatique comme ces bribes d'oracles qu'on retourne en tout sens, s'envolait au-dessus du Saki. Terence tressaillait comme si on l'avait tiré à bout portant* et nous regardait pour nous prendre à témoin : cette façon qu'ont les choses de s'user et de vieillir dans notre dos l'affectait énormément. : 304.

B. 68. Pour ne pas indisposer les dieux, dont il attendait beaucoup, Terence avait parfois une bouffée de réalisme ; faire front, être un peu maquignon, saisir l'occasion etc. Il organisait alors une fête, ou déplaçait le *Saki Bar in corpore* -soit l'orchestre, deux boys, quelques caisses de soda et un baquet de glace- jusqu'au champ de courses distant de six miles, pour le *Gran Derby* dominical. [...] Les boys serrés l'un contre l'autre se chipotaient tendrement, *le cocher faisait résonner son timbre de laiton, aussi pur et mélancolique que celui d'une épicerie de province*, et cahin-caha, par des sentiers de terre souple bordés de peupliers, nous cheminions vers l'hippodrome. : 310-312.

B. 69. L'avant-veille de notre départ le *Saki* n'eut pas un client. *Nous montions nous coucher lorsque deux coups timides retentirent au vantail*. C'était un musicien *koutchi*⁸⁸⁶, son minuscule harmonium sous le bras. Un de ces baladins qui rôdent dans tout le subcontinent indien, un singe gris sur l'épaule, saignent les chevaux, prononcent des charmes, vivent d'aubaines, de larcins ou de chansons, évitent les temples et les mosquées et professent que l'homme est né pour *errer, mourir, pourrir, être oublié*. Braganza même n'en aurait pas voulu ; mais Terence le fit entrer et lui offrit un verre. Il s'accroupit au centre de la cour pour actionner son instrument. La main gauche manoeuvrait un soufflet placé sur le côté pendant que la droite, une large patte noire de soleil, se promenait sur un mignon clavier de deux octaves. *La musique équivoque, allusive, tremblante couvrait à peine le halètement du soufflet ; phrases en suspens, lambeaux de mélodie cousus à rien ou -lorsque les gros doigts accrochaient deux notes pour une- suivis en seconde comme par une ombre fidèle*. Puis il se mit à chanter, *les yeux baissés, d'une voix rauque qui passait comme un fil de laine rouge entre les notes nasales de l'harmonium*. *Sortes de soupirs chantés qui rappelaient de façon saisissante les chansons sevda de Bosnie*. *Nous retrouvions l'odeur des piments rouges, les tables sous les platanes de Mostar ou de Sarajevo, et les Tziganes de l'orchestre dans leurs complets limés, tirant sur leurs instruments comme s'il fallait de toute urgence délivrer le monde d'un poids intolérable*. *C'était la même tristesse fuyante et folle, l'inconstance, le grain d'ellébore*. : 315.

B. 70. Kandahar.

Kandahar cette nuit-là, ses rues de terre muettes et fraîches, ses éventaires à l'abandon, ses platanes, ses mûriers tordus dont le feuillage faisait dans l'ombre une ombre plus chaude, nous les avons plutôt rêvés que vus. *La ville ne poussait pas un soupir*. *Seulement ici et là, le frémissement du djou ou le ricanement d'une corneille réveillée par nos phares*. : 319.

⁸⁸⁶ Nom afghan de tribus de souche tzigane restées dans leur aire originelle. : 315.

B. 71. L'Hindou Kouch

Bazar de Kaboul. *Les poids de pierre tintent sur le plateau des balances. Les perdrix de combat aiguisant leur bec contre l'osier des cages. Dans le souk des ferronniers, les camions sont parqués, le nez sur les forges. Pendant que le métal incandescent refroidit, les chauffeurs bavardent assis sur leurs talons. Le narghilé passe de main en main, les messages, les informations résonnent dans l'air frisquet... l'autobus de Kunduz est tombé dans la rivière ... tout plein de perdrix rouges dans le col du Lataban ... en creusant un puits, ils ont trouvé un trésor à Ghardez. Les nouveaux arrivants rejoignent la compagnie, chacun avec son brin d'histoire ou sa nouvelle, et d'heure en heure le journal parlé du Royaume monte avec la fumée entre les masses sombres des camions.* : 344.

B. 72. Passé par le souk des ferronniers à la nuit tombée. [...] *Les voix se faisaient rares : les chauffeurs qui travaillaient encore partiraient dans la nuit ou de bon matin.* Je n'ai eu aucun mal à trouver un camion pour le nord.

Le lendemain, lever à l'aube. [...] *Pas un chant de moteur du côté du bazar d'où montaient les premières fumées.* [...] *Le soleil était haut quand le camion m'a rattrapé en klaxonnant.* [...] Pris le thé et le riz de midi à Charikar avec les gens du camion. [...] Le soleil commençait à descendre quand le camion a tourné à l'ouest pour s'engager dans la vallée de Ghorband : une longue coulée de terre noire, plantée de châtaigniers, de noyers et de vignes d'où les étourneaux, les grives saoules montaient par nuées avec un bruit de grêle. : 345-346.

B. 73. Une caravane descendue du col occupait la placette : une vingtaine de chameaux d'Asie centrale couverts d'épaisses toisons bouclées qui fumaient autour de l'abreuvoir. *Derrière ses bêtes, le convoyeur turkmène, complètement hors d'assiette et les rênes hautes, faisait pirouetter son cheval qu'il excitait par une sorte de pépiement. En mauvais persan, il a renseigné les chauffeurs : huit camions de Russie, retenus sur l'autre versant pendant la chasse, passeraient cette nuit ; il n'y avait pas de neige fraîche dans les hauts.* Soufflant dans nos doigts, nous nous sommes réfugiés à la tchâikhane où le camionneur, mis en train par ces bonnes nouvelles, a offert le sucre et le thé à toute la compagnie. Les galettes sont sorties des baluchons, et *d'abord on n'a entendu que mastications et soupirs, puis, à mesure que les oreilles se débouchaient, le bruit de la rivière, toujours plus proche. Le tenancier, qui connaît tous les usages du col, avait repris avec l'équipage les conversations du dernier passage.* : 347.

B. 74. La nuit était glaciale [...] *Au-dessus de nous, d'énormes étendues de montagne craquaient de solitude et de froid. Pas un bruit de moteur ; le col ne donnait pas signe de vie, mais on le sentait faire patiemment sa trouée dans la nuit.* : 349.

B. 75. Je suis monté jusqu'à l'abreuvoir, en douceur, pour ne pas réveiller les chiens. [...] *Le village était silencieux mais le Shibar⁸⁸⁷ venait de sortir de son mutisme : d'aussi haut que les étoiles, le chant intermittent d'un moteur en première descendait vers nous.* : 350.

⁸⁸⁷ Col du Shibar (2987) qui relie la région de Kaboul au nord du pays.

B. 76. La route traversait de larges plaques de neige que la nuit noyait rapidement, mais au-dessus de cinq mille mètres, les hautes pentes du Kuh-i-Baba écumaient encore de soleil. Dormi un moment, puis le bruit d'un camion cognant et sifflant m'a réveillé. Ce n'était pas le mien. Les types ont ralenti, m'ont fait signe, j'ai accroché l'arrière et grimpé. : 352.

B. 77. Minuit ou une heure. Nous descendions. *Un torrent bruissait sous nous, dont les eaux glacées allaient rejoindre l'Oxus, puis finir dans la mer d'Aral, en pleine Asie centrale.* La route s'engageait dans un goulet vertigineux et plus noir que la nuit ; par places elle s'était éboulée côté rivière, ne laissant qu'un passage étroit et incliné. *Le Motar-sahib arrêtait sa machine et descendait en grommelant pour éprouver la terre du pied.* En première, le camion se risquait dans la coulée, s'inclinait vers l'eau où les mottes détachées par les roues plongeaient avec un bruit lointain, puis pouce par pouce, retrouvait le sol ferme et se redressait pendant qu'un commentaire calme, mais soulagé, montait de la cabine. : 355.

B. 78. Réveil au soleil levant. *L'appel enrôlé des perdrix et des huppés.* Nous étions arrêtés. : 356.

B. 79. Vers midi, à la bifurcation de Pul-i-Khumri, j'ai quitté le camion qui continuait vers le nord. La bourgade était pleine de jolis chevaux paille, les harnais luisants de couenne. Déjeuné dans une tchâikhane qui sentait l'avoine, et reparti à pied. [...] *Le chemin traversait une plaine de tourbières où les peupliers blancs élevaient leurs feuillages murmurants.* : 360.

B. 80. Aux alentours de la fouille, les paysans passaient la veillée dans leurs champs, un mousquet entre les genoux, pour éloigner les sangliers qui ravageaient les cultures. Malgré la pipe et la théière, ils trouvaient le temps long. *De temps à autre on entendait un brin de soliloque ou un interminable soupir monter d'un carré de concombres.* L'air était d'une fraîcheur exquise. : 369.

B. 81. La route du Khyber

À cette saison, dans ce coin de pays, on est réveillé chaque matin par une averse distraite qui frappe l'auvent de la tchâikhane et sonne sur les samovars. Puis le soleil oblique et rouge disperse le brouillard, fait briller la route, les joncs, les collines, et derrière, les hauts massifs blancs du Nouristan. La fumée monte des braseros pendant que les dormeurs se débarbouillent [...] *Des conversations enrôlées s'établissent autour des bols de thé vert.* [...] Je m'habille et vais recruter autour du samovar quelques « pousseurs » car ma batterie est morte. *Il y a là une douzaine de vieillards aux mains fines qui s'envoient de grandes claques pour se réchauffer, et deux Pathans tannés et silencieux. On m'a fait place avec des gloussements mondains.* Ensuite on m'a poussé, bien sûr. : 370.

B. 82. Frontière afghane. Khyber Pass

Au sommet, à vingt kilomètres de mon banc, des plateaux maigres et doux écumaient de soleil. L'air était d'une transparence extraordinaire. *La voix portait. J'entendais des cris d'enfants, très haut sur la vieille route des nomades, et de légers éboulis sous le sabot de chèvres invisibles, qui résonnaient dans toute la passe en échos cristallins.* : 374.

3. Bernie KRAUSE

Docteur en bioacoustique , Union Institute & University de Cincinnati.

Le grand orchestre animal

Krause, B. (2013 [2012]), Le grand orchestre animal, traduit de l'anglais par Piélat, T., Flammarion.

Original : Krause, B. (2012), The Great Animal Orchestra. Finding The Origins of Music In The World's Wild Places, Little Brown and Company Ed.

K.1. Retour en arrière de seize mille ans [...] L'homme n'a pas encore fait son apparition en Amérique du Nord, cependant des multitudes d'oiseaux -entre autres grèbes à bec bigarré, cigognes, oies du Canada, canards, corneilles communes, dindes, colins et limnodromes gris- *emplissent l'air de leur vol et de leurs chants*, tandis que grenouilles arboricoles, rainettes crucifères, insectes et reptiles *saturent l'espace sonore de la trame complexe de leurs voix*. [...] Dans cette zone verdoyante, *des milliers de créatures chantent en chœur à toute heure du jour et de la nuit*. Le spectacle ne laisse pas d'impressionner et *le concert est absolument splendide*. [...] *Les animaux hululent, bêlent, grondent, gazouillent, roucoulent. Ils pépient, gloussent, bourdonnent, gémissent, clappent, hurlent, crient, piaulent, soupirent, sifflent, miaulent, croassent, coassent, glougloutent, halètent, aboient, ronronnent, jacassent, vrombissent, vagissent, strident, glapissent, se gargarisent, éructent, caquettent, chantent des mélodies, tapent du pied, bondissent et battent des ailes*. [...] *Seuls le hurlement du vent pendant une tempête, un coup de tonnerre ou une éruption volcanique dépassent ce chœur en intensité sonore*. [...] Puis tout à coup le sol bouge ; *un sinistre grondement fait bruisser quelques instants les feuilles dans les branches hautes des arbres, comme des centaines de castagnettes feutrées. Insectes et grenouilles deviennent soudain silencieux, alors que les oiseaux [...] s'égaillent tous azimuts en une explosion de battements d'ailes précipités et de cris d'alarme*. : 12-13. (Version originale : 3-4)

K.2. *Le milieu marin connaît aussi une grande animation sonore. Certains poissons lancent des signaux acoustiques grâce à leur vessie natatoire. D'autres manifestent leur présence en grinçant des dents. Toutefois, chaque espèce émet une onde de pression par l'oscillation de sa nageoire caudale, caractéristique, et reconnaissable par d'autres habitants du golfe, en particulier les prédateurs. La vision n'étant pas optimale sous l'eau, le son est essentiel à la survie et à la reproduction, comme il l'est sur la terre. Des plus petits animaux -tels que les protozoaires, les copépodes, et le phytoplancton- aux baleines géantes, chaque espèce possède sa marque acoustique*. [...] *Seul l'effet dévastateur des ouragans, typhons, et tsunamis dépasse en force cette fanfare de mammifères, poissons et crustacés*. : 14. (V.O. : 6)

K.3. Ce véritable garde-manger marin entretient des populations abondantes d'oiseaux littoraux *et, ce faisant, le tapage qui les accompagne. Les cris rauques des puffins se mêlent aux voix des macareux, goélands, sternes, fous de Bassan, pétrels, stercoraires, mouettes tridactyles, fulmars, guillemots et cormorans. Dans le vacarme qui en résulte, il semble impossible de les distinguer*. Mais l'impression est trompeuse : *ces cris servent à la survie, à la reproduction ou à la communication, et chaque espèce a évolué de manière à ce que sa voix soit entendue distinctement parmi les autres et se détache du fracas des vagues*. : 14-15. (V. O : 7)

K.4. Lorsque la marée se retire dans ces biomes mésoaméricains, *les crabes se laissent tomber des branches et des troncs d'arbre dans les sédiments boueux, telles de grosses pierres plates, avec un « flocc » caractéristique.* Dès que la marée montante les submerge de nouveau, ils remontent dans les arbres. [...] *Les bernaches accrochées aux rochers émergés et aux racines des palétuviers se retournent dans leur coquille en émettant de petits bruits secs et aigus qui résonnent dans tout l'habitat au-dessus et au-dessous de la laisse de haute mer.* : 15. (V.O : 8)

K.5. Les couches de glace en recul emportent avec elles des spores et des graines arrachées aux terres reconquises. [...] *il n'y a guère d'animation sonore à la surface. Pourtant même ce milieu n'est pas silencieux : des crevasses s'ouvrent dans l'épaisseur de la glace en une véritable déflagration. La masse glaciaire se fracasse,* comprimée par des pressions colossales et soumise à des périodes de fonte et d'accumulation de la neige ; [...] *d'immenses pans de glaciers se détachent dans un grondement de tonnerre sur les bords des rivières, des fjords et des côtes en soulevant d'énormes vagues.* : 16. (V. O : 8)

K.6. À mi-distance entre les pôles, loin du front en recul de la glace, et à quelques degrés de l'équateur, les forêts tropicales sont les zones biologiques les plus densément peuplées de la planète. [...] Les forêts pluviales couvrent près de quinze pour cent de la surface du globe et, selon les estimations, hébergent quinze à vingt millions d'espèces de plantes et d'animaux. *Le niveau sonore atteint des sommets.* : 16. (V. O : 9)

K.7. Mammifères, reptiles et amphibiens -du jaguar et de l'ours à lunettes au crocodile et même à certaines grenouilles- *vocalisent dans des registres relativement graves,* tandis que *le coassement d'autres grenouilles et le gazouillis de certains oiseaux se cantonnent au registre médian inférieur.* : 16-17. (V. O : 9)

K.8. À une heure avancée de la nuit, nous étions seuls dans la jungle amazonienne, ma collègue Ruth Happel et moi, à plusieurs kilomètres du camp, sans autre lumière que celle de nos torches électriques. Partis pour enregistrer l'ambiance nocturne en différents lieux, nous suivions la piste, attentifs à la trame sonore environnante [...] *Assis en silence à une cinquantaine de mètres l'un de l'autre, nous enregistrons la texture acoustique nocturne de la forêt tropicale -le subtil alliage produit par la chute des gouttes de pluie sur les feuilles et le chœur unifié des insectes, oiseaux, grenouilles et mammifères, chaque jour et chaque nuit depuis le commencement.* : 19. (V. O : 11)

K.9. Après avoir marché un quart d'heure, je me suis assis non loin de la piste [...] *C'est alors que j'ai entendu le grondement grave du félin dans mon casque.* Sans doute avait-il jeté son dévolu sur moi. *J'avais monté le volume des écouteurs pour capter en détail la fragile texture acoustique de la forêt et je n'étais pas au diapason de mon improbable visiteur...ou ne m'étais pas rendu compte qu'il était si près. Le registre de ses grondements montrait qu'il ne se trouvait sans doute qu'à une longueur de bras du micro que j'avais installé une dizaine de mètres plus loin [...] L'incident n'a duré guère plus d'une minute, mais [...] il m'a semblé se prolonger des heures. Puis, aussi soudainement qu'il était venu, le jaguar a disparu sans bruit dans la forêt, ne laissant derrière lui que la pulsation rythmée des chœurs de grenouilles et d'insectes vrombissants, et les battements de mon cœur qui résonnaient encore.* : 20. (V. O : 12)

K. 10. Paul et moi avons été chargés de réaliser une série d'albums pour Warner Brothers en 1968. Le premier, intitulé *In a Wild Sanctuary*, allait inaugurer le thème de l'écologie et *la mode des longs passages de sons de la nature intégrés à l'orchestration.* Mais, puisqu'il n'y avait pas de précédents,

nous devions recueillir les sons nous-mêmes. [...] Équipé d'un magnétophone portable et de deux micros, j'allai enregistrer dans et autour de San Francisco, où j'habitais alors. [...] Le brouillard estival s'était depuis longtemps dissipé et des rayons de soleil mouchetés perçaient la canopée des séquoias centenaires du littoral. En dehors de quelques petits avions et des rares automobiles qui passaient de temps en temps au loin, un murmure constant et rassurant provenant d'une brise légère dans les branches hautes des arbres créait l'atmosphère feutrée des bois. Alors qu'au début j'avais redouté de me retrouver seul, même dans une forêt gérée comme Muir Woods, j'ai été submergé et tranquilisé par le calme ambiant. : 22-23. (V. O : 14)

K.11. Pareils aux jumelles pour la vue, mes micros et mes écouteurs rendaient tous les sons plus proches et révélaient une gamme de détails saisissants entièrement nouveaux pour moi. Au-dessus de ma tête, quelques oiseaux traversaient l'espace stéréo de droite à gauche, dans le lent battement cadencé de leurs ailes, Grâce à mon système d'enregistrement portable, je n'avais plus l'impression d'écouter en observateur distant ; je me fondais dans un nouvel espace et participais pleinement à l'expérience. [...] Mon casque stéréo, dont j'avais monté le volume, pour ne rien manquer, rendait plus vraies que nature les subtiles textures acoustiques. L'effet était immédiat et saisissant, l'impression de légèreté et d'espace, ensorcelante et magnifique. L'ambiance sonore prenait du relief dans ses moindres détails, détails que je n'aurais jamais perçus avec mes seules oreilles : le bruit de ma respiration, le léger mouvement de mon pied, un reniflement, un oiseau qui se posait tout près, en dérangeant les feuilles mortes, puis s'envolait, alarmé, battant l'air de ses ailes en bouffées courtes et rapides. : 23 (V. O : 15)

K.12. [...] Beaucoup d'entre nous ne font même pas la distinction entre écouter et entendre. Entendre passivement est une chose, être capable d'écouter activement, de tout son être, en est une autre. [...] Mes oreilles entendaient les sons indifféremment [...] elles n'étaient pas exercées à discerner les innombrables subtilités d'un milieu naturel à l'état sauvage. Je m'étais toujours servi de mes oreilles comme de filtres pour bloquer le bruit : 24. (V. O : 15-16)

K.13. Dorothea Lange, photojournaliste américaine, de l'époque de la Grande Dépression, disait qu'un appareil photo est un outil pour apprendre à voir sans appareil. Eh bien, un magnétophone est un outil pour apprendre à écouter sans magnétophone. [...] Le son amplifié me donnait le moyen de déchiffrer le langage de la nature d'une manière que mon écoute « éduquée », formée à la musique, ne m'aurait pas permis de saisir. [...] Un bon micro me permet de différencier ce que j'écoute de ce dont je suis à l'écoute. Grâce au casque, j'entends si finement et si nettement les éléments du tissu sonore que je suis encore surpris de tout ce qui m'a échappé auparavant. : 24. (V. O : 16)

K. 14. Sans eau, la vie telle que nous la connaissons n'existerait pas. Elle émet les sons les plus anciens qui soient, mais il est extrêmement difficile de les enregistrer et de les reproduire. Ses murmures, chuintements, clapotements, grondements, fracas à périodicité multirythmique ont été source d'inspiration pour l'homme depuis qu'il parle, chante, fait de la musique. : 25. (V. O : 17)

K.15. Le sens de la vue est chez nous à ce point déterminant que la plupart de ceux qui voient relativement bien ont tendance à n'entendre que les sons émis par ce qu'ils regardent. Lorsque nous fixons les brisants éloignés de la grève, nos oreilles et notre cerveau excluent tout ce qui n'est pas le fracas des vagues, suggérant leur éloignement et leur force incroyable. Quand nous regardons les vagues mourir sur la plage, nous entendons les bulles minuscules de l'écume pétiller et éclater dans le sable à nos pieds, tandis que le bruit lointain des brisants se perd dans le fond sonore. : 26 (V.O : 18)

K. 16. *Si je veux rendre l'ambiance sonore au bord de l'océan, je dois enregistrer divers échantillons à des emplacements différents : à deux cents mètres du rivage, à mi-distance de celui-ci et des hautes dunes herbeuses, et au bord de l'eau. Mais, dans sa forme la plus élémentaire, qu'est-ce que j'enregistre au juste ? Qu'est-ce que le son ? : 27. (V.O : 18)*

K. 17. Certains animaux, comme les odontocètes (cétacés), émettent des signaux dont l'intensité, s'ils étaient produits dans l'air, équivaldrait à la décharge d'une arme à feu de gros calibre à quelques centimètres de votre oreille. Cela dit, proportionnellement au poids, l'un des êtres vivants les plus bruyants du règne animal est, curieusement, la crevette pistolet, longue de quatre centimètres. [...] la puissance sonore de la crevette est comparable à celle d'un orchestre symphonique, qui peut culminer à quelques 110 dBA. Même les Grateful Dead, un groupe de rock dont la musique a atteint en concert des niveaux dépassant les 130 dB, ne l'emportent pas sur l'humble crevette. : 33. (V.O : 25)

K. 18. En un même lieu, l'acoustique peut aussi varier au fil de chaque saison, selon la densité et le type de végétation dominante [...] et les caractères géologiques fondamentaux de la région [...]. *Le son est renvoyé par les feuilles mouillées, [...] par l'écorce des arbres ou le sol humidifié par la pluie ou la rosée matinale, et se répercute dans tout l'habitat. Une forêt sèche est d'ordinaire silencieuse et les sons ont tendance à ne pas se prolonger aussi loin ni à durer aussi longtemps.*

Dans les années 1990, juste avant les terribles troubles sociaux et politiques qui ont eu lieu au Zimbabwe, j'y ai enregistré un paysage sonore, le matin, dans une forêt pluricentenaire restée intacte. [...] L'expérience m'a donné une vague idée de ce à quoi devait ressembler ce type de forêt sèche, formée essentiellement d'arbres à feuilles caduques, lorsque nos premiers ancêtres ont fait leur apparition en Afrique il y a des millions d'années.

Un ensemble bien orchestré composait le chœur de l'aube, où se mêlaient le chuintement de chouettes cuculoïdes, similaire au cri des mouettes paresseuses de Californie, la lente succession de jacassements d'un petit-duc Scops, les glapissements, évoquant un bruit de baiser, de francolins du Natal, qui, répétés rapidement, ajoutaient à la sensation de rythme, les sifflements ondulants rapides de fréquence moyenne, repris trois à cinq fois, d'engoulevements pointillés, les séquences de pépiements perçants de calaos terrestres, la phrase mélodieuse -trois notes suivies d'un gazouillis aigu- des acrobates barbus, les longues séquences euphoniques dans la gamme moyenne haute répétées par les cisticoles grinçantes, le long chant descendant en quasi demi-tons nettement détachés d'un pririt molitor, et le ramage d'une trentaine d'autres espèces d'oiseaux, ainsi que les voix des babouins et de dizaines d'espèces d'insectes. [...] Mais ce n'était pas un chœur matinal ordinaire. J'avais remarqué, à notre camp, près de Gonarezhou, que, contrairement à ce qui m'arrivait dans les forêts tropicales, je ne transpirais pas beaucoup malgré la chaleur. Tous les sons étaient incroyablement « secs » et rapidement absorbés, la faible humidité donnant l'impression de se trouver dans un studio d'enregistrement isolé phoniquement, sans réverbération. Les oiseaux et les insectes vocalisaient dans un habitat où il n'avait pas plu depuis des semaines ; l'absence de surfaces réfléchissantes expliquait l'absence d'écho. Seuls les babouins, toujours en représentation, entendaient bien faire leur numéro : ils avaient trouvé un kopje tout proche -ces reliefs granitiques qui se dressent parfois d'une centaine de mètres au-dessus de la forêt ou de la plaine, comme surgis de nulle part, -et mettaient à profit sa surface en partie concave pour lancer leurs répliques acérées, qui résonnaient à travers la forêt pendant six ou sept secondes. : 36-37. (V. O : 27-29)

K. 19. Lac Wallowa, Nord de l'Oregon.

En dehors des cris de corbeaux, l'endroit était tout à fait calme. [...] Au bout d'une demi-heure, le vent a commencé à s'engouffrer dans la vallée depuis le haut col méridional, gagnant progressivement en force. En raison d'un effet Venturi, au passage de l'étroite gorge en amont, les rafales se comprimaient

en une bourrasque qui balayait nos corps transis. Sa fraîcheur combinée à la température ambiante devenait maintenant vraiment incommode. *C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis. L'effet produit n'était pas exactement un accord, mais plutôt un alliage de tons, de soupirs et de plaintes de milieu de gamme qui se donnaient la réplique et mettaient parfois en résonance d'étranges rythmes lorsque leurs hauteurs tendaient à s'égaliser. Ils créaient simultanément des harmoniques supérieurs naturels complexes, accentués par la réverbération provoquée par le lac et les montagnes environnantes. Les grappes de tons, en devenant plus fortes, prenaient une curieuse dissonance et oblitéraient toute autre sensation.*

Jamais déplaisante, cette expérience acoustique désorientait pourtant. Le son sortait de nulle part et masquait le paysage sonore naturel; nous étions incapables d'associer l'effet de réverbération avec quoi que ce soit de visible. Soumis à des impressions contradictoires, nous nous sommes regardés, mon collègue et moi, perplexes et un peu inquiets. Aucun de nous n'avait jamais entendu parler de quelque chose de pareil [...].

Au bout d'un moment, Angus s'est remis lentement debout et s'est dirigé vers nous d'un pas raide d'arthritique. *Il nous a demandé si nous savions d'où venait le son.* Proches de l'hypothermie, nous avons secoué la tête. Angus s'est placé entre nous et nous a fait signe de nous lever et de le suivre jusqu'à la berge du ruisseau. Il nous a demandé de nouveau si nous avions une idée de ce qui se passait. *Alors seulement nous avons compris ce qu'il voulait que nous entendions et voyions. Devant nous se dressait un bouquet de roseaux de différentes longueurs que le vent et le mauvais temps avaient brisés au fil des saisons. En oscillant dans le vent, ceux dont la cime était ouverte émettaient un son retentissant à mi-chemin entre les grandes orgues et une gigantesque flûte de pan. Cette prise de conscience soulagea immédiatement la tension de nos épaules gelées. Dans d'autres circonstances, jamais nous n'aurions prêté attention à ce massif de roseaux communs poussant dans un coin perdu au bord d'un lac de l'Oregon. : 46-47. (V. O : 37-39)*

K. 20. Chaque plage possède ses sons aquatiques spécifiques du fait de sa pente, de la profondeur de l'eau près du bord et plus au large, des courants, des matériaux qui la composent, des tendances météorologiques, de la salinité et de la température de l'eau, du climat, de la saison, de l'environnement terrestre immédiat, des particularités géologiques et de toute une gamme d'autres facteurs dynamiques. La profondeur des eaux côtières varie et, en conséquence, les vagues se brisent plus ou moins près du rivage. *Je suis toujours frappé par la grande différence, sur l'ensemble de leur registre dynamique, entre les paysages sonores marins du rivage de Coney Island, à Brooklyn, des plages de Dar es-Salaam, en Tanzanie, sur l'Océan Indien, ou de celles de Praia, aux Açores, de la côte d'East Anglia au Royaume-Uni, des rivages sablonneux de Martha's Vineyard ou encore d'Ipanema, à Rio de Janeiro. Avant d'avoir comparé les enregistrements effectués sur la ligne des hautes eaux de diverses plages à l'étale de haute mer ou à marée basse, je n'aurais jamais imaginé que les ambiances sonores sur le littoral puissent présenter de telles variations. : 51-52. (V. O : 41-42)*

À Dar es-Salaam, par temps calme, les petites vagues de l'Océan Indien venues de l'est arrivent sur le rivage à un rythme staccato, rapide, qui évoque presque les clapotements successifs et fréquents des eaux douces d'un lac. En raison de la forte pente, les vagues ne se brisent qu'au moment où elles atteignent la plage. Aucun des enregistrements que j'ai effectués au bord des eaux salées de l'océan ne ressemble tout à fait à celui-là. À l'autre bout du monde, les vagues qui balayaient les quelques plages de sable de Big Sur -à mi-chemin des frontières nord et sud de la Californie- et celles d'Ocean Beach, à San Francisco, sont beaucoup plus fortes. Même par très beau temps, le bruit de tonnerre qu'elles font en se brisant me procure une impression ambivalente de beauté austère et de menace terrifiante et mystérieuse. : 52 (V. O : 42-43)

L'île de Faial, aux Açores, dans l'Atlantique, est entre le Portugal et l'Amérique du Nord, à environ un tiers du parcours. [...] *Le son renvoyé par la structure géologique du site amplifie le fracas de chaque vague, qui se brise en une déflagration sèche, percutante. Située sous le vent, Praia est mieux protégée que les autres plages. La plupart du temps, l'action des vagues est plutôt causée par la houle. Cette action est rythmique, d'une tonalité plus aiguë, à intervalle plus court entre deux vagues que sur Big Sur.* : 53. (V. O : 43)

Alors que Coney Island est calme, sur le rivage d'East Anglia, en Grande Bretagne, près d'Aldeburgh, le bruit des vagues a quelque chose de furieux, même par les journées les plus belles et paisibles. Peut-être la qualité du son résulte-t-elle de la forte pente de la plage, qui plonge dans la mer du Nord, ainsi que de l'entrechoquement des galets lorsque les vagues, même petites, se brisent. : 53 (V. O : 43)

Les paysages sonores de Martha's Vineyard varient beaucoup, entre la tranquillité des criques bien protégées, aux eaux peu profondes, des détroits de Vineyard et de Nantucket, dans la partie nord de l'île, et les impressionnants grondements et roulements graves constants sur les rivages exposés à l'Atlantique, au sud. : 53. (V. O : 43)

Par temps calme, les vagues arrivent sur la plage d'Ipanema, à Rio de Janeiro, à intervalles relativement courts en raison de sa pente modérée et de la houle venue du nord-est. *Je trouve toujours le rythme lent de ces vagues accueillant et attirant.* En hiver, soulevées par le vent de l'Atlantique sud, elles atteignent une hauteur de trois mètres cinquante. : 53. (V. O : 44)

K. 21. Les sons produits par l'eau peuvent évidemment varier en fonction des changements de l'environnement et du type de géographie locale. *Un ami et collègue, Martyn Stewart, qui s'était rendu sur les côtes de Louisiane, dans le golfe du Mexique, après la marée noire provoquée par BP en 2010, fit des observations à propos de l'étrange qualité sonore des vagues qui déferlaient sur les plages souillées par le pétrole. Cela lui évoquait un bruit de succion, quelque chose de visqueux, boueux, comme si l'eau étouffait, suffoquait. Hormis l'absence initiale de sons animaliers, c'est le clapotement assourdi du mélange d'eau et de pétrole sur la plage qui lui a laissé l'impression la plus accablante ; ce qu'il entendait était bien plus frappant que ce qu'il voyait. J'ai vécu une expérience aussi pénible dans le détroit du Prince William, à la fin du printemps et pendant l'été qui ont suivi la marée noire de l'Excon Valdez, en 1989. Je n'avais jamais entendu jusque-là un silence aussi sinistre dans une région de l'Alaska.* : 53-54. (V. O : 44)

K. 22. *Les vagues qui viennent se briser sur les rives d'un lac d'eau douce, aussi vaste soit-il, sont en général plus petites, d'une tonalité plus aiguë, et se succèdent à un rythme plus rapide que celles de l'océan -par temps calme, leur clapotement se fait entendre à une fréquence beaucoup plus grande qu'au bord de la mer.* : 54. (V. O : 44)

K. 23. *Les ruisseaux [...] émettent une gamme étendue de sons, différents selon le terrain, la végétation, l'heure de la journée, la saison, les précipitations et la vitesse d'écoulement. Chaque ruisseau a sa voix unique, dont les variations tendent à être beaucoup plus subtiles qu'au bord de la mer.* : 55 (V. O : 45)

K. 24. Le cincle américain est un oiseau de taille moyenne qui vit et se reproduit souvent sous les cascades ou près d'un cours d'eau rapide. *Ses trilles aigus s'entendent aisément par-dessus le bruit des chutes et atteignent un niveau sonore que peu d'autres membres de la gent ailée sont capables de dépasser.* : 55. (V. O : 45)

K. 25. *Le tonnerre [...] est dramatique et menaçant.* Pendant que j'enregistrais, dans les années 1980, une série d'albums de paysages sonores naturels, j'ai appris que ceux où figurait le tonnerre étaient

retirés de la vente dans les magasins japonais parce que *les clients se sentaient menacés par le bruit ; il leur rappelait la guerre. Mais le tonnerre, quand il gronde, roule au loin et se rapproche, peut aussi présager de bonnes choses, comme la fin de la sécheresse. Il peut se traduire par un son sec (en milieu désertique, par exemple), se répercuter (dans beaucoup de forêts tropicales) ou s'accompagner de pluie et de vent. J'aime le caractère dramatique des sons produits par les phénomènes météorologiques saisissants et menaçants, mais qui, lointains, peuvent aussi exercer un effet apaisant. J'essaie d'enregistrer le tonnerre chaque fois que je l'entends. Ce n'est cependant pas facile. On ne peut presque jamais prévoir correctement la force des coups les plus violents. Lorsque le niveau est réglé trop haut, le son provoque aisément un effet de saturation dans les meilleurs magnétophones; trop bas, on manque les subtils échos du roulement.* : 55-56. (V. O : 46)

K. 26. Dans les forêts tropicales, les formations orageuses ont tendance à se manifester tous les après-midis, même pendant la « saison sèche ». *L'épais rideau de pluie retentit alors comme l'approche d'un train de marchandises. Il se déplace remarquablement vite. Environ une minute après le premier coup de tonnerre, le déluge s'abat avec une violence à couper le souffle. La végétation est si dense dans les couches supérieures de la canopée que le grondement vient d'abord d'en haut, là où la pluie frappe en premier. Elle ne parvient souvent pas à atteindre le sol directement dans toute sa force. On entend le bruit mélodieux de l'eau qui tombe goutte à goutte sur les feuilles, variable suivant la grosseur des gouttes, et celui, périodique, qu'elles font sur les flaques formées au sol. Les meilleurs enregistrements stéréo ou surround restituent l'impression produite simultanément par ces diverses manifestations, proches ou lointaines, de la pluie.* : 56. (V. O : 46)

K. 27. *Dans les centres urbains, la pluie rend un son très différent. Il n'y a généralement pas de canopée pour détourner et absorber l'eau ; les gouttes tombent donc directement sur le béton ou d'autres surfaces dures. La pluie [...] résonne souvent sur les façades des immeubles ou les toits métalliques. Si l'on écoute attentivement, on perçoit toujours la différence entre la pluie enregistrée dans un cadre naturel et celle enregistrée en ville, même sans le bruit révélateur de la circulation automobile et des pneus qui passent dans les flaques.* : 57. (V. O : 47)

K. 28. Il est extrêmement difficile *de reproduire l'impression acoustique produite par la chute d'un flocon. Pour ceux qui l'enregistrent, la neige qui tombe provoque un vrai plaisir de gourmet. Comme c'est le cas des quelques molécules d'air déplacées par la chute d'une plume ou d'un grain de poussière, il est possible, avec beaucoup de chance, de saisir ce moment. Quelques-uns y sont parvenus, mais le résultat n'était pas facilement audible sur une chaîne hi-fi ordinaire. J'enregistre la neige par temps froid et humide. L'inconvénient est que la plupart des micros n'aiment ni le froid ni l'humidité. Une température voisine de zéro est la plus favorable ; les flocons sont alors de grande taille, chargés d'humidité et lourds. En pareil cas, si je réussis à placer mes micros comme il faut -j'en utilise des petits que j'accroche aux branches des buissons-, j'arrive à capter les vibrations délicates des brindilles sur lesquelles tombent les flocons. L'impression créée est celle d'un tapotement assourdi et doux, caractéristique de la neige.* : 58. (V.O : 47-48)

K. 29. Au cours d'une virée en kayak dans le sud-est de l'Alaska, nous avons dressé le camp sur le littoral méridional du fjord Russell, à moins d'un kilomètre du glacier Hubbard, situé sur la rive opposée. Pendant les trois ou quatre jours que nous avons passés là, *des masses de glace d'une centaine de mètres de hauteur se détachaient continuellement du front du glacier, tombant avec un bruit de tonnerre dans le fjord en contrebas. Elles soulevaient de hautes vagues qui, après avoir parcouru quelques huit-cents mètres en une minute environ, venaient se briser sur la plage de galets au-dessous de l'endroit où nous avons monté nos tentes et installé notre cuisine à ciel ouvert. Leur fracas nous a rappelés à la prudence et nous avons tiré les kayaks au-dessus de la ligne de marée haute pour qu'ils ne soient pas emportés.* : 59. (V. O : 49)

K. 30. Si capter le son de la terre en mouvement est saisissant, il en est un autre, mon préféré, que l'on ne peut enregistrer : celui du vent. C'est-à-dire qu'on ne peut enregistrer le vent lui-même, seulement ses effets. *Je suis complètement transporté quand je perçois les subtiles différences entre le vent qui bruisse dans les feuilles ou l'herbe, celui qui s'engouffre avec un son aigu dans des chicots d'arbres, l'extrémité ouverte de roseaux brisés au bord d'un lac ou d'une rivière, ou celui qui se précipite à travers les aiguilles et les branches de conifères dans la forêt. [...]*

Par vent violent, il arrive que les branches des arbres frottent les unes contre les autres, gémissent et grincent. Selon sa force, le vent dans un micro peut produire des bruits secs ou des grondements en surchargeant la membrane extrêmement fragile, le composant principal qui détecte les ondes sonores et les transforme en énergie électrique ou formats numériques. Les membranes sont sensibles aux plus légères variations de la pression de l'air, que la plupart des oreilles humaines ou animales ne discernent pas. Lorsque le bruit du vent est étouffé ou subtil, il me rappelle parfois le souffle d'organismes vivants. : 61. (V. O : 51-52)

K. 31. J'ai eu la chance de capter la voix du vent dans le désert du Sud-Ouest : des formations orangeuses, nombreuses, passaient au-dessus de notre camp, au Nouveau-Mexique, près de la frontière, accompagnées des rafales qui précèdent chaque averse. *J'enregistrais le paysage sonore printanier quand, m'apprêtant à franchir une clôture en barbelés qui m'empêchait de passer, j'entendis ce que je pris d'abord pour une caricature du sifflement du vent. Il se trouvait que celui-ci, qui enflait en hurlements, soufflait sur deux fils rouillés parfaitement enroulés pour « chanter » (c'est-à-dire vibrer en produisant une tonalité). En disposant deux petits micros dans l'herbe afin de les protéger des éléments, j'ai réussi à enregistrer l'un de ces rares moments dont mes collègues et moi sommes toujours en quête, de ceux qui créent une illusion et un effet purs, sans distraction extérieure. Lorsque j'écoute ces enregistrements, même des années après, je suis toujours surpris de constater à quel point leur résonance est « sèche » et « chaude ». : 62 (V. O : 52)*

K. 32. J'ai été engagé, lors de mes débuts à Hollywood, dans une équipe de techniciens du son pendant le tournage d'une série B. Le réalisateur, espérant m'inciter à démissionner, m'expédia dans l'Iowa en plein mois d'août avec pour mission d'enregistrer le maïs en train de pousser. [...] Je partis donc consciencieusement accomplir ma besogne. Comme Frère Lapin parmi les bruyères, j'ai passé la nuit au-milieu d'un champ de maïs à quatre-vingts kilomètres à l'Ouest de Des Moines, mon micro tendu vers un épi, attendant qu'il se passe quelque chose. Quoi ? Je n'en avais pas la moindre idée. *Or il s'avère que la croissance télescopique du maïs émet des petits couinements et grincements, tels des frottements secs et saccadés sur un ballon de baudruche bien gonflé. Le son du maïs en train de pousser. : 68. (V.O : 57-58)*

K. 33. *La première fois que, à cinquante ans, j'ai entendu des fourmis « chanter », je suis resté sans voix pendant des heures. Elles chantent en stridulant, en frottant leurs pattes sur leur abdomen. Nous travaillions sur un projet dans le désert du sud-ouest des États-Unis tout en étant filmés par une équipe de National Geographic. Il s'agissait d'enregistrer des fourmis de feu qui tentaient de déplacer deux petits micros-cravates que nous avions placés à l'entrée de leur nid. Les signaux qui donnaient l'ordre aux ouvrières d'enlever ces obstacles étaient transmis uniquement par le son. : 69. (V. O : 58)*

K. 34. *J'ai souvent entendu dire que la voix d'un être vivant dépend de sa taille : les petits ont une voix fluette, les gros une voix forte. C'est un mythe qu'une écoute attentive démolit rapidement. La grenouille arboricole du Pacifique qui se trouve sous la fenêtre de ma chambre n'est guère plus grosse que l'ongle de mon petit doigt. Sa voix peut pourtant porter à plus de cent mètres. Un soir de ce printemps, je l'ai enregistrée à 80 dBA à trois mètres ! Les bébés vautours des forêts de l'Équateur*

sont si petits qu'ils tiendraient aisément dans la paume de la main, et pourtant leurs hurlements sont si retentissants et si farouches qu'ils seraient du meilleur effet dans un film d'horreur. En revanche, beaucoup de gros animaux ont une voix relativement douce, par exemple la girafe [...], la baleine grise de Californie, le tapir, le cabiai et le fourmilier. Nos idées préconçues sont presque toujours démenties par l'incroyable diversité de la vie sur Terre. : 69. (V. O : 58-59)

K. 35. *Les anémones produisent des sons étranges. Nous en ignorons le pourquoi et le comment et n'avons aucune idée de ce qu'ils signifient pour les autres organismes vivants du voisinage. [...] Si les anémones produisent des sons, qu'en est-il des autres animaux que nous avons négligés ? : 69-70. (V. O : 59)*

K. 36. *Lorsque je travaillais à Sumatra, j'ai observé, médusé, la très secrète panthère longibande décrire des cercles devant l'endroit où j'étais assis en modifiant toutes les deux ou trois secondes l'orientation de ses oreilles [...]. Je suis retourné au camp et me suis découpé des oreilles en papier de forme semblable à celle de ses pavillons. J'ai monté dessus deux petits micros, puis j'ai fixé le tout sur les branches de mes lunettes. La différence entre ce que j'entendais avec mes seules oreilles et avec celles, fausses, du félin était impressionnante. J'ai essayé d'écouter comme le font des animaux dotés d'oreilles de grande dimension (proportionnellement à leur corps), comme les chauves-souris, les félidés (félins) et les canidés (renards, loups, coyotes, dingos, chacals et autres), et de comprendre comment la forme et la taille de leurs oreilles les aident à trouver l'origine d'un son et à percevoir ses nuances. Plus j'augmentais la taille du pavillon, plus cela mettait en valeur les détails de ce que j'entendais et enregistrais. Les sons émis par les oiseaux et les insectes étaient considérablement rapprochés et leurs caractères acoustiques beaucoup mieux définis. Observez un chat se diriger au son, capter chaque détail en concentrant son attention grâce à l'orientation de chaque oreille ou des deux. Confectionnez-vous des oreilles de chat : vous comprendrez mieux. : 71. (V. O : 60-61)*

K. 37. *Les sons émis par les grillons, les sauterelles, les grenouilles ou certains insectes nous font souvent l'effet d'une cacophonie. [...] Pourtant, quand on écoute attentivement, on commence à y discerner une grande richesse de données. [...] Les grillons produisent leurs stridulations en frottant leurs ailes l'une contre l'autre, comme « chantent » les fourmis décrites plus haut. L'une comprend un grattoir, l'autre une lime. [...] Si l'on y prête attention, on s'aperçoit que lorsque, à la fin d'une chaude journée, l'air commence à se rafraîchir, les stridulations des grillons deviennent asynchrones. Le rythme de leurs stridulations varie, car la température au sol diffère selon l'endroit où se trouve le grillon. Dans les zones ombragées, plus fraîches, il est plus lent qu'en plein soleil. Quand vient le soir, les températures au sol s'égalisent et tous les grillons frottent leurs ailes en phase, c'est-à-dire en parfaite synchronie.*

On peut ainsi déterminer la température en comptant les stridulations de certains grillons. Par exemple, en ajoutant quarante au nombre de celles émises par l'oecanthe thermomètre en quinze secondes, on obtient la température en degrés Fahrenheit. D'autres formules aussi simples s'appliquent à des espèces différentes. : 76. (V. O : 65)

K. 38. *La différence la plus remarquable (entre l'ambiance d'une forêt pluviale et celle d'un biome désertique) tient à la qualité des sons. Dans les forêts pluviales, la réverbération est importante à cause de la forte humidité, tant au sol que sur les végétaux. Par contraste, les biomes désertiques ont tendance à absorber les sons rapidement en raison du manque d'humidité et parce que le son ne peut se répercuter sur rien. Alors que, dans une forêt pluviale, on entend des cascades et des pluies torrentielles l'après-midi, les signatures géophoniques du désert sont plus probablement celles du vent et, de temps à autre, d'une dune « chantante », bien qu'il pleuve et tonne parfois. : 88. (V.O : 76)*

K. 39. Ma femme et moi habitons juste au-dessus du 38^{ème} parallèle nord. Notre biome est formé d'un paysage vallonné couvert de chaparral et de chêneraies, l'altitude ne dépasse pas trois cents mètres et nous sommes à une soixantaine de kilomètres à l'est de l'Océan Pacifique. [...] *Au cours de l'été, surtout début août, les oiseaux, bien que toujours présents, deviennent très discrets et le chant des grillons prédomine le soir et la nuit, parfois aussi retentissant, semble-t-il, que le chœur de l'aube printanier. Le chœur des grillons perdure jusqu'à une date avancée de décembre, où il commence à pleuvoir pour de bon. Puis la relève est prise peu à peu par les coassements étonnamment forts des petites grenouilles arboricoles du Pacifique, ce qui marque le milieu ou la fin de l'hiver et annonce l'entrée en scène des oiseaux au début du printemps, moment auquel le cycle recommence.* : 89. (V. O : 77 ; 78)

K. 40. À Governors' Camp, dans le Masai Mara, une semaine après le début du voyage, quelques heures après minuit, j'installai mon matériel et commençai à enregistrer le son naturel, extrêmement riche, provenant d'une forêt pluri-centenaire voisine - de celles que les premiers hommes ont sans doute connues -. [...] *La splendeur des voix animales était sans doute rehaussée par ma grande fatigue. Il me semblait avoir des hallucinations. Les sonorités se déplaçaient comme des vagues de bandes de Möbius⁸⁸⁸ flottant dans l'air immobile de la nuit, arrimées à la pulsation rythmique des insectes.* Mes micros étaient montés sur un trépied devant ma tente, près de la rivière, où je m'étais installé dans un sac de couchage, un casque à écouteurs sur la tête. Peu m'importait que mes batteries se vident; j'espérais m'endormir, bercé par l'atmosphère paisible précédant l'aube. *C'est dans cet état de flottement, entre la suspension bienvenue de la conscience et les profondeurs de l'inconscience totale, que j'ai pour la première fois perçu le tissé transparent des voix animales non seulement comme un chœur, mais aussi comme un événement sonore cohésif. Ce n'était plus une cacophonie, c'était devenu un arrangement acoustique bien orchestré et segmenté dans lequel insectes, hyènes tachetées, grands-ducs, chouettes hulottes d'Afrique, éléphants, damans arboricoles, lions dans le lointain et divers petits groupes de grenouilles et de crapauds suivaient leur partition.* : 95. (V. O : 83-84)

K. 41. *La première fois que j'ai entendu un hyrax, il m'a fait une peur bleue, sa voix de plus en plus forte transmuée par mon cerveau fatigué en une sorte de grondement menaçant.* Et pourtant ce n'était qu'un petit animal poilu, très mignon et amical, à peine de la taille d'un chaton. Anatomiquement et génétiquement, il est apparenté de loin à l'éléphant. : 98.

K. 42. Il nous a fallu deux jours à bord d'un petit bateau pour atteindre Camp Leaky, à environ quatre-vingts kilomètres de la ville indonésienne de Pangkalanbuun. [...] Avant même de signer le registre d'entrée et de défaire nos bagages, nous avons pris notre matériel et sauté dans une pirogue trouvée près du quai pour retourner à une mangrove devant laquelle nous étions passés en arrivant. [...] *C'était maintenant la fin de l'après-midi, deux heures avant le crépuscule, et la forêt retentissait d'un véritable charivari.* J'ai appuyé sur la touche « Enregistrer ». *J'ai d'abord entendu*

⁸⁸⁸ Un ruban de Möbius est une surface obtenue en cousant bord à bord deux extrémités d'un ruban rectangulaire avec une torsion d'un demi-tour, ou toute surface topologiquement équivalente. On obtient donc un ruban de Möbius en faisant tourner régulièrement un segment de longueur constante autour d'un cercle avec une rotation d'un demi-tour ou plus généralement, d'un nombre impair de demi-tours. Ce phénomène a été largement utilisé par les artistes et les plasticiens. (cf le célèbre ruban de Möbius de M.C. Escher, <http://www.mathcurve.com/surfaces/mobius/mobius.shtml> consulté le 14-09-13).

dans mon casque une série de clapotements. J'étais incapable de déterminer leur origine, car j'enregistrais en stéréo, mais je savais qu'ils étaient proches. Puis le paysage sonore a nettement changé : les insectes se sont tus, les oiseaux ont baissé de ton. Était-ce un signal ? Nous n'enregistrons que depuis quelques minutes lorsque j'ai regardé l'eau sombre, glauque, par-dessus bord : plusieurs silhouettes longues d'environ un mètre décrivaient des cercles autour de l'embarcation. Elles étaient floues et je ne parvenais pas à les compter : tout allait très vite et il y avait quelque chose d'anormal dans l'air. Puis une de ces formes que je n'avais pas repérée jaillit à la surface et j'entendis Ruth, toujours laconique, marmonner un peu plus fort qu'à l'accoutumée : « Des crocos ! ». [...] Après avoir rapporté notre matériel et coupé l'amarre, nous sommes retournés au camp en vitesse et ne nous sommes plus aventurés sur la rivière de tout notre séjour. : 102-103. (V. O : 90-91)

K. 43. Les gibbons d'Indonésie donnent de la voix le matin. C'est là, à l'aube, que nous avons entendu leur chant, si beau que les anciens mythes des Dayaks affirment que le soleil se lève pour y répondre. Dans les derniers habitats écologiquement sains des forêts de Bornéo et Sumatra, les accents de leurs longues vocalises sinueuses emplissent le chœur de l'aube [...]. Le matin de notre arrivée, nous avons enregistré les lignes mélodiques et langoureuses, pareilles à des glissandos, de ces chœurs de gibbons. [...] Malheureusement, les gibbons ont maintenant disparu en Chine. En Indonésie, [...] on en trouve encore, en nombre de plus en plus réduit, dans toute la partie nord de Sumatra, autour de la province d'Aceh -ravagée par le tsunami de 2004-, et à Bornéo. Leurs duos couvrent jusqu'à trois octaves et demie ; pourtant, leurs voix s'intègrent parfaitement à la biophonie. : 104. (V. O : 92-93)

K. 44. Les éléphants des savanes et des forêts d'Afrique ont trouvé des canaux de transmission à basse fréquence et une syntaxe vocale bien à eux. Sur les vastes prairies dégagées et dans les forêts, leurs voisements en infrasons sont assez bas et forts, sur une longueur d'onde assez grande, pour être entendus à plusieurs kilomètres [...] :107. (V.O : 95)

K. 45. On nous a toujours seriné que la fonction du comportement acoustique des oiseaux, amphibiens, poissons et mammifères se rapportait à l'accouplement et au territoire. Mais les hippopotames, les éléphants, les cétacés et autres animaux ont manifestement d'autres raisons de faire entendre leur voix. [...] Certaines espèces [...] utilisent le son comme une arme. Beaucoup d'odontocètes, par exemple, lancent des salves sonores, parfois appelées « big bang » dans le jargon de la bioacoustique marine, un trait acoustique extrêmement ciblé qui étourdit leur proie et la ralentit assez pour qu'ils puissent s'en emparer sans trop dépenser d'énergie. [...] La crevette pistolet ferme sa grande mâchoire tellement vite que la vitesse forme une bulle de cavitation qui éclate avec un bruit d'impact si fort qu'il paralyse le poisson et fournit ainsi son repas à la crevette sans effort de sa part. : 108. (V. O : 96)

*K. 46. La liste des comportements acoustiques adaptatifs est longue. J'ai un enregistrement, effectué à l'automne 1979, d'une orque qui imite l'aboïement de l'otarie, manifestement pour l'attirer. Le cinclé américain [...] est poussé par un instinct ancestral à nicher près des chutes d'eau, et pourtant son cri et ses appels percent le vacarme des cascades les plus tumultueuses. [...] Les papillons de nuit sont parvenus à brouiller les signaux d'écholocation des chauves-souris. Mais, nouvelle solution adaptative, certaines chauves-souris, comme *Barbastella barbastellus*, [...] ont réduit leur signal originel, un tintement fort, à un doux murmure. Cela leur permet de se rapprocher à une longueur d'aile de leur proie sans être repérées. : 108. (V. O : 97-98)*

K. 47. Le fait que toutes les voix des occupants d'un habitat se répartissent entre des niches présente un avantage adaptatif considérable : le son de l'ensemble est souvent plus riche, plus énergique

et puissant que la somme de sons émis par les parties. [...] Le tapage des insectes et des amphibiens ne crée parfois qu'une intermodulation : les hauteurs de deux signaux -ou plus- sont si proches qu'il leur arrive de se heurter, s'annulant momentanément l'un l'autre, effet acoustique tout à fait différent du son émis individuellement par chaque source. : 115. (V.O : 103)

K. 48. Notre maison sans prétention était mal isolée des intempéries et du bruit. Même toutes fenêtres fermées, le chant des oiseaux dans les champs et, de temps à autre, le vrombissement d'une voiture dans la rue se mêlaient aux clameurs de la famille Krause. [...] Ma chambre, juste assez grande pour un petit lit d'enfant, était au premier étage, à l'arrière de la maison, au-dessus de la cuisine. À l'écart de la rue, face au nord-ouest, elle donnait sur des champs qui, aux yeux d'un enfant, avaient l'air immenses. Au printemps, au point du jour, elle s'emplissait des chants des tourterelles tristes, des pouillots siffleurs, des cardinaux, mésanges, viréos, rouges-gorges, étourneaux, faisans, amphibiens, grillons, et d'une foule d'insectes. Je finis par très bien connaître les voix des animaux qui ont peuplé mon enfance. Elles étaient entrecoupées de grincements et de claquements de portes dès que la maison s'éveillait. Au rez-de-chaussée, la plomberie de la salle de bains s'animait brusquement. Les bruits rassurants de casseroles, d'assiettes et de couverts filtraient à travers le plancher de ma chambre lorsque mon père se levait tôt pour prendre son petit déjeuner avant de partir travailler. Le soir, avant le coucher, la voix d'un annonceur -ou de la musique- montait de la vieille radio Philco ou du magnétophone installés au fond de la salle de séjour [...].

La maison elle-même, un pavillon d'avant-guerre de 135 m² typique, avait sa propre voix : les murs oscillaient et tremblaient légèrement en émettant un bruit sourd, ressenti plus qu'entendu, quand le vent soufflait et que la pression différait d'un côté à l'autre de la bâtisse. [...] Tous ces paysages sonores de mon enfance me sont encore bien présents à l'esprit -je les reconnaîtrais instantanément si je les entendais à nouveau. Aucune photo de notre famille, de notre maison ou de ses abords ne peut rappeler l'animation de cet environnement [...] : 119-121. (V. O : 106-108)

K. 49. Nous définissons les vocalisations des baleines comme des « chants » : des séquences d'expression vocale acquise, répétées sans cesse durant la saison des amours et du vèlage [...] En effectuant de longs séjours parmi les chimpanzés et les gorilles à l'état sauvage, j'ai découvert que la modulation distincte de leurs vocalisations improvisées lorsqu'ils s'épouillent, jouent ou cherchent leur nourriture -ces combinaisons désignées comme chant par les chercheurs- suscite au sein du groupe un état émotionnel qui apaise même un observateur sur ses gardes. Chaque fois que les gorilles me laissaient me joindre à eux pour leur sieste de l'après-midi, ces vocalisations me calmaient au point de m'endormir moi-aussi. : 129. (V. O : 115)

K. 50. D'autres mammifères expriment également leurs émotions par des sons. Les orques vivent en petites bandes hautement socialisées où la syntaxe et le « vocabulaire » -c'est-à-dire différentes sortes de sifflements et de cris- indiquent l'humeur, la nourriture et les relations aux membres de la bande et des autres espèces marines. Elles émettent un son spécial quand la bande donne la chasse au poisson. Et, lorsqu'elles attaquent d'autres mammifères marins (ce qu'elles font de temps à autre, étant carnivores), les orques ont des vocalisations agressives particulières. Ces séquences énergiques, ponctuées et animées, diffèrent totalement des enchaînements syntaxiques normaux exprimant le contact social et la recherche de nourriture [...]. Durant l'été 1979, j'ai enregistré les vocalisations de trois orques en train d'attaquer une baleine à bosse dans une petite crique (Fingers Bay) à l'ouest de Willoughby Island, dans la baie du Glacier. Échange vocal rare qui n'avait jamais été saisi sur bande magnétique auparavant. : 129. (V. O : 115-116)

K. 51. Le sifflement du troglodyte arada semble formé d'un son blanc aigu. [...] Il répète inlassablement la même séquence de notes, parfois avec de légères variations. Lorsque le cri d'un

perroquet ou d'un autre oiseau l'interrompt, le troglodyte s'arrête brusquement en milieu de phrase et attend que l'intrus ait fini pour la reprendre exactement où il l'avait laissée. : 143. (V. O : 129)

K. 52. République Centrafricaine

Les paysages sonores de ces forêts sont éblouissants ; de magnifiques croisements sonores s'opèrent entre de multiples espèces. En se frappant la poitrine, les gorilles des plaines battent des rythmes surprenants et complexes. Les éléphants des forêts cherchent leur nourriture dans des prairies marécageuses en poussant des barrissements graves râpeux -plus ressentis qu'entendus par l'homme- qui se répercutent sur de grandes distances. Les cris rauques et la tonalité des battements d'ailes des calaos à queue noire et blanche changent subitement de hauteur quand, alors qu'ils évoluent au-dessus de la canopée, ils se laissent porter par des courants ascendants et décrivent de grandes courbes haut dans le ciel. Le scarabée Goliath bourdonne et vrombit. Le colobe rouge et le cercopithèque hocheur poussent des cris d'alarme sforzando pour alerter les membres de leur groupe. L'ombrette africaine, l'ibis et les perroquets percent l'air de leurs appels. : 145 (V. O : 132)

K. 53. Les claquements produits par les épaisses feuilles de la canopée quand elles s'entrechoquent, agitées par la brise annonciatrice des orages de l'après-midi, font partie du paysage sonore des Yanomami [...] le déluge qui s'abat sur le front des bourrasques fait un bruit d'enfer et il arrive si vite qu'il n'y a pas moyen de lui échapper. [...] Lorsque l'orage est passé et que l'averse s'éloigne, le paysage sonore de la forêt redevient peu à peu ce qu'il était : s'y ajoute toutefois une sensation de réverbération qui n'existait pas avant la pluie. Dans la forêt humide, toutes les voix résonnent avec une énergie et une animation renouvelées. : 146-147. (V. O : 133-134)

K. 54. Tard dans la nuit, j'écoute un enregistrement dans mon studio. [...] Je me repasse un enregistrement effectué dans le Parc National de Yellowstone, un après-midi d'automne où les oiseaux s'en donnaient à cœur joie. C'est une longue prise de son, d'environ une heure. Au début, la texture est aussi belle et délicate que de la dentelle irlandaise, un ample tissu sonore qui m'aspire dans le temps et l'espace d'alors comme seul le son peut le faire.

Un corbeau croasse par intermittence et son vol suit une trajectoire horizontale de gauche à droite à travers l'espace stéréo. L'illusion est soudain brisée par un avion à réaction en route vers le nord, peut-être à six mille mètres au-dessus de mes micros. Le bruit se répercute en vagues tonitruantes d'un côté à l'autre de la vallée. Il met six, sept minutes à s'évanouir complètement. Et, pendant ce temps, la biophonie aviaire s'est réduite à presque rien. Dix minutes après, le paysage sonore naturel commence à redevenir ce qu'il était quand, au loin, le battement grave des pales d'un hélicoptère vient s'y ingérer. Les oiseaux se taisent de nouveau. Tout à fait cette fois. : 172. (V. O : 155-156)

K. 55. L'omniprésence du bruit devient manifeste lorsqu'on se sert d'un microphone. Celui-ci, prolongement de l'oreille mais très différent par sa fonction, ne démêle pas les sons utiles du bruit. Il capte tout signal acoustique à sa portée et entrant dans son schéma de détection particulier. Si vous voulez savoir à quel point votre environnement est bruyant, branchez un micro sur un magnétophone et mettez un casque pendant une minute. Faites l'expérience dans un cadre que vous jugez « naturel ». Au bout de quelques secondes, le résultat vous stupéfiera. : 175. (V. O : 159-160)

K. 56. Dans notre monde industrialisé, il arrive parfois que les bruits mécaniques soient bienvenus et, dans certains cas, aient valeur « artistique » : par exemple, le bruit créé par un ingénieur du son pour produire le bon effet au bon moment dans un film. Le son rassurant d'une rame de métro approchant du quai de la station, les bruits de percussion éruptés à intervalles réguliers par le moteur Diesel d'un puits de pétrole quelque part sur les hautes plaines du Wyoming, un tir de canon

ou les vrombissements assourdissants d'une course de stock-cars. Si les gens au sol ne sont pas enchantés quand un bi- ou quadrimoteur traverse leur espace acoustique, le son produit par les moteurs synchronisés -ceux qui effectuent le même nombre de tours par minute et, par conséquent, émettent un bruit de hauteur et d'intensité égales - est un bourdonnement continu sans à-coups, la « musique » la plus douce et rassurante qui soit aux yeux des aiguilleurs du ciel. : 180. (V. O : 164)

K. 57. Le bruissement des vagues de l'océan et des lacs, les effets du vent et le murmure des ruisseaux contiennent des éléments de bruit blanc. Analogues à la lumière blanche, les sons de ce type sont formés d'un nombre infini de fréquences audibles distribuées sur l'ensemble du spectre audio. Toutes les fréquences apparaissent au hasard et, avec le temps, acquièrent une puissance égale. Le bruit blanc produit naturellement exerce un certain nombre d'effets positifs et il est souvent agréable à l'oreille et relaxant. Les Wy-am percevaient naguère le son blanc géophonique des chutes de Celilo comme un signal reconnaissable, investi d'une profonde signification pratique et spirituelle, de la même façon que les Nez-Percés entendaient la musique du vent dans les roseaux du lac de Wallowa. : 181. (V. O : 165)

K. 58. Notre monde est rarement silencieux. Néanmoins, que se passe-t-il lorsqu'un seul type de bruits importun -celui des jets et des avions privés- disparaît de notre environnement ? Un effet sinistre et pourtant mémorable des mesures de sécurité adoptées immédiatement après le désastre du 11 septembre 2001 a été l'étonnante sensation de tranquillité qui a envahi le pays pendant quelques jours. Juste avant le 11 septembre, l'Administration fédérale de l'aviation (FAA) avait modifié les plans de vol des avions venant du nord-est des États-Unis à destination de l'aéroport international de San Francisco, de sorte qu'ils passaient à cinq mille mètres au-dessus de notre maison de la vallée de Sonoma pour amorcer leur descente. L'endroit, autrement charmant, (la vallée de la Lune de Jack London), est aussi l'espace aérien d'entraînement de pilotes de monomoteurs. Le trafic ayant été interrompu après le 11 septembre, aucun avion n'a volé pendant quarante-huit heures. Il n'y a presque pas eu non plus de circulation automobile.

Épuisés par tant d'émotions, Kat et moi étions assis sans mot dire dans notre jardin le lendemain des attaques. *L'anthropophonie réduite au silence, nous étions attentifs au paysage sonore naturel de la fin de l'été que nous n'avions presque jamais entendu en cette saison. Chardonnerets, juncos, mélanges buissonnières, sittelles, grimpeaux bruns, colibris d'Anna, roselins familiers, tohis et hirondelles chantaient encore doucement en un entretissage transparent de voix dont nous ignorions l'existence si tard dans la saison. Les enfants des villes doivent être aussi étonnés en découvrant le ciel nocturne lorsqu'il y a une panne d'électricité.* : 187. (V. O : 171)

K. 59. [...] *les crapauds du Grand Bassin ont entamé moderato leurs vocalises synchronisées* tout autour de la dépression remplie d'eau.

J'ai déroulé le câble, immergé doucement l'hydrophone dans la mare, mis mon casque et allumé le magnétophone suivant le rite habituel. *Je fus complètement pris au dépourvu par les craquements divers, les grincements aigus, les bruits secs et les grattements qui explosaient dans mon casque, tous émis, supposai-je, par des êtres vivants.* Après avoir enregistré un moment, je me suis servi d'un petit seau et d'une pelle que j'avais apportés à tout hasard pour examiner l'eau boueuse et j'y ai découvert des corises, des larves d'insectes et des têtards, *identifiant ainsi toutes les voix aquatiques que je venais de capter.* J'ai ensuite branché d'un côté un micro au-dessus de l'eau et de l'autre l'hydrophone, sous la surface, *pour voir si les crapauds émettaient leurs vocalisations simultanées dans et hors de l'habitat aquatique.* C'était le cas. *Être un des premiers à le constater et à l'entendre fut une expérience grisante.* : 194. (V. O : 177)

K. 60. On a toujours cru que *les vocalisations des crapauds du Grand Bassin* remplissaient deux fonctions principales : attirer un partenaire et protéger le territoire. Mais une autre explication importante liée à la survie nous a peut-être échappé : *un chœur synchronisé constitue un tissu acoustique protecteur sans faille*. En raison de ce synchronisme, autrement dit *quand tous les crapauds vocalisent de concert, les prédateurs dont l'ouïe est développée, comme les renards, les coyotes et les chouettes, ont du mal à prendre l'un d'eux pour cible, car aucun ne se distingue des autres*. En revanche, *s'ils perdent le rythme, et attirent l'attention en essayant de retrouver leur place dans le chœur, gare à eux !* Les rapaces opportunistes, oiseaux ou canidés, sont toujours à l'affût de telles occasions. : 196. (V. O : 178)

K. 61. Le bruit d'origine humaine affecte des biophonies entières. En milieu de matinée, pendant que j'enregistrais en Amazonie au début des années 1990, un quadrimoteur est passé à quelques centaines de mètres au-dessus de notre site de recherche. *Le vrombissement du moteur était si fort qu'il a totalement occulté le chœur des oiseaux et des insectes*. En examinant l'effet du bruit sur le paysage sonore, nous avons constaté que *l'interférence coupait court aux vocalises de beaucoup d'animaux et modifiait également de manière importante le motif d'autres vocalises*. La rupture momentanée de l'intégrité de la biophonie laissait le champ libre aux prédateurs opportunistes, comme les faucons ou certains mammifères. *Le comportement vocal des animaux avait été perturbé ce matin-là assez gravement et assez longtemps pour que cela advienne*. : 198. (V. O : 181)

K. 62. Au début des années 2000, Stuart Gage, de l'université du Michigan, moi-même et d'autres collègues avons été chargés d'effectuer une première étude d'un an du paysage sonore dans le Sequoia and King's Canyon National Park, vaste mais moins connu que Yosemite, situé à quelques kilomètres plus au nord. L'objectif était de rassembler une collection de paysages sonores enregistrés sur quatre sites à chacune des quatre saisons. *Pendant la troisième séance, fin mai, nous venions d'installer nos micros pour évaluer la dynamique d'un chœur de l'aube printanier quand une escadrille d'avions à réaction F-18 venus de la base aéronavale de Lemoore est passée au-dessus de nous*. Bien qu'ils aient volé à plus de trois mille mètres d'altitude, *le grondement à basse fréquence à l'une des extrémités du spectre, combiné au hurlement des appareils passant en trombe, a réduit brusquement la biophonie*. Après la disparition du bruit, *six ou sept minutes plus tard, la zone est restée silencieuse : le chœur de l'aube n'a pas retrouvé le niveau auquel nous l'avions enregistré avant le passage des jets*. : 199-200. (V. O : 181-183)

K. 63. [...] *Du fait que dans les milieux marins, le son se propage sur de très grandes distances s'il n'est pas arrêté par les blocs continentaux, les bruits mécaniques ou électroniques produits sous l'eau posent des problèmes particuliers*. Cela apparaît avec évidence quand on évalue l'effet des niveaux de sons élevés émis par le sonar actif à basse fréquence (LFAS) de la marine américaine, dont on pense qu'il est en partie responsable de la mort de baleines à bec de Cuvier, aux Bahamas et en Méditerranée. : 206-207. (V. O : 188-189)

K. 64. *Mais le sonar n'est pas la seule cause anthropophonique qui perturbe la vie marine*. Lorsque je préparais mon doctorat, j'ai participé à une étude menée pour les parcs nationaux dans Glacier Bay, en Alaska. Nous voulions déterminer pourquoi, malgré l'abondance de nourriture, la population des baleines à bosse diminuait dans la baie. On les voyait s'éloigner *du danger que représentaient pour elles les grands bateaux transportant des touristes, avec le vacarme de leurs hélices et de leurs moteurs*, et s'abriter derrière des îles ou de gros icebergs. Le rapport concluait que *le bruit excessif produit par ces bateaux était l'une des causes probables du déclin de la population de cétacés*. [...] Ces dernières décennies, *le bruit émis par les bateaux dans Glacier Bay a été atténué*

grâce à des moteurs, coques et hélices conçus pour produire moins de vibrations. Selon des rapports récents, la population des baleines serait « presque revenue à la normale ». : 209. (V. O : 190-191)

K. 65. On vint nous chercher de bonne heure pour le trajet de huit heures du centre animé de Rio de Janeiro à Rio Doce. Notre camp était entouré d'arbres à feuilles caduques de plus de trente mètres de hauteur, en particulier des barrigudas en forme de bouteille qui nous abritaient. Dès notre première randonnée dans la forêt, nous avons rencontré un groupe de singes lions (ou tamarins soyeux), une espèce rare, perchés dans la canopée, *et nous avons enregistré leur jacassement aigu parfaitement modulé. C'était un coup de chance. Nous ne les avons plus jamais entendus ni vus.* : 222. (V. O : 202)

K. 66. Bernie Krause rapporte les propos d'Elisabeth Wilson, amérindienne, ancienne de la tribu des Nez-Percés, enregistrée en 1971, alors qu'elle était âgée de 91 ans.

Elisabeth Wilson évoque l'expression « *d'une mélodie perçue dans le souffle embué d'un bison dans la lumière d'un matin d'hiver* » : « *Une sorte de sifflement et de soupir, dit-elle le regard perdu au loin. Tout un chant dans un sifflement et un soupir.* » : 228-229. (V. O : 209)

L'auteur évoque ensuite un entretien avec Élisabeth et son fils :

J'ai eu la chance d'enregistrer Angus Wilson et sa mère lors d'une discussion où ils se rappelaient *les tonalités du vent. « En amont de la rivière du Serpent, le vent souffle de telle façon qu'on dirait des hommes et des femmes rassemblés au loin, tous chantant en même temps à voix basse et grave »,* se souvient Angus.

« *C'est un vent particulier qui, quand il souffle à travers les chicots d'arbres morts, murmure une sorte de timmmmm. On l'entendait partout, alors qu'à présent on ne l'entend plus que près de la rivière, dans les vallées ravagées par le feu* », répond sa mère. « *Il suffit d'un chicot pour résonner dans le vent. Mais, quand il y en a plusieurs, ils chantent tous à nos oreilles. C'est un bruit triste. Je l'ai entendu. Il frappe toutes les notes.* »

Angus et Elisabeth songeaient à la façon dont le vent apprenait à l'eau à chanter des chansons tristes, émotion souvent exprimée. Puis l'eau, se sentant seule parce qu'elle voulait chanter avec d'autres esprits que le vent, enseignait le chant aux insectes, qui à leur tour l'enseignaient aux grenouilles, qui l'apprenaient aux oiseaux, aux ours et aux écureuils. Les Nez-Percés apprenaient leur musique et leur danse de la géophonie et de leurs guides animaux, des sons de la nature, qui étaient toujours les forces motrices de leur vie, jusqu'à ce que le contact avec l'homme « moderne » n'altère le paysage sonore. : 229. (V. O : 209)

K. 67. Presqu'aucun être sensible ne peut prospérer dans un environnement complètement silencieux. Le silence signifie privation sensorielle. Considérez, par exemple, une salle anéchoïde -généralement de petite taille, conçue pour que les parois absorbent tous les sons et qu'il y règne un silence total. Elle sert d'ordinaire à tester les caractéristiques acoustiques de micros et haut-parleurs très haut de gamme. Si vous vous trouvez à l'intérieur d'une salle de ce genre, essayez de rester calme plus de cinq minutes sans sombrer dans la dépression ... : 234-235. (V. O : 215)

K. 68. Au cours d'une mission, je suis tombé par hasard *sur un site presque anéchoïde au fond du Grand Canyon. C'était l'endroit le plus silencieux où je me sois jamais trouvé en pleine nature* : une zone enclose entre de hautes parois de grès, à un kilomètre et demi de la rivière. Arrivé à pied, j'y avais dressé le camp dans l'après-midi. *En me reposant un moment, je me suis vite rendu compte que, hormis le léger bruit que je faisais en cherchant où dérouler mon tapis de couchage, l'écoulement du sang dans mes veines était la seule chose que j'entendais, un bruit de pulsation sourd à une extrémité*

du spectre et une sorte de geignement que je n'avais jamais remarqué à l'autre extrémité, probablement dû à un acouphène naissant.

Pendant quelques instants, j'ai cru que j'étais devenu sourd. Lorsque j'ai jeté un coup d'œil à mon sonomètre, l'écran indiquait le niveau le plus bas que j'étais capable d'entendre -10 dBA-, un silence total. En peu de temps, je me suis senti si désorienté que je me suis mis à parler, à chanter et à lancer des cailloux contre les parois du canyon uniquement pour entendre autre chose que le sang battant dans mes tempes et le vacarme croissant dans mes oreilles. L'absence de tout signal acoustique me rendait fou. Je n'ai pas été long à emballer mon matériel et à retourner à portée de voix de la rivière, dont l'eau qui coulait tout près fournissait un repère acoustique. : 235. (V. O : 215)

K. 69. Les sons totémiques que j'entends sont souvent ceux émis par les vagues sur le rivage. Ce peut être aussi le grondement du torrent qui dévale près de chez nous dans l'arroyo pendant les orages d'hiver dans le nord de la Californie. Aujourd'hui, ils se composent des appels résolus et du martèlement rapide des coups de bec d'un couple de grands pics qui nichent au sommet de la colline devant ma table de travail. Ces instants privilégiés me rappellent pourquoi je me suis lancé dans cette odyssée il y a tant d'années. Avec un peu de chance, j'en vis de semblables chaque fois que je m'aventure sur le terrain. : 245. (V. O : 225)

K. 70. Comme dans les paysages sonores des habitats désertiques, l'ensemble vocal arctique est clairsemé et discret en comparaison de ceux des forêts tropicales et subtropicales, où la végétation et le climat entretiennent une très grande diversité. La flore n'est pas aussi dense ni variée et, quand elle est présente, les touffes d'herbe délicates de la toundra s'étendent à perte de vue. Il n'est pas facile de se frayer un chemin. . [...] Le chant des oiseaux est extrêmement léger et difficile à enregistrer à cause des vents d'ouest et du nord qui soufflent presque constamment de Sibérie et de la mer de Beaufort. Pourtant, les oiseaux sont bien là et ils s'expriment. Ils ont beaucoup de choses à communiquer et une courte saison pour le faire. Comme dans le désert, ils se répartissent sur de vastes étendues. : 251. (V. O : 231 ; 232)

K. 71. Comme il vit sur place, dans la forêt, avec sa nouvelle famille, Sarno observe l'impact de la civilisation moderne sur ceux qui, naguère, tiraient toute leur inspiration sonore des voix des organismes vivants dont ils étaient entourés.

Mais il n'est pas trop tard. Des sites aux confins de l'Alaska, dans les pampas d'Argentine et d'Uruguay, du Canada (Ontario, certaines parties de Colombie Britannique et des Territoires du Nord-Ouest), des plaines inondables du Pantanal brésilien, des régions protégées de Papouasie-Nouvelle-Guinée et même des secteurs du Minnesota septentrional et des Adirondacks, résonnent encore des sons de la nature. Dans la mesure où nous les parcourons d'un pied léger, en conscience et respect, certains de ces endroits restent des monuments sonores, des havres au sein du labyrinthe bruyant où nous avons choisi de vivre : 255. (V. O : 235-236)

4. Disques en lice. Rts Espace 2. J.L. Rieder

Transcriptions d'émissions radiophoniques.

G. Tartini, Sonate pour violon et basse continue dite « du trille du diable »

R.T.S. Disques en Lice. Jean-Luc Rieder.

Lundi 8 avril 2013

<http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/4758822-disques-en-lice-du-08-04-2013.html>

Consulté le 09-05-13

Versions en lice

David Garrett (violon)
Alexandre Markovich (piano)
DG.

Gil Shaham (violon)
Jonathan Feldman (piano)
Sony Classical

Pierre Amoyal (violon)
Susan Moses (violoncello)
Edoardo Farina (clavecin)
Apex

Locatelli Trio
Elizabeth Wallfisch (violon)
Richard Tunnicliffe (violoncelle)
Paul Nicholson (clavecin)
Hypérion

Andrew Manze (violon)
Harmonia Mundi

Invités

Thierry de Choudens, musicographe.
David Meichtry, journaliste.
Armène Stakian, violoniste.

Animateur

Jean-Luc Rieder.

1. A. 05:38 on va commencer par une version zéro ... c'est-à-dire que vous connaissez le principe ... six versions à comparer... d'abord de manière anonyme ... vous allez me dire ce que vous en pensez deux par deux mais *auparavant ... pour se mettre en oreilles si je puis dire...* j'aimerais vous faire écouter une nouveauté du disque ...

Troisième et quatrième mouvements, adagio et allegro, écoute d'une « version zéro »

2. I. 12:22 [...] *je trouve que les parties rapides sont très bien jouées ... très brillamment ... et que cette brillance et cette imagination qu'elle peut avoir là- dedans ... elle ne l'utilise pas du tout dans les parties lentes ce qui est fort dommage ... surtout quand les choses se répètent eh bien on pourrait souhaiter que la deuxième fois ... elle y aille d'une petite invention de son ... de sa part par exemple ... et qu'y ait plus de variations sur le plan des sonorités c'est toujours un son effilé ... pur...bon ... d'accord mais Tartini ... pour moi c'était un ... une personne de ... rires ... je ne l'ai pas connu mais c'était une personne de chair ... et de sang [...]*

3. J. 13:02 oui alors *c'est très joli ... moi j'ai trouvé ... c'est du joli violon* mais je partage assez l'avis sur le plan ... *du rendu sonore* hein ... *on a quelque chose d'un peu lisse ...* alors que Giuseppe Tartini est quelqu'un qui a développé l'art de l'archet à ... à un niveau extraordinaire à son époque ... et c'est vrai que c'est un petit peu dommage de l'considérer comme ça ... *c'est un peu d' la dentelle c'est très joli ... moi j' ... c'est très agréable à écouter en tout cas [...]*

4. K. 13:48 oui ... *beaucoup de douceur presque un peu trop ... même s'il y a un certain ... une certaine sentimentalité probablement dans la musique de Tartini et même dans cette musique dite diabolique* puisque ce mouv'ment-là ... c'est celui surtout auquel on fait référence quand on pense au rêve du ... du diable ... *... mais y'a aussi toute la beauté de la musique que Tartini se souvient avoir rêvée*
[...]

Premier mouvement, Larghetto affetuoso, écoute des versions 1 et 2

5. A. 22:05 voilà ... ainsi s'achève le premier mouvement de cette version numéro deux dans Disques en lice ... de cette sonate ... pour violon et piano en l'occurrence en sol mineur ... ce Trille du Diable de Giuseppe Tartini [...] qu'avez-vous pensé de ces deux versions s'il vous plaît ↗

6. I. 24:33 [...] oui alors moi j'ai bien aimé ... j'ai bien aimé la première version ... *j'ai préféré la première version ... j'ai trouvé qu'elle avait plus de lignes ... qu'elle avait plus de souffle... ...bon y'a des démanchés qu'on ferait plus aujourd'hui même en jouant cette version moderne*

7. A. 24:47 qu'est-ce que c'est un démanché ↗

8. I. 24:48 *un démanché c'est un déplacement sur le manche ... qui en principe est un acte technique mécanique et ...que parfois on fait entendre pour des raisons expressives ... donc là y'a des ... des démanchés que personnellement je n'trouve pas expressifs ... donc qui sont des... voilà*

9. A. 25:03 est-c'qu'il sont des ... ça veut dire *ce sont des défauts ce sont des scories* ↗

10. I. 25:06 non ... disons ... là c'est... non on peut pas dire ça ... on peut dire qu'à une certaine époque on faisait ce genre de démanchés

11. A. 25:12 d'accord...
12. I. 25 :13 on se ... on nageait dedans même n'est-ce pas ... mais c'est pas l'cas là hein ... mais y'en a quand même un ou deux... c'est pas ... *j'trouve qu'y a une douceur dans cette version ... et y'a une unité voilà dans tout le mouvement ... c'qui m'a beaucoup plu par rapport à la deuxième version ... j'trouve qu'il y a des passages qui sont très bons... mais ce n'sont ... ce n'sont que des passages ... pour moi disons... voilà ... et je trouve pas non plus la ligne... des jolies nuances voilà... est-ce qu'y a ... y'a une question ... les deux prises de son sont très différentes*
13. A. 25:41 c'est vrai
14. I. 25 :42 *donc ça ça joue un rôle aussi...*
15. A. 25:43 *mais les deux arts du violon sont vraiment très différents hein*
16. I. 25:44 oui oui tout à fait ... tout à fait ... mais le violon moderne est important me semble-t-il enfin
17. A. 25:52 il me semble aussi ... merci beaucoup ... J quel est votre avis ↗ Vous partagez celui d'I pour certains propos ↗
18. J. 25:56 pas tout à fait ... *la première version est très belle ... c'est ... un ou une violoniste qui a une grande maîtrise avec un son chaud ... des vibrati qui sont très intéressants ... mais j'ai trouvé un peu un certain manque de charme et euh quelque chose d'un peu euh... qui manquait un peu d'émotion ... quelque chose d'un peu fabriqué dans le ... dans l'expression c'que j'retrouvais pas dans la deuxième qui m'semblait plus... plus authentique à ce point de vue*
19. A. 26:25 d'accord
20. J. 26:26 euh ... donc voilà j'me d'mandais si dans la première version on n'avait pas affaire à quelqu'un comme G qui aime bien... *faire un peu des ... des effets particuliers ... ça m'faisait penser un peu à ça ... quand tout d'un coup y'a des choses qui m'semblent moins ... moins naturelles*
21. A. 26:40 dans la première version ↗ ... qu'on soit clair
22. J. 26:41 dans la première version
23. A. 26 :42 d'accord oui
24. J. 26 :43 la deuxième version elle est ... *elle a beaucoup de charme je trouve ... elle a quelque chose de fragile ... de très intime ... avec un son clair et très frais presque cristallin comme ça ... une... alors si c'est affetuoso j'trouvais qu'c'était même une affection un peu mélancolique ... et ça m'faisait penser à ... une version de Y [...]* mais là c'est pas Y ... je pense que c'est un d'ses élèves préférés
[...]
et ... il avait un son justement ... jeune ... qui était extrêmement ... clair comme ça pas très charnu c'est ... et ça m'faisait penser donc à ... à ce jeu de violon...
[...]
25. A. 27:53 très bien ... merci beaucoup J... on s'tient au courant dans quelques minutes mais j'aimerais juste juste que K s'exprime
26. K. 27:57 oui moi j'ai trouvé moi qui suis beaucoup moins familier de l'instrument que mes

deux collègues aujourd'hui ... *qu'il y a vraiment toute la magie du son du violon dans ces deux enregistrements ... effectivement une prise de son qui le rend plus présent dans la deuxième* mais je suis plutôt d'l'avis d'I pour ... mes préférences parce que *j'ai beaucoup aimé la douceur d' la première* ... on a jugé deux versions où la deuxième faisait les répétitions et la première ne reprenait pas donc la deuxième était deux fois plus longue et... *des versions effectivement ... tout en simplicité [...]* donc ... les versions qu'on a ... modernes sous les yeux de l'édition ... donnent simplement la mélodie au violon alors que quand les violonistes baroqueux qu'on va peut être entendre plus tard la prennent ... ils rajoutent eux-mêmes les notes du violon ils peuvent même se passer dans certains cas de l'accompagnement ... et donc ... c'est ce qu'on verra plus tard mais là *c'que j'ai vraiment apprécié c'est cette ... beauté pureté du son et... je trouve alors une simplicité plus grande dans la première là encore une grande modestie* ... vous disiez plus de naturel dans la deuxième ↗ mais moi j'ai...

27. J. 29:06 dans la deuxième oui dans la première un peu ...
28. A. 29:07 plus authentique disait J...
29. J. 29:10 plus authentique oui
30. K. 29:11 *moins d'effets moi j'trouvais dans la première et ... d'une simplicité qui m'a beaucoup plu*
31. A. 29:14 très bien ... *la deuxième ça veut dire ... plus d'effets ça veut dire trop d'effets* ↗
32. K. 29:18 euh ça veut dire en comparaison immédiate l'un après l'autre ... *un p'tit peu... un p'tit peu moins naturel* et on sait que c'était la qualité que Tartini exigeait ... le plus alors c'est très ... théorique aussi ... *il parle toujours de l'imitation de la nature*
33. A. 29:29 très bien
34. J. 29:30 j'trouvais vraiment l'inverse alors moi ... c'est vraiment étonnant
35. A. 29:32 ah oui c'est étonnant
36. K. 29:33 *alors c'est peut être l'ordre d'écoute moi j'étais ... touché depuis la première*
37. A. 29:36 non mais j pense ... les deux prises de son étaient tellement différentes ... donc ça ça fait... ça peut faire une grosse différence
38. K. 29:40 dans la deuxième le violon est plus mis en avant c'est vrai
[...]
39. A. 29:45 la première version était due à un Stradivarius le *Comtesse Polignac 1699* [...] réalisée en 1998 par S le violoniste américain ... F l'accompagnait au piano ... ça c'était pour la version numéro un ... la version numéro deux ... là K [...] vous êtes extrêmement impressionnant parce que oui ... [...] parce que *pour reconnaître G à quatorze ans ici dans cet enregistrement de 95 [...] avec M au piano il faut vraiment ... euh avoir une oreille vouée à l'art du violon ... c'que vous avez une oreille vouée à l'art du violon* K ↗
40. K. 30:38 [...] il se trouve que j'ai vu ce violoniste à c't âge-là à Verbier ... quand j'étais ... donc j'avais des abonnements à Verbier et il a joué et j'ai... découvert ce violoniste-là [...] j'avais beaucoup aimé ... j'avais trouvé ... c'côté très intimiste

comme ça [...] très fin extrêmement fin ... et puis qui a quelque chose à dire euh ... à son âge mais c'est pour ça ... y'a côté frais et...

41. A. 32:52 S donc pour la version numéro un ... G pour la version numéro deux ... et la version numéro trois... la voici...

Premier mouvement, écoute des versions 3 et 4

42. A. 41:38 c'était la version numéro quatre... de ce premier mouvement de ce *Trille du Diable* ... de cette Sonate ... de Giuseppe Tartini ... l'une parmi cent trente autres sonates hein ... c'est un corpus considérable laissé par Tartini ... qu'en pensez-vous... de la version numéro trois... de la version numéro quatre ↗ [...]

43. J. 41:57 [...] la quatrième elle est étonnante parce que c'est une version qui ... qui prend ... j'sais pas si c'est la version... en tout cas c'est pas la version Kreisler ça c'est sûr... donc c'est une version baroque en tout cas dans... dans l'écriture mais *c'est joué d'une façon ... on pourrait presque dire joué d'une façon moderne c'est-à-dire avec un ... un violon moderne ... et c'est assez étonnant avec un... un son chaud et puis une manière très ... très alerte de jouer ... et ... c'est un contraste assez intéressant [...]*

44. A. 42:41 [...] *c' que j'peux vivre comme un paradoxe vous l'vivez comme une richesse ... instrument moderne partition ...*

45. J. 42:53 alors c'est l'impression qu'j'ai hein ... je n'suis pas convaincu de ...

46. A. 42:54 oui oui j'pense que vous avez raison

47. J. 42 :57 alors paradoxe ... oui et non parce que finalement ... j'pense pas qu'il faut être sectaire dans la musique ... il faut essayer d'en sortir quelque chose... oui c'est vrai que ... si on joue d'une manière ... comme à l'époque faudrait jouer peut-être... à c'moment là euh... avec des instruments dits d'époque puis en même temps ... moi j'ai l'impression qu'i faut... faut casser ces barrières ... pourquoi forcément ... se limiter... pourquoi pas ... jouer sur un instrument moderne finalement ... une version ... avec... une basse continue comme là et caetera ... pourquoi pas... non c'est pas quelque chose qui m'dérange ... moi j'aurais plutôt un côté très ouvert par rapport à ces choses-là

48. A. 43:38 ça c'est pour la version qu'on vient d'entendre

49. J. 43:39 version quatre ...

50. A. 43:40 auparavant ↗

51. J. 43:41 alors j'ai trouvé que ... alors c'est un peu... là c'est un peu différent *on a beaucoup de délicatesse ça c'est très naturel avec un discours bien tenu ... un son ... alors peut être parfois un son très clair... qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide... mais en même temps joli ... moins ... assez direct mais moins direct que la dernière ... donc... c'est vrai qu'c'est un contraste très intéressant de ... de vivre là alors... probablement avec un violon euh... dit baroque ... enfin monté comme étant baroque ... et euh... donc moi j'ai trouvé très intéressant ce contraste... je préfère ... j'aurais une petite préférence pour la quatrième parce que *précisément c'est joué avec toutes les couleurs que l'on peut trouver et que j'aime beaucoup dans un violon euh ... plus ... enfin plus abouti* forcément puisque plus moderne d'ailleurs*

[...]

52. I. 45:33 je suis d'accord avec c'que vient de dire J ... euh... dans la version numéro trois ... bon... *c'est une version qu'j'ai appréciée ... hum... qui n'est pas ma favorite ... d'une manière générale ... euh... je la trouve un peu trop lisse ... c'est joli ... euh ... c'est une version qu' j'dirais... que j'qualifierais d'intimiste ... intimiste avec charme... mais y'a pas réellement de chaleur dans la sonorité ... et là je suis sûre que Tartini ne jouait pas comme ça ... je n'y étais pas mais ... rires... j'en suis convaincue... et donc je pense qu'on peut jouer ... avec chaleur sur ... quelque violon que ce soit ... euh... baroque ou ... baroque modernisé ou moderne carrément ...euh ... donc là je reste un peu sur ma faim du point de vue d'une forme d'ampleur tout de même ... euh... y'a beaucoup de finesse mais en même temps y'a pas ... donc c'que j'trouve toujours dommage quand on raccourcit un peu le ... le spectre des nuances ... des expressions ... sous prétexte que ... n'est-ce pas ... donc je ... voilà ... la version quatre elle a bon... elle a cette qualité d'être ... d'avoir plus d'expression*
53. A. 46:51 *la version quatre qu'on vient d'entendre oui*
54. I. 46:52 *qu'on vient d'entendre ... mais j'dirais ... c'est un mot un adjectif qui m'est venu à l'esprit ... j'la trouve trop bruyante je trouve qu'le violon est bruyant là-dedans... plus que vraiment... par moment hein ... plus que vraiment sonnante donc je trouve très beau hein ... je suis en accord avec cette version d'une manière générale ... mais par contre j'me demande pourquoi il ne fait pas les doubles cordes euh... dans la reprise de la ...*
55. J. 46:16 c'est ça c'est très bizarre
56. I. 46:17 c'est très curieux parce *qu'on devrait p't être faire le contraire... jouer d'abord la mélodie simple et puis après l'orner un peu _____voilà*
57. A. 47:24 hmm hmm... oui c'est pour ça qu' j'vous ai fait entendre la reprise... c'est parce qu'il y a là ... une option euh étrange ↗
58. I. 47:31 oui ... *j'trouve qu'le son est aussi euh... j'veux pas dire trop moderne mais...parce que c'est ... c'est une manière simpliste de réagir mais ... y'a un modelé d'la sonorité voilà ... qui est pas ni dans l'forte ni dans l'piano c'est un modelé d'une manière générale et... voilà*
59. A. 47:48 *merci beaucoup ... et vous K que pensez-vous de ces versions trois et quatre ↗*
- [...]
60. K. 47:51 j'suis un peu d'accord avec c'qui a été dit à propos de ... *cette dernière version qui est p't être un peu trop affectueuse hein c'est marqué Larghetto affetuoso dans c'premier mouvement ... c'était vraiment affetuosissimo...*
61. A. 48:00 dans c'qu'on vient d'entendre ↗
62. K. 48:01 oui oui ... je trouve qu'à la fin ... *je m'suis un peu lassé aussi c'est une version effectivement ... certainement des débuts où on s'disait il faut quand même remplacer l'piano pour être ... plus à la page avec un violoncelle un continuo ... mais c'est un peu prétexte ça ... effectivement le violon était beaucoup sur l'devant dans la prise de son et les instruments derrière presque trop effacés et puis le violoniste n'avait pas le style baroque on va pas faire une querelle maintenant entre... baroqueux et modernistes ... quand ... J a dit tout à l'heure que le violon*

moderne était ... supérieur au violon ancien y'a plein de ... de choses qui entrent en compte ce s'rait l'occasion d'une longue discussion j'pense qu'un excellent violoniste

63. A. 48:37 oui on l'aura peut-être
un peu plus tard
64. K. 48:38 sur un excellent violon ancien serait ... serait meilleur encore *mais c'est vrai qu'on a un très beau son dans cette quatrième version ... mais j'ai quand même préféré la troisième malgré sa sonorité en cordes de boyau plus âpre ... parfois quand même assez charnue assez vivante ... et surtout il a ... il a respecté un peu l'esprit avec une reprise où ... on rend l' discours plus intéressant on ose ... varier un peu ... on rajoute des notes*
65. A. 49:01 c'qui est un peu l'but de la reprise...baroque ↗
66. K. 49:02 ce qui est l'sens de l'interprétation à l'époque de Tartini
[...]
c'est pas le plus grand des baroqueux qu'on a entendu là *peut-être que effectivement il faudra encore plus de ... de véhémence pour jouer ça avec ... à la hauteur des instruments modernes ...*
67. I. 49:40 mais là si j'peux m'permettre je trouve qu'c'est une question d'archet... parce que l'archet... Tartini en a tellement parlé... il a donné des préceptes tellement justes qu'on a ... qu'on observe encore aujourd'hui ... donc cet archet qu'il a prescrit ... permet ... des variations ... il travaillait pour être au service de toutes ces variations ... qu'on joue sur un violon moderne ou un violon baroque ... euh ... pour moi ça fait pas ...
68. K. 50:03 exactement on devrait faire aussi... aujourd'hui
69. I. 50:05 voilà c'est pas ... y'a pas vraiment de différence peut-être je f'rai hurler certains ...mais moi je suis ouverte tant d'un côté que d'l'autre ... l'essentiel c'est qu'ce soit ... que le discours soit intéressant et qu'on utilise justement le violon... pour servir l'expression d' la musique...
70. J. 50:18 son *Traité dell arco* c'est donc d'abord trente-huit versions qui ont été augmentées de douze donc cinquante ... ce sont des ... cinquante variations sur un thème de Corelli ... qui font donc ... tout c'que ... est l'art de l'archet pour Tartini donc il le transmet ... *son traité c'est d'la musique c'est pas du tout du discours*
71. A. 50:38 et aujourd'hui techniquement ... une sonate comme ça et son art de l'archet ce sont des choses qui ... aujourd'hui I restent extraordinairement difficiles pour des violonistes ↗
72. I. 50:47 oui ben ... par exemple moi j'ai joué une sonate de ... *Didon abandonnée* donc une autre sonate de Tartini ... pour ma virtuosité⁸⁸⁹ ... qui faisait partie de la ... le groupe « sonates pièces anciennes » voilà ... bon c'était ça ... c'était pas aussi ... c'est pas aussi difficile que ça ... mais c'est des sonates anciennes donc c'est des choses qu'on joue ... le *Trille du Diable* c'est très difficile...

⁸⁸⁹ Examen de fin d'études musicales

73. A. 51:09 oui oui [...] nous allons passer à d'autres couleurs ... peut-être très différentes qui sait ... au gré de la version numéro cinq

Premier mouvement, écoute des versions 5 et 6

74. A. 1:03:58 et voilà pour la dernière version dans *Disques en lice* de ce premier mouvement de la sonate Trille du Diable ... [...]

75. K. 1:04:04 alors voilà deux authentiques baroqueux mais en même temps ... l'exercice ... avec des versions aussi dissemblables est assez difficile à faire ... de la comparaison ... euh on a à l'instant un violoniste qui joue tout seul évidemment qui reprend ... la partie... une partie de l'accompagnement qu'on a pu peut-être trouver avant inutile ici et il le joue tout seul à nu ... avec une façon de jouer qu'aucun des grands violonistes du passé n'aurait osée en faisant des sons très ténus au début avec beaucoup de souffle ... et puis le tempo extrêmement lent qui m'a un peu surpris ... et dérangé au début p'tit à p'tit le discours devient intéressant et j'trouve qu' c'était de mieux en mieux ... mais c'est quand même difficile ... à comparer avec la version précédente qui elle est pleine de vivacité qui a le tempo le plus rapide des six qu'on a entendues et ... qui emporte plutôt mon adhésion avec ... un continuo justement rendu intéressant par l'art ... de dialoguer entre le clavecin et le violon ... en rajoutant effectivement quelques petites notes de temps en temps c'est... c'est quand même l'art aussi de ces sonates... on sait ... on en a parlé brièvement au début ... que Tartini écrivait un accompagnement pour l'édition et qu'il trouvait que ça n'avait pas beaucoup d'importance ... il y a une lettre où il dit...

76. A. 1:05:12 oui 1750
mes petites sonates pour violon seul n'ont une partie de basse que par respect des conventions per cerimonia je les joue sans basse et telle était mon intention

77. K. 1:05:20 voilà donc là on a essayé de restituer ... euh ... Tartini dans son pyjama sur son lit en train de ... de reproduire ce qu'il a entendu jouer par le diable ça manquait peut être un petit peu quand même de ... d'inspiration comme il le raconte dans ... rires ... [...] surtout dans la lenteur parce que moi il me semble que le tempo ... c'est une sicilienne ce larghetto initial ... et ça donne *tam ta tam tam ta tam tam*... (chanté) il m'semble que c'est plus proche de ... de la vivacité qu'on a entendue juste avant qui elle alors emporte entièrement vraiment mon ... mon adhésion

[...]

78. I. 1:05:52 eh bien moi je suis ... tout à fait d'un avis ... voisin ... pour cette version six je trouve donc ce tempo extrêmement lent ... évidemment ça frappe surtout au début ... on nous prend à la gorge... enfin on nous prend pas à la gorge justement ... on n'a pas cette sicilienne on n'a pas justement c'qui donne de la douceur au mouvement... bon là je vois dans l'édition euh... *Urtext* c'est *andante* dans l'édition moderne c'est *larghetto affetuoso* alors ... quel est le...

79. A. 1:06:20 je n'sais pas

80. I. 1:06:21 voilà c'est ça ... bon en tout cas là je trouve pas tellement ... *l'affection est très pesante en tout cas... rires*

81. A. 1:06:26 d'accord...très bien... et puis auparavant ↗
82. I. 1:06:29 et ... *j'trouve qu'il vari e bien par contre il fait des choses tout à fait surprenantes ... des digressions ... y'a une certaine recherche donc à laquelle je rends hommage*
83. A. 1:06:39 oh oui y'a un très bel art de...
84. I. 1:06:40 voilà tout à fait ... *de varier ... d'ajouter ... de changer l'harmonie même au passage ... et ... voilà ... donc je trouve qu'on n'a quand même pas suffisamment de naturel puisque ... Tartini parlait de ... de l'harmonie avec la nature donc là j'trouve qu' y'a un côté artificiel ... de le faire si lent... voilà... ça devient*
85. A. 1:06:59 d'accord ... un peu volontariste ...
86. I. 1:07:01 oui ... voilà ... *j'veux faire quelque chose de différent j'le fais ... zut... ... par contre la version d'avant ... me plaisait plus parce qu'elle est vraiment ... c'est une version baroque ... euh... mais je la trouve non affetuoso non plus si... si... disons je trouve ... c'qui me frappe... parce que je suis sûre qu'il ya des violonistes baroques qui jouent ça avec affection ... mais cette croche pointée *ta dida* (chanté) du début *úú* ... c'est tiré comme si i fallait toujours beaucoup d'archet pour la faire ... et pour mettre la corde en vibration ... donc j'pense que... peut être qu'on peut l'faire quelquefois ... quant à l'faire chaque fois je trouve c'est monotone et pour finir ... j'appréhendais d'entendre de nouveau cette croche pointée *mmmm*⁸⁹⁰ un peu... je sais pas comment dire pour ne pas être... pas aimable ... disons voilà ... j'trouve un peu dur et sec justement par rapport à c'mouvement qui est tellement... où y'a tellement de tendresse... bon alors à la reprise ... le ou la violoniste a varié et c'était bien ... bien fait j'ai trouvé qu'c'était intéressant ... euh voilà c'est ces attaques ... enfin cette manière de développer l'son disons ... même si Tartini a dit dans sa lettre à la fameuse Lombardini que il fallait mettre très délicatement l'archet sur la corde... sans donner de poids et que ... mais dès qu'on part donner le poids ... alors j'sais pas si cette manière de faire est une... j'veux dire une déformation de ce ... précepte mais je pense que... c'que Tartini a dit n'est pas du tout illustré là ... c'est ... donc d'avoir un son ... y' a pas... ça enlève la rondeur du son... voilà ... je pense que ça n'a rien à voir enfin à mon avis ... humble avis ... avec ... le baroque*
87. A. 1:08:43 merci beaucoup ... et vous J ↗
- [...]
88. J. 1:08:45 alors cette fameuse lettre à son élève Maddalena Lombardini qui date de 1760 ... dans cette lettre Tartini... donc il développe vraiment tout ... tout c'qu'il entend par la technique ... la virtuosité
89. K. 1:08:56 c'est une sorte de cours par correspondance hein
90. J. 1:08:58 complètement... donc il dit que... l'archet doit être l'objet principal des études ... alors il conseille pour reprendre c'que disait K ... il conseille
- de parvenir à une attaque à peine audible et semblable à un souffle ce sont les nuances qui dans la conduite de l'archet représentent l'élément le plus important et le plus difficile ... si l'on possède cette aptitude à*

⁸⁹⁰ Transcription approximative d'un son guttural légèrement ascendant, imitant l'accent donné avec l'archet sur la croche pointée.

nuancer on pourra alors aussi facilement exécuter une pose de voix à l'attaque de la note ... que monter jusqu'au fortissimo ou diminuer vers un pianissimo ...

donc il avait vraiment

91. A. 1:09:29 excellent
92. K. 1:09:30 y'avait ces contrastes...
93. A. 1:09:31 excellent qu'vous sortiez cette lettre K ... vous l'avez aussi I ... vous avez amené ça ... merveilleux oui ... et donc ... *par rapport à c'qu'on vient d'entendre* ↗
94. J. 1:09:38 alors la version six ... puisque c'est la dernière qu'on a entendue... c'est vraiment un parti pris personnel ... qui est assumé hein donc c'est du ... pour moi *c'est du baroque austère ... ben j'fais une licence en disant qu'c'est même un baroque calviniste presque j'ai trouvé moi ... enfin ça ... on rigole pas donc... même dans les agréments y'a pas d'quoi rire*
- [...]
- peu d'émotion dans l'affetuoso* [...] moi j'ai vraiment eu d'la peine avec cette version même si ... *le son est raide ... même dans les ornements y'a pas ... y'a pas d'amusement ... voilà bon c'est un parti pris ... c'est un excellent violoniste c'est probablement X*
95. A. 1:10:20 oui c'est ça j'pense que c'est l'seul qui l'ait faite comme ça donc... c'est vrai c'est X [...] donc la version six qu'on vient d'entendre
- [...]
96. K. 1:10:28 la version cinq elle est ...c'est presque l'inverse c'est l'opposé c'est-à-dire *qu'c'est une version baroque mais alors ... authentique pure hein mais avec d'la fantaisie ... avec ce côté euh... il a du plaisir à faire ses agréments dans les grupetto ... grupetti j'pense qu'on doit dire ... l'affetuoso là elle est expansive elle est même envahissante hein ... y'a des sonorités variées avec cette sonorité d'violon baroque un peu d'bois vert comme ça ... et puis aussi de ... de quelqu'chose de très chaud ça m'fait penser au travail que fait M l'italien ... qui fait... qui fait beaucoup ce genre de... donc ça pourrait être lui effectivement ...*
97. A. 1:11:03 ou pas...
98. J. 1:11:04 ou italien moi je pense que c'est très... très baroque italien... p't- être F dans cette version-là
99. A. 1:11:09 ou pas
100. J. 1:11:10 p't-être F ou M c'est ce genre-là...
- [...]
101. A. 1:11:15 j'crois qu'vous l' aimez bien cette version ... merci beaucoup [...] Manze dit effectivement c'que vous disiez tout à l'heure hein

la sonate du Diable ne se distingue que rarement de la partie de violon et a été facilement remplacée par de judicieux ajouts d'accords dit Andrew Manze ... *voilà c'qui prête le plus à controverse mais le diable ne jouait-il pas du violon en solitaire ... et quand Tartini bondit hors de son lit*

pour empoigner son instrument... y avait-il vraiment une équipe de continuo dans sa chambre ↗

je vois bien la démarche [...] et nous allons passer à la version première ... de ce mouvement médian ... de cette sonate pour violon et clavecin... noté *allegro* ou *allegro energico* ou *tempo giusto* ... ça dépend des enregistrements... et voici en tout cas la version numéro une

Second mouvement, allegro, écoute de la version n° 1

102. A. 1:19:59 qu'était la question que vous posiez K juste à l'instant ↗ [...]

103. J. 1:20:03 [...] c'était sur des ... des techniques violinistiques euh ... notamment de savoir si on avait affaire à des ... ce qu'on appelle des appoggiatures c'est-à-dire une note avant la... la principale ... en revanche *ce qu'on a beaucoup eu dans ce mouvement c'est ce qu'on appelle des mordants c'est-à-dire un trille très court ... qui est soit supérieur soit inférieur ... enfin au départ inférieur ou supérieur à la note ... et là on a des trilles et des mordants beaucoup ... et quelques appoggiatures*

[...]

104. I. 1:20:37 oui ... moi j' trouve qu' cette version est très ... elle est très régulière elle est très ... elle a d' l'allure elle a du rythme ... et ma foi les mordants ou les trilles ... sont très bien faits... sont très bien faits et ces appoggiatures justement ...c'est vraiment ...

105. A. 1:20:57 [...] on va passer sans plus de commentaires à la version numéro deux [...]

Second mouvement, écoute de la version n° 2

106. A. 1:23:58 *Allegro ... energico* en même temps hein pour ce deuxième mouvement de cette sonate... nous en écoutions la deuxième version ... qui veut prendre la parole ↗

107. K. 1:24:08 *beaucoup d' générosité j' trouve dans cette deuxième version ... on peut les comparer y'a une même ... générosité donc ... une énergie dans les deux cas avec ... l'accompagnement plus authentique entre guillemets dans le premier ... et plus de perfection peut-être dans celle de tout à l'heure on parlait ... I parlait des ornements qui sont très très nets très ...*

108. A. 1:24:27 dans la version numéro une ↗

109. K. 1:24:28 *voilà très bien marqués ... mais un peu trop sages peut-être par rapport à cette version-ci qui avait qui avait un peu plus de vie j'ai trouvé là celle ...*

110. A. 1:24:34 c'qu'on vient d'entendre

111. K. 1:24:35 qu'on vient d'entendre maintenant ... *qui me plaît plus ... par justement cette... cette générosité ... moins d'exactitude mais plus de ... de musique*

112. A. 1:24:42 d'accord ... I vous entendez plus de musique dans la version qu'on vient d'entendre à l'instant ↗

113. I. 1:24:46 euh... non pas forcément ... *j'ai bien aimé la première parce qu'elle avait*

justement ... ce mordant ... qui est donc qui est aussi ... fabriqué avec l'archet ... donc c'est très important ça et j pense que là dans la première version ... on a vraiment ça ... alors après ça donne aussi une certaine ... raideur ou une certaine rigueur peut-être le fait d'avoir toujours ça n'est-ce pas ↗

114. K. 1:25:10 *une rigueur d'ailleurs ... on parlait de Corelli tout à l'heure ... on pense souvent aux boucles de la perruque de Corelli pour ... parler du strict ... discours écrit de l'époque baroque ... y'avait peut-être un petit peu trop de ça quand même dans la première*

115. A. 1:25:23 *un peu poudré comme ça hum ...*

116. I. 1:25:26 *et ... dans la deuxième alors le discours est plus ... euh ... plus doux on va dire ... même s'il est percutant... et les trilles sont moins... euh découpés ont moins d' relief c'est moins dentelé... ils sont peut-être moins diaboliques rire voilà donc*

117. A. 1:25:44 *techniquement c'est moins abouti ... si je vous comprends bien ↗*

118. I. 1:25:46 *non ... c'est pas ... c'est une autre époque je pense et c'est une autre manière de faire ... et un autre instrument ... une autre prise de son mais ... y'a quand même quelque chose dans la version précédente ... qui me plaît disons en tant que violoniste en tout cas par cette cette bienfacture du découpage vraiment du trille il est khhh ... il est hissé n'est-ce pas*

119. A. 1:26:09 *d'accord*

120. I. 1:26:10 *voilà ... et dans la deuxième version on a plus de ... on a plus de coulé disons ... on a d'énormes ralentis qui sont peut-être pas très heureux mais bon ça c'est un ... c'est qu'un tout petit épisode mais évidemment qu'le discours est magnifique*

121. A. 1:26:25 *merci I ... J↗*

122. J. 1:26:27 *oui moi j' partage globalement ... l'avis ... la première version ... elle a ... elle a une légèreté une souplesse absolument extraordinaires dans ... dans tout ce qu'on appelle les agréments à l'époque et qu'on peut aussi appeler les ornements euh ... qui étaient vraiment une des marques de fabrique euh ... à la fois de l'époque et de Tartini qui en a fait traité ... *Traité des Agréments* ... et euh ... avec un discours ... l'attaque est quand même assez vive ... mais un discours qui reste alors très aimable et charmant ... vous avez parlé de poudré moi j'ai écrit dentelle ... y'a vraiment de ça ... ça manque peut-être un petit peu effectivement de ... de folie mais ... c'est d'abord bon extrêmement bien joué ... et puis pour moi peut-être un petit peu trop d' la dentelle ... précieuse ... et dans la deuxième version ... aussi un très joli discours j'ai trouvé un charme délicat mais plus échevelé ... effectivement avec une rythmique entraînante et j'ai marqué vraiment qu'y avait une sensibilité énergétique et vivante ... et moi alors j'ai trouvé quelque chose de très naturel aussi hein*

[...]

Second mouvement, écoute des versions 3 et 4

123. A. 1:37:57 *alors qu'avez-vous pensé de la version qu'on vient d'entendre ... la version numéro quatre ... et puis celle qu'on avait entendue juste avant la version numéro trois... ↗*

124. I. 1:38:07 oui euh ... bon ... *pour comparer avec la version numéro trois... je dirais que cette version ... le ... le discours est un peu plus mou disons*
125. A. 1:38:17 laquelle ↗ celle qu'on vient d'entendre ↗
126. I. 1:38:19 oui celle qu'on vient d'entendre ... *mais ça donne plus de souplesse au ... discours général ... disons ... alors évidemment on a ces trilles qui sont quand même le nerf de la guerre on va dire rires et là ils sont moins mordants ... mais ça vient aussi comme j'ai dit avant ça vient aussi de l'archet ... voilà ... c'est la sonate des trilles du diable*
127. A. 1:38:39 oui les trilles de la version qu'on vient d'entendre ... de la version numéro quatre là hein ... accompagnée au piano donc...
128. I. 1:38:44 voilà ... *et puis la présence du piano ça amollit un tout petit peu ...*
129. A. 1:38:47 je vois ce que vous voulez dire ... complètement oui
130. I. 1:38:49 *parce que avec le clavecin on a vraiment un kk... un pincement qu'on n'a pas du tout là évidemment ça ...*
131. A. 1:38:53 vous faites très bien le pincement du clavecin vous l'a-t-on déjà dit I ↗
Rires
132. I. 1:38:57 j'en suis fort heureuse...
Rires
133. A. 1:38:59 oui ... je referme la parenthèse... la version numéro trois ↗
134. I. 1:39:04 *alors la trois me plaît bien naturellement parce qu'on a ces petits kk kk... non c'est pas ça ... j'me suis trompée*
135. A. 1:39:12 si si bien sûr mais comment allez-vous faire le violoncelle maintenant ↗
136. I. 1:39:14 eh bien là je fais pas c'est pas mon affaire ... rires question d'tessiture ... pardon ↗
137. A. 1:39:19 mais vous aimez cette version
numéro trois ↗ vous aimez la version numéro trois si j'ai bien compris ↗
138. I. 1:39:19 oui ... j'l'aime bien ... alors évidemment *on pourrait dire qu'elle est ... pour la parer des plus grandes qualités ... qu'elle est axée sur une certaine rigueur rythmique voilà ... ça me plaît bien dans un sens... évidemment ça donne un tout petit peu de raideur donc voilà ... comment contenter tout le monde n'est-ce pas ↗ ... mais en même temps voilà ... puisqu'il s'agit de Y je pense*
139. A. 1:39:42 oui c'est ça pour la version numéro trois vous avez raison
140. I. 1:39:46 alors ... *c'est vrai que j'ai moins écouté la sonate du Trille du diable ... j'ai plus écouté sa Didon abandonnée ... qui m'a vraiment enthousiasmée ... justement parce que j'ai trouvé qu'il y avait cette rondeur ... que je n'ai pas retrouvée ici ni dans le premier ni dans le deuxième ... je trouve quand même qu' ça manque de rondeur et c'est difficile hein*
141. A. 1:40:01 oui c'est difficile
142. I. 1:40:02 l'art est difficile ... voilà et donc c'est ... *alors ses trilles sont débordants de*

vitalité ... c'est quand même une qualité par rapport à la sonate...

143. A. 1:40:11 ah oui très clairement *rires* voilà ... la version idéale j'imagine qu'elle reste à faire elle n'existe pas ou ...
144. I. 1:40:17 oui parce que *je reste persuadée qu'une version baroque serait magnifique ... parce qu'on aurait justement le mordant du clavecin ... et en même temps celui du violon... mais i faut en même temps... faudrait... l'ampleur ... l'ampleur ... et puis un peu de un peu plus de tendresse je dirais chez ceux qui ... qui ont plus de rigueur je sais pas enfin vous voyez*
145. A. 1:40:36 oui je vois bien que ... c'est l'affaire d'une vie tout ça
146. I. 1:40:37 non ... parce que toutes ces versions sont très belles n'est-ce pas ... mais simplement on pinaille en somme
[...]
147. A. 1:41:04 J qu'en pensez-vous ↗
[...]
148. J. 1:41:05 alors cette version trois ... *c'que j'ai trouvé raide c'était l'son.... moi j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique donc effectivement difficile d'avoir de la rondeur ... aussi un peu ... j'trouvais qu'elle farfouillait parfois un peu dans ses ... elle savonnait pas mais ... j'dis elle farfouillait ... rires ... dans ses traits ... en revanche elle a fait énormément de c'qu'on appelle les agréments ... j'vous rappelle que la maxime qu'avait écrite Tartini c'était*
force sans raideur et flexibilité sans mollesse
ça c'était la maxime de Tartini [...] vous savez que *Tartini considérait donc le trille comme un excellent ornement d'la musique ... mais dont il demandait la même utilisation modérée que celle du sel dans la cuisine ... donc... là j'sais pas si on avait d'la ... quelque chose de modéré dans les agréments y'en avait beaucoup y'avait des mordants des appoggiatures des gruppetto des trilles ... euh... bon c'était entraînant ... mais enfin bon une version qui ... m'laisse un p'tit peu sur ma faim ... la version numéro quatre ... y'a une forme d'autorité violonistique ... on sent ... moi j'ai trouvé ça plat ... euh sage et rangé ... euh c'est extrêmement bien fait alors j'me suis d'mandé si c'était la prise de son qui trahissait un peu c'côté-là parce que j'trouve qu'c'est terne un p'tit peu ... donc j'trouvais ... y'avait pas beaucoup de ... oui ça manquait un peu d'relief quoi de*
149. A. 1:42:43 oui I disait tout à l'heure un peu d'mollesse et notamment dans la présence du piano peut-être aussi dans la prise de son hein
150. J. 1:42:47 *c'est possible que ce soit ça qui trahisse le violoniste parce que ... tout est bien fait mais j'ai trouvé ... un peu plat*
151. K. 1:42:53 *peut-être que le preneur de son était un pianiste parce que ... rires ... vraiment il a mis en avant l'accompagnement plus que dans toutes les autres versions d'ailleurs [...] le pianiste joue bien effectivement mais ... mais on oublie un peu ... j'me suis pris à écouter un peu justement l'arrangement de l'accompagnement c'est ... c'était ... intéressant mais on oublie un peu peut-être par manque de caractère effectivement le violoniste dans cette version-là ... qui tout de même fait preuve de beaucoup d'énergie et d'essais de variations de coups d'archet ...c'que j'ai aussi apprécié dans la version trois ... alors moi qui aime bien les sonorités un peu plus ...*

rugueuses du violon baroque j'trouve qu'y avait aussi un essai de faire des notes plus courtes plus longues ... c'est un moto perpetuo où on n'a que des doubles croches pendant ... cinq minutes là i faut ... i faut suivre et j'ai apprécié aussi l'art ... quelquefois d'rajouter une note comme on est censé l'faire lorsqu'on on joue la deuxième fois et... comme les baroqueux ont pratiquement l'obligation d'le faire parce qu'on sait qu'les modèles ... les compositeurs d'l'époque ne s'en privaient pas... et j'trouve qu'elle a bien réussi ça... bon un son ... avec beaucoup d'réverbération dans cet enregistrement qui rend p't-être pas complètement ... justice à la violoniste

152. A. 1:44:00 [...] on va passer maintenant au dernier mouvement ... et donc les entendre ces fameux ... ces fameux trilles du diable ... même si ... Tartini lui-même n'en parle pas tellement ... [...] Tartini écrit

une nuit ... je rêvais que j'avais fait un pacte ... et que le diable était à mon service ... tout me réussissait à souhait ... j'imaginai de lui donner mon violon pour voir s'il parviendrait à me jouer des beaux airs mais quel fut mon étonnement lorsque j'entendis une sonate si singulière et si belle ... exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence que j'n'avais même rien conçu qui pût entrer en parallèle ... j'éprouvais tant de surprise de ravissement de plaisir que j'en perdais la respiration... je fus réveillé par cette violente sensation... je pris à l'instant mon violon ... espérant de retrouver une partie de c'que je venais d'entendre mais ce fut en vain ... la pièce que je composai alors est en vérité la meilleure que j'aie jamais faite et je l'appelle en vérité la sonate du diable ... mais elle est si fort au-dessous de c'qui m'avait frappé que j'eusse brisé mon violon et abandonné toujours la musique si j'eusse été en état de m'en passer

voilà c'qu'écrit écrit Tartini ... c'est quand même très joli ... oui vous secouez la tête I ... bien sûr ... c'est forcément pas la vérité mais c'est quand même très bien inventé

153. I. 1:46:13 non mais ça correspond bien ... à l'impression que donne... que donne Tartini ... sa manière cette passion ... enfin sa vie a commencé à flamber avec le violon

154. A. 1:46:22 mmm

155. J. 1:46:23 sauf que c'est pas lui qui l'écrit ... c'est Joseph Jérôme Le François Delalande qui est un astronome français ... qui dans son ... c'est un ouvrage qui s'appelle *Voyage en Italie*

156. A. 1:46:35 *Voyage d'un français en Italie* mille sept cent cinquante-six oui

157. J. 1:46:37 il reprend c'que lui raconte Tartini et le met à la première personne du singulier

158. K. 1:46:43 mais du coup Tartini alors ... il aurait peut-être contesté Tartini si c'était pas vrai ... c'est p't-être quand même authentique

159. J. 1:46 :46 on sait pas ... c'est repris d'ailleurs dans la version ... qui a été publiée donc en mille sept cent quatre-vingt-dix-huit par Cartier ... i raconte cette histoire dans cette édition où figurent *Les Trilles du diable* et ... aussi *Didon abandonnée*

160. A. 1:47:00 alors la version Cartier qu'utilise Y ... elle s'en explique ... c'est donc la version

Cartier sur laquelle elle base son interprétation ... alors que ... d'un côté J ... et de l'autre G ... et notamment G en toute fidélité va du côté d' Fritz Kreisler... comme on va pouvoir s'en convaincre

Quatrième mouvement, allegro, écoute de la version n° 1

161. A. 2:00:34 bon ... vous vouliez une version Kreisler vous l'avez eue... I vous parliez au début d' cette émission de ce lien qui liait les grands violonistes depuis Tartini jusqu'à aujourd'hui
162. I. 2:00:40 je comprends très bien qu'on veuille jouer la version ... d'origine ...[...] mais ça... moi ça me fait ... si je peux raconter une petite anecdote [...] qui ne concerne pas Tartini mais ... des fois évidemment on peut pas leur téléphoner à ces hommes-là ...et ... donc c'est embêtant parce que quand on a le contact direct avec le compositeur ... il s' passe des fois des choses assez curieuses par exemple mon maître en Belgique Gertler qui ... donc un ami personnel de Bartok ... qui a joué toute l'œuvre de Bartok ... avec Bartok au piano ... sauf la *Solo Sonate* ... et ... donc il avait dix-huit ans... Gertler... il était élève au Conservatoire à l'Académie à Budapest ... Bartok était encore là ...et ... tout à coup Gertler a eu l'idée ... de faire une transcription de la ... Sonatine de Bartok pour piano ... pour violon et piano ... il a fait ça ... et il s'est dit *voilà j'vais aller la montrer à Bartok* ... bon... i' va là-bas ... Ils jouent ensemble la chose ... et puis Gertler était un jeune homme il attendait l' verdict du maître ... et ... voilà Bartok se lève fume cigarette sur cigarette tourne dans la chambre se tape la tête et caetera ... comme s'il était mécontent et Gertler se dit *ma foi ben ... j'ai fait une beufferie ... rires* et... au bout d'un grand moment ... Bartok lui a dit ... *écoutez je suis tellement fâché ... parce que c'est moi qui aurais dû avoir cette idée ... c'est tellement bien*
163. A. 2:02:14 vous pensez qu' Tartini pourrait ... magnifique anecdote
164. I. 2:02:15 je n'sais pas c'est une...
165. A. 2:02:17 vous pensez qu' Tartini pourrait penser ça d' Kreisler ... se dire *ah j'ai composé le trille du diable mais ce diable d'homme ... de Fritz Kreisler ...*
166. I. 2:02:22 ben oui on pourrait l' jouer peut-être d'une manière baroque... baroquisante je n'sais pas mais ... j'trouve quand même que c'est le ... c'est l'... l'apothéose du songe n'est-ce pas ça ... d'une certaine manière
167. A. 2:02:32 oui ... oui... l'interprétation elle vous plaît ↗ bien sûr parce que ça...
168. I. 2:02:36 non ... j'crois qu'ça manque de piquant moi je préfère les ... les ... les trilles de X parce que j'les trouve plus percutants plus ...
169. A. 2:02:41 ah oui c'est vrai ↗
170. I. 2:02:42 *ah oui oui oui ... et là ils sont plus lisses et ben bon ... c'est très beau hein... je critique*
- [...]
171. A. 2:03:02 M parle quelque part d'abominable extension des doigts et changement d'main

... abominable extension des doigts ... pour lui

172. I. 2:03:08 oui ... abominable je n'sais pas ... oui certainement ... *non mais on pourrait le faire plus piquant plus percutant ça je suis sûre ... et à ce moment-là... bon voilà c'était*
173. A. 2:03:15 bon ... X a quatorze ans quand il enregistre ça ... peut-être qu'y a ça aussi
174. I. 2:03:19 *c'est magnifique ... mais bien sûr ... c'est admirable ... et dans les autres mouvements aussi ... ça on est bien d'accord... c'est*
175. A. 2:03:25 très bien ... merci d'l'anecdote ... et du jugement... J qu'en pensez-vous ↗
176. J. 2:03:29 oui alors on parlait des trilles et... Tartini dit ... c'est parce qu'il y a un trille très spécifique ... et ce trille on l'entend bien là alors... en même temps qu'y a ce fameux *terzo suono* ... *le troisième son le son résultant* ... qui s'fait beaucoup au travers de tierces notamment...
177. A. 2:03:44 qu'est-ce que c'est ce troisième son ↗
178. J. 2:03:45 alors c'est un ... troisième son qu'il a découvert en 1714 et dont il parle dans son *Traité de la musique selon la véritable science de l'harmonie* ... donc euh ... moi j'avais vous lire c'que dit Rousseau de ça ... Rousseau oppose donc euh ... Rameau et Tartini ... et en parlant du *terzo suono*
- monsieur Rameau fait engendrer les dessus par la basse...
Monsieur Tartini fait engendrer la basse par les dessus ... ce qui revient à tirer l'harmonie de la mélodie*
- ... donc *c'est ce troisième son qui est ... lorsqu'on est exactement juste dans les notes ... que Tartini entend par derrière* et donc ... c'est quelque chose qu'il a mis en évidence ... la définition exacte on pourrait la donner mais j'sais pas si c'est forcément très utile
179. A. 2:04:30 *le troisième son qui résulte des deux sons...*
180. J. 2:04:31 qui résulte ... *c'est le son résultant ... qui résulte de ces sons et qui n'est pas un son harmonique ... qui est un son ... donc ... son résultant ... comme on l'appelle*
181. A. 2:04:44 *et là on l'entend chez ... chez X* ↗
182. J. 2:04:45 alors... c'est surtout l'artiste qui l'entend ... *c'est pas forcément l'auditeur ... pas forcément*
- [...]
183. A. 2:05:06 *ce troisième son donc ... oui ... intérieur ... et que le violoniste entend des deux sons ... qu'il est en train d'jouer* ↗
184. J. 2:05:12 exactement ... oui
185. K. 2:05:14 oui ... c'est un peu ça *mais c'est vrai que à certains moments dans ce final on a l'impression qu'y a trois violonistes qui sont sur la scène* parce que vraiment ... y'a une difficulté assez diabolique et *j'ai préféré effectivement... dans les trilles écrits par Tartini ... parce que c'était effectivement un beau bouquet final d'entendre ceux d' Kreisler avec l'interprétation de X ... et j'ai trouvé que ... ceux de Tartini étaient mieux réussis dans la version avec ... l'instrument baroque et le trio Z* oui

186. A. 2:05:40 en même temps ... un disque intitulé *Trio Z* ça veut dire bien sûr *ce violon si époustouflant* mais y'a la notion d' trio y'a la notion de trois musiciens qui font d'la musique de chambre... alors que cette sonate est pour violon et basse continue
187. K. 2:05:50 *oui les deux autres sont quand même des accompagnants là on peut vraiment parler d'accompagnement ... on n'le dit pas toujours quand c'est violon et piano mais ... c'est vraiment le cas*
188. A. 2:05:57 mm ... mm ... J↗
189. J. 2:05:58 oui je ... pour ... le *terzo suono* c'est un son engendré au grave d'une double corde ... et c'est par un nombre de vibrations égal ... à la différence des nombres de vibrations des deux sons supérieurs c'est un peu ça la définition exacte
190. K. 2:06:11 voilà ... c'est une sorte de sous-harmonique [...]
191. J. 2:06:14 et puis *ce fameux trille de Tartini ... qui est un trille qu'on entend donc bien et que Kreisler reprend euh... lors de la cadence ... c'est entre trille et vibrato ... les deux notes qui le forment donc sont jointes [...]* c'est vrai que la version de X est plus hédoniste que diabolique ... il a ... y'a quelque chose d'intimiste comme ça dans son ... dans son jeu ... c'est aussi un jeu ... alors bon c'est facile à dire hein mais ... qui est assez juvénile comme ça ... d'une certaine fraîcheur ... et dans la version de Y euh... moi j'ai ... j'trouve toujours qu'y a ce son métallique qui ressort beaucoup [...] y'a peu d'souplesse ... mais y'a des agréments à souhait et puis ça a d'l'allant et du rythme ... c'est très différent donc c'est vraiment difficile de comparer de ... de telles versions ... on est dans ... dans des logiques différentes
192. A. 2:08:37 y'a une troisième logique possible ... c'est celle où l'interprète développe sa propre cadence ... vous m'disiez au début d'l'émission ... [...] c'est aussi très possible c'est presque ... c'est presque idéal en quelque sorte d'avoir un violoniste qui crée son propre ajout si je m'souviens de cette chaîne dont vous parliez
193. I. 2:08:58 mais oui
absolument ... naturellement
194. A. 2:09:01 alors voici une tentative ... telle qu'elle est faite dans la version que j'vous propose maintenant de ce même mouvement conclusif
- Quatrième mouvement, écoute de la version n° 2*
195. A. 2:14:15 voilà pour c'que j'vous proposais ... dans cette optique d'un interprète qui propose sa cadence personnelle ... est-ce que ça vous convainc I ↗
196. I. 2:14:26 oui moi je ... la démarche ... j'aime beaucoup cette démarche ... j'aime bien la manière dont il joue le mouvement d'ailleurs et ... je regrette simplement qu'la cadence soit si courte
197. A. 2:14:36 oui une mini cadence ... il parle lui-même d'une mini-cadence
198. I. 2:14:37 il avait ... il avait bien commencé ... ça dev'nait un peu diabolique ... et il a fini par de gentils arpèges c'était un p'tit peu dommage mais... ça m'a bien plu et j'pense qu'c'est vraiment ... ça appelle une cadence n'est-ce pas on est sur la dominante on doit avoir une cadence ... voilà donc quand y'en a pas c'est dommage ...
[...]

199. J. 2:17:50 oui oui ... *c'est vraiment un très très beau violon ... un très beau violon extrêmement délicat dans la finesse dans l'habileté dans la virtuosité... y'a beaucoup d' légèreté ... et ... c'est une virtuosité qui est très fine... qui n'est pas ... vraiment diabolique sauf tout d'un coup dans cette cadence où il s'envole ... là où il fait quelque chose de... que j'ai beaucoup apprécié aussi ... tout en regrettant alors effectivement qu'ce soit si court ... parce que il euh... il utilise justement de faire notamment ces ... une mélodie sous l'trille ... ça c'est aussi une particularité de ... de maintenir un trille et de jouer ... d'arriver à faire une mélodie sous ce trille qu'on maintient ... c'était une ... une invention d'Tartini ... et ... sa cadence reprend cette technique-là et s'envole ... pis ça s'arrête et malheureusement ça s'termine ... et c'est là qu'c'était vraiment diabolique... alors qu'avant c'était ... plutôt fin et dent'lé que ... que luciférien*

200. K. 2:18:44 oui c'est vrai qu'on peut reprendre les qualificatifs qu'on a donnés avant aux autres mouvements dans cette version de J ... une grande facilité violonistique ... très beau son ... en même temps pas trop de vibrato comme on parlait tout à l'heure ... peut-être que la version avec X était un peu trop moderne dans ce sens-là pour cette musique ... peut-être dû à l'accompagnement du ... clavecin aussi ... on respecte mieux les sons on fait plus de variations dans la vibration

Quatrième mouvement, écoute de la version n° 3

[...]

201. J. 2:26:57 *j'ai des réserves sur la prise de son ... pour moi c'est ... j'trouve tellement dommage parce qu'on a vraiment un magnifique violon là avec une technique parfaite ... j'trouve très curieux cette prise de son qui ... qui rend pas hommage à c'violon ... y'a on voit par exemple par rapport à X qui joue la même version... un côté peut-être plus abouti qui euh vient aussi avec le nombre des années en tout cas ça c'est sûr ... euh ... donc voilà ... à part le côté ... cette prise de son un peu terne c'est ... c'est vraiment magnifique*

202. A. 2:27:27 S et X qui tout deux ont été dans la classe d'Itzhak Perlman à quelques années de différence ... donc là aussi une continuité vous parliez I ... de cette ... de cette longue ligne ininterrompue de violonistes ... elle vous plaît cette version de S ↗

203. I. 2:27:41 elle me plaît bien ... *j'aurais aimé plus de folie dans la cadence disons ... vraiment il pourrait s'permettre ça ... mais ... c'est une très belle version ... mais je dois dire quand même que ... par exemple les Andante je les trouve chez lui comme chez d'autres ... trop lents ... ça devient pesant ... Andante ça doit aller ça doit avancer ... et justement chez Y on a toujours des Andante qui ... qui avancent*

204. J. 2:28:05 plus d'allant

205. I. 2:28:06 *beaucoup de... de percussion dans les trilles et*

206. K. 2:28:10 *une version un peu plus sentimentale peut-être ... j'trouve qu'c'est la plus sentimentale dans ... avec ses défauts et ses qualités justement ... ces graves très ... sirupeux peut-être mais qui s'ront ... moi ils m'auront assez plu ... et puis les... la vigueur aussi des accents qui étaient bien aussi ... et les trilles parfaitement réussis*

W.A. Mozart, Concerto en do mineur n° 24 KV 491 pour piano et orchestre

R.T.S. Disques en lice. Philippe Zibung

Lundi 29 octobre 2012

<http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/4349536-disques-en-lice-du-29-10-2012.html>

Consulté le 12-12-13

Versions en lice

Camerata, Salzburg
Stefan Vladar, dir. et piano
04. 2006
Harmonia Mundi

London Symphony Orchestra
Claudio Abbado, dir.
Rudolf Serkin, piano
10. 1985
Deutsche Grammophon

Orchestre de Chambre de Lausanne
Christian Zacharias, dir. et piano.
04. 2011
MDG

Orchestre des Concerts Lamoureux, Paris
Igor Markevitch, dir.
Clara Haskil, piano
11. 1960
Philips

Suedama Ensemble
David Greilsamer, dir. et piano.
01.2009
Naïve.

Invités

Christian Chamorel, pianiste.
Vittorio Forte, pianiste.
François Lilienfeld, musicologue et chanteur klezmer.

Animateur

Philippe Zibung.

Écoute d'une "version zéro" (Troisième mouvement, Allegretto)

1. A. 05:28 Rondo en variations ... c'est le dernier mouvement du vingt-quatrième concerto de Mozart ... un concerto dans lequel ... les pianistes les solistes doivent partager la vedette avec la p'tite harmonie ... c'est quand même une des grandes caractéristiques de ce concerto non ... I ↗
2. I. 05:46 c'est vrai ... encore que *chez Mozart c'est souvent le cas hein dans ses concertos... y'a toujours une orchestration opulente ... plus que dans ses symphonies paradoxalement ...* mais c'est vrai qu' là c'est l'apothéose de ça ... c'est poussé jusqu'à une espèce de radicalité comme ça ... c'est r'marquable
3. A. 06:00 on dirait ... presque une symphonie concertante en fait
4. J. 06:03 ah oui *ça m'fait tout à fait cette impression ... c'est une symphonie concertante ...* et puis c'est d'ailleurs aussi la ... la plus grande orchestration de ... de n'importe quel concerto de Mozart ... avec une fugue de hautbois ... c'est rare qu'il ait les hautbois et les clarinettes en général c'est l'un ou l'autre ... là il a les deux il a les cors les trompettes les timbales
5. A. 06:18 parce que déjà la clarinette ... est un instrument qui n'était pas si répandu qu'ça il était relativement récent ... tous les orchestres ne s'offraient pas ... ne pouvaient pas s'offrir de clarinette
6. J. 06:30 Mozart l'aimait tellement ... *j'ai des fois l'impression qu'il choisissait ou une couleur ou l'autre par exemple dans la trente-neuvième symphonie c'est clair que c'est la clarinette qui fait la couleur... tandis qu'ici i veut les deux i veut avoir toutes les possibilités de ... de coloration instrumentale*
7. A. 08:26 vingt-sept concertos et deux en mineur seulement ... c'était dans l'usage de la musique de ce temps-là que les concertos ... soient composés en tonalité majeure plutôt ↗
8. I. 08:36 c'est que Mozart compose en majeur principalement j'veux dire ...
9. A. 08:39 tous genres confondus ...
10. I. 08:41 il y avait plus de morceaux mineurs dans sa jeunesse et dans la période intermédiaire ... dans ses opéras par exemple ... *on voit qu'ça s'éclaircit sur la fin ... y'a de plus en plus de majeur ...* quand vous prenez Idoménée y'a beaucoup plus de mineur ... et puis l'Enlèvement au Sérail ... c'est un opéra avec beaucoup de tonalités mineures ... mais ensuite vous arrivez par exemple jusqu'à la Clémence de Titus où y'a rien en mineur ... donc *c'est vraiment frappant cette ... cette ascension vers la lumière du majeur*

Premier mouvement, Allegro, écoute des versions 1 et 2

11. A. 24:50 suffisamment de contrastes entre ces deux premières versions pour susciter le commentaire J ↗
12. J. 24:56 ah oui du contraste y'en a ... je dois dire que honnêtement je n'suis pas très

enthousiaste pour les deux ... j'crois qu'il y a deux possibilités pour ce mouvement ... on peut ou choisir de ... comment dire ... faire le choix de ... de la résignation ... d'une certaine sérénité mélancolique ... ou bien du drame en s'disant que c'est p't être déjà un ... un pré-écho de Beethoven ... mais dans ces deux versions y'a ni l'un ni l'autre ... alors la première ... *j'ai un problème avec la première c'est que on a l'impression que c'est découpé en mesures ... après chaque mesure on s'arrête ... y'a des phrasés qui vont pas plus loin que ... que quatre quatre quoi ... et ça c'est très exagéré c'est dommage parce qu'y a ... y'a de beaux moments c'est très transparent ... en ce qui concerne la prise de son ... y'a d'l'entrain ... alors le moins qu'on puisse dire c'est que dans la deuxième version y'a pas d'entrain alors c'est ... c'est d'une lenteur et d'une lourdeur incroyables c'est tellement lent que ... souvent ils sont même pas ensemble ... les cordes et la p'tite harmonie ... et ... ça ralentit de plus en plus*

13. A. 26:21 pour vous K ... les deux versions ↗
14. K. 26:25 je rejoins absolument c'que J vient de dire ... d'autant plus qu'il faut juste bien faire attention à une chose importante dans ce premier mouvement allegro ... donc qui est marqué allegro par Mozart ... qui est un mouvement en trois quatre ... donc trois temps par mesure ... mais dans le phrasé il est pas sur quatre mesures justement ... c'est pour ça que je rejoins justement ... c'est-à-dire que *la tension le flot mélodique ... le flot du thème ... il est construit parfois sur douze mesures ... c'est donc un mouvement ... si on prend trop lentement ... on a effectivement l'impression de cette fragmentation ... en plus on sait très bien que Mozart ornemente beaucoup au niveau technique ... pour le piano ... donc vous avez beaucoup de passages avec beaucoup de doubles croches ... des mesures qui s'enchaînent ... et qui deviennent effectivement un peu rébarbatives si le mouvement est trop lent ... ou s'il n'y a pas d'idées qui soient ... je dirai originales ou en tout cas un peu innovatrices dans la construction d'un phrasé ou dans l'harmonie ou dans le ... dans le chromatisme qu'il peut y avoir ... parfois des notes qui peuvent avoir plus d'importance que d'autres ... où la ... le pianiste on dirait qu'il demeure presque ... à côté en fait ... de cette écriture de cette ... richesse*
- [...]
15. I. 28:08 dans la première version *c'que j'aime pas non plus c'est ce piano omniprésent dans ... dans l'orchestre dans l'tutti d'orchestre*
16. A. 28:15 mais ça s'faisait non ↗
17. I. 28:17 ça s'faisait mais *ça sonne mal avec le piano moderne... ça sonne bien avec le piano forte mais pas avec le piano moderne ... donc ça j'trouve un peu dommage*
18. A. 28:18 *c'est trop riche*
19. I. 28:19 oui *c'est bizarre ça donne un côté pâteux et maladroit en fait c'est étrange ... mais bon dans la première version j'aime bien quand même le côté presque un peu coquet un peu ... étonnamment léger ... et dynamique ... pourquoi pas c'est une perspective ... le problème c'est qu'avec ces phrasés ... qui sont surjoués ... ça d'vient puéril en fait ... et puis quand vous avez votre ... le hautbois qui fait ces p'tits contre-uts piqués là*
20. A. 28:44 **ta tan tac**

21. I. 28:45 *c'est ... c'est un peu ridicule ... c'est dommage parce qu'en soi y'a une belle prise de son ... c'est des bons ... des bons instrumentistes ... mais c'est scolaire et c'est un peu puéril ... dans la deuxième version [...] y'a une espèce de ... ouais y'a une volonté d'ampleur ... alors ... elle est encore perceptible à l'orchestre au début mais quand le piano entre ça s'écroule complètement en fait ... c'est aussi très euh ... mal géré au niveau de ... du rubato ... y'a aussi des accents un peu parasites*
22. A. 29:16 *qu'est-ce que ça veut dire mal géré au niveau du rubato ↗*
23. I. 29:18 *c'est-à-dire que tout à coup y'a des trucs pas très organiques y'a une espèce d'élasticité mais qu'on n'attend pas ... qui devrait pas être là ... [...] déjà dans l'premier solo ... ça arrive ... c'est tellement déterminant cette entrée ... i faut vraiment pas la rater ... c'est pour ça qu'c'est si difficile Mozart à jouer parce que ... vous pouvez en fait fiche en l'air votre concerto en quatre mesures hein
[...]*
24. K. 29:41 *c'qui est essentiel ... excusez-moi ... je rajoute juste une petite chose c'est que ... dans cette entrée qui est tellement proche de l'opéra en fait ... il nous manque dans les deux versions ... l'importance des silences... c'est-à-dire que c'qui fait l'intérêt de l'écriture du phrasé ... qui est par tout petits phrasés si vous r'gardez la partition... euh ... c'est justement le silence*

Premier mouvement, écoute des versions 3 et 4

25. I. 47:30 *dans la troisième version ... c'est quand même assez séduisant ... j'pense qu'c'est la meilleure jusqu'à présent ... euh y'a un bel équilibre c'est assez transparent ... j'aime bien quand on entend le ... les battements du vibrato de la flûte ... ça j'trouve que c'est très joli ... c'est un bel orchestre ... le piano entre bien c'est de loin à mon avis le meilleur solo en fait ... des quatre ... avec des ... des rubatos mais qui sont justifiés qui viennent pas d'nulle part ... par contre [...] ce pianiste ne sait pas parfois toujours bien construire ses ... ses lignes ... et tout à coup y'a des espèces de ... ouais de crescendos intempestifs comme ça qui viennent briser ... la construction à long terme on va dire ... de la pièce ça c'est un p'tit peu dommage ... la quatrième est très maladroite surtout l'orchestre ... avec ces accents sur les deuxièmes temps systématiques là ... c'est vraiment*
26. A. 48:13 *tílalala pam palílala pam*
27. I. 48:16 *c'est très ... c'est fou quand même c'qu'on peut détruire la beauté d'cette pièce avec ces choses-là ... pi bon alors le piano ... le solo m'a fait penser à c'qu'a dit avant K ... ça n'a pas bien respiré c'est-à-dire que les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus ... du coup c'était pas lyrique ... et du coup ... euh ben voilà c'est ... c'est tombé par terre ... ceci dit i s' rattrape un tout p'tit peu sur la fin d'exposition ... avec des traits qui sont quand même bien menés et puis ... par contre y'a quand même une méconnaissance un peu de certaines choses ... y'avait d'abord des rythmes hasardeux notamment des levées en doubles croches qui ont été faites en croches ... j'sais pas si c'est une question d'édition mais i m'semble pas ... donc ça j'trouve bizarre ... pi j'trouve bizarre qu'i remplisse pas aussi ses blanches pointées ... peu avant la cadence donc de l'exposition ... quand Mozart met des blanches pointées toutes nues tout à coup ...*

qui suivent donc des guirlandes de doubles croches i faut remplir ... i faut remplir [...] du moment qu'c'est un p'tit passage en doubles croches i faut continuer ... ces doubles croches et les mener à la cadence qui aboutit donc à la fin d'l'exposition ... ça j'trouve très dommage parce que déjà ça on l'faisait dans les années septante ... j'veux dire c'est pas ... c'est pas nouveau comme développement musical ça
[...]

28. J. 49:54 vous avez ... pour ceux qui ont la partition c'est deux cent soixante et un deux cent soixante deux ... les mesures ... y'a *pam pam tayéééétatam* et puis *talalalalalalalala tamtamtamtam* n'importe quoi ... on les remplit ces notes ...

29. A. 50:10 bien sûr

30. J. 50:12 parce que ... et puis l'orchestre fait *ta tata ta ta* [...] et puis d'ailleurs y'a

les cors qui font pa pa pa pa pa pa en même temps donc ça ... i faut mettre quelque chose là ... c'est tout

31. A. 50:33 *i faut ajouter les étages intermédiaires*

32. J. 50:35 et puis surtout ... c'est encore plus probable parce que c'est l'concerto de Mozart qui est l'moins bien écrit de façon graphique il l'a écrit apparemment il s'est beaucoup dépêché ... c'est un des rares autographes qui est plein d'ratures [...] donc on est sûr qu'il a beaucoup improvisé là ... qu'il a beaucoup abrégé aussi quant à l'écriture

33. A. 51:01 c'est lui ... il lui était destiné c'est lui qui le jouait ... en soliste pour la création

34. J. 51:04 oui oui

[...]

35. K. 51:26 je suis tout à fait d'accord avec I et J donc concernant ces deux versions ... euh ... effectivement dans la version numéro quatre l'équilibre de l'orchestre est plus qu'étrange dans la mesure où en plus ... les premiers seconds violons ... avec le wawawa tout l'temps on n'entend plus rien on n'entend plus qu'eux ... et on oublie complètement le ... le motif principal de toute l'exposition de l'orchestre ... c'est assez dommage dans la version numéro quatre ... euh... que l'orchestre ne sache pas gérer euh ... toute cette exposition [...] et puis je ne comprends pas encore dans les quatre versions qu'on vient d'écouter pourquoi personne ne donne d'importance aux modulations ... la chose qui est intéressante dans ce premier mouvement ... c'est que au-delà des ... au-delà des guirlandes ... exceptionnelles que Mozart sait très bien nous écrire ... y'a des modulations très très intéressantes ... et on n'entend que les doubles croches on n'entend pas du tout les modulations on n'entend pas les notes qui pourraient éventuellement créer aussi un contraste ... aussi bien dynamique que mélodique avec c'qui s'passe dans l'orchestre ... c'est-à-dire que ... tout à l'heure on parlait du piano dans l'orchestre ... alors quitte à c' que le piano joue dans l'orchestre autant qu'i fasse des choses intéressantes ... parce que si c'est pour qu'i fasse juste du bruit ... c'est un p'tit peu dommage en fait voilà

Premier mouvement, écoute des versions 5 et 6

36. K. 1:11:43 et bien la dernière version en fait ... bon à part pas mal de petits défauts en général elle a un énorme défaut c'est qu'elle passe après la cinquième en fait ... donc ... *c'est très difficile d'écouter après le ... le dynamisme l'originalité ... le dialogue qu'il y a entre les instruments dans la cinquième version ... c'est très difficile de revenir à ... c'est comme un petit peu si on partait pour un voyage ... magnifique voyage on voyait de très belles choses ... et pis après on se retrouve de nouveau entre quatre murs on se dit oui c'est bien mais... il nous manque quelque chose ... c'était tellement beau le rêve ... le fait de retrouver quelque chose ... le quatuor des vents c'est extraordinaire dans la cinquième version on entend vraiment des choses sublimes ... euh ce qui pour l'instant à mon avis n'est pas encore ... n'a pas été le cas dans les autres versions ... et le piano alors c'est étonnant c'est surprenant ... il commence avec une fragilité on dirait presque est-ce qu'i va tenir jusqu'au bout du premier mouvement ... et puis après on se rend compte qu'il y a la présence ... qu'il y a c' qu'il faut ... parfois y'a peut-être quelques accents peut-être un peu excessifs ... mais enfin c'est bien dans le contraste qu'on aime cette musique ... là je trouve que ... on commence à avoir quelque chose de très très intéressant dans ce concerto*
[...]
37. I. 1:13:06 j'suis absolument d'accord ... j'suis absolument d'accord *la version numéro cinq c'est un ravissement de tous les instants ... le tempo est beaucoup plus rapide ... enfin c'est battu à la m'sure et pas à la noire ... les m'sures à trois quatre chez Mozart dans les allegros c'est à la m'sure et c'est pas à la noire ... ça donne tout son relief à cette musique*
38. A. 1:13:18 c'est à la m'sure c'est-à-dire que ça s'bat à un temps... *on fait l'tour complet jusqu'à la prochaine pulsation*
39. I. 1:13:20 exactement exactement oui et ça donne une fluidité
40. A. 1:13:21 faut qu'ça soit rond
41. I. 1:13:22 *et puis c'est marrant parce que ça donne une espèce de ludisme presque ... à cette ... à cette partition ... donc très léger très filigrane ... magnifique entrée du piano avec enfin un p'tit moment ... euh ... de suspense ... avant l'arrivée de la première note ... enfin un p'tit peu d'opéra là-dedans ... ça j'trouvais magnifique ... donc là le timing musical était ... était impressionnant était parfait ... et puis c'est ... c'est une interprétation musicalement enfin historiquement informée ... avec des rubatos justement qui sont à la bonne place et qu'on est content d'entendre ... donc non c'est vraiment remarquable ... on entend aussi des choses qu'on n'entendait pas dans les autres versions comme ... ces lignes de cor qui tout à coup émergent ... parce que les autres instruments ont le tact de disparaître un peu pour les laisser émerger ... donc vraiment euh ... une réussite sur toute la ligne ... effectivement comme dit K la version numéro six ... on n'arrive plus tellement à l'apprécier après [...] hors contexte ou non ... parce qu'elle est banale il faut bien l'dire elle est un peu banale ... elle a l'mérite d'être assez énergique comme ça i' s'passe quelque chose ... mais voilà quoi c'est ... c'est pas la ligue A*
[...]
42. K. 1:14:36 j'suis d'accord pour la cinq mais pas pour la six ... *pour moi quand la cinq a commencé c'est comme si le brouillard s'était retiré enfin on a un allegro on a ... on a aussi c'est un peu l'atmosphère de musique de chambre y'a une transparence ... y'a des p'tits échos quand il ya deux p'tites phrases qui s'répètent c'est pas ... c'est*

*pas forte piano c'est un tout p'tit écho ou bien c'est ... avant le cent quarante et un y'a cette petite hésitation comme ... qui est très opératique c'est un peu ohimé respíro de Don Ottavio ... ouf on attend on prend son souffle ... mais ... alors j'ai beaucoup aimé la sixième aussi [...] c'que j'ai beaucoup aimé dans la sixième ce sont les vents qui s'enchaînent ... *tí la la tí da da da* ... pas seulement quand il y a un instrument ... ça va du hautbois à la clarinette vers le basson*

43. A. 1:15:43 et c'est la même phrase
 44. K. 1:15:44 ça je trouve que c'est magnifique

Deuxième mouvement, Larghetto, écoute des versions 1et 2

45. J. 1:29:50 deux merveilleuses interprétations ... la première un peu plus rapide ... c'que j'ai beaucoup aimé dans la première c'est que ... *on entend très bien aussi les ... j'veis dire les accompagnements entre guillemets et puis les réponses des cordes ... donc c'est une très bonne prise de son ... le basson est absolument magnifique ... et ... y'a juste c'qu'i faut d'agogique donc de petits ralentissements dans l'piano c'est jamais ... c'est jamais trop et puis ... dans les deux les p'tites harmonies sont magnifiques ... vraiment généralement*
46. A. 1:30:20 c'qu'on appelle la p'tite harmonie c'est l'ensemble des instruments à vent ... hors cuivres
47. J. 1:30:22 voilà ... hors cuivres oui ... *la deuxième version commence un peu ... au début j'ai un peu peur là elle commence de façon un peu plus lourde... plus lente mais aussi avec beaucoup d'appuis ... mais après tout à coup on réalise que c'est pour ... pour faire naître une émotion qui est très très belle ... y'a beaucoup de ... surtout dans la partie mineure y'a énormément de tristesse ... donc là on est vraiment dans l'côté mélancolique que cette œuvre peut avoir ça dépend beaucoup de ... de l'interprétation ... et alors le phrasé du pianiste est absolument magnifique*
48. A. 1:30:55 deux belles versions ... c'est aussi votre avis I ↗
49. I. 1:30:57 euh oui ... bon ... *la première version [...] c'est plus rapide c'qui est très bien hein ... c'est léger mais ça manque un tout p'tit peu d'lignes [...]*
50. A. 1:31:16 larghetto c'est ... c'est pas très lent
51. I. 1:31:17 non non alors ... d'ailleurs *c'est très bien ... mais en l'occurrence justement ce ... ce tempo rapide ...euh ... bizarrement n'amène pas autant de lignes que c'qu'on pourrait espérer ... euh... vous parliez du basson ... il est beau l'basson mais il est trop fort ... dans l'harmonie générale ... c'qui fait que ... il a la tierce dans l'accord puis il était trop fort ... donc là le dosage ... des vents est moins réussi malheureusement ... ceci dit ça reste une jolie version ... un p'tit peu anecdotique quand même hein ... c'est moins ... c'est moins prenant en tout cas que c'que j'avais espéré ... euh dans la deuxième version c'est très beau c'est plus nourri c'est plus romantique hein... c'est plus vieille école... surtout dans le moment un peu pathétique en do mineur ... c'est réussi ... mais y'a quand même deux trois faux accents à cause de ça ... tout à coup y'a des lourdeurs qui viennent un peu déranger ça ... ceci dit belle prise de son et puis un beau son ... on va dire plus nourri*

52. K. 1:32:09 je rejoins un peu c'que dit I en fait ... justement par rapport à la p'tite harmonie et puis aux vents en général ... *lorsque les violons exposent le thème que le piano vient de chanter au début ... permettez-moi le mot chanter hein ... euh ... on les entend pas ... dans la première version ... en fait ... on les entend pas très très clairement alors que dans la deuxième ils sont ... parfaitement clairs ...* avec d'ailleurs dans la deuxième version le même lyrisme que le pianiste ... *c'qui fait qu'on va trouver ce lyrisme tout au long de la deuxième version ...* je suis d'accord aussi par rapport au fait que *parfois ... pour essayer de donner un sens romantique à ce deuxième mouvement ... peut-être l'interprète de la deuxième version tombe un tout petit peu dans un surjeu ... qui ... voilà .. peut-être un peu dans l'exagération de temps en temps ...* et puis une petite remarque quand même bêtement pianistique ... c'est-à-dire que ... dans les partitions de Mozart et aussi dans celle-là ... même si c'est une partition de mille sept cent quatre-vingt-six donc cinq ans avant la mort de Mozart ... y'a pratiquement pas de nuances écrites... c'est-à-dire que *l'interprétation se base surtout sur l'écriture ... et souvent sur les petites indications de phrasé ...* un phrasé basique ... disons appréhendé dans une partition de Mozart c'est legato/non legato déjà ... et *dans la deuxième version moi le legato non legato je l'entends pas ... j'entends du non legato lorsque c'est legato ... du legato lorsque ... faut pas enfin c'est un peu étrange ... cette gestion-là ... ceci dit globalement ... la deuxième version c'est une version qui tient très bien ... la première manque un peu de relief au point de vue pianistique à mon avis*

[...]

53. A. 1:34 version numéro deux [...] on est en avril deux mille onze c'est un disque qui a paru cette année [...] là *la prise de son du piano est vraiment étonnamment bonne ... c'est vraiment ... enfin c'est... c'est superbe comme prise de son*
54. K. 1:32 si j'peux m'permettre *c'qui est difficile au piano c'est d'avoir un son qui soit à la fois euh ... on va dire humide mais avec un noyau hein* parce que ... on a souvent des prises de son ...
55. A. 1:34:51 *humide et précis*
56. K. 1:34:52 *ouais on a parfois des prises de son qui sont en fait sans Kern sans noyau ...*
57. A. 1:34:55 *ouatées...*
58. K. 1:34:56 *avec que d'la ouate effectivement euh ... rire ... bon ... ou alors vous avez l'inverse ... avec quelque chose de ... d'un p'tit peu ... d'un p'tit peu opaque ou bien d'un p'tit peu...*
59. A. 1:35:05 *gouldien*
60. K. 1:35:06 oui ... ou alors ... dans la première version ... qu'on n'a pas retenue y'avait c'problème ... *d'un piano pris de trop près... très percussif ... sans résonance ... mais là y'a un équilibre qui est trouvé qui est assez admirable*
61. A. 1:35:20 c'est difficile ... la prise de son du piano
62. J. 1:35:21 extrêmement difficile ... *les ingénieurs du son disent toujours que le piano est l'instrument l'plus difficile à prendre ... beaucoup plus qu'un orchestre symphonique [...]*

63. A. 1:35:32 pourquoi ... déjà y'a le proche et le loin déjà ... est-ce qu'il faut entendre la salle ou ne pas l'entendre ↗
64. J. 1:35:35 alors ... oui j'pense que c'est ces questions-là ... et puis *j'pense des questions qui sont aussi dues à la bête morphologie en fait de l'instrument* ... mais bon j'suis pas un expert ... donc j'sais pas exactement ... de quoi il retourne

Deuxième mouvement, écoute des versions 3, 4 et 5

65. I. 1:51:52 alors ... *donc la version numéro trois ... c'était ... c'est donc lentissime comme tempo donc le alla breve disparaît complètement hein*
66. A. 1:52:00 c'est quoi déjà *alla breve* ↗
67. I. 1:52:02 *on est censé battre ça donc à deux temps *tum tam ti ti lampà* et non pas*
donc ...à la noire ... donc là ... il passe ça par-dessus bord ... il fait une cadence extrêmement laide... pour revenir au ... thème principal
68. A. 1:52:14 il se perd
69. I. 1:52:15 *il se perd dans sa cadence ... une cadence qui dure cinq secondes il arrive à se perdre ... c'est vraiment très étrange ... euh oui non ça m'convainc pas du tout pis alors là c'est vraiment surjoué pour le coup ... c'est ... c'est du plantage de clous même parfois... ça m'surprend beaucoup j'dois dire ... la quatrième [...] c'est quand même beaucoup mieux ... le premier solo est vraiment très beau ... c'est très émouvant ... après bon l'orchestre est c'qu'il est ... avec des ... des vents pas très accordés donc c'qui est bien sûr fatal dans cette pièce ... la cinquième [...] avec ce tempo plus rapide ... est belle et équilibrée y'a d'belles transitions ... là ... y'a une connaissance claire du style mozartien ... et puis y'a une belle réactivité d'l'orchestre c'est-à-dire que ça forme un tout c'est homogène ... y'a ... des phrasés ... même justement dans ces formules ... un peu stéréotypées d'accompagnement ... qui peuvent devenir stéréotypées ... si on les joue mal ... donc là ça a été pensé jusqu'au bout*
70. A. 1:53:20 et ... des pianistes ... qui cherchent aussi autre chose parce que il y a là le passage où l'écoute ou peut-être l'essai même du piano forte ... c'qui fait *qu'on écoute on essaye de faire sonner on cherche autre chose*
71. I. 1:53:27 *alors... on cherche autre chose donc plus de transparence ... moins d'pédale bien sûr ... peut-être aussi dans la prise de son ... hein l'idée d'avoir quelque chose de ... finalement*
72. A. 1:53:35 *d'un peu plus court ... comme ça*
73. I. 1:53:36 *d'un peu plus pointu ... et là j'trouve c'est très réussi j'trouve vraiment très bon*
[...]
74. K. 1:53:43 eh bien moi je trouve que *pianistiquement* la version numéro quatre que nous avons entendue en fait ... *pianistiquement donc ... quand je parle pianistiquement pas techniquement* ... parce que ici on n'est pas face à des problèmes techniques ou mécaniques proprement dits mais ... euh ... *tout c'qui est vraiment le sens du chant ... euh opératique justement ... avec la finesse l'élégance et la légèreté propres à Mozart ici est vraiment très très bien exprimé ... je suis aussi pratiquement*

convaincu qu'il s'agit de X qui avait *cette capacité d'avoir ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois ...* la troisième version ... moi je pense qu'il y aurait pu avoir de bonnes choses ... si c'était ... peut-être s'ils avaient enregistré le matin ... dès le lever pas la nuit ... parce que là c'est un peu effectivement ... c'est dommage parce qu'il peut y avoir de très belles choses y'a ... *la partie en do mineur ... qui est appréhendée avec une certaine gravité ... mais le problème est que avec cette lenteur-là ... même les triples croches deviennent trop pesantes en fait ... donc on n'est plus dans la profondeur on est dans la lourdeur...* ... version numéro cinq ... *la vitesse juste ... à mon avis ... après... il faut savoir gérer ... effectivement certains phrasés ... faut qu'les vents arrivent à tout faire ... à cette vitesse-là aussi ... à être très précis ...* par exemple

75. A. 1:55:09 *ta ka lí ka lí ka lí kè m...* c'est délicat ça

76. K. 1:55:11 voilà ... c'est très très difficile d'ailleurs entre les mesures vingt et vingt-quatre ... *il m'semble qu'il n'y a eu que la deuxième version qu'on a entendue et encore ... où vraiment tout l'monde est exactement en rythme*

77. A. 1:55:23 *à l'heure oui*

78. K. 1:55:24 parce que sinon ... *y'a toujours quelqu'un qui court après l'autre ... c'est un peu ... bon ... ceci dit ... je trouve que ... que X là elle nous donne ... elle nous donne vraiment une petite leçon de sonorité mozartienne ... si c'est elle*

[...]

79. J. 1:55:39 alors la troisième elle est ... j'ai trouvé qu'c'était trop lent pas toujours ensemble y'a ... y'a beaucoup d'hésitations comme vous avez dit dans la cadence par exemple ... le mineur est quand même un peu plus intéressant ... la quatrième ... alors là ... le début est formidable ... parce que là le thème i raconte vraiment une histoire ... par contre alors ... là où j'ai vraiment tiqué c'est quand elle fait la p'tite ornementation après le point d'orgue ... douze treize quatorze **quinze** ... elle termine son ornementation sur un si bémol ... et la prochaine mesure commence sur si bémol or ça c'est une faute de grammaire qui ... c'est pas seulement qu'ça n'se fait pas ça fait mal ... c'est laid et ça c'est dommage [...] j'ai beaucoup aimé la cinquième qui est très fluide et ... les ... les ornementations sont magnifiques comme vous dites i fait beaucoup d'choses mais i fait de bonnes choses... la seule chose qui m'a un peu dérangé c'est le son un peu acide de la flûte ... j'dis pas qu'elle joue mal ... mais y'y a une certaine ...

80. A. 1:56:58 elle joue acide

81. J. 1:57:00 oui y'a une certaine âpreté dans la sonorité qui m'a ... mais c'est ... c'est un détail

[...]

82. A. 1:58:03 [...] on pourrait écouter quatre interprétations du dernier mouvement ... dont Mozart ... indique qu'il devrait être joué *allegretto* quoique des fois je vois *allegretto* entre parenthèses d'autres fois non ça a été ajouté par l'éditeur ... donc il n'y a pas d'indication du tout ↗

83. J. 1:58:20 y'a une indication dans l'autographe mais c'est pas l'écriture de Mozart ... d'ailleurs pour le deuxième et le troisième mouvement ... c'est quelqu'un d'autre qui l'a mis après coup

84. A. 1:58:37 alors ... -etto comment c'est ... c'est pas à vous que j'l'apprendrai c'est moins que ce que suggère le ... enfin c'est un diminutif de ce qui précède ... donc ça veut dire ... tout à l'heure on avait larghetto ... qui est en fait plus rapide que largo ... et allegretto à l'inverse c'est un peu plus lent ... qu'allegro... donc allegretto une notion à interpréter ... et surtout y'a l'idée d'élégance j'imagine dans ... dans allegretto quand même aussi ... pour ce magnifique quatrième mouvement du vingt-quatrième concerto pour piano de Mozart

Troisième mouvement Allegretto, écoute des versions 1 et 2

85. A. 2:09:28 la traversée des variations de cet allegretto du vingt-quatrième concerto de Mozart ... J... version un version deux ↗

86. J. 2:09:36 j'veais paraphraser I et dire que la version deux a l'inconvénient d'venir après la première parce que la première c'est l'pur bonheur... et la deuxième est très bonne ... donc ... on va économiser du temps... la première tout est ... tout est bon quoi

87. A. 2:09:51 c'est vrai K ↗

88. K. 2:09:53 absolument ... j'ai trouvé qu'en fait elles étaient diamétralement opposées ... c'est-à-dire il y a dans la deuxième version une recherche de la profondeur ... qui parfois là ... peut tomber parfois dans la lourdeur ... c'qui est génialissime dans la première version ... c'est que ... on a cette légère ambiguïté ... justement de l'allegretto d'ailleurs ... dont on parlait tout à l'heure ... c'est-à-dire ... comme ... une séduction qui se ... et puis y'a un dialogue ... une communication entre l'orchestre et le piano ... là on est vraiment ... dans l'idée de l'esprit mozartien dans ce troisième mouvement ... c'est vraiment très ... très bien rendu

[...]

89. I. 2:10:30 bon ... moi j'suis pas tout à fait d'accord dans la première version j'aime effectivement bien c'qui se passe mais le piano ... est enregistré de telle façon qu'y'a plus d'résonance du tout hein c'est vraiment ... il est très au premier plan ... du coup dans la variation martiale avec les triolets à la main gauche ... c'est un p'tit peu maigre quand même c'est étriqué ... euh ... par contre tout l'reste est excellent ... euh ... dans la deuxième version là on a une belle poigne dans les triolets ... par contre ... toutes les doubles croches sont mal jouées [...] en fait il savonne ses traits ... j'pense que c'est un enregistrement en live parce qu'il chante en plus un peu enfin ... à mon avis il a pas eu l'occasion de s'dégourdir les doigts là parce que ... malheureusement il est pas du tout fluide dans ses doubles croches ... c'est assez paradoxal

90. K. 2:11:10 ceci dit juste une petite parenthèse ... parce que j'ai eu la même impression que I dans les triolets donc dans le passage en do mineur en triolets ... dans la première version et j'ai mis les casques ... alors que là nous sommes en train d'écouter ... certains d'entre nous avec les casques d'autres sans ... et ... j'ai mis les casques et y'avait un peu plus de résonance avec les casques ... ça sonnait un p'tit peu mieux ... parce qu'effectivement c'était sec sans pédale c'était un peu beaucoup

91. A. 2:11:33 on n'a pas une acoustique formidable j'ai déjà eu l'occasion de l'dire ici dans le studio [...] parce que en fait on a quand même quelques inconvénients c'est l'plafond métallique et la moquette au sol ... beaucoup de fenêtres beaucoup de vitres c'qui est

pas idéal ... on aurait une jolie paroi en bois ça c'est bien ... pour l'acoustique ...
mais tout l'reste ... c'est pas formidable ...

Troisième mouvement, écoute des versions 3 et 4

92. I. 2:21:53 bon c'qu'il faut savoir c'est que quand on joue les doubles croches aussi
rapidement c'est plus facile de les jouer régulières que à un tempo plus modéré ... on
entend moins les irrégularités donc c'est pas nécessairement plus difficile ... j'aime
bien c'tempo très rapide j'trouve que c'est payant dans la variation beethovenienne
avec les triolets ... plus beethovenienne que la plupart des ... des compositions
d' Beethoven d'ailleurs ... c'est vraiment flagrant ... par contre c'qui est dommage
c'est que ... à la fois dans la trois et dans la quatre ils ne font pas vraiment les triolets
en staccato ... ils mettent beaucoup d'pédale alors qu'ils ont pas besoin ... et c'est
très dommage ... ça ... ça ... c'est moins extrémiste du coup et ça ... c'est un p'tit
peu dommage [...] dans la troisième y'a de nouveau des accents intempestifs en
milieu de ligne ... c'est pas vraiment conduit du début jusqu'à la fin parfois ... c'est
très étrange parce que sinon c'est du très beau piano ... donc comme j'ai dit trop
d'pédale dans les triolets ... par contre... au moment où vous avez coupé dans la
variation contrapuntique ... y'avait une très belle couleur ... on aurait presque voulu
entendre davantage

[...]

93. J. 2:22:44 oui ... j'trouve le troisième un peu lent et surtout le piano très uniforme ...
comparé à X qui varie beaucoup plus [...] alors la quatrième j'trouve ça brutal sans
âme j'trouve ça vraiment horrible ... c'est d'l'exhibitionnisme ça ... on sait qu'il
arrive à l'jouer aussi vite

94. K. 2:23:15 [...] bon je serai pas aussi radical hein ... aussi parce que je suis pianiste
probablement [...] ceci dit on perd parfois des inflexions d'écriture qui font aussi le
charme de ce mouvement en fait ... c'est peut-être plutôt ça ... qui donne le charme
à chaque variation ... donc dans cette quatrième version ... mais effectivement la
raison en ce qui concerne les triolets ... la partie en triolets en fait ... où
effectivement on a ce rythme martial qui ... sort mieux avec ce tempo ... dans la
troisième version euh ... y'a des choses incompréhensibles au point de vue
dynamique ... et agogique ... qui sont faites par ... par le pianiste en question ...
tout bêtement parfois des gammes ... des gammes qui sont descendantes jouées en
crescendo ... c'qui fait qu'après ... on tombe dans un piano subito à la Beethoven
qui n'a pas d'sens ... et où donc les contrastes sont ... je dirai un peu arbitraires ...
c'qui fait que ... non ça tient pas vraiment la route et y'a pas vraiment d'idées
originales là-dedans

I. Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*

R.T.S. Disques en lice. Jean-Luc Rieder

Lundi 27 mai 2013

<http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/5009375-disques-en-lice-du-24-08-2013.html#5009374>

Consulté le 26-06-13

Versions en lice

Simon Rattle
Berliner Philharmoniker
EMI Classics

Igor Markevich
Philharmonia Orchestra, London
Testament

Esa-Pekka Salonen
Los Angeles Philharmonic Orchestra
D.G.

Igor Stravinsky
Columbia Symphony Orchestra
CBS

Pierre Boulez
Cleveland Orchestra
Sony Classical

Philippe Jordan
Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris
Naïve

Invités

Istvan Zelenka, compositeur, performer.

Franck Petermann, disquaire.

Daniel Robellaz, musicographe, chroniqueur musical, producteur sur Espace 2.

Animateur

Jean-Luc Rieder.

Glorification de l'élue, Évocation des ancêtres, Action rituelle des ancêtres

Écoute « version zéro »

1. A. 10:54 voilà ... c'est là que nous quittons l'enregistrement de Pierre Monteux ... ce Sacre du Printemps selon Pierre Monteux ... avec l'Orchestre Symphonique de Boston mille neuf cent cinquante et un ... alors qu'est-ce qui s'est passé ce vingt-neuf mai mille neuf cent treize ↗ ... rappelez-vous ... pour les plus jeunes d'entre nous
2. I. 11:30 c'est l'événement j' pense le plus fou ... de l'histoire de l'art du vingtième siècle ... c'est vrai que ... donc y'avait déjà une crainte effectivement ... *tant la musique était radicale ... avait une sauvagerie ... une intensité ... une violence rythmique incroyables par rapport à l'époque ... plus une chorégraphie de Nijinski extrêmement audacieuse [...] donc ça commence... donc y'a l'introduction ... avec le rideau de scène et déjà là avec le ... le basson très bizarre ... qui commence ... qui imite un instrument ... le dudki un instrument traditionnel biélorusse ... c'est tellement bizarre étrange [...] ça n's'arrange pas quand on lève le rideau ... parce que à partir de c'moment là y'a la chorégraphie d'Nijinski qui est invraisemblable [...] et donc là on commence à avoir des noms d'oiseaux i' s'insultent [...] et puis après pour finir ils en sont venus aux mains aux crachats et tout ça ... et à tel point que ... bon Stravinski très très vite se réfugie dans les coulisses ... il commence à avoir peur pour son intégrité physique ... Nijinsky crie ... parce que c'qui s' passe c'est qu'on n'entend plus ... les danseurs n'entendent plus l'orchestre ... et donc Nijinsky crie les rythmes ... dix-sept dix-huit dix-neuf et caetera ... les danseurs arrivent à danser vaguement [...] au début d'la deuxième partie ça redémarre de plus belle ... y'a qu'une personne qui garde un sang froid incroyable c'est Pierre Monteux ... et Stravinsky dira qu'il a été impassible et blindé comme un crocodile... rires*
3. A. 14:42 merci beaucoup d'avoir un peu brossé le ... le décor de c'qui s'est passé
4. J. 14:45 ça n'durera que huit jours
5. A. 14:47 oui parce qu'après tout se calme très vite ... et ensuite ↗
6. J. 14:51 on n'a que huit représentations qui sont aussi très houleuses et on arrête ... la chorégraphie de Nijinsky n'sra plus jamais donnée ... et c'est dans les années quatre-vingt ... un chorégraphe et une chorégraphe vont travailler pour reconstituer la chorégraphie [...] qui va être donnée au Théâtre des Champs-Élysées ce vingt-neuf mai [...]
7. A. 20:58 *j'vous propose d'écouter six versions du Sacre du Printemps ... j'ai choisi pour vous l'début ... évidemment on pouvait pas choisir un autre extrait que ... le début de cette partition et donc j'ai choisi l'Adoration de la terre ... l'introduction ... les Augures printaniers et les Danses des adolescentes on va s'arrêter juste avant le Rapt ... au gré de six versions qu'j'vous propose d'écouter deux par deux ...*

Adoration de la terre, Augures printaniers et Danses des adolescentes, écoute des versions 1 et 2

8. A. 35:08 c'est là qu'on nous nous arrêtons ... pour mieux commenter [...] le début de ce

Sacre du Printemps d'Igor Stravinsky ... nous avons deux versions à écouter ... et donc d'une manière ou d'une autre à comparer ... j'aimerais commencer par votre avis K ... à propos de ces deux versions du début du *Sacre du Printemps* de Stravinsky

9. K. 36:07 alors ... la première chose qui me frappe dans les deux versions ... *c'est la façon ... comme le basson commence ... c'est bien indiqué sur la partie solo "ad libitum" ... mais je pense que "ad libitum" ne signifie pas n'importe quoi ... je n' veux pas dire que c'est n'importe quoi ... mais il me semble que il y a un vibrato euh... qui me gêne ... y' a le phrasé qui ... qui me semble ... peut-être que j'ai tort ... mais qui me semble un peu maniéré ... et ... compte-tenu du fait que c'est le début ... c'est ... comment dirais-je... on peut pas ne pas le remarquer [...] je trouve que dans les deux versions ... il y a des passages où on peut admirer la transparence de l'enregistrement et ... bien entendu du jeu [...] en même temps ... il y a des situations ... par exemple dans la deuxième version où quand le ... le basson revient ... plus tard... euh on a l'impression que ... il a fait quelques pas vers l'auditeur ... donc il y a une présence ... qui est ... qui ne me convainc pas ... je suis presque paralysé ... euh par le début l'impression que le début m'avait donné ... dans les deux versions peut-être différentes mais ... du même ... un *espressivo* ... qui me gêne*
10. A. 37:55 qu'est-ce que ça veut dire *ad libitum* en fait ↗
11. K. 37:57 *ad libitum* c'est que ... le compositeur demande aux musiciens que ... ils fassent ce qu'ils désirent ayant compris de quoi il s'agit
- rires*
12. A. 38:15 joliment défini ... [...] I qu'avez-vous pensé de ces deux versions ↗
13. I. 38:28 *j'les ai trouvées très belles j'ai préféré la seconde* ... mais déjà c'est très important ce basson au début ... qu'est-ce que veut faire Stravinsky ↗ en fait là ... c'est la seule mélodie populaire folklorique littéralement citée ... toute l'œuvre est imprégnée ... euh ... de thèmes du folklore que Stravinsky a utilisés ... a étudiés en détail dans un recueil ... qu'avait fait Rimski-Korsakov ... il a été dans les villages ... voir ... *les musiques paysannes ... qui avaient ... qui inventaient des instruments très criards ... où y'avait pas d'tonalité et caetera* i veut rendre ça ... alors quel instrument il va utiliser ↗ et bien il va utiliser un mal-aimé de l'orchestre surtout à cette époque ... et il l'utilise de manière atypique ... *il prend un basson mais il le fait jouer très aigu ... puis après il prend la clarinette basse et la clarinette en si enfin ... qui sont pas les clarinettes qu'on utilise le plus ... donc c'est ces instruments ingrats qui d'viennent les vedettes et qui ont des sonorités étranges ... surtout à l'époque on r'connait pas vraiment quel instrument c'est* [...] y'a c'côté-là n'est-ce pas ... donc c'est vrai qu'dans *la première version c'est très raffiné peut-être un peu trop ... et en plus c'est une musique on pourrait dire d'avant la création du monde ... c'est un magma sonore ... qui va petit à petit s'agréger ... les timbres vont se superposer ... et puis y'aura l'éveil du printemps* [...] quand y'a ces *staccatos* très violents ... des cordes ... c'est que i disait que ... le début du printemps en Russie c'est extrêmement violent ... parce que tout est gelé et tout d'un coup tout craque en quasiment une heure ... il disait qu'c'était les souvenirs les plus merveilleux de chaque année de son enfance ... donc là il faut partir de quelque chose de

complètement étale comme ça hagard où y'a presque pas d'espace sonore ... et les choses vont s'agrèger ... i va y avoir une ébullition sonore comme un volcan et ... tout d'un coup y'a ... cette violente arrivée de ces rythmes martelés ... et là j'trouve que la conception d' la deuxième version ... y'a déjà des sonorités un peu plus crues ... c'est presque trop raffiné la première même si c'est des très belles intonations ... c'est abouti hein je ... j'ai rien contre ... mais je trouve que la ... la deuxième version modèle bien les ... les tempos et crée un crescendo j'sais pas mais vraiment ... l'embrassement sonore c'qui est voulu là quoi disons ... et puis ... justement les staccatos de cette arrivée brutale du printemps sont très violents très tranchants j'trouve plus adéquats

14. A. 41:46 merci beaucoup [...] J↗
15. J. 41:54 j'aurais envie de dire pour la première version ... un peu pour paraphraser Satie ... que *c'est une version qui ... a tout l' confort ... moderne ... qu'on puisse souhaiter... elle est presque trop bien ... ça commence bien ... on est un peu séduit comme ça et je n'suis pas sûr qu'elle raconte autant de choses intéressantes que l'hist... que la version numéro deux est à même de nous montrer ... de nous faire voir ... il me semble que la version numéro deux à cet égard est plus **chorégraphique** peut-être ... et vous avez cet éveil non seulement du printemps mais on se croirait un moment donné dans une volière comparable un peu à ... à Olivier Messiaen avec tous ces instruments qui entrent les uns après les autres ... et je trouve que ... la deuxième version est ... y'a une faculté d'éveil ... ou d'éveilance ... et quelque chose qui s'organise et qui s' met en place ... avec ... avec des inégalités dans le jeu des instruments qui ... moi m'a beaucoup touché dès le début*
16. A. 42: 47 [...] elle était *beaucoup plus lente* que la première ↗
17. J. 42: 51 *elle était beaucoup plus lente* ∇ voilà ...
mais elle est beaucoup plus intéressante ... pour moi en tout cas
18. A. 42:55 très bien [...] vous n'avez pas encore *l'image sonore* de c'que vous r'cherchez dans le Sacre du Printemps au gré d'ces deux versions ça va sûrement venir ↗
19. K 43:08 écoutez ... je pense que c'est trop tôt pour avoir une ... plus qu'une impression ... mais ... effectivement le début ... le début ... ça commence avec une ... une *expressivo* qui devrait être dans d'autres circonstances la conséquence de quelque chose qui s'est passé avant ... tandis *qu'ici on se trouve déjà ... je dirais presque que l'innocence est perdue ... c'est ... il y a trop de fard ... f a r d ... ça me paraît être vraiment gênant ...* et je suis curieux d' savoir dans quelle mesure ce début qui est tout d'même ... qui marque l'auditeur ... va avoir des conséquences dans la suite de l'interprétation
20. A. 44:17 il faudrait que je vous pose la question dans quelques instants et puis i faudrait d'mander dans leur projet artistique à ces deux chefs [...]

Adoration de la terre, Augures printaniers et Danses des adolescentes, écoute des versions 3 et 4

21. A. 1: 00:22 J qu'avez-vous pensé de ces deux versions ↗

22. J. 1:00:29 *je r'grette M qu'on avait entendu tout à l'heure ... parce que je n'trouve pas la même invention dans les timbres ... mais ce sont deux très belles versions ... très précises très contrôlées ... très polyphoniques ... avec une sorte de tendresse ... m'a-t-il semblé dans la version numéro trois ... [...] et dans celle qu'on vient d'quitter quelque chose de fluide d'un peu liquide même un peu dans cet attachement des polyphonies ... et avec quelque chose d'aussi ... je dirais qui m'a bien plu ... d'assez cinglant dans cette danse des adolescentes [...] et puis des beaux graves ... c'est important parce qu'on a un petit peu des fois tendance à avoir... et là vous avez une assise de graves qui était donnée très souvent dans ces larges extraits que vous nous avez offerts ... qu' je trouve efficace sur le plan de la compréhension du texte lui-même*
23. A. 1:01:20 très bien ... [...] merci beaucoup J d'cet avis pour la version numéro trois et la version numéro quatre ... et vous K ↗ qu'avez-vous pensé d'ces deux versions s'il vous plaît ↗
24. K. 1:01: 27 *je trouve que comme disait J cette version apporte beaucoup plus d'allures de nuances ... enfin la première fois le début commence comme un début ...*
25. A. 1:02:36 laquelle ... la trois ou la quatre ↗
26. K 1:02:18 *la quatre c'qu'on vient d'entendre ... ça commence comme un début y'a des allures absolument magnifiques ... je pense que c'est globalement un peu plus rapide que les autres ... mais c'est pas une vitesse où on passe trop rapidement à côté des choses qui méritent d'être entendues ... ou suivies*
27. A. 1:02:36 mais c'est vrai c'est la plus rapide de celles que nous avons entendues jusqu'à présent vous avez raison
28. K. 1:02:39 et puis il y a aussi un élément que dans aucune des versions j'ai entendu ... c'est que quand il y a les accords syncopés ... les cordes se trouvent à leur place ... tandis que dans les autres on a l'impression que tout à coup il y a un orchestre à cordes qui se ... qui s'était rapproché de nous ... et qui a une présence beaucoup trop grande ... tandis qu'ici comme aussi pour le début avec le basson je trouve que c'est ... ça m'enchante [...] la version trois m'a paru aussi nettement meilleure que les deux précédentes ... avec une réserve ou même plus qu'une réserve ... j'ai trouvé le mot qui correspond à la façon comme les trois versions ont été commencées ... c'est « élégiaque » ... alors ... pour moi
29. A. 1:03:38 pour le début de ce Sacre du Printemps oui
30. K.1:03:45 pour l'instant je souris en pensant à la version quatre
31. A. 1:03:49 très bien [...] merci beaucoup de ces éléments d'analyse ... I ... quels sont vos jugements concernant ces versions trois et quatre ↗
32. I. 1:04:04 *il faut dire que le Sacre c'est l'alliage incroyable de l'âpreté et de la subtilité ... de la violence et du raffinement ... et on va osciller entre ces deux extrêmes ... entre la première version qui était trop raffinée ... la deuxième qui pour moi avait un équilibre idéal et qui avait une urgence vraiment formidable ... et là on tend plus vers un côté plus cinglant plus âpre j'ai trouvé ... les bois sont un peu plus crus hein ... alors c'est l'opposé d'la version R mais j'aime bien j'préfère ça que ce soit un peu cru ... un peu primitif ... puis ça doit être l'équivalent d'instruments*

folkloriques sommaires ... donc c'est c'que Stravinsky voulait ... ça j'pense c'est très très bien ... y'a une grande précision rythmique ... c'qui s'passe peut-être dans la troisième version un moment ... après le ... le rythme martelé de l'avènement du printemps ... y'a le solo des bois ... y'a un ralentissement un peu bizarre un peu artificiel j'ai pas trop compris ... dans une version qui m'plaisait bien ... mais la quatrième m'a peut-être un peu plus convaincu que la troisième ... au début c'est carrément une sorte d'acidité d'aigreur ... pourquoi pas ... ils jouent le jeu et très très bien ... y'a un côté très primitif sauvage ... mais à la fois ... ça s'emballe pour finir au moment où y' a l'augure printanier ... vraiment comme ces tourbillons sonores après les staccatos violents des cordes ... et ça devient très chorégraphique les tourbillons sonores ... et ça j'ai trouvé très très beau

33. A. 1:05:18 merci beaucoup [...] traditionnellement on dit que Stravinsky était un chef épouvantable ... C'est faux ↗
34. J. 1:06:40 j'suis pas du tout d'cet avis ... absolument pas ... j'le trouve magnifique [...] c'est très émouvant d'le voir ... il a des gestes que les chefs d'orchestre on va dire professionnels n'ont pas mais lui est un compositeur ... et il sait c'qu'il fait ... contrairement à c'qu'on a souvent prétendu bien sûr
35. I. 1:07:03 j'crois qu' c'est un lieu commun terrible je trouve ... alors évidemment il a pas l'expertise technique d'un Monteux ou d'un Markevitch ... lui-même le reconnaissait ... mais il disait que ses enregistrements ... même le moins bon ça servait de guide pour qui voulait interpréter sa musique ... et y'a une précision rythmique ... une clarté des timbres ... une authenticité justement ... aucun effet ... c'que Stravinski vraiment déteste dans la musique ... c'est l'antithèse du *tape-à-l'oreille* lui il le fait jamais ... et c'est vrai que ... il a fait trois versions du *Sacre* ... une en mille neuf cent vingt-neuf c'est la toute première où là l'orchestre n'est pas trop en place ... celle de mille neuf cent quarante avec le New York Philharmonique qui est magnifique déjà ... et puis là avec celle de *Columbia* où même si... c'est pas le meilleur des orchestres... mais il obtient un résultat étonnant avec une très belle prise de son
36. A. 1:08:02 nous avons encore deux versions à confronter ...
- Adoration de la terre, Augures printaniers et Danses des adolescentes, écoute des versions 5 et 6*
37. A. 1:26:06 version cinq version six ... I qu'en pensez-vous ↗
38. I. 1:26:12 *j'les ai trouvées de très bonne tenue [...] bon elles m'enthousiasment pas autant que M et Stravinsky ... qui m'ont vraiment passionné ... alors ... prenons la cinquième ... très décantée ... version je dirais pointilliste ... qui garde comme une certaine tension un côté lancinant ... travail instrumental bien fouillé ... lisible ... puis bon y' a une sorte de tempo assez linéaire ... assez puissante carrée massive ... mais pourquoi pas ... on peut l' faire ce côté primitif comme ça du fond des âges hein ... c'est assumé ... un côté vraiment immuable ... voilà ... la partition est assez décortiquée ... peut-être un peu froide voilà ... la sixième m'a peut-être un peu plus plu ... un peu plus d'électricité ... le raffinement instrumental est formidable ... merveilleux orchestre en tout cas ... la prise de son ... on entend chaque détail ... c'est un vrai bonheur pour l'oreille*

39. A. 1:27:07 ça veut dire que ce s'rait un enregistrement récent ↗
40. I. 1:27:09 je n'sais pas ... j'ai l'impression comme ça mais ... à l'aveugle hein ... alors vraiment ... et ... vous savez que *la volière des sonorités dont parlait J tout à l'heure ... là elle assez magnifique aussi ... c'est assez virevoltant ... donc c'est du beau travail ... une certaine élégance disons...*
41. A. 1:27:19 très bien [...] merci beaucoup I ... J ↗
42. J. 1:27:30 et bien écoutez c'est un peu difficile d'arriver après Stravinsky ... *l'impression que j'ai ... c'est qu'on n'est plus dans de la musique moderne ... alors que j'avais cette impression avec Stravinsky ... et que j'ai l'impression de quelque chose qui est ... euh ... très apprivoisé ... très en place ... euh ... sans vraiment de relief ... qui n'est pas très intéressant ... ni dans la version cinq ni dans la version six ... y'a pas d'rebond ... non ... je trouve ça ... pour tout dire ... écoutez j'avais peut-être blasphémer ... très ennuyeux*
43. A. 1:28:17 merci beaucoup J ... K ↗
44. K. 1:28:34 [...] *la version cinq ... un peu pâteux et lourd ... dans la version six j'ai trouvé que c'était un peu mou mais ça c'est mon opinion personnelle ... et puis j'ai trouvé aussi que ... chaque fois ... quand il y avait le solo de basson ... je trouve qu'il y avait un phrasé absolument invraisemblable quand y'a les petites notes c'était relié ou pas relié ... quand y' avait des phrases qui étaient indiquées avec un legato ... donc une articulation c'était pas respecté ... euh j'ai trouvé ça un peu bizarre [...]*
45. A. 1:29:22 bien [...] voici l'extrait numéro deux dans les quatre versions qui nous restent ... c'est le début ... l'introduction notée *largo* ... de la seconde partie *Sacrifice* ... seconde partie du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky dont nous célébrons ces jours-ci le centième anniversaire ...

Introduction de la seconde partie du Sacre du Printemps, écoute des versions 1 et 2.

46. A. 1:42:26 *pour ceux qui ont peut-être un casque sur les oreilles ... qui êtes chez vous ... vous avez peut-être entendu le chef à un moment ici respirer ... en même temps que cette musique ... c'était la version numéro deux du début du Sacrifice ... l'introduction de cette deuxième partie du Sacre du Printemps d'Igor Stravinski... deux versions qu'en avez-vous pensé J ↗*
47. J. 1:42:49 *la version que nous quittons à présent très captivante ... très captivante allante ... très conduite ... elle restitue bien ce caractère ... dans cette fragmentation comme ça rythmique ... les petits gestes rythmiques sont ... sont très précis... c'est comme jeté mais ... délicatement jeté ... c'est halluciné c'est un peu hagarde c'est un peu fantomatique comme ça ... c'est bien plus et bien mieux narratif que la première version [...] qui m'a laissé ... alors a contrario ... sans grands commentaires*
48. A. 1:43:23 d'accord ... très bien ... j'ai exprès choisi cet extrait qui fait complètement contraste avec les enjeux précédents hein ... *là cette musique ... comme vous l'dites ... éparse ... pleine d'espace*
49. J. 1:43:35 de p'tits gestes comme ça
50. A. 1:43:36 pleine d'air oui

51. J. 1:43:36 *c'est un peu viennois*
52. A. 1:43:39 *est-ce viennois K ↗*
53. J. 1:43:40 *un peu viennois ... j'pense à Schönberg j'pense à Webern*
54. K. 1:43:43 *moi j'ai trouvé aussi la deuxième version très belle ... aussi avec quelques introductions ... enfin [...] avec quelques éléments d'allure ... un tout p'tit peu plus rapides ... un tout p'tit peu plus lents... j'veux dire que y'avait une sorte de ... de vie mais ... non pas de contrastes mais ... de nuances ... j'ai trouvé aussi que ... ça c'est un peu une réserve ... quand il y avait les harmoniques des flûtes... euh ... il y avait les cors qui prenaient la mélodie là j'ai trouvé que la sonorité n'était pas ... pas très très ... très très jolie mais peu importe ... par contre dans la première ... il y a ... ce geste de ... *talalilim* ↗ ... c'est terrible ... parce que dans la première version on a l'impression que on fait un crescendo et on fait un accent sur l'arrivée ... tandis que sur la deuxième ... c'est quelque chose de tout à fait mystérieux c'est ... c'est ... c'est ... un mot un peu ... galvaudé ... je trouve que c'est extrêmement poétique ... dans l'autre pas du tout ... et y'a aucune indication qui voudrait dire que il faut ressortir ... soutenir ceci [...] dans la deuxième version c'était poétique et dans la première version c'était ... soutenu ... c'était ... une certaine agressivité ... je n'vois pas dans la partition une trace qui pourrait permettre de voir que c'est ainsi et puis ... dans la première version aussi ... il y a que ... l'ingénieur du son qui par chance n'était pas moi [...] pour que on puisse entendre le solo d' violon ... il a mis sur ... patins à roulettes pour que ... ça puisse être plus proche ... c'est convivial ... c'est tout proche du ... du public [...] c'est inutile ... c'est inutile ... et puis il m'a semblé que c'était tout d' même une version ... qui était un peu lourdaude ... je parle de la première ... la deuxième m'avait ... beaucoup plu*
55. A. 1:46:30 *d'accord merci beaucoup ... et I ... quel est votre avis ↗*
56. I. 1:46:35 *j'suis plus partagé que mes collègues ... moi j'dirais ... j'parlerais plutôt d'impressionnisme ... Debussy peut-être hein dans ce ... ce morceau-là comme le suivant le « Cercles Mystérieux » voilà ... ce raffinement des timbres comme ça hein ... c'est plus probable parce que a priori vous savez qu' Stravinski*
57. J. 1:46:50 *pardon I ... on jouait beaucoup Debussy à Vienne hein*
58. I. 1:46:53 *voilà et puis Stravinsky était très proche de Debussy Ravel ils étaient très amis ... mais pour rev'nir ... en plus ce qui est intéressant d' savoir par rapport à ce passage ... c'est ... on reprend son souffle ... enfin on croit le reprendre parc'qu'y a eu la Danse de la Terre juste avant ... qui est à tombeau ouvert vraiment ... on est complètement **asphyxié** ... et là tout d'un coup on a l'impression qu'on va respirer ... mais en fait ce passage-là ... et puis la première partie donc L'Adoration de la Terre ça s'passe dans ... c'est une journée et une nuit ... alors maintenant la deuxième partie c'est la nuit ... alors c'est vraiment ce côté cauchemar nocturne en fait qu'on entame ... et ça va présider au choix de l'élue ... donc en fait celle qui va être sacrifiée ... donc pour moi c'est comme une dimension de ... d'hypnose n'est-ce pas [...] et c'est ... y'a cet ostinato extrêmement étrange ... qui est en zigzag comme ça ... au début on n'sait jamais où on va ... on hésite entre majeur et mineur c'est très très étonnant ... on doit trouver une certaine inquiétude je pense hein ... et puis y'a ce solo du violon ... un peu ... fragile comme ça ... là c'est une mélodie un peu d'inspiration folklorique un peu cette fragilité humaine qui vient ... de ce côté*

mystique plutôt angoissant et sourd hein ... alors moi j'trouve que la première version a une angoisse plus sourde comme ça ... a plus de contrastes ... plus sombre ... elle crée une tension ... moi elle me déplaît pas du tout hein ... puis vers la fin du morceau y'a ces trois thèmes qui ... c'est comme un triangle en lévitation pour finir ... et là ça crée vraiment ce côté hypnotique magnétique ... c'est vrai que la deuxième version est extrêmement raffinée c'est comme des phosphorescences dans la nuit y'a beaucoup de nuances de détails ... de dégradés de timbres formidables ... le duo des trompettes est un peu plus lent peut-être ... un risque d'inertie mais c'est très beau quoi ... des qualités un peu complémentaires pour moi

59. A. 1:48:26 très bien merci beaucoup ... oui J ↗

60. J. 1:48:27 *ce traitement des cordes me fait penser un peu au Deuxième Quatuor pour voix et ... donc quatuor de Schönberg ... je sens l'air de ... d'autres planètes [...] y'a quelque chose un peu de cette atmosphère ... là on est dans une espèce de ... d'inouï*

61. A. 1:48: 46 le deuxième quatuor de Schönberg avec voix ... il en sera question dans Disques en lice en juin ... *musique inouïe* [...] il nous reste deux versions à écouter ...

Introduction de la seconde partie du Sacre du Printemps, écoute des versions 3 et 4

62. A. 1:58:03 *quelle musique sublime ... que celle du début de cette deuxième partie du Sacre du Printemps ... le début de ces ambiances nocturnes ... qui vont mener au sacrifice effectivement ... est-ce que ce sont les forêts d'Allemonde du côté de Debussy ... ou d'autres mystères du côté d'Schönberg ... chacun a sa réponse selon ses propres références d'écoute*

63. J. 1:58: 23 y'a un peu des deux

64. A. 1:58: 24 y'a un peu des deux probablement ↘ en tout cas *c'est une musique unique ...* oui I ↗

65. I. 1:58:28 peut-être ... juste avant qu'i n' commence le Sacre il a écrit une œuvre qui s'appelle le Roi des Étoiles qui est un hommage à Debussy alors c'est peut-être pas un hasard

66. J. 1:58:33 *c'est une* pièce très mystérieuse hein ... qui a été très peu jouée ... et un peu à la limite ... atonale

67. I. 1:58:37 mm

68. A. 1 :58 :43 *et les interprétations mystérieuses de ces deux versions ... comment vous ont-elles plu ...* I ↗

69. I. 1:58:44 *alors la troisième version je l'ai trouvée extraordinaire ... y'a vraiment une tension sourde dès l'début c'qui m'semble important ... parc' qu' c'est... c'est un morceau magnifique mais qui pourrait tomber dans l'ennui ... une certaine inertie ... même Stravinsky lui-même des fois... c'était pas l'morceau qu'i préfère de cette œuvre mais il a tort à mon avis ... pis au départ le glissando des cordes est magnifique avec la percussion ... ça fait une sorte de cristallisation douloureuse comme ça c'est tout à fait c'qu'il faut trouver ... la respiration ... des ostinatos qui sont vraiment captivants ... euh ... ça crée j'trouve un suspense métaphysique*

carrément ... et les silences aussi sont complètement fascinants ... ça crée le frisson ... une grande densité condensation des timbres je trouve ... qui évite le vide qu'il pourrait y avoir si on ... on laisse ça trop lâche ... donc vraiment ... c'est un travail

70. A. 1:59:30 vous adorez la version trois
71. I. 1:59:31 *ah oui vraiment ... la quatrième a de belles qualités ... prise de son et orchestre superlatifs me semble-t-il [...] bon la percussion au début j'trouve avec les glissandos ... elle est beaucoup trop présente elle éclabousse un peu les ... les cordes qui vont avec ... euh ... j'trouve là c'est p't'être ... là on a une prise de son tellement parfaite p't'être le mieux est l'ennemi du bien ... c'est des fois l problème avec le Sacre du Printemps ... des orchestres peut-être qui sont meilleurs techniquement des meilleures prises de son ... on crée des fois des choses ... plus sages plus lisses et ça va des fois à l'encontre de ... on subit plus la partition ... et c'est vrai que dans les grandes versions qu'j'adore y'a plus ... sans être passéiste y'a plus d'anciennes que de récentes ... y'a une très belle **plastique** mais ... un peu extérieure ... peut-être qu'ils s'écoutent un peu trop jouer voilà*
72. A. 2:00:10 J ↗
73. J. 2:00:12 *oui moi je suis plutôt ... alors à l'inverse je préfère la version numéro quatre ... plus retenue plus sombre ... aussi ... moi j'aime beaucoup ce côté très ... très sombre et ... et puis en même temps avec ce qu'il faut d'acidité ... de fruité ... de **précision***
74. A. 2:00:31 et la trois ↗
75. J. 2:00:32 et bien tout c'que la quatre n'a pas
76. A. 2:00 :36 pirouette élégante ... merci ... K que pensez-vous d'ces deux versions ↗
77. K. 2:00:39 *je pense que la version trois est une ... certainement une très belle version mais en ce qui concerne la dynamique ... les dynamiques ... dans la quatrième version je trouve que c'est beaucoup plus riche ... par exemple cette partie où y'a les deux trompettes qui jouent ces éléments ... c'est vraiment à une certaine distance*
78. J. 2:01:00 *en arrière-plan hein ...*
79. K. 2:01:12 *ça donne une sorte de plasticité ... euh ... moi je préfère euh ... la quatrième version je trouve que elle est vraiment très belle*
[...]

Danse sacrale, écoute des versions 1 et 2

80. A. 2:15:30 alors messieurs ... les vertus et les défauts respectifs de ces deux versions de cette Danse sacrale du final ... de la fin du Sacre du Printemps d'Igor Stravinsky ... K qu'avez-vous pensé d'ces deux versions ↗
81. K. 2:15:45 *moi j'aime beaucoup les deux ... je trouve que la deuxième version est plus rapide et du point de vue des allures il me semble que c'est un peu plus riche ... euh ... mais j'aime bien les deux*
82. A. 2:15:58 avec une toute petite préférence pour la seconde ↗
83. K. 2:16:01 disons

84. A. 2:16:02 d'accord ... avec deux versions quand même de très haute tenue
85. K. 2:16:05 me semble-t-il oui
86. A. 2: 16:06 oui très bien ... J ↗
87. J. 2:16:10 *sans doute mais une **nette** préférence pour ce qui me concerne pour la seconde ... qui est plus physique qui est plus charnue qui est plus ... plus serrée aussi ... y'a quelque chose qui est plus urgent et puis y'a une belle fin ... précise ... alors que ... la fin de la version précédente la première donc... était un p'tit peu comme ça étrange ... on restait un peu ... suspendu mais ... on s'demandait si c'était bien ça*
88. A. 2:16:31 *avec moins de force moins de violence moins de ...*
89. J 2:16:32 *moins de violence ... une brutalité euh ... oui ... vous aviez une mise en place qui était impressionnante dans la première version ... parce que c'était à la fois ... euh ... un peu de violence et très calme en même temps ... mais là y'a une ... y'a quelque chose ... y'a quelque chose de **déterminé** ... je disais ... complètement physique hein c'est à l'estomac*
90. A. 2:16:53 merci ... I ↗
91. I. 2:16 :56 c'est pour ça qu'c'est ... *ce passage est d'une complexité rythmique inouïe*
92. A. 2:16 :59 ah c'est fou ... c'est inouï
93. I. 2: 17:00 *voilà ... ça crée toute la rythmique moderne ... on passe vraiment d'la préhistoire au vingt-et-unième siècle au niveau rythmique ... quoi c'est ... puis bon c'est d'une cruauté musicale absolue quoi c'est ... c'est la danse à la mort [...] et puis c'est tout ... c'est qui est au fond de chaque être humain ... ce côté animal qui ... qui existe au plus ... je pense ... la première version a beaucoup d' qualités ... mais la fin est vraiment ratée ... y'a ces silences trop longs mais absolument arbitraires ça c'est incompréhensible hein ... voilà ... mais la deuxième fait tout mieux ... déjà elle va plus vite c'est qui ... vu la difficulté absolue ... vraiment beaucoup d'orchestres se cassaient les dents ... sur ce morceau ... et en allant très vite en ayant une telle maîtrise une telle précision rythmique ... mais c'est d'une virtuosité absolue mais à la fois ça sert l'expressivité de l'œuvre ... puis **l'avalanche des percussions comme des blocs de rochers qui dévalent la pente** ... c'est à la fois lourd et dynamique c'est absolument c'qu'i faut ... une parfaite motricité rythmique c'est c'est vraiment c'qu'i faut et... c'est vrai qu'c'est l'idéal puis la fin c'est vraiment l'impact final qui doit être vraiment mais ... c'est la nuque qui se brise c'est la signature de la mort et là elle y est vraiment*

Danse sacrée, écoute de la version 3

94. K. 2:24:22 c'est ... c'est ... *magnifique*
95. A. 2:24.23 c'est une *version hallucinante*
96. K. 2:24:24 c'est absolument *magnifique* [...] **fabuleux**
97. A. 2:24:30 oui on est d'accord je crois
98. K 2:24:31 **fabuleux**

99. I. 2:24:34 par rapport à X qui est déjà exceptionnel ... mais là *y'a un cran supplémentaire y'a une sauvagerie* y'a ...
100. J. 2:24:37 *dans une bacchanale*
101. I. 2:24:38 *une folie une ivresse orgiaque ... ça d'vient vraiment **infernale** quoi ... la cruauté ultime ... ça laisse sans voix à couper le souffle*
102. A 2:24:46 on est tous d'accord
103. J. 2:24:48 on est tous d'accord
104. K. 2:24:50 tous

G. Ligeti, *Atmosphères* et *Lux aeterna*

R.T.S. Disques en Lince. Philippe Zibung.

Lundi 19 octobre 2009

<http://www.rts.ch/espace-2/programmes/disques-en-lice/2201895-disques-en-lice-du-19-10-2009.html>

Consulté le 01-09-2013

Versions en lice

Atmosphères

Symphonieorchester des Südwestfunks

Ernest Bour, dir.

05.1966.

Wergo

Yomiuri Nippon Symphony Orchestra

Seiji Ozaw, dir.

1966

Varèse Sarabande

Berliner Philharmoniker

Jonathan Nott, dir.

2002

Teldec Classics

New York Philharmonic

Leonard Bernstein, dir.

1964

Sony

Lux Aeterna

London Sinfonietta Voices

Terry Edwards, dir.

Avril 1994

Sony

Chœur de la Radio de Stockholm

Eric Ericson, dir.

1971

EMI

Capella Amsterdam
Daniel Reuss, dir.
2008
Harmonia Mundi

Chœur du Nord Deutsche Rundfunk
Helmuth Franz, dir.
1968
Deutsche Grammophon

Schola de Heidelberg
Walter Nussbaum
2000
Bis

Schola Cantorum de Stuttgart
Clytus Gottwald
1966
Vergo ou Con Legno

Invités

Jean-Luc Darbellay, compositeur.

Isabelle Mili Chanteuse et pianiste accompagnatrice.

William Blank, compositeur et percussionniste.

Animateur

Philippe Zibung.

Début d' "Atmosphères", écoute versions 1 et 2

1. A. 32:05 Ligeti compose à partir de pures couleurs sonores ... les timbres s'inscrivant ainsi dans la lignée de *Farben ... Couleurs* ... troisième des cinq pièces pour orchestre d'Arnold Schönberg ... des motifs très courts sont élaborés ... non plus par succession sur un même instrument de différentes hauteurs ... ce qu'on appelle d'habitude la mélodie ... qui produiraient une mélodie au sens classique du terme ... mais par succession sur une même hauteur de différents instruments ... à partir d'un cluster ... d'une grappe de sons simultanés qu'il sculpte de différentes manières ... Ligeti obtient une musique statique qu'il modèle et transforme... en lui faisant parcourir divers états ... voilà le texte d'introduction que nous proposons sur notre page Internet ... source *Universalis. fr ... disques.rsr.ch* où vous trouvez quelques liens en relation avec l'œuvre de Ligeti et de ses interprètes ... mais ce qu'on entendait là ... est-ce que ce n'est pas ce principe qu'on définit d'une mélodie qui émerge ... d'une même note mais qui transforme ... qui passe en différents timbres ... est-ce que ce n'est pas ce qu'on appelait la *Klangfarbenmelodie* au temps de Schönberg de Webern et de Berg ... c'est-à-dire la mélodie de timbres ... est-ce qu'on est dans la même logique là ↗
2. I. 33:13 oui ... en principe c'est certainement euh ... l'idée du compositeur ... c'est de faire très peu de choses en fin de compte ... et de faire émerger certains timbres ... d'ailleurs c'est très étonnant ... parce qu'il utilise déjà au départ pas mal d'instruments à vent aussi ... et il écrit *pianissimo dolce* et ... c'est déjà un défi parce que ... on entend tout de suite quand il y a qu'les cordes ... ça devient *pianississimo* c'est parfait ... mais alors d'entrée avec ... avec tous ces vents les cors et caetera ... contrebassons... vraiment *pianissi* ... c'est un défi énorme ... mais là y'a peut-être cette ambiguïté ... la tendance c'est de ne rien entendre donc ... il dit que les entrées doivent être inaudibles ... en principe
3. A. 34:04 sans bruissement
4. I. 34:05 sans bruissement pas d'attaque ... c'est très difficile pour le hautbois pour le basson pour certains instruments... et... et d'ailleurs les deux versions sont très différentes à ce niveau là ... y'a des libertés dans la deuxième version au niveau d'la dynamique qui sont ... beaucoup plus prononcées que dans la première ... mais je pense que l'idée c'est d'avoir ... un édifice sonore qui... qui se modifie d'une manière ... inaudible quelque part... c'est un travail à l'intérieur ... c'est la sculpture d'une masse sonore... un nuage sonore en quelque sorte... d'ailleurs le graphisme... on pense à des nuages en voyant
5. A. 34:46 sur la partition
6. I. 34:48 le graphisme sur la partition ... c'est absolument fascinant [...]
7. A. 37:34 alors ... vous avez laissé entendre qu'il y avait de grandes différences entre les deux versions ... est-ce que l'une des deux dessine une préférence ↗
8. I. 37:44 moi j'crois qu'c'est vraiment très très difficile de ... de rester dans c'qui est écrit ... le *pianissimo dolcississimo* du départ ... il essayait d'le faire le premier chef ... mais c'était un peu rugueux ... on sentait que les instrumentistes étaient **hyperconcentrés** à ne pas sortir du lot ... le second ... il s'est permis un petit peu plus ... *dolcississimo* il s'disait bon ... pourquoi pas un p'tit peu plus...

9. A. 38:08 pourtant ils étaient en concert ... donc on l'entendait
10. I. 38:10 oui ... ils étaient en concert
11. A. 38:12 donc y'a toute la tension ... d'une entrée qu'on rate ou qu'on réussit
12. I. 38:15 y'avait plus de plasticité dans la deuxième version mais... bon ... les nuances étaient un p'tit peu ... moins subtiles à mon sens... mais c'est clair que c'est très très difficile c'est d'la virtuosité pour orchestre dans l'sens... du détail ... de la texture
- [...]
13. J. 38:33 y'a une image que j'ai bien aimée ... j'lai trouvée chez Richard Toop qui est dans un livre consacré par contre au chant ... à Ligeti et Kurtag ... où il dit que ... ça lui fait penser certaines pièces de Ligeti à l'œuvre de Escher ... et notamment à ces œuvres ... où le côté concave convexe ... et où les plans ... on sait plus très bien c'qui est en arrière-plan en avant-plan ... et ... et où il parle d'incertitude visuelle ... et euh ... c'que j'trouve intéressant dans la première version c'est qu'on a justement ces incertitudes des plans qui sont ... euh ... risqués et
14. A. 39:12 et des perspectives aussi
15. I. 39:14 oui ... c'est-à-dire qu'on a bien des émergences hein ... avec tout à coup des groupes instrumentaux ... des timbres qui émergent ... et puis c'est ... la partition le veut comme ça par toutes sortes de moyens donc les moyens qui sont mis en œuvre par Ligeti dans les extraits qu'on vient d'entendre c'est ... des changements de timbre ... dans les groupes instrumentaux ... des changements de timbre à l'intérieur des groupes instrumentaux donc par exemple de jouer ... *con legno* ... donc avec le bois ou avec les crins ... de jouer avec beaucoup d'*vibrato* pas beaucoup d'*vibrato* donc ça aussi ça fait un changement important ... euh ... et des crescendos donc des ... des dynamiques qui tout d'un coup deviennent *forte* et caetera ... et ... aussi les sourdines ... qui tout d'un coup donnent l'impression qu'on recule ... ou bien *morendo* c'est marqué donc en mourant [...] Richard Toop parle aussi d'incertitudes par rapport au haut et au bas ... alors là bon on n' a ... bien sûr pas d'incertitudes quand il y a les contrebasses qui jouent toutes seules mais le reste du temps ... on a aussi comme ça comme des vagues ... c'est-à dire tout d'un coup y'a des sons graves qui émergent ... et puis ils disparaissent ... de nouveau recouverts par les sons ... plus aigus ... et il dit aussi comment distinguer le sommet du fond ... et ... moi personnellement c'que j'ai bien aimé dans la ... dans la première version c'est qu'elle essaye ... en tout cas d'avoir cette ... cette espèce ... de finesse par rapport aux effets ... de pas transformer ça en effets ... dans la version numéro deux par exemple [...] il y a un *dolcissimo* en B dans la deuxième version qui moi m'a manqué ... par contre c'que j'trouve intéressant c'est qu'ils essaient de faire ces effets spatiaux avec plus de ... j'dirais plus de panache ... peut-être ... peut-être ... c'est une version qui conviendrait peut-être mieux à certaines personnes qui ont envie qu'on exagère plus les effets ... moi elle me convient un peu moins bien
16. A. 41:44 quelques effets de loupe ... favorables à la découverte de l'œuvre
17. J. 41:48 voilà ... par exemple le *molto vibrato* on l'entend très très bien dans cette version alors qu'on l'entend pas du tout ... à mon avis...dans la première version ... voilà

18. A. 41:55 donc voilà ... une version d'initiation ... la deuxième plutôt que la première c'est l'avis et l'opinion de J
[...]
19. K. 42:03 bon moi j'ai préféré de loin la deuxième ... pour des raisons assez ... assez évidentes ... me semble-t-il ... mais j'aimerais juste dire une chose ... à propos de cette description qu'on fait d'la musique on emploie beaucoup de termes ... *masse densité dynamique* et caetera bon ... c'est juste ... il faut bien trouver les mots pour dire un peu les choses ... maintenant ça masque quand même une dimension euh ... très importante pour moi de la musique de Ligeti c'est que ... même si la musique de Ligeti et ça j'insiste ... parce qu'y'a une confusion à n'pas faire dans cette musique euh ... la musique de Ligeti ne contient aucun pathos ... c'est-à-dire que c'est pas une musique à la Tchaikowsky si on veut ... y'a pas de grandes phrases y'a pas d'émancipation de phrases qui ... voilà pathétiques ... mais par contre ... c'est une musique du tragique ... et même du profondément tragique ... en tout cas pour moi ... et j'pense que Ligeti est un homme qui est préoccupé par le tragique de la condition ... de l'homme ... non seulement dans sa Transylvanie natale mais aussi lorsqu'il prend ... euh j'veux dire connaissance de tout c'qui arrive à sa famille au moment d'la déportation des juifs ... d'ailleurs à c'propos ... quand même ... j'trouve j'pense qu'on peut pas parler de Ligeti sans citer trois lignes ... parce que vraiment c'est quand même extraordinaire ... et ça éclaire tellement la musique de Ligeti que ... voilà... il se présente et il dit
- je suis né en Transylvanie et suis ressortissant roumain... cependant je n'parlais pas roumain dans mon enfance et mes parents n'étaient pas transylvains... ma langue maternelle est le hongrois mais ... je n'suis pas un véritable hongrois car je suis juif... mais n'étant pas membre d'une communauté juive je suis un juif assimilé ... je n'suis cependant pas tout à fait assimilé non plus car je n'suis pas baptisé
- voilà ... j'pense que tout Ligeti est dans cette ...
20. A. 43:51 c'est une bonne situation ... un bon poste d'observation pour capter ... le pouls du temps et les contradictions du temps et les secousses de l'histoire
21. K. 44:01 les secousses de l'histoire c'est le bon mot ... alors je pense que ... pour revenir maintenant à la musique je pense qu'effectivement y'a ... y'a une dimension tragique dans cette musique ... et que ... *Atmosphères* au-delà de la plastique musicale qui est somptueuse ... transmet autre chose que la seule plastique ... enfin j'espère en tout cas qu'il y a autre chose dans cette musique qu'un simple exercice plastique ... dans la première version ... j'ai entendu l'exercice plastique ... c'est-à-dire une espèce de froideur voulue ... voilà une surface ... une surface lisse ... avec des effets très calculés bon ... finalement assez froids ... c'que j'ai bien aimé dans la seconde ... c'est qu'elle fait la part belle à quelques contrastes qui sont quand même écrits dans la partition ... euh... les bois au début par exemple ... qui ont pas l'même timbre que les cordes ... mais c'est une évidence ... et on les entend alors que dans la première version on hésite ... on s'demande ... alors la question
22. A. 44:47 est-ce qu'ils sont bien là ↗

23. K. 44:48 c'est ... est-ce qu'il faut fondre le tout ou est-ce que ... mais j' pense que ... c'est pas tellement quand les bois jouent que on ... on doit les entendre c'est quand ils s'arrêtent ... et ... dans la première version on n'entend pas de différence au fond ... alors que là tout à coup y'a une espèce de dilution du son on perd ces bois et on revient en fait au continuum de cordes ... y'a d'autres choses c'est ... par exemple aussi les échanges dynamiques sont plus évidents dans la seconde version ... et puis ... y'a un souci ... d'individualisation de cette micro-polyphonie c'est l'début ... des ... des micro-polyphonies de Ligeti en soixante et un ... y'a... y'a une volonté ... d'identification des lignes à l'intérieur de la masse ... et ça c'est un phénomène que Ligeti ... travaillait ... c'est-à-dire l'individu ... par rapport ... à la collectivité
24. A. 45:31 qui soit encore discernable
25. K. 45:32 oui les cent métronomes c'était ça
26. A. 45:34 rappelez-nous quel est le défi ... et le gag de cette œuvre aussi d'une certaine façon
27. K. 45:37 c'est pas un gag c'est ... c'est une œuvre très sérieuse qui au fond ... témoigne de la ... de l'homme brisé c'est-à-dire ... les cent personnes qui parlent ensemble mais qui n'peuvent pas se faire entendre
28. A. 45:48 donc le principe c'est qu'on a cent métronomes qui sont réglés à un tempo légèrement différent
29. K. 45:51 on a cent métronomes ... à un tempo légèrement différent qui partent ensemble ... simplement la mécanique de ces vieux métronomes d'avant ... hein le tic-tac des métronomes ... fait que certains s'arrêtent bien avant et que finalement il n'en reste plus que quelques uns ... mais qui se fatiguent ... avec la mécanique qui ... qui se dérègle ... et on a une espèce de sensation d'homme brisé par ... par le poids d'la société industrielle qui aura brisé l'individu en fait
30. A. 46:13 alors ça c'est pour l'image c'est pour la métaphore c'est même pour l'aspect dramatique de l'œuvre sans pathos ... j'insiste ... donc le tragique ... le tragique sans pathos ... maintenant y'a un autre élément disons plus ... directement musical ... c'est les battements qui viennent de ces décalages de ces métronomes qui sont pas exactement en phase ... la musique émerge de ces ... de ces rythmes qui se superposent et qui se décalent
31. K. 46:38 c'est la multitude humaine ... qui parle qui s'exprime et on n'l'entend pas parce qu'elle est ... elle est noyée dans la masse hein ... c'est ... c'est évident enfin il m'semble que ... que l'œuvre parle d'elle-même
32. A. 46:48 et l'œuvre meurt avec le ressort détendu du dernier métronome
33. K. 46:51 voilà ... exactement ... qui finit par s'affaïsser ... épuisé d'avoir essayé de dire quelque chose que personne n'a entendu
34. A. 46:56 c'est une œuvre ... sans interprète
35. K. 46:59 mais c'est une œuvre fantastique et y'a toujours chez Ligeti ce rapport de l'individu à la masse tout l'temps tout l'temps... d'ailleurs ces masses ces masses ... parce que c'en est d'ailleurs ... elles sont quand même extraordinairement écrasantes

36. A. 47:10 donc plutôt la deuxième version ... qui rend l'œuvre plus intelligible et c'est votre avis K
- [...]
37. K. 47:53 c'était une prise directe ...
38. A. 7:54 oui on entendait ... un public très présent
39. K. 47:56 parce que ... on n'a pas parlé de ça mais ... enregistrer *Atmosphères* c'est quand même quelque chose d'extrêmement difficile ... et peut être que ... on doit aussi être réservé par rapport à une critique éventuelle d'un disque ... lorsqu'on sait que... si les micros sont pas placés pareil ... ce qu'on entend en réalité dans la salle est peut-être tout à fait différent
40. A. 48:13 oui ... faut pas qu'ça devienne non plus un paramètre qui excuse telle ou telle autre chose parce que ... je le rappelle à chaque fois ... euh... ce que nous écoutons c'est un ... la musique enregistrée c'est un *produit* comme on dit aujourd'hui ... auquel ... s'associent des preneurs de son un *Tonmeister* qui fait des choix ... et qui s'associent en équipe à ... à des interprètes musicaux et puis de là ressort un ... un enregistrement plus ou moins abouti et qui rend plus ou moins justice à l'œuvre ... mais également en raison de ... de la prise de son plus ou moins réussie ... parce qu'en fait y'a le choix ici ... de l'effet de masse donc d'une prise de son plus distante ou d'une prise de son analytique ... qui permet de voir ... enfin de discerner un tableau à la Seurat avec ...
41. K. 48:56 on a l'impression qu'chez X y'a des micros partout ... on a pu l'entendre ... j'pense qu'on est tous d'accord là-dessus
42. A. 49:02 voilà ... donc une plus grande distribution ... presque une prise de son multicanal
43. K. 49:04 un multi-micro
44. A. 49:05 voilà

Début d' «Atmosphères», écoute versions 3 et 4

45. A. 58:53 y'a ce passage peu après ... cette interruption d'écoute ... y'a ce passage extraordinaire où on a le sentiment que la musique se dématérialise par le haut par l'aigu par ... les flûtes et les piccolos dans le suraigu on a l'impression qu'elle va disparaître ... s'évaporer ... jusqu'à ce qu'on arrive à ce plein de matérialité de nouveau par les basses ... l'attaque de contrebasse ... un passage absolument extraordinaire
46. J. 59:24 alors moi c'que j'ai bien aimé dans la quatrième version c'est que ... y'a des indications ... très particulières dans les fameux plans dont on a parlé ... qui nécessitent aussi de la transparence ... et que on avait beaucoup de transparence j'ai trouvé dans cette version ... par exemple y'a des *morendos* ... que j'appelle progressifs ... c'est-à-dire que vous avez une partie des instruments qui continuent de jouer puis les autres qui meurent ... et puis ils meurent tous les uns après les autres mais il faut pas qu'ça s'entende ... comme des ... comme des marches d'escalier ... il faut que on s'dise ... tiens y'en a d'moins en moins [...] voilà ... on sait pas exactement comment ça s'est passé ... faut qu'ça ait un p'tit côté subtil disons ... et j'ai bien aimé ... j'ai bien aimé ces ... ces paliers ... non existants mais quand même qui font tout leur effet ... et puis par exemple aussi ... par moments

c'est marqué *senza colore* ... par exemple pour l'alto et le violoncelle ... et puis juste après *poco a poco vibrato* et ... ça aussi c'est subtil c'est-à-dire on doit pas tout d'un coup ... une ... comme vous disiez une dématérialisation ça ça sera à d'autres moments ... ça doit pas non plus être en train d' mourir puisque ça existe toujours mais c'est ... décoloré ... voilà ... et puis le vibrato [...] faut effectivement qu'ça soit imperceptiblement ... mais il faut qu'ça existe ... et dernier exemple ... on a quelquefois des *pochissimo crescendo* ça veut bien dire qu'on passe de quelque chose à à peine quelque chose d'un peu plus fort ... et ça j'l'ai aussi entendu ... donc.. dans la version numéro trois y'a une chose qui m'a un p'tit peu dérangée c'est que ... la linéarité... qui est nécessaire pour que ces paliers ces effets ... ne soient pas ... des ruptures justement ... j'l'ai pas toujours entendue par exemple j'ai pas entendu ... une linéarité parfaite dans certains moments où les cordes doivent être totalement statiques ... et ça ça m'gêne j'trouve qu'il doit y avoir les deux ... les deux types d'éléments

47. A. 1:01:30 donc y'avait des éléments des scories des bosses des choses que...
48. J. 1:01:32 exactement ... et puis par exemple le *senza colore* et bien j'l'ai pas entendu ... et puis ... et caetera et caetera ... donc j'ai entendu ... c'est méchant d'dire ça mais ... un p'tit peu d'négligence ... et puis ... bon alors bien sûr le ffff ... donc *fortississimo* des contrebasses ... il est fait dans la troisième version c'est quand même pas une version sacrilège ... mais toutes ces autres petites choses qui sont si importantes pour avoir ... à la fois comme j'disais le côté linéaire et le côté transparent ... et en même temps ces ... micro-variations de toutes sortes ... et bien il m'a manqué dans la version trois
49. A. 1:02:16 vous opiniez du chef ... K quand J évoquait les imperfections techniques de la version numéro trois
50. K. 1:02:19 oui *y'a des p'tites imperfections techniques* ... *y'a des problèmes dans les cordes au début* ... de violons qui ont d'la peine à maintenir ... la note avec égalité c'est un peu gênant ... y'a trop d'vibrato aussi lorsque Ligeti demande de n'pas faire de vibrato vous savez ce passage au tout début ... après ... le premier passage calme on a l'impression d'une espèce d'accordéon détendu comme ça triste ... qui s'ouvre lentement comme un ... comme un vieil accordéon et puis ... quand on vibre là-dessus ça donne quelque chose de ... d'expressif tout d' suite ... alors que Ligeti marque que ... le vibrato donc l'espessivo doit venir après en fait dans une deuxième phase de crescendo ... ça s'était mal réalisé par contre très très bien réalisé dans la version numéro quatre... .. y'a aussi la question du tempo ... dans la version numéro trois ... c'est un tempo beaucoup trop rapide au début ... donc on n'a... on n'a pas le temps ... en fait de s'inscrire profondément dans la durée des sons ... ça m'a un peu dérangé ... par contre la version numéro quatre ... j'dirais que elle conjugue ... cette dialectique indispensable qu'il y a dans cette pièce entre ... statisme métamorphose progressive et geste ... c'est une dialectique forte ... ces cris dans l'aigu suivis de ... d'abysses ... hein de choses abyssales c'est des gestes ... c'est des gestes puissants forts
51. A. 1:03:39 donc cette chute entre ...
52. K. 1:03:42 oui cette chute y'a des chutes ... donc c'est des chutes tragiques

encore une fois j'veux dire ces gestes sont forts ... et si ils sont faits d'manière vulgaire ça va pas... si ils sont pas maîtrisés techniquement ça va pas... euh s'ils sont pas bien amenés dans le temps musical ça va pas non plus [...] donc y'a toute une série de choses que la version numéro quatre réalise à la perfection à mon sens ... y compris dans des choses très techniques peut-être pour l'auditeur c'est un peu trop technique mais y'a un passage d'une difficulté épouvantable c'est une suite polyphonique d'harmoniques de contrebasses qui s'font sur les cordes... très aigus ... avec une justesse confondante ... on a l'impression que ... peut-être c'est un orchestre plus moderne mais qu'aujourd'hui les jeunes interprètes ont ... peut-être ont ... ou alors c'est moi qui m'trompe mais j'ai l'impression qu'c'est déjà des gens qui ont l'habitude déjà de travailler sur des registres instrumentaux qui étaient peut-être un peu extrêmes en soixante-et-un ... et puis enfin ... j'résiste pas au plaisir de ... de citer cette espèce de diatonisme merveilleux *sol bémol la bémol si bémol ré bémol mi bémol* ... cet accord de cuivres qui vient comme une espèce de lumière solaire tout à coup ... après un accord chromatique... donc on a vraiment *sol la si ré mi* on a comme ça une espèce de ...

53. A. 1:04:48 une clarté

54. K. 1:04:50 oui une clarté diatonique ... qui est merveilleusement exprimée dans la version numéro quatre ... pourquoi parce que le tempo encore une fois permet ... au premier accord de s'installer il est ... il est tragique et l'deuxième ... vient comme un apaisement comme une libération malgré la dynamique *forte* ... et c'est tout simplement magique ... et j'trouve que ... voilà c'est une version qui m'a beaucoup plu

[...]

55. A. 1:05:15 votre compagnon et confrère compositeur K est enthousiaste vous l'avez entendu au sujet de la version numéro quatre ... l'êtes-vous aussi ↗

56. I. 1:05:18 oui alors j'partage tout à fait son avis ... j'dois dire que le premier accord n'est jamais ... n'a jamais été réalisé aussi parfaitement ... avec ces ... ces instruments très difficiles à maîtriser au niveau ... de l'attaque justement d'la dynamique ... d'ailleurs c'est très très savant comme le fait Ligeti ... la tenue la plus longue est celle des clarinettes qui meurent tranquillement sans effort ... c'est un instrument qui meurt sans effort ... les cors sont bouchés ... et les cors bouchés aussi ils meurent tranquillement sans efforts ... alors que l'contrebasson ... il meurt ... c'est l'premier à mourir le pauvre ... il a que trois mesures ... ensuite les flûtes [...]

57. A. 1:06:07 donc la tenue est plus ou moins difficile selon l'instrument à vent que l'on pratique

58. I. 1:06:13 voilà... donc la clarinette c'est vraiment l'instrument parfait à c'niveau là parce que ... il entre sans qu'on l'entende ... il meurt alors d'une manière absolument parfaite ... bon l'saxophone c'est un peu la même chose mais l'cor bouché aussi ... le cor bouché est peut-être au même niveau qu'la clarinette

59. A. 1:06:30 et le hautbois c'est terrible

60. I. 1:06:34 alors le hautbois ... on n'a pas entendu ... y'en n'a pas... mais le hautbois il a d'autres qualités [...] c'est vraiment très savant y'a les clarinettes qui tiennent ... une deux trois quatre cinq six sept huit mesures ... les cors aussi ... le contrebasson

s'arrête après trois mesures ... les flûtes après quatre et les bassons tiennent un petit peu plus long ... alors ... c'est c'que disait J ... on meurt d'une manière imperceptible et puis on change ... on change évidemment l'équilibre de l'accord ... et ça c'était ... c'était fantastique ... moi j'ai trouvé que la version quatre là ... c'était vraiment extraordinaire

61. A. 1:07:35 c'est très intéressant parce que j'pense à la dramaturgie qu'évoquait I tout à l'heure ... après l'écoute des deux premiers extraits ... cet effet de masse ... cette masse qui est constituée d'individus ... quand l'individu disparaît on le perçoit pas en tant que tel ... mais ... quand tel individu tel individu plus tel autre plus tel autre a disparu finalement la couleur de la masse change ... là y'a aussi ... une métaphore importante
62. I. 1:08:03 moi j'partage aussi ... le passage des cuivres qui émergent ... c'est vraiment le rayon de soleil dans l'nuage qui ... c'est absolument splendide ... y'a une finesse de l'expression ... ces hauts et ces bas qui sont ... enchevêtrés comme ça ... c'est ... c'est extraordinaire... y'a aussi l'passage avec les piccolos qui est incroyable ... quatre piccolos qui tiennent [...] c'est tellement étroit au niveau des notes ... que y'a tout plein d'trucs qui à l'intérieur de ces accords ... des demi-tons ... se font et c'est chaque fois différent ... dans chaque version y'a d'autres *Untertöne Obertöne* qui sortent
63. K. 1:08 :42 parce que ça c'était ... le début d'l'intérêt de Ligeti pour les différentiels
64. A. 1:08:45 qu'est-ce que c'est qu'un différentiel ↗
65. K. 1:08:46 c'est en fait quand les harmoniques supérieurs de ... d'un son de base donné se mettent à sonner ... ils sonnent plus de manière tempérée ... ils sonnent de manière non tempérée donc ils frottent on appelle ça ... et donc ça intéressait beaucoup Ligeti ce côté ... sale en fait de l'harmonique naturel en fait
66. A. 1:09:07 mais qui émergent des différentes notes ... produites simultanément
67. K. 1:09:09 oui oui parce que quand on produit une note sur un instrument à vent de base ... on peut faire sonner aussi en même temps que cette note là son harmonique première l'octave la quinte ... on peut continuer on peut faire sonner la septième la tierce ... voilà et caetera ... et ... pour aller dans aussi dans le sens de ce qu'I disait par rapport au soin apporté aux différentes lignes les piccolos les contrebasses et les cuivres ... moi j'ai l'impression qu'c'est un chef ... qui a fait ... quand même l'analyse harmonique de ça parce que y'a ... y'a quand même des strates harmoniques dans *Atmosphères* ... qui sont ... bon on peut pas entrer dans les détails ici ... mais à l'analyse elles apparaissent de manière assez claire parce que les clusters sont pas tous chromatiques ... dans *Atmosphères* ... y'a des clusters diatoniques et y'a des notes qui sont retirées en fait de ces clusters
68. A. 1:09:51 donc le cluster c'est un agglomérat hein une grappe
69. K. 1:09:52 oui c'est une espèce de grappe de sons ... et y'a des notes qui sont retirées par Ligeti pour créer des accords et ces accords on peut les classer ... enfin moi j'avais fait une analyse d'*Atmosphères* dans l'temps ... et donc y'a toute une espèce ... de progression harmonique là-dedans ... mais il faut qu'le chef évidemment sache où c'est ... pour faire apparaître

Début d' «Atmosphères », écoute versions 5 et 6

70. I. 1:25:25 commençons par la cinquième ... c'est une version qui était pas très ensemble ... j'ai trouvé ... donc ça m'dérange ... bon c'est toujours la même chose si c'est un enregistrement public on peut comprendre ... mais quand même c'est pas très ensemble ... donc les attaques ... quand même sont ... c'est très important parce que si on entend des instruments avant les autres et ben on perd l'effet du ... du magma sonore ... donc voilà ... et puis les échanges de dynamique ... qui sont notés ... faut dire que Ligeti est pas très précis dans ses changements de dynamique il s'en est jamais vraiment expliqué d'ailleurs ... il écrit pas ... souvent la dynamique là où exactement il veut qu'elle arrive ... par exemple on joue *piano* et il faut qu'on arrive *forte* à un moment donné de la mesure et il l'écrit graphiquement à peu près ... voilà ... sur la partition d'orchestre c'est toujours magnifiquement bien réparti on voit que le premier doit être avant le second ça mais ... dans le matériel d'orchestre souvent c'est pas l'cas [...] y'a des fois on voit bien que à l'intérieur de ... le musicien sait pas très bien où il doit être ... ça dépend du chef il faut que le chef explique ... non non non il faut ... il faut refaire un p'tit peu le travail ... c'qui manifestement n'a pas été fait puis j'ai trouvé qu'c'était une version un peu ... un peu banale ... dans la version numéro six ... c'est une bonne version dans l'ensemble ... j'ai trouvé que ... j'commence à fatiguer un peu par rapport à ... de la première à la sixième on sait plus très bien [...] pour donner des avis cohérents et compétents sur c'qu'on entend bien sûr ... donc j'l'ai bien aimée disons en gros mais surtout ... un élément qu'peut-être tout l'monde aura bien entendu c'est ... le *fff* ou [...] le *ffff* de contrebasse qui alors pour la première fois ... a du corps [...] là on a véritablement le sentiment que chaque contrebassiste est derrière sa contrebasse et joue le jeu ... et c'est très beau ... c'est très beau ce passage
71. K. 1:28:13 oui c'est d'accord ... mais ils trichent hein ... les contrebassistes i' jouent pas c'qui est écrit parce que ... y'a une très longue tenue [...] y'a une longue tenue ... il a écrit *ffff* pour les contrebasses ... et ensuite il met ... entrée inaudible du reste des cordes et là c'est *pppp* ... alors bon ... si les contrebasses ne sont pas suffisamment fortes y'aura jamais d'entrée inaudible des autres même si y'a quatre *f* ... alors ça il l'a réalisé j'suis d'accord ... mais alors ils font *brr brr brrr*
72. J. 1:28:55 moi j'les défends
73. K. 1:28:56 les contrebassistes ... c'est permis mais là c'est vraiment une tenue ... et les autres ils sont corrects ... mais ils jouent pas le quadruple *forte* comme dans cette version ... mais j'ai aimé cette version parce qu'il y a des choses absolument intéressantes aussi ... y'a des parties qu'on entend qui n'existent pas ... par exemple dans les clarinettes là ... et les flûtes qui ont ce petit mouvement ... avant la lettre D où tout s'anime un p'tit peu ... on entend d'autres instruments ... on entend des cors ... par les interférences tout à coup ... c'est assez ... c'est assez génial
74. A. 1:29:34 c'que vous voulez dire c'est que les musiciens inventent ↗
75. K. 1:29:36 non euh ... c'est des phénomènes d'interférence
76. A. 1:29:39 ah d'accord
77. K. 1:29:40 mais ça arrive des fois on entend tout à coup un chanteur on s'dit mais y'a quelqu'un qui chante ... alors qu'il y a personne qui chante mais c'est des interférences qui ... qui provoquent ces effets-là et y'avait plusieurs fois des effets de ce type là ... et y'a une autre chose aussi qui était ... qui était intéressante ... là il

a vraiment essayé ... où ça peut se faire ... de faire des quadruples pianissimos ... où y'a que des cordes qui tiennent ... alors on n'entend presque plus rien ... donc ... il exploite ... la dynamique là où on peut l'exploiter [...] mais la cinquième moi j'ai ... j'ai pas de souvenirs impérissables et puis c'est vrai que ... l'entrée là ... c'est intéressant ... tout compositeur essaye de ne pas entrer sur le temps si ... i faut que l'entrée soit inaudible ... à B un deux trois quatre ... et puis ... à B ... mais c'est jamais ensemble sauf chez X ... là c'était pas du tout ensemble ... donc on prend des risques là ... énormes ... mais c'est ... moi j'trouve que c'est fantastique c'est une œuvre extraordinaire ... c'est un microcosme tout en étant un macrocosme un univers ... c'est incroyable

78. A. 1:31:00 J ... vous brûlez ... de défendre les contrebasses

79. J. 1:31:02 de défendre les contrebasses ... absolument ... parce que c'est marqué *tutta la forza* [...] et donc ... elles ont bien le droit de vrombir à ce moment là j'veux dire ... pour une fois qu'elles peuvent vrombir ça c'est quand même absolument leur droit c'est vrai que ... j'trouve que dans la sixième version c'est ... c'est patent puis y'a une chose que j'ai bien aimée aussi dans la ... dans la sixième version c'est que ... y'a une chose qu'on n'a pas encore mentionnée qui est tellement ... j'trouve tellement drôle ... y'a donc deux indications de tempo dans c'qu'on a vu ... *quarante la noire ... ou bien plus lentement ... ou bien plus lentement*

80. A. 1:31:43 donc le compositeur a dit quarante au maximum ... ou moins ... quarante ou moins

81. J. 1:31:46 voilà ... ou moins ... exactement ... puis ensuite *on a trente la blanche ou plus lentement* ... et donc pourquoi ce *ou plus lentement* ... pourquoi cette liberté laissée ... aux interprètes ... j'pense que cette liberté elle est intéressante justement pour les phénomènes d'étirement ... il faut qu'il y ait ces étirements ... et par ailleurs ... comme on a quatorze violons qui jouent des parties qui peuvent être à certains endroits totalement indépendantes il faut ce qu'on a appelé quelquefois des brouillages ... et il faut aussi la clarté polyphonique ... donc de temps en temps c'est étiré de temps en temps c'est brouillé et de temps en temps c'est ... clairement nettement polyphonique ... il faut en tout cas que ces trois dimensions soient présentes ... même dans un court extrait comme celui-là [...] et évidemment pour que ça soit brouillé et caetera enfin pour qu'il y ait ces distinctions il faut aussi la synchronie ... moi j'ai noté aussi dans la version cinq ... un problème de synchronie ... parce qu'on peut pas ... si on respecte pas ces indications et si on n'est pas assez synchrone on peut pas avoir cette impression d'étirement ... on a l'impression de quelque chose qui cafouille au fond ... enfin j'm'excuse mais c'est pas du tout la même chose ... donc ... y'a aussi un effet ... aussi très intéressant ... dans les ... dans les piccolos dont on a déjà parlé ... qui grimpent qui grimpent et puis ... qui font des crescendos et caetera ... y'a aussi une espèce de volte-face ... qui fait qu'ils passent d'une nuance à une nuance beaucoup plus fine sur une seule note donc y'a pas de decrescendo ... c'est comme un *subito pianississimo* ... et ça donne l'impression presque d'un décrochement ... d'une improvisation ... enfin de quelque chose qui ... qui ... alors qu'on a dans le même passage des glissements ... quelque chose qui est très très *legato* ... quelque chose qui est très ... comment dire très ... très fluide ... voilà ... donc ce décrochement aussi est très important même si y'en n'a qu'un seul à cet endroit là

82. A. 1:33:39 donc on aurait des mouvements de continuité ... de transition continue simultanément à des sauts quantiques musicaux comme ça ... enfin des éléments qui ... qui passent d'une valeur à l'autre
83. J. 1:33:46 voilà avec des toutes petites ruptures mais il faut quand même qu'on les entende parce que c'est comme une aspérité c'est comme un grain ... qui tout d'un coup vient se mettre dans quelque chose ... qui ... qui a une autre texture ... et c'est absolument indispensable pour que justement cet étirement ... il ait toute sa valeur ... toute son ... c'est pas d'expressivité ça j'suis tout à fait d'accord avec I ... mais ... il a toute sa force ... cet étirement ... et ... j'le sens bien dans la version numéro six
84. A. 1:34:13 une autre hypothèse beaucoup plus prosaïque au sujet du tempo puisqu'il indique un tempo *ou moins* ... meilleur est l'orchestre plus on peut jouer lentement dans ce genre de passage ...
85. J. 1:34:20 oui oui tout à fait ...
86. A. 1:34:22 selon l'orchestre que le chef a ... devant lui ... il peut prendre le risque d'un tempo plus lent ... est-ce qu'il y a des grandes différences dans le timing de ...
87. J. 1:34:29 j'suis d'accord avec vous qu'il est assez réaliste ... mais j'pense que vous avez des compositeurs qui sont ... tout à fait réalistes mais qui sont plus ... nets dans leurs indications et ... je pense que si il laisse cette liberté c'est parce que il veut effectivement aller au bout de quelque chose qui n'est pas d'la rhétorique ... et qui n'est pas juste de l'effet ... et si on veut laisser une marge de manœuvre pour que ce soit vraiment abouti ... alors il faut laisser cette liberté
- [...]
88. K. 1:35:01 moi j'trouve que c'est intéressant ... l'idée du tempo en soi parce que c'est un temps absolument lisse ... mais ... on entend quand même que le tempo est plus rapide ... c'est très bizarre ... il s'passe rien du tout
89. A. 1:35:13 sans battue en fait ... Boulez qui dit que avec *l'Après-Midi d'un faune* ... le temps lisse ... justement les bouées dans le temps ... les battues on les entend plus et c'est là que commence la musique contemporaine ... alors là c'est à l'état pur ... y'a y'a plus d'bouées y'a rien du tout ... mais on entend quand même la pulsation c'est absolument étonnant ... étonnant
- [...]
90. A. 1:37:12 j'vous propose [...] d'écouter un peu de l'autre œuvre ... *Lux Aeterna* ... et peut-être revenir si nous en avons le temps et nous l'aurons peut-être ... quand même à *Atmosphères* en fin d'émission dans les versions que vous avez trouvées meilleures que vous avez trouvées plus intéressantes ... les deux ou trois versions intéressantes que nous écouterons tout à l'heure ... alors *Lux Aeterna* ... on est ailleurs mais en fait pas tant que ça ... on a quelque chose ... mais là j'exprime mon sentiment en béotien ... on a l'sentiment que on a un principe de composition semblable à certains égards mais appliqué à une grande polyphonie vocale ... on a un chœur a capella seize voix ... seize voix indépendantes c'est juste ↗ euh ... mais on a quelque chose de semblable aussi un univers proche [...]

91. I. 1:38:04 [...] c'est proche et pas proche ... disons que ... il peut y avoir des parentés acoustiques dans le statisme ... dans tout ce qu'on a déjà dit jusqu'à maintenant ... à part ça c'est quand même une œuvre qui ... va vers autre chose que le simple ... le simple étalement du temps ... ça va vers c'que j'ai appelé tout à l'heure ... enfin c'est pas moi qui l'ai appelé mais ... c'qu'on appelle la micro-polyphonie c'est une œuvre qui ... qui va annoncer la grande œuvre micro-polyphonique de Ligeti qui est *Lontano* ... qui va être composée deux ans après ça ... et puis celle-ci par contre elle est historiquement dans l'œuvre de Ligeti elle-même ... un pas important parce que il sort du Requiem
92. A. 1:38:43 soixante-six on est là
93. I. 1:38:44 oui ... et donc c'est un peu ... c'est un peu le ... c'est un peu le Postlude du Requiem c'est comme une espèce de duplication en raccourci du Requiem et c'est le moment où ... Ligeti fait ce travail ... qu'il ne faisait pas en soixante et un ... sur la polyphonie du seizième siècle [...] et donc c'est une musique des retours aux sources ... qui vont aller jusqu'à la musique africaine ... puisqu'on sait que ... à l'instar de Bartok il va également parcourir la planète à la recherche de musiques tribales qui vont ... qui vont beaucoup l'influencer notamment dans sa musique pour le piano ... donc on est au début de ces processus de réinterprétation de ... des modèles du passé ... et j'crois que c'est une œuvre qui s'inscrit bien dans cette quête aussi spirituelle ... c'qui est pas non plus du tout le cas d'*Atmosphères* ... euh d'un texte sacré ... du latin ... de la polyphonie ... du chœur a capella
94. A. 1:39:45 alors c'est l'image aussi *Lux Aeterna*
95. I. 1:39:48 la lumière éternelle
96. A. 1:39:50 la lumière éternelle ... comment restituer musicalement cette ... l'éternité
97. I. 1:39:54 c'est ça ... j'pense que l'éternité pour Ligeti c'est le cosmos ... et c'est une musique que ... moi que j'appellerais volontiers ... mais c'est vraiment une musique cosmique ... tout à fait
- Début de « Lux Aeterna », écoute des versions 1 et 2*
98. A. 1:47:55 après votre commentaire I je comprends mieux ce que mes propos de tout à l'heure avaient de superficiel parce que là où dans *Atmosphères* y'avait des effets de brouillard comme vous l'avez souligné J qui étaient importants ... des moments de ... d'indiscernement ... musical ... ici au contraire le souci de la clarté polyphonique malgré l'effet global ... on doit distinguer les lignes ... et plus on distingue les lignes me semble-t-il ... plus l'interprétation est bonne ... est-ce que c'est aussi votre avis aux uns et aux autres ... J ↗
99. J 1:48:30 alors ... j' dirais que comme on a quand même des mots ... comme on a quand même la voix ... c'est vrai que on doit avoir cette clarté polyphonique ... mais j'ai envie de dire tout de suite mais ... là aussi c'est bourré d'indications qui ressemblent quand même furieusement à ce qu'on a entendu tout à l'heure ... à savoir que ... il ne se contente pas seulement au début de préciser qu'il faut entrer très ... très doucement ... c'est marqué *weich* ... donc beaucoup de douceur
100. A. 1:49:02 y compris la première ... *Ilux*

101. J. 1:49:04 y compris ... il en supprime d'ailleurs même des consonnes aussi à certains endroits des finales pour que ça ne ... que cette espèce de passage de relais ... entre les voix se fasse ... et puis il se permet donc de souligner ... *sehr* ... *very* aussi donc *très* ... ça veut quand même dire qu'il y tient furieusement ... et comme si ça suffisait pas il met une petite explication en disant que ... il faut absolument que aussi les barres de mesure ne soient pas euh ... c'est-à-dire qu'on puisse pas entendre
102. A. 1:49:36 la battue
103. J. 1:49:37 la battue ... voilà
104. K. 1:49:38 pas d'bouée
105. I. 1:49:39 alors ... ça de c' côté-là y'a évidemment aucun problème ... par contre sur le fait d'entrer ... très très ... presque avec tendresse dans le ... dans le son ça moi j'ai pas tout à fait entendu ça dans aucune des deux versions ... pis y'a un endroit où c'est aussi précisé ... euh ... c'est au moment où on a le passage des voix de femmes aux voix d'hommes ... qui est fait d'une manière ... aussi extrêmement habile comme tout à l'heure on en a eu la démonstration pour les instruments ... le côté ... très réaliste de l'orchestration ici c'est la même chose donc ... il fait pas entrer tous les hommes en même temps parce qu'il y aurait un effet de masse ... donc ... y'a que trois voix ... et puis il les fait rentrer en voix de fausset c'est-à-dire littéralement presque dans le registre féminin ... et ensuite les pauvres quatre ténors qui doivent rentrer après ... on leur précise que ... ils doivent entrer de façon ... imperceptible alors j'dirais que ... en tout cas dans la version numéro deux j'ai pas tout à fait entendu ça ... j'ai quand même ...
106. A. 1:50:38 vous les avez entendus arriver ...
107. I. 1:50:40 on les a entendus arriver bon ... j'veux dire c'était beau ... c'est des belles voix ... c'est ... c'est vraiment très agréable à entendre ... et en plus de ça c'est ... excusez-moi l'expression mais c'est une saleté ... parce que c'est *cum* ... hein ... *cum* ... c'est pas quelque chose d'imperceptible ... donc il faut avaler la moitié ... du côté explosif [...] explosif du [k] ... voilà mais aussi les effets *morendo* ... donc y'a aussi les attaques qui sont gommées ... y'a des consonnes qui sont carrément ... notées comme ne devant pas être produites ... donc on a un doux mélange entre une ... une clarté polyphonique ... qui alors est ... est bien réalisée j'trouve mais ... c'qui me manque dans les deux versions c'est ça c'est ce côté très doux
108. K. 1:51:29 oui c'est **é-pou-vantablement** difficile à chanter alors ça ... c'est ... c'est d' la folie parce que... il faut cette douceur il faut cette perfection ... comme c'est un corps vraiment homogène ... le chœur enfin les voix ... il faut vraiment que l'intonation soit absolument parfaite ... partout ... et c'est presque pas réalisable y'a des p'tites variations y'a les entrées y'a ... y'a justement la parole qui gêne en quelque sorte ... qui trouble le continuum ... et du coup ... moi j'trouve que c'est vraiment ... c'est presque pas réalisable ...
109. A. 1:52:10 et c'est toujours un exploit
110. K. 1:52:12 oui ... c'est ... le moins qu'on puisse dire mais c'est absolument fascinant aussi c'est vraiment ... c'est une œuvre extraordinaire ... mais justement... [...] c'est très habile hein c'est fantastique ... les basses aussi ... avec

leurs notes très très aiguës on n'entend ... on n'entend pas vraiment qu'c'est des hommes qui entrent là... donc y'a une ... un enchevêtrement là-aussi ... y'a une ambiguïté du timbre qui ... il joue là-dessus d'une manière ... c'est magistral

111. A. 1:52:47 les compositeurs que vous êtes ... I ... K sont admiratifs ... de la maîtrise ... indépendamment de l'inspiration

112. I. 1:52:52 ah tout à fait

113. A. 1:52:56 et là ... est-ce que l'une des deux interprétations vous paraissait ... plus proche de ce que vous rêvez pour cette œuvre ou ... est-ce que comme J vous êtes finalement déçus des deux ↗

114. I. 1:53:07 j'suis un p'tit peu déçu des deux dans la mesure où y'avait des **petites** imperfections

[...]

115. K. 1:53:14 oui moi je suis un peu dans l'même cas que mes amis ... j'ai pas trouvé vraiment de version emballante ... il faut dire que j'prends le risque de ne pas être tout à fait d'accord avec vous sur ... sur un point ... c'est que ... y'a quand même une écriture de la polyphonie qui est volontairement dessinée ... euh alors bien sûr que on pourrait ... discuter sur les différentes vitesses par exemple ... y'a à l'intérieur de ce tempo encore une fois lent et non ... enfin dans ce tempo lisse ce temps lisse ... y'a quand même une articulation qui se superpose en triolets en croches et en quintolets ... et les entrées se font selon les voix soit sur des notes de triolets soit sur des notes de quintolets soit sur des doubles croches ... en fait y'a donc trois vitesses ... disons au moins dans l'articulation des voix ... qui sont différentes ... en plus de ça sur chaque entrée y'a donc une syllabe qui est chantée ... y'a donc forcément un travail conscient de Ligeti sur ... sur l'articulation qui en résulte ... je crois que c'est important ... alors ... chercher à tout prix à fondre tout me paraît pas la bonne voie ... je pense que la bonne voie est de faire entendre certains éléments puis de les laisser se fondre ... donc pour moi y'a encore une fois ... c'est toujours la même chose chez Ligeti y'a une dialectique entre deux éléments ... c'est-à-dire un élément de notes parfaitement planes ... qui sont des longues tenues là aussi de ... voilà ... et puis y'a des éléments d'articulation à l'intérieur ... qui sont des éléments d'la polyphonie ... et qui doivent être articulés comme tels mais pas exagérés ... bien entendu hein ... entrer doucement ne pas faire entendre la barre de mesure fait partie des obsessions ligetiennes ... mais en même temps ... on peut pas passer sous silence le fait qu'en écrivant il savait très bien c'qu'il faisait ... sinon il aurait pu écrire sur des onomatopées ... enlever les x les [y] les [u] il aurait pu le faire ... c'était une époque où on pouvait le faire ... il ne l'a pas fait ... donc j'crois qu'il y a l'intelligibilité du texte qui importe pour lui ... et puis y'a l'articulation de ce texte dans un contexte général de ... de notes ... voilà ... et j'pense que la bonne version sera celle ... qui arrive à réaliser cette dialectique de manière parfaite ... mais alors là on pousse encore la barre un peu plus haut peut-être

116. A. 1:55:24 donc ces consonnes on doit les entendre ... glisser sur les lèvres en somme ... elles sont comme un élément d'intelligibilité d' la ligne

117. K. 1:55:32 elles sont ... **un** des éléments d'intelligibilité d' la ligne ... mais **deux** elles sont des éléments de timbre ... imaginons qu'on les supprime on perd le timbre ... on chante pas un [ə] comme un [u] comme un ... j'veux dire y'a donc un timbre qui

est obligatoire ... et on sait très bien qu'en supprimant l'attaque d'un instrument on en supprime le timbre

118. A. 1:55:51 c'est-à-dire que l'instrument n'est plus reconnaissable

119. K. 1:52:53 non

120. A. 1:55:54 beaucoup d'instruments ne sont plus reconnaissables si on supprime l'attaque

121. K. 1:55:55 non ... et c'est ce qu'il essaye de faire dans *Atmosphères* ... de supprimer les attaques ... pour qu'on reconnaisse pas l'instrument ... c'est la technique ... il l'avait appris au studio de Cologne ... avec Stockhausen dans les années cinquante ... donc il faisait des essais ... il coupait les attaques des sons [...] et puis il s'rendait compte qu'un hautbois ... et bien personne peut l'identifier dès lors qu'on n'avait pas entendu l'attaque bon ... il lisait aussi les sons à l'envers sur les bandes magnétiques pour voir c'que ça donnait ... il était parfaitement au courant de tout ça ... mais en restituant des attaques ... aux instruments vocaux ... il restitue du même coup une articulation ... donc c'est ... c'est là la dialectique... mais elle

122. J. 1:56:29 moi j'suis tout à fait d'accord mais j'pense qu'elle est à trois ... c'est une triangulation ... c'est-à-dire que on a des moments où c'est sciemment enlevé ... l'attaque ... on a des moments où c'est sciemment maintenu ... même si elle est douce ... elle est pas escamotée ... y'a des moments où elle est sciemment escamotée ... des moments où elle est sciemment maintenue tout en étant subtile ... et y'a des moments ... quand y'a une voix qui chante *lux* et qui maintient le *lux* ... et une autre qui fait *lux* dessous juste après ... c'est comme des phénomènes d'écho qui viennent se fondre l'un dans l'autre ... donc on a les trois types de phénomènes ... alors ... après on peut avoir aussi des voix qui émergent de ... tout un coup cet unisson qui font que deux sont en train d'chanter *lux* simplement ils ont pas commencé en même temps ... et cette émergence-là c'est comme des passages de relais ... c'est-à-dire on se rejoint à un point on se différencie ... et puis on a comme des ramifications et puis des retrouvailles ... hein sur des unissons ... mais ça fait en fait une triangulation entre les trois choses ... et c'est ça ... un petit peu cette triangulation moi qui me manque dans les deux versions

Début de « Lux Aeterna », écoute de la version 3

123. A. 2:01:45 oui depuis que je sais de vous que ... les polyphonistes du seizième siècle étaient un modèle à cette époque ... mille neuf cent soixante-six la date de composition de *Lux Aeterna* ... étaient un modèle de George Ligeti c'est vrai que je l'entends un peu autrement ... cette pièce ... et particulièrement certaines interprétations ... la troisième que nous avons entendue par exemple ... voyons ce que propose la quatrième

Début de « Lux Aeterna », écoute de la version 4

124. A. 2:08:48 [...] là-aussi on avait une pâte sonore ... une pâte chorale quand même bien différente ... non ... où étaient-ce mes oreilles ↗

125. J. 2:08:56 j'crois qu'on peut difficilement trouver deux versions aussi ... aussi opposées ... d'abord à cause des timbres ... les voix elles ont ... évidemment ... peut-être moins de facilité à varier leur timbre que les instruments ... puisque elles sont aussi

fonction d'la physiologie des chanteurs ... néanmoins y' a un aspect technique qui fait que quand on soutient ... c'est-à-dire quand on utilise bien le diaphragme ... la voix est plus libre ... c'est-à-dire y'a un côté plus irradiant de ... de la voix

126. A. 2:09:28 le haut du torse est libéré de ... d'une certaine pression
127. J. 2:09:30 voilà ... aussi on a l'impression que y'a pas ... quelque chose qui serre autour des cordes vocales ... qu'y a rien qui serre ... alors ça j'dirais c'était la version trois ... c'est-à-dire c'est une version que j'qualifierais d'radieuse de vraiment intéressante avec ... une certaine liberté dans le ... dans le timbre ... en revanche ... la version numéro quatre ... a des timbres qui sont ... serrés avec ... du coup évidemment un certain nombre de conséquences ... y'a un passage extrêmement délicat qui a l'air tout simple comme ça ... c'est un la aigu qui émerge voilà chez les sopranos... et puis faut l'tenir ... c'est là que les choses se corsent parce que un la en passant ça va bien mais quand il faut l'tenir et y rev'nir et y rev'nir et y rev'nir ... et là-aussi on voit toute la science de Ligeti puisque une chose qu'on n'a pas mentionnée c'est que les ténors ... on a un ténor qui vient à la rescousse en quelque sorte
128. A. 2:10:29 en soutien
129. J. 2:10:30 en soutien exactement ... mais là dans la version quatre même avec le soutien du ténor y'a rien à faire quoi ça ... ça
130. A. 2:10:37 ça coince
131. J. 2:10:38 ça coince exactement et puis ... on entend quelque chose qui est ... bon pas tout à fait au bord d'la rupture ça serait méchant et injuste [...] et puis du coup c'est pas aussi très juste ... donc c'est ... tout ça va avec ... donc moi j'ai bien aimé ... j'trouve ... jusqu'à présent c'est la troisième version qui est la ... qui est la plus intéressante
132. A. 2:11:00 version numéro quatre ... pas bien ... dit J ... pas beau
133. K. 2:11:04 non mais bon ... elle a oublié de parler d'un élément très important c'est le ... le vibrato ... c'est-à-dire qu'en fait ... les chanteurs vibrent normalement ils chantent avec vibrato ... et c'est un grand problème dans une œuvre comme celle-ci ... qui est basée en fait sur la pureté de ... de l'harmonie ... puisque encore une fois ... y'a des dialectiques comme j'ai dit avant entre ... entre articulation et notes tenues mais y'a une autre dialectique ... très importante peut-être la plus importante d'ailleurs ... c'est celle entre chromatisme et diatonisme ... euh... donc en fait
134. A. 2:11:34 vous nous aidez un peu ↗
135. K. 2:11:35 non c'est facile ... le début c'est un chromatisme ... fa bécarre voilà
136. A. 2:11:40 donc on joue sur les demi-marches d'escalier hein sur ... les demi-tons
137. K. 2:11:43 mi bécarre... donc on joue sur les demi-tons tout à coup les demi-tons disparaissent au profit des tons entiers on a même tout à coup cette quarte juste ... *mi bémol la bémol* ... qui voilà... avec le *fa* au milieu donc *mi fa la* on a tout à coup une espèce d'accord comme ça ... un peu Messiaen ... hein ... pour euh ... pour nos auditeurs ... s'ils connaissent un peu la musique de Messiaen tout à coup on a ... et cette dialectique entre ... chromatisme et diatonisme ... elle pose pas d'problèmes aux voix vibrantes tant qu'on on est dans le diatonisme mais quand on est dans un chromatisme pur ...

ça devient très problématique parce qu'effectivement comme le disait J c'est faux ... mais c'est faux par le ... par l'abus d'vibrato alors ça c'est l'cas d'la version quatre ... j'dirais que c'est probablement un chœur un peu âgé ... euh ... des voix qui ont l'air un peu fatiguées ... hein ... j'appelle ça moi les chœurs à l'ancienne où on chante avec expression toute note ... et on croit que c'est en chantant toute note avec expression qu'on va rendre justice à l'ensemble ... et c'est exactement le contraire qui s'passé malheureusement ... dans la version numéro trois ... euh c'qu'y a d'extraordinaire c'est que chaque voix ... chaque individualité a le même type de timbre ... c'est merveilleux ça ... parce que le fameux passage du la aigu qui est soit dit en passant ... quand même extrêmement tor ... rires ... extrêmement difficile à maintenir ... à chaque fois qu'une autre de ces dames l'entonne c'est dans le même type de timbre ... et moi j'ai trouvé ça magnifique et c'est en fait c'que je

138. A. 2:13:03 c'est homogène quoi

139. K. 2:13:04 oui ... et puis dernier point ... pour cette version numéro trois que j'ai trouvée très très bonne ... c'est que y'a pas de volonté d'escamoter ... euh le texte ... le texte est présent mais il est présent dans une espèce de rondeur qui ... qui se fond dans la masse ... et c'est à mon avis c'est là le point diamantin où il faut ... qu'il faut atteindre dans cette œuvre ... c'est-à-dire comme j'disais avant c'est d'arriver à tenir les notes de manière pure mais en même temps à articuler à l'intérieur ... et j'trouve que cette version numéro trois y parvient drôlement bien

140. I. 2:13:31 oui j'suis d'accord j'ai trouvé le début fabuleux ... de cette version trois ... y'a cette ambiguïté entre le dit et le non dit en quelque sorte ... qui est ... qui est très très bien réalisée ... là c'était vraiment... c'était parfait ces entrées ... euh ... on devine le texte ... il est pas vraiment articulé ... on coupe pas tout à fait la tête d'la note

141. A. 2:13:57 il doit rester derrière un voile un peu

142. I. 2:13:58 voilà ... c'est ... le voile qui est là ... c'est très très important il faut qu'ça soit voilé ... dans la dernière version c'est ... c'est pas voilé c'est ... c'est très très direct ... mais c'est vrai qu'ça pose des problèmes énormes d'intonation c'est ... des fois c'est un p'tit peu le phénomène du clarinettiste qui joue toujours sans vibrato et puis quand c'est un p'tit peu faux il commence à vibrer et puis c'est ... c'est juste

143. A. 2:14:20 c'est l'cache-misère

144. I. 2:14:21 oui rires c'est un p'tit peu ça ... mais bon c'est vraiment très très difficile à réaliser ... mais moi j'ai aussi trouvé que dans la version trois ... en tout cas la ... la manière d'attaquer la chose est ... est tout à fait parfaite ... le mélange ... ces trois éléments sont ... sont fondus l'un dans l'autre

Début de « Lux Aeterna », écoute des versions 5 et 6

145. A. 2:24 :05 [...] difficulté d'enregistrer cette musique dans l'aigu ... selon l'époque à laquelle on a posé les micros on a peut-être un effet de saturation plus ou moins ... patent ... plus ou moins gênant aussi

146. I. 2:24:23 alors d'un côté la version six réalise une chose que les autres n'ont pas réalisée c'est vraiment un son continu qu'ils développent ... bien que toujours coupé ... mais bon ... alors là on n'entend ... on comprend pas du tout ... plus du tout le texte ... dans cette version six

147. A. 2:24:43 on aurait *a o i* ... option que le compositeur aurait pu prendre d'ailleurs ... de faire disparaître un texte qu'il aurait pas appelé ... le texte d'une œuvre qu'il n'aurait pas ... pas appelée *Lux Aeterna* par exemple
148. I. 2:24:55 mais y'a quand même ... y'a un aspect fascinant dans cette version-là ... dans la mesure où vraiment c'est une chose qui ... qui est transportée ... de A à Z ... et y'a pas les coupures ... et l'intonation ... est plus propre dans la mesure aussi où on tient les notes ... d'une à l'autre ... quasiment y a une légère ... parce que normalement on coupe et puis y'a le prochain qui vient ... c'est dangereux ... et là ils tiennent ... toujours un p'tit peu trop longtemps pour entrer pour que le prochain entre ... c'est comme à l'orchestre on dit ... *toi tu tiens et puis moi j'entre et puis ça va ... ça ira*
149. A. 2:25:30 on dit ça à l'orchestre ↗
150. I. 25:32 oh oui
151. A. 2:25:33 on s'arrange
152. I. 2:25:34 on s'arrange ... si on entre les deux souvent c'est pas parfait alors y'en a un qui commence un p'tit peu plus tôt puis l'autre qui s'débrouille ... alors c'est un p'tit peu ça ce phénomène ... mais c'est p't -être trop facile ... c'est p't-être trop facile
153. A. 2:25:48 d'accord ... donc en fait on a truqué ... c'est l'impression que vous avez
154. I. 2:25:51 peut-être [...]
155. J. 2:23:05 moi c'que j'ai bien aimé dans la version cinq mais il faut dire que dans les autres on l'a pas entendu c'est ... après la transition avec les basses et puis les ténors on a un moment ... euh où y'a un tutti ... c'est-à-dire où les voix de femmes rejoignent les voix des hommes ... sur le mot « requiem » ... et j'ai trouvé que cette ... ces transitions étaient bien réalisées ... c'est marqué dans la première transition *quasi legato* ... c'qui évidemment est difficile ... entre un pupitre qui part et un pupitre qui arrive de faire quelque chose de lié ... c'est compliqué j'veux dire si j'quitte la pièce et que quelqu'un d'autre rentre on n'a pas vraiment l'impression d'quelque chose de lié ... donc ça ça m'a bien plu cette transition entre les ... les différents pupitres ... euh ... moi c'qui m'a beaucoup gênée dans la version six c'est ... outre bon les histoires de texte qui sont ... déjà un aspect mais c'est qu'à certains moments les voix sont comme poussées ... et y'a pas cette liberté justement des ... des voix dont j'parlais tout à l'heure
156. I. 2:27:03 y'a plus la fragilité
157. J. 2:27:05 oui ... et ça ça me ... le fait qu'il y a d'la force quelque part ... même si c'est piano ... j'veux dire même si c'est doux ... mais on sent cette force on sent cette espèce de ... y'a quelque chose de la physique de la production d'la voix qui s'entend
158. A. 2:27:20 oui puis ça n'est plus aérien du tout ... c'est matériel
159. J. 2:27:22 voilà exactement et on n'entend plus c'côté céleste de ... des voix ... qu'on a envie d'entendre quand même ... dans cette œuvre ça ça m'a beaucoup dérangée
160. K. 2:27:36 en deux mots ... dans la version numéro cinq moi j'ai pas du tout aimé ça ... c'est

irréprochable sur certains points ... la qualité des voix notamment ... l'ensemble la justesse ... mais cette espèce de volonté de faire un *crescendo diminuendo* sur chaque note c'est-à-dire de donner ... de l'expression

161. A. 2:27:53 un soufflet

162. K. 2:27:54 sur *luuux aee teer* cette espèce de faux baroque ... moi j'trouve ça insupportable ... donc j'ai pas du tout aimé ça j'trouve que c'est l'anti-Ligeti absolu ... et puis pour la version six c'est l'même défaut mais ... pas complètement c'est-à-dire y'a un désir probablement derrière de rendre quand même la chose expressive malgré tout mais moi j'rappelle quand même que ... c'est marqué *pianissimo sempre* ... avec tout c'qu'on a dit avant sur la délicatesse alors qu'est-ce qui s'passe dans cette version six et ben à force de faire d' l'expression ça prend d'l'ampleur ... alors c'est agréable parce que ça cache un peu le la aigu qui peut ... qui peut entrer *piano* alors que les autres chantent déjà *mezzo forte* allègrement ... mais c'est ça qui fait qu'on perd la notion de spatialisation et de cosmos c'est que c'est trop fort ... euh ... pour qu'on puisse garder une distance ... disons immatérielle avec ... on est tout à fait dans l'matériel là ... dix mesures après on est dans l'concret absolu ... comme si on chantait un motet traditionnel

163. A. 2:28:47 et là ça n'va pas du tout

164. I. 2:28:49 et ça n'va pas du tout

165. A. 2:28:52 *Lux aeterna* c'est d'ailleurs la dernière partie dans la liturgie du requiem c'est bien ça ↗ ... parce que vous disiez que c'est l'œuvre qui a suivi son *Requiem*

166. I. 2:28:56 c'est une espèce de postlude au *Requiem* oui c'est ... c'est un écho en fait et il le voyait très bien ... lui-même le voyait comme ça

167. A. 2:29:03 donc aussi dans la production de Ligeti dans la chronologie de ses œuvres

168. I. 2:29:07 dans la chronologie de ses œuvres oui bien sûr

Annexe 3. Composition du corpus lexical et des lexiques de saisie sonore

Annexe 3.1 Unités lexicales - Rapport occurrences/types

	Lexique témoin	C.F. Ramuz	N. Bouvier	B. Krause	<i>Disques en lice</i>
Types	1024	330	335	367	774
Occurrences	/	1649	624	1065	3095
Rapport occurrences/types	/	4,9	1,9	2,9	3,9

Annexe 3.2 Représentation selon les parties du discours (1)

	Lexique témoin	C.F. Ramuz	N. Bouvier	B. Krause	<i>Disques en lice</i>
		Types → occurrences	Types → occurrences	Types → occurrences	Types → occurrences
Substantifs	553	110 → 647	132 → 290	148 → 510	375 → 1763
Verbes	201	122 → 776	99 → 203	97 → 262	98 → 502
Adjectifs ⁸⁹¹	155	69 → 166	92 → 118	103 → 267	245 → 699
Adverbes ⁸⁹²	34	27 → 55	9 → 10	17 → 23	54 → 127
Locutions prépositionnelles	/	/	/	1 → 2	2 → 4
Interjections	2	/	/	/	/
Onomatopées	79	2 → 5	3 → 3	1 → 1	/
Total	1024	330 → 1649	335 → 624	367 → 1065	774 → 3095

⁸⁹¹ et divers modificateurs du nom

⁸⁹² et locutions adverbiales

Représentation selon les parties du discours (2)

	Lexique témoin	C.F. Ramuz	N. Bouvier	B. Krause	<i>Disques en lice</i>
	/	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>
Substantifs	54 %	33,3% → 39,2%	39,4% → 46,5%	40,3% → 47,9%	48,4% → 57%
Verbes	19,7 %	37 % → 47,1 %	29,5 % → 32,5 %	26,4 % → 24,6 %	12,7 % → 16,2 %
Adjectifs ⁸⁹³	15, 1%	20,9 % → 10,1 %	27,5 % → 18,9 %	28,1 % → 25,1 %	31,6 % → 22,6 %
Adverbes ⁸⁹⁴	3,3 %	8,2 % → 3,3 %	2,7 % → 1,6 %	4,6 % → 2,1 %	7% → 4,1 %
Locutions prépositionnelles	/	/	/	0,3 % → 0,2 %	0,3 % → 0,1 %
Interjections	0, 2 %	/	/	/	/
Onomatopées	7,7 %	0,6 % → 0,3 %	0,9 % → 0,5 %	0,3 % → 0,1 %	/
Total	100 %	100 % → 100 %	100 % → 100 %	100 % → 100 %	100 % → 100 %

⁸⁹³ et divers modificateurs du nom

⁸⁹⁴ et locutions adverbiales

Annexe 3.3 Diversification du lexique

Représentation selon le taux de fréquence des occurrences

	C.F. Ramuz	N. Bouvier	B. Krause	<i>Disques en lice</i>
	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>
1 occurrence	47 % → 9,4 %	71,3% → 38,3%	53,1 % → 18,3 %	39,7 % → 9,9 %
2 occurrences	21,2 % → 8,5 %	15,2 % → 16,4 %	21 % → 14,5 %	21,2 % → 10,6 %
3 occurrences	6,7 % → 4 %	5,7 % → 9,1 %	8,5 % → 8,7 %	12,5 % → 9,4 %
4 occurrences	3,9 % → 3,2 %	2,4 % → 5,1 %	4,1 % → 5,6 %	5,5 % → 5,6 %
5 occurrences	4,6 % → 4,6 %	1,5 % → 4 %	3,5 % → 6,1 %	5 % → 6,3 %
6 occurrences	3 % → 3,6 %	0,9 % → 2,9 %	1,6 % → 3,4 %	2,7 % → 4,1 %
7 occurrences	0,9 % → 1,3%	/	1,1 % → 2,6 %	1,2 % → 2 %
8 occurrences	1,2 % → 1,9 %	0,3 % → 1,3 %	1,9 % → 5,3 %	1,2 % → 2,3 %
9 occurrences	0,9 % → 1,6 %	0,3 % → 1,4 %	1,4 % → 4,2 %	1,8 % → 4,1 %
10 occurrences et plus	10,6% → 61,9%	2,4 % → 21,5 %	3,8 % → 31,3 %	9,2 % → 45,7 %
Total	100 % → 100 %	100 % → 100 %	100 % → 100 %	100 % → 100 %

Annexe 3.4 Représentation des termes du lexique témoin

Représentation du lexique témoin → parties du discours

	C.F. Ramuz	N. Bouvier	B. Krause	<i>Disques en lice</i>
	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>	<i>Types → occurrences</i>
Substantifs	76,4% → 84,7%	64,4 % → 75,9 %	76,3 % → 87,6 %	41,3 % → 65,2 %
Verbes	36,9% → 76,3%	56,6 % → 71,9 %	60,8 % → 72,5 %	19,4 % → 43,4 %
Adjectifs ⁸⁹⁵	31,9% → 39,8%	27,2 % → 31,3 %	39,8 % → 60,7 %	18,4 % → 19 %
Adverbes ⁸⁹⁶	44,4% → 63,6%	44,4 % → 50 %	11,8 % → 8,7 %	9,3 % → 11 %
Locutions prépositionnelles	/	/	/	/
Onomatopées	100% → 100%	100% → 100%	/	/
Total	50 % → 75,6 %	51,6 % → 65,9 %	58,8 % → 75,3 %	28,9 % → 48,9 %

Représentation du lexique témoin → taux de fréquence des occurrences

	C.F. Ramuz	N. Bouvier	B. Krause	<i>Disques en lice</i>
1 occurrence	37,4 %	46 %	51,8 %	17,6 %
2 occurrences	47,1 %	54,9 %	53,2 %	23,8 %
3 occurrences	45,4 %	68,4 %	70,9 %	29,9 %
4 occurrences	76,9 %	75 %	80%	39,5 %
5 occurrences	66,7 %	100%	61,5%	35,9 %
6 occurrences	90 %	33,3%	66,7%	47,6 %
7 occurrences	66,7 %	/	75 %	66,7 %
8 occurrences	75 %	100%	100%	33,3 %
9 occurrences	66,7%	100%	100%	50 %
10 occurrences et plus	80 % t→ 87,4 % occ.	100%	92,9% t→ 95,8% occ.	63,4 % t→ 68,5% occ.

⁸⁹⁵ et divers modificateurs du nom

⁸⁹⁶ et locutions adverbiales

Annexe 4. Lexiques de saisie sonore (corpus)

Annexe 4.1 Saisie discursive de l'expérience sonore. Lexique C.F. Ramuz

SUBSTANTIFS			
	Occ	Emplois syntaxiques spécifiques	Lexèmes liés
Accent	5	Avoir de l'accent RB. 14 Avec/ sans accent RC. 15, RB. 22 Dans l'accent RC. 11	
Accompagnement	2	Avec accompagnement de ... RS. 5	
Accord	9	→ éclater RB. 19 →sauter dehors RB. 31 Faire des accords Le Petit Village Faire venir un accord RB. 37	
Accordéon	12	Faire marcher son accordéon RB. 37	
Air	10	... de danse RB. 9, 19, 31 ... de marche RB. 37 ... de flûte Poèmes inédits ... à la mode RS. 3 ... de par là-bas, de son pays RB. 31	
Appel	1		appeler
Babillage	1		
Basses	3	Essayer les basses RB. 28	bas, -se
Bourdonnement	1		bourdonner
Brillant (du)	1	Avoir du brillant RB. 31	

Bruit	89	Faire, avoir son bruit RB. 35, 38, RC. 10, RS. 9. Faire un bruit comme RD. 22, 38, 48, 57, 62. RB. 12, 25, 43, 49.	bruire bruyant, -e
Cadence	2	... éclater RB. 37	
Grosse caisse	1		
Carillon	1	... venir RC. 3	
Causerie	1	Faire une causerie RC. 7	causer
Chanson	5		chanter chant chantant
Chant	2	Chant de notre Rhône	chanter chanson chantant
Chapelet	1	Égrener un chapelet RC. 5	
Choc	2	.	
Choeur	4		
Claquement	2		claquer
Clarinette	1		
Cloche	15	... du couvre-feu Le petit pays Le Petit Village	clochette
Clochette	3		cloche
Conversation	3		
Corde	2		
Coup	24	.	

Craquement	3		craquer
Cri	15		crier
Cymbales	1		
Cymbalum	2		
Décharge	1		
Dégringolement	1		dégringoler
Discussion	2		discuter
Écho	9		
Éclatement	2		éclater
Écoulement	1		
Explosion	2		
Fanfare	1		
Frémissement	1		
Froissement	1		
Frôlement	2		
Gamme	3		
Gémissement	1		
Grincement	1		grincer grinçant, -e
Grognement	2		
Grondement	1		gronder
Harpe	1		
Heure du clocher	1		
Hoquet	1		

Instrument	8		
Introduction	1		
Langue	29	... d'oc RC 11, 15. ... des Pays du Rhône RC. 7 drôle de langue RB. 37	
Matière	7		
Mélodie	1		mélodieux- -euse
Mesure	1	Avoir de la mesure RB. 31	
Morceau	1		
Mouvement	1		
Mot	12		mot à mot
Mot à mot	2		mot
Muettes	2	Langue d'oc à muettes non muettes en oïl RC. 11	
Musicien	4		musique, musical, -e
Musique	57		musicien, musical, -e
Nom	4		
Note	24		
Orage	6		
Orchestration	1		
Parler	2	... des monts RC. 11 ... lent et chantant Poèmes, Portrait de Jean-Daniel	parole
Parole	1		parler

Partition	1		
Patois	2	... de langue d'oc RC. 3 chapelet de patois RC 5	
Pas	16		
Faux-pas	1	... dans les notes RB. 37	
Percussion	1		
Phrase	5	.	
Piano	5		
Piston	2		
Plainte	1		
Remue-ménage	1		
Retentissement	1		retentir
Rire	7		
Roulement	5		rouler
Rumeur	2		
Rythme	6		
Signal	1		
Silence	32		silencieux, -euse
Solo, -i	4		
Son	12		sonner résonner sonnerie sonnette sonnaille unisson sonore
Sonate	1		

Sonnaille	2		sonner résonner son sonnerie sonnette unisson sonore
Sonnerie	2		sonner résonner sonnaïlles sonnette sonnerie unisson sonore
Sonnette	1		sonner résonner son sonnaïlle sonnerie unisson sonore
Soupir	2		soupirer
Syllabe	6		
Tambour	4		
Tapotement	1		
Ténor	2		
Tenue	1	... de voix RS. 5	tenu, -e soutenu, -e
Timbales	1		
Timbre	2		
Tintement	2		tinter
Tonnerre	10		
Toux	1		tousser

Trémolo	1		
Trombone	2		
Unisson	1		
Vague	5		
Vers	12		
Violon	2		
Violoncelle	1		
Voix	59	Tenue de voix RS. 5 Changer de voix RB. 39 Élever, laisser tomber, faiblir la voix RD. 61	À voix basse À haute voix
VERBES			
Aboyer	2		
Aimer	2		
Aller	1	→ musique	
S'amuser	2	→ accordéon, musique	
Annoncer	1		
Appeler	15		
S'appeler (réciproque)	4		
Applaudir	2		
S'approcher	1		
Arriver	1	→ notes, accord	
Se balancer	1	→ notes, musique	
Battre	5		
Bouger	1	→ air de danse	

Bourdonner	1		bourdonnement
Bruire	1		bruit bruyant, -e
Casser	1	→ cri	
Causer	1		causerie
Cesser	1	→ bruit	
Changer	3		
Chanter	32		chanson, chant
Chuchoter	1		
Claquer	6		claquement
Commencer	15		recommencer
Se contenir	1		
Craquer	8		craquement
Crier	12		cri
Se défaire	1		
Dégringoler	3	→ notes, quilles	dégringolement
Se démailler	1	→ musique	
Déranger	2		
Descendre	1		
Descendre la gamme	1		
Dire	144		
Discuter	2		discussion
Durer	1		
Éclater	3		éclatement

Écouter	12		
Égrener	2		
S'élever	1	→ musique	
S'enrouler	2	→ notes, voix	
Entendre	127		
S'entrechoquer	1		
S'entreheurter	1		heurter
S'entrouvrir	1		
Entrer	2	→ air de danse, voix	
Envahir	1	→ musique	
Épeler	1		
Essayer	3	... les basses	
Exprimer	2		
Faire attention à	1		
Faire du bruit ... un bruit (x) ... son bruit	33		
Finir	2		
Se former avec bruit	1	→ mots	
Frapper	6		
Être frappé par	1		
Gêner	1		
Grincer	10		grincement grinçant, -e
Gronder	5		grondement

Hésiter	2		
Heurter	13		s'entreheurter
Hurler	1		
Interrompre S'interrompre	1 2		
Intervenir	1		
Jeter un cri	2		
Jouer	6		
Se lamenter	4		lamentations
Lire (à haute voix)	1		
Faire marcher	1	... son accordéon RB. 37	
Marmonner	1		
Se mêler à	1	→ textes	
Monter Monter la gamme	5 3		
Mourir Se mourir	2 1	→ bruit, écho	
Naître	4	→ bruit, musique, rythme	
Parler	34		parole
Partir	2	→ musique	repartir
Parvenir	1	→ notes	
Percer	2	→ accordéon, notes	
Se perdre	1	→ paroles	
Pousser Pousser ... dehors	4 4	pousser un son dehors RD. 35	

Prêter l'oreille	1		
Prononcer	1		
Raconter	4		
Se rapprocher	3	→ notes	
Recommencer	5		commencer
Reconnaître	2		
Redescendre Redescendre la gamme	1 1		
Remarquer	1		
Remplir l'espace	1	→ bruit	
Renvoyer	2	→ cri, cloche	
Repartir	1	→ notes	partir
Répéter	1		
Répondre	9		
Reprendre	2	... propos	
Résonner	1		sonner son sonnaille sonnerie sonnette unisson sonore
Se résoudre	1	→ textes	
Retentir	2		retentissement
Retomber	2	→ mot	
Retrouver avec l'oreille	1		

Revenir	3	→ note	venir
Rire	22		
Rôder	1	→ accordéon	
Ronfler	2	→ air	
Rouler	3		roulement
Sauter dehors	1	→ notes	
Siffler	6		
Sonner	10		résonner son sonnaille sonnerie sonnette unisson sonore
Sortir	3	→ mots, musique	
Soupirer	1		soupir
Se succéder	1	→ textes	
Suivre	1	→ musique	
Supplier	1		
Taire - Faire taire	1- 4		
Se taire	33		
Taper	4		
Tinter	5		tintement
Tirer le canon/ le mortier	3		
Tourner	3	→ cloche	
Tousser	5		toux

Trembloter	2	→ musique	
Trotter	1	→ notes	
Se trouver	1	→ musique	
Trouver	1		
S'user fil à fil	1	→ musique	
Venir	20	→ cri, musique, silence	revenir
ADJECTIFS			
Aigre	1		
Agressif, -ive	1		
Aigu, uë	2		
Assourdi, -e	1		sourd, -e
Bas, -sse	1		basses bas (adv.) à voix basse
Beau, belle	3		
Bon -nne	2		
Bruyant, -e	3		bruire, bruit
Chantant, -e	2		chanter, chanson, chant
Clair, -e	4		
Continu, -e	2		continuer, continuuel
Continuel, -le	2		continuer, continu, -e
Convenable	1		
Court, -e	2		
Dévidé, -ée	1		

Diffus, -e	1		
Distinct, -e	1		distinctement
(Non) dominé, -ée	1		
Doux, -ce	4		doux, emploi adv. doucement
Drôle de ...	5		
Entrecoupé, -ée	1		
Espacé(s)	2		
Étouffé, -ée	1		
Faible	1		faiblir faiblement
Fort, -e	2		fort (adv.)
Grand, -e	18		
Grêle	1		
Grinçant, -e	2		grincer grincement
Gros, -sse	2		
Harmonieux, -euse	1		
Haut, -e	2		
Immense	1		
Imperceptible	1		
Impulsif, -ive	1		
Informulé, -ée	1		
Intact, -e	1		
Intarissable	1		

Intérieur, -e	1		
Lent, -e	1		lentement avec lenteur
Long, -ue	5		
Marqué, -ée	2		en moins marqué
Mélodieux, -euse	1		mélodie
Monotone	2		
Musical, -e	6		musique musicien
Nuancé, -ée	1		
Particulier, -ère	1		
Petit, -e	18		
Pittoresque	1		
Ponctué, -ée par	1		
Prolongé, -ée	2		
Raisnable	1		
Rapide	1		
Rapproché, -ée	1		
Rare	1		
Rauque	6		
Silencieux, -se	7		silence
Singulier, -ère	1		

(Non) situé, -ée	1		
Sonore	4		sonner résonner son sonnaïlle sonnerie sonnette unisson
Sourd, -e	11		assourdi, -e sourdement en plus sourd
Soutenu, -e	1		Tenu, -e, tenue
Souterrain, -e	1		
Superposé, -ée	1		
Tenu, -e	3		Soutenu, -e, tenue
Tranquille	1		
Traversé, -e par	1		
Usé aux angles	1		
Vocal, -e	1		voix
DIVERS MODIFIEURS DU NOM			
D'en haut	1		
ADVERBES / LOCUTIONS ADVERBIALES			
ADVERBES			
Bas	1		bas, -se
Distinctement	2		distinct, -e
Doucement	2		doux, -ce
Doux	6	emploi adverbial	

Dur	1	emploi adverbial	
Faiblement	1		faiblir, faible
Fin	1	emploi adverbial	
Fort	10		fort, -e
Haut	3		haut, -e adj.
Interminablement	2		
Lentement	3		lent, -e
Marqué	1	emploi adverbial	
Parallèlement	1		
Ridiculement	1		
Sourdement	1		sourd, -e
Triste	2	emploi adverbial	
LOCUTIONS ADVERBIALES			
À plein	1		
À vide	1		
À petits coups	2		
À coups brefs	1		
À coups rapides et rapprochés	1		
À longs coups sourds et espacés	1		
À haute voix	1		haut
À voix basse	1		bas, -se
Avec lenteur	1		lent
En moins marqué	1		marqué, -ée
En plus sourd	1		sourd, -e

Mot à mot	1		mot
Tout bas	2		bas, -se
Tout haut	2		
ONOMATOPÉES			
Cloc	4		
Poum	1		

Néologisme

Anti-musical (subst.) (x1)

On ne fait de la musique

Qu'avec l'anti-musical RS. 6

Annexe 4.2 Saisie de l'expérience sonore. Lexique N. Bouvier

	Occ	Emplois spécifiques	Lexèmes liés
SUBSTANTIFS			
Aboi	1		
Accent	1		
Appel	1		
Archet	2	coups d'archet B. 8	
<i>Aria</i>	1		
<i>Azéri</i>	2	→ surtout chanté par les formidables commères de Tabriz B. 44	
<i>Bag-pipe</i>	1		
Bâillement	1		
Ballade	2		
Basses	1		
Battement	1		
Beauté	2	→avoir sa beauté (langue) B. 44 → faire peu de cas de la beauté (musique) B. 64	beau, belle
Bêlement	1		bêler
Beuglement	1		
Bois (les bois)	1		
Bourdonnement	1		bourdonner

Bruit	14		bruire bruiteur
Cantique	1		chanter chantonner chant chanson chanteur incantation
Caquetage	1		
Chahut	1		
Chanson	12		chanter chantonner chant chanteur cantique incantation
Chant	5		chanter chantonner chanson chanteur cantique incantation
Chanteur	1		chanter chantonner chant chanson cantique incantation
Choc	1		entrechoquer
Clameur	1		
Clavier	1		
Claquement	3		claquer
Clarinette	2		
Cloche	2		clochette

Clochette	1		cloche
Commentaire	1		
Complainte	3		
Conversation	3		
Corde	1		
Cornemuse	1		
Coup	1		
Couplet	1		
Craquement	1		craquer
Cri	4		crier
<i>Czardas</i>	1		
<i>Dahour</i>	1		
Écho	1		
Éclat	1		éclater
Enregistrement	3		enregistrer
Fanfare	1		
Flûte	1		
Folklore	2		
Fracas	2		
Frémissement	2		
Gaieté	1		
Gémissement	1		
Gloussement	1		
Gong	1		

Grommèlement	1		grommeler
Gueulée (fam.)	1		gueuler (→ hum., fam)
Halètement	1		
Harmonium	2		
Haut-parleurs	4		
Histoire	2		
Hurlement	2		hurler
Hymne	1		
Incantation	1		chanter chantonner chant chanson chanteur cantique
Informations	1		
Instrument	9		
Intensité	1		
Journal parlé	1		
Juron	1		
Klaxon	3		klaxonner
<i>Kolo</i>	1		
Langue	6	... romani B. 8 ... turque B. 33 Azéri B. 44 ... étrangère B. 31	
Langueur	1		
Légende	1		

Lyrisme	1		
Mélodie	3		
Mélopée	1		
Message	1		
Mesure	1	marquer la mesure B. 11	
Mitraille	1		
Mot	1		
Musicien	3		musique
Musique	18		musicien
Mutisme	1		muet, -te
Neume	1		
Note	3		
Nouvelle(s)	2	les nouvelles	
Ondes	1	être sur les ondes	
Orchestre	2		
Oreille	4	ronfler aux oreilles B. 22 plaisir pour l'oreille B. 44	
<i>Oros</i>	1		
Pause	1		
Pépiement	2		pépier
Persan	4	→ le plus beau persan de Perse B 54 → en mauvais persan B. 73	
Pétard	1		péter

Phrase	4	parole B. 41, 51 musique B. 67, 69.	
Plaisir	3		
Quarte	1		
Quatuor	1		
Radio	3		
Ramage	1		
Récit	1		récitant récitation
Récitant	1		récit récitation
Récitation	1		récit récitant
Répertoire	2	étoffer son répertoire B. 66	
Ricanement	1		ricaner
Rire	3	fou rire B. 48	rire, <i>verbe</i> .
Ronflement	1		ronfler
Ronron	1		
Rumeur	2		
Rythme	1		
Salutation	1		saluer
Sanglot	2		
Sifflotement	1		sifflant, -ante
Silence	11	à la limite du silence B. 30 transformer en silence B. 10	silencieux, -euse, silencieusement

Sirène	1		
Soliloque	1		soliloquer
Son	3		sonner résonner
Soupir	5		soupirer soupiré, -ée
Sourate	1		
Style	1		
<i>Tar</i>	1		
Tergiversations	1		
Tierce	1		... majeure
Timbale	1		
Timbre	2		
Tintement	1		tinter
Ton	1		
Tristesse	2		triste
Vers	1		
Vibration	1		
Violon	4		
Voix	25		lire à haute voix
<i>Zourna</i>	1		

VERBES			
Ameuter	1	→ gaieté opiniâtre B. 40	
S'amplifier	1	→ chocs B. 25	
Approcher	1	→ pas B. 59	
S'arrêter	1	→ musique B. 8	
Articuler	1	→ voix B. 63	
Attaquer	1	→ musicien B. 17	
Augmenter	2	→ cette espèce de musique B. 23 → bruit B. 25	
Bavarder	1	→ chauffeurs B. 71	
Bêler	1	→ bêtes B. 42	bêlement
Blatérer	1	→ bêtes B. 42	
Bourdonner	4	→ abeilles, mouches B. 22, 56 → paroles B. 48, 61.	bourdonnement
Braire	1	→ ânes B. 15	
Bramer	1	→ organisme B. 56	
Bruire	1	→ torrent B. 77	bruit bruiteur
Bruiter	1	... pouvoir bruiter l'Anatolie B. 23	bruit bruire
Cesser	1	→ bruit B. 25	
Chanter	14		chanter chant chanson chanteur cantique incantation

Chantonner	3	→ agent B. 37 → bergers B.50 → colonels B. 66	chanter chant chanson chanteur cantique incantation1
Claquer	2	→ volets B. 4 claquer du bec → cigognes B. 39	claquement
Couvrir	1	→ musique B. 69	
Craquer	2	→ murs B. 50 → étendues de montagne B. 74	craquement
Crier	1	→ hommes B. 52	cri
Décroître	1	→ pas B. 59	
Dégringoler	1	→ verre brisé B. 49	
Descendre	3	spatialité sonore B. 29, 75 fréquence B. 23.	
Diffuser	1	→ haut-parleurs B. 14	
Dire	2	... paroles B. 49 être dit → poésie B. 47	
S'échapper de	1	→ ronflement B. 2.	
Éclater	2	→ bag-pipes B. 65 ... en sanglots → ville B. 19	éclat
Écouter	12		
S'élargir	1	→ vibration B. 29	
S'élever	2	→ jurons B. 53 → musique enregistrée B. 67	

Enregistrer	1		enregistrement
S'enrouler	1		
Entendre	28	s'en entendre dire de dures B. 45	réentendre
Entonner	1	→ chanteur	
Entrechoquer	1	→ tortues	choc
S'envoler	2	→ musique B. 18, 67	envolé, -ée
Être transporté	1		
Épeler	1		
S'éteindre	1	→ chanson	
S'expliquer	1	→ interlocuteurs B. 59	inexplicable
Frapper	5		
Fredonner	1	→ mendiants B. 34	
Gémir	1	→ faire gémir ses cordes B.8	gémissement
Grincer	1	→ essieux B. 23	
Grommeler	2	→ homme B. 45, 77.	grommèlement
Gueuler (fam.)	1	→ mécanicien B. 53	gueulée (fam.)
Hennir	1	→ chevaux B. 79	
Hurler	2	→ hommes B. 34, 41	hurlement
Insister	1	→ son B. 23	
Jacasser	1	→ vieillards B. 56	
Jouer	1	→ tziganes B. 8	
Klaxonner	1	→ camion B. 72	klaxon
Lire à haute voix	1	→ homme B. 46	relire (à haute voix)

Mener un train d'enfer	1	→ musiciens B. 8	
Meugler	1	→ bêtes B. 42	
Moduler	1	→ musicien B. 17	
Monter	6		
Mugir	1	→ bateaux B. 20	
Murmurer	3	→ hommes B. 34, 50 → eau B. 54	murmuré, -ée , murmurant, -e
Parlementer	1	→ patron B. 51	parler haut-parleurs
Parler	5		parlementer haut-parleurs
Partir	1	... d'une note suraiguë B. 23	
Parvenir	2	→ bruits, musique B. 35	
Passer -se passer	1	→ se passer ses arie favoris B. 67	
-faire passer	1	→ faire passer dess enregistrements B. 9	
Pépier	1	→ perdrix B. 58	pépiement
Percer	1	→ sanglots B. 53	perçant
Péter (fam.)	2	→ fusils B. 21 → freins B. 53	pétard
Piaffer	1	→ chevaux B. 79	
Ne pas piper mot	1	→ bergers B. 50	
Porter	1	Absolu → voix B. 82	
Poursuivre	1	vous ... jusqu'au fond de la nuit B. 23	

Raconter	2		
Reconnaître	2	.	
Réentendre	1	... une chanson qu'on a souvent chantée soi-même B. 20	entendre
Relire (à haute voix)	1	... de vieilles lettres B. 67	lire à haute voix
Remonter	1	... en fréquence B. 23	monter
Renseigner	1	... les chauffeurs B. 73	
Se répéter	1	... un poème B. 47	
Résonner	8		sonner son
Retentir	3		
Revenir	1	→ pas B. 59	
Ricaner	1	→ étourneaux B. 21	ricanement
Rire	1		rire, subst.
Ronfler	2	→ poêle B. 37 ... aux oreilles B. 22	ronflement
Rugir	1	→ homme B. 45	
Saluer	1	... au klaxon → camions B. 28	salutations
Scander	2	... des vers B. 34 ... une histoire B. 8	
Soliloquer	1	→ homme B. 67	soliloque
Sonner	5	→ minuit B. 1 Bien sonner → fanfares B. 65	son résonner

Souffler	1	se souffler des histoires B. 8	souffleur sousflet
Soupirer	1		soupiré, -ée soupir
Téléphoner	1	Être engagé dans un téléphone impatient B. 45	
Tinter	2	→ verres B. 38 → poids B. 71	tintement
Tourmenter	1	... le silence → essieux B. 24	
Trembler	1	→ musique B. 18	tremblant, -ante
Troubler	1	... le silence B. 60	
Vociférer	1		
ADJECTIFS /DIVERS MODIFIEURS DU NOM			
ADJECTIFS			
Absolu, -e	1	→ silence B. 55	
Allusif, -ive	1	→ musique B. 69	
Âpre	1	→ langue B. 44	
Bas, -se	1	→ son B. 30	
Beau, belle	3	→ musique B. 30, 49 → langue persane B. 54	
Bourré, -ée de sang	1	→ voix B. 17	
Calme	2	→ ville B. 37 → commentaire B. 77	
Chaud, -e	1	→ langue persane B. 44	
Civil, -e	1	→ langue persane B. 44	
Clair, -e	1	→ chocs B. 25	

Cognant, -e	1	→ camion B. 76	
Coupé (s) de	1		
Cousu, -e	1	→ lambeaux de mélodie cousus à rien B. 69	
Cristallin, -e	1	→ échos B. 82	
Dangereux, -euse	1	→ silence B. 60	
Déchirant, -e	2	→ coups d'archet B. 8 → folklores B. 33	
Délié, -e	1	→ langue persane B. 44	
Doux, douce	1	→ chant liturgique, atmosphère B. 6	radouci, -ie en douceur
Emporté, -ée	1	→ ton B. 45	
Enroué, -ée	4		
Ensoleillé, -e	1	→ voix B. 15	
Envolé, -ée	1	→ chanson B. 5	
Épais, -se	1	→ silence B. 50	
Éperdu, -e	1	→ vibration B. 29	
Équivoque	1	→ musique B. 69	
Étranger, -ère	2	→ voix B. 38 → langue B. 31	
Excité, -ée	1	→ chansons B. 8	
Familier, -ère	1	→ musique B. 9	
Feutré, -ée	1	→ bruits B. 7	
Fort, -e	1	→ voix B. 9.	
Fruste	1	→ chansons B. 8	

Grand, -e	3	→ rumeur B. 10 → gueulée B. 41 → ramage B. 43	
Grave	1	→ son B. 30	
Guttural, -e	1	→ voix B. 52	
Impérieux, -euse	1	→ caquetage B. 17	
Inégalable	1	→ voix B. 33	
Inexplicable	1	→ gémissement B. 23	s'expliquer
Inquiet, -ète	1	→ voix B. 15	
Interminable	3	→ vibration B. 29 → fracas B. 59 → soupir B. 80	
Intermittent, -e	1	→ chant ... d'un moteur B. 75	
Irrité, -ée	1	→ chocs B. 25	
Lamentable	2	→ clameurs B. 19 → détail B. 20	
Lancinant, -e	1	→ son B. 23	
Léger, -ère	1	→ chocs B. 25	
Lent, -e	2	→ gémissement B. 23 → battement de cœur B. 30	lentement
Lointain, -e	1	→ bruit B. 77	
Lourd, -e	1	→ son B. 30	
Lubrifié, -ée	1	→ basses (voix) B. 45	
Majeur, -e	1		
Maudit, -e	1	→ chanson (essieux) B. 23	

Mélancolique	1		
Mince	1	→ voix B. 66	
Muet, -te	1	→ rues B. 70	mutisme
Murmurant, -e	1	→ feuillages B. 79	murmurer , murmuré, -ée
Murmuré, -ée	1	→ incantation B. 21	murmurer murmurant, -ante
Nasal, -e	2	→ voix B. 63 → notes ... de l'harmonium B. 69	
Orné, -ée	1	→ quelque chose d' ... (mélodies macédoniennes) B. 17	
Pastoral, -e	1	→ mélopées B. 40	
Perçant, -ante	1	→ voix B. 17	percer
Prestigieux, -euse	1	→ voix de femme B. 67	
Proche	1	→ bruit de la rivière B. 73	approcher
Prodigieux, -euse	1	→ chansons B. 33	
Puissant, -e	2	→ ronflement B. 2 → musique B. 15	
Pur, -e	1	→ timbre de laiton du cocher B. 68	
Radouci, -ie	1	→ voix B. 45	doux / douce, en douceur
Rassurant, -ante	1	→ bruit ... du moteur B. 23	
Rauque	1	→ voix B. 37	
Rêche	1	→ voix B. 17	

Rédempteur, -trice	1	→ accents (bag-pipes) B. 65	
Rustique	1	→ beuglements B. 9	
Sanglant, -e	1	→ voix B. 38	
Savant, -e	1	→ quelque chose de (mélodies macédonniennes) B. 17	
Sauvage	2	→ gueulée B. 41 → chanson B. 33	
Sec, sèche	1	→ claquement ... du frein à main B. 53	
Sifflant, -ante	1	→ camion B. 76	sifflotement
Silencieux, -euse	6	→ village B. 7, B. 75 →pays B10 → fin du jour B. 13 → ville B. 54 → deux Pathans B. 81	silence silencieusement
Soupiré, -ée	1	→ chansons B. 3	soupirer soupir
Sourd, -e	1	→ voix	
Strident, -e	2	→ voix B. 56 →accents (bag-pipes) B. 65	
Suraigu, -uë	2	→ note B. 23 → cris B. 31	
Tendu, -ue	1	→ voix B. 15	
Terrible	1	→ bruit B. 67	
Timide	2	→ voix B. 9 → coups B. 69	
Tranchant, -ante	1	→ ton B. 45	

Tremblant, -ante	1	→ musique B 69	trembler
Triste	1	→ son B. 23	tristesse
Vigoureux, -euse	1	→ mélodies macédoniennes B. 17	
Vociférant, -ante	1	→ chansons B. 8	vociférer
Voilé, -ée	1	→ voix B. 47	
DIVERS MODIFIEURS DU NOM			
Avec une pointe de lassitude	1	→ [...] le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été. B. 44	
<i>... d'une gaieté canaille</i>	1	→ musique B. 8	
<i>... d'une gaieté irrésistible</i>	1	→ (beuglements) B. 9	
À vous soulever de terre	1	→ complainte	
ADVERBES / LOCUTIONS ADVERBIALES			
ADVERBES			
Fort	2	→ hurler si fort B. 41 → rire plus fort B. 46	
Lentement	1	→ épeler lentement le journal B. 21	lent, -e
Silencieusement	1	→ passer silencieusement les Détroits (bancs d'espérons) B. 21	silence silencieux, -euse
LOCUTIONS ADVERBIALES			
À haute voix	1	→ lire à haute voix un poème B. 47	tout haut
En douceur	1		doux, -ce

En seconde	1	→ lambeaux de mélodie ... suivis en seconde comme par une ombre fidèle B.69	
En suspens	1	→ phrases B. 69.	
Par gammes	1	→ rire ... par gammes bien dosées B. 46	
Tout haut	1	→ rêver tout haut	à haute voix
ONOMATOPÉES			
Plop	1	B. 62	
Tac	1	B. 25	
Toc, toctoc	1	B. 25	

Annexe 4.3. Saisie de l'expérience sonore. Lexique B. Krause

	Occ	Emplois spécifiques	Lexèmes liés
SUBSTANTIFS			
Aboiement	1		aboyer
Accent	1		accentué, -ée
Accord	1		
Acouphène	1		
Acoustique	1		acoustique, adj. bioacoustique, subst.
Alliage	2		
Anthropophonie	2		
Appel	3		
Barrissement	1		
Battement	5	... d'ailes K1, 11, 52 ... du cœur K 9 ...des pales d'un hélicoptère K 54	battre
« Big bang »	1		
Bioacoustique	1		acoustique biophonie
Biophonie	5		bioacoustique géophonie
Bourdonnement	1		bourdonner
Bruissement	2		bruisser bruit bruyant, -e
Bruit	33		bruisser bruissement bruyant, -e
Cacophonie	2		

Calme	1		
Casque	7		
Castagnettes	1		
Chaîne hi-fi	1		
Chanson	1		chanter chantant, -e chant
Chant	11		chanter chantant, -e chanson
Charivari	1		
Chœur	10		
Chuintement	3		
Clameur	1		
Clapotement	5		
Claquement	2		
Coassement	2		coasser
Concert	3		de concert
Couinement	1		
Coup	4		sans à-coups
Craquement	1		
Cri	9		criailler
Déflagration	2		
Demi-ton	1		ton tonalité
Diapason	1	être au diapason	
Dissonance	1		

Duo	1		
Échantillon	2	enregistrer des échantillons K 16 combiner des échantillons sonores K 16	
Écho	2		écholocation anéchoïde
Écholocation	1		écho anéchoïde
Écoulement	1		
Écoute	3	... éduquée K 13 ... attentive K 34 être à l'écoute K 13	écouter écouteur
Écouteurs	3		écouter écoute
Effet	8	effet de réverbération K 19 effet de saturation K 25	
Enchaînement	1	... syntaxique K 50	
Enregistrement	8		enregistrer enregistré, -ée
Entrechoquement	1		s'entrechoquer
Entretissage	1	... de voix K 58	tissu sonore tissé sonore
Explosion	1		exploser
Fanfare	1		
Filtre	1		filtrer
Flûte	1		
Force	2		fort, -e fort, adv.

Fracas	5		se fracasser
Fréquence	6	... audibles K 57 ... moyenne K 18 ... plus grande K 22 à basse fréquence K 57, 62, 63.	
Frottement	1		frotter
Gamme	3	... de sons K 23 ... moyenne haute K 18 milieu de gamme K 19	
Gazouillis	2		gazouiller
Geignement	1		
Géophonie	1		biophonie
Glapisement	1		glapir
Glissando	1		
Grattement	1		
Grincement	3		grincer <i>cisticoles grinçantes</i>
Grondement	9		gronder
Harmonique	1		
Haut-parleur	1		haut, -e huteur
Hauteur	4		haut, -e haut-parleurs
Hurlement	4		hurler
Hydrophone	2		magnétophone

Infrason	1		infrason son sonorité sonore résonner résonance sonar sonomètre
Intensité	4		
Interférence	1		
Intermodulation	1		modulation modulé, -ée
Jacassement	2		jacasser x1
Jargon	1		
Langage	1		
Magnétophone	6		hydrophone
Martèlement	1		
Mélodie	2		mélodieux, -euse
Microphone	18		
Modulation	1		intermodulation modulé, -ée
Motif	1		
Murmure	3		murmurer
Musique	7		
Niveau	8	... sonore K 6, 24 ... de sons K 63 ... d'intensité K 16, 17 ... réglé trop haut K 25	

Note	3	→ oiseaux K 18, 51 → vent K 66	
Octave	1		
Onde	3	... sonore K 30 ... de pression K 2 longueur d'onde K 44	ondulant, -e
Orchestration	1		orchestre orchestré, -ée
Orchestre	1		orchestration orchestré, -ée
Oreille	14	agréable à l'oreille K 57 chanter aux oreilles K 66	
Orgues	2		
Ouïe	1		
Partition	1		
Pépiement	1		pépier
Percussion	1		percutant, -ante
Phrase	2		
Plainte	1		
Pulsation	3		
Puissance	2		puissant, -e
Ramage	1		
Registre	4		
Réplique	2		

Résonance	2		infrason son sonorité sonore résonner sonar sonomètre
Réverbération	5	effet de réverbération K 19 sensation de réverbération K 53	
Roulement	1		
Rythme	8	sensation de rythme K 18 perdre le rythme K 60	rythmique multirythmique
Saturation	1	effet de saturation K 25	saturer
Séquence	5		
Sifflement	5		siffler
Signal	9	... acoustique K 2, 55, 68 ... d'écholocation K 46	
Silence	5	réduire au silence K 58	silencieux, -euse
Son	52	son blanc K 51, 57 rendre un son K 27 absorber les sons K 38 se diriger au son K 36	infrason sonorité sonore résonner résonance sonar sonomètre prise de son ingénieur du son
Prise de son			
Ingénieur du son			

Sonar	2		infrason son sonorité sonore résonner résonance sonomètre
Sonomètre	1		infrason son sonorité sonore résonner résonance sonar
Sonorité	1		infrason son sonore résonner résonance sonar sonomètre
Souffle	2		souffler
Soupir	2		soupirer
Source	1		
Spectre	3	... audio K 57 extrémité du ... K 62, 68	
Stridulation	4		striduler
Subtilité	1		subtil, -e
Tapage	2		taper tapotement
Tapotement	1		taper tapage
Texture	4	... acoustique K 9, 11, 54	tissu tissé entretissage

Tissé	1		texture tissu entretissage
Tissu	2	... sonore K 13, 54 ... acoustique K 60	tissé entretissage texture .
Ton	3	alliage de tons K 19 grappes de tons K 19 baisser de ton K 42	demi-ton tonalité
Tonalité	5	→ vagues K 20, 22 → vent K 31, 66 → battements d'ailes K 52	ton demi-ton
Tonnerre	9		
Trame	2	... des voix K 1 ... sonore K 8	
Transmission	1		transmettre par le son
Trille	1		
Vacarme	4		
Variation	3		
Vibration	2		vibrer
Vocalise	4		vocaliser vocalisation vocal, -e voix voisement
Vocalisation	6		vocaliser vocalise vocal, -e voisement
Voisement	1		vocaliser vocalise vocalisation vocal, -e voix

Voix	24	faire entendre sa voix K 45 donner de la voix K 43 rester sans voix K 33	vocaliser vocalise vocalisation vocal, -e voisement à voix basse et grave
Volume	2	monter le volume K 9, 11	
Vrombissement	3		vrombir vrombissant, -ante
VERBES			
Aboyer	1		aboitement
Absorber	2		absorbé, -ée
Accompagner	2		
Aimer	1		
Amplifier	1		amplifié, -ée
Atténuer	1		
Battre	3		battement
Bêler	1		
Bourdonner	2		bourdonnement
Bruiser	1		bruissement bruit bruyant
Capter	6		
Caqueter	1		
Changer	1	paysage sonore ... K 42	
Chanter	12		chant chanson chantant, -e

Clapper	1		
Coasser	1		coassement
Couper court	1		entrecoupé, -ée, de
Criailler	1		cri
Croasser	2		
Culminer	1		
Se détacher (de/ du)	1		
Détecter	1	... les ondes sonores K 30	
Discerner	3		
Durer	2		
Éclater	2		
Écouter	9		
Émettre	21		
Emplir	2		
S'emplir de	1		
Enfler	1		
Enregistrer	29		enregistré, -ée enregistrement
Entendre	35		
S'entrechoquer	1		entrechoquement
Éructer	2		
Être transporté	1		
S'évanouir	1		
Exploser	1		explosion
S'exprimer	1		

Filtrer	1		filtre
Se fracasser	1		fracas
Frapper	3		
Frotter	4		frottement
Gazouiller	1		gazouillis
Gémir	2		
Glapir	1		glapissement
Glouglouter	1		
Glousser	1		
Grincer	2		grincement <i>cisticoles grinçantes</i>
Gronder	2		grondement
Haleter	1		
Se heurter	1		
Hululer	1		
Hurler	1		hurlement
Identifier	1		
Jacasser	1		jacassement
Marmonner	1		
Miauler	1		
Monter	1		
Murmurer	1		murmure
Occulter	1		
Parler	2		haut-parleurs

Se passer	2		
Pépier	1		pépiement
Percer	2		perçant, -ante
Se perdre	1		
Pétiller	1		
Piauler	1		
Porter	1		à portée de
Prendre du relief	1	ambiance sonore ... K 11	
Se prolonger	2		long, -ue
Produire	14		produit, -e
Rendre	1		
Rendre un son	1		
Renvoyer	2		
Répéter	1		répété, -ée
Se répercuter	5		
Reproduire	2		
Résonner	7		infrason son sonorité sonore résonance sonar sonomètre
Ressembler	1		
Restituer	2		
Retentir	2		retentissant, -ante

Ronronner	1		
Roucouler	1		
Saisir	3		saisissant, -ante
Saturer	1		saturation
Siffler	1		sifflement
Souffler	3		souffle
Soupirer	1		soupir
Striduler	2		stridulation
Se taire	1		
Taper	1		tapage tapotement
Tonner	1		tonnerre
Transmettre par le son	1		transmission
Vagir	1		
Vibrer	1		vibration
Vocaliser	3		vocalise vocalisation vocal, -e voix voisement
Vrombir	2		vrombissant, -ante vrombissement
ADJECTIFS			
Absorbé, -ée	1		absorber
Accentué, -ée	1		
Accueillant, -e	1		
Acéré, -ée	1		

Acoustique	19		
Agréable	1		
Agressif, -ive	1		
Aigu, uë	8		
Amplifié, -ée	1		amplifier
Anéchoïde	2	K 67, 68	écho
Animé, -ée	1		
Anthropophonique	1		
Assourdi, -ie	2		sourd, -e assourdissant, -ante
Assourdissant, -ante	1		sourd, -e assourdi, -ie
Attentif, -ive	3		attentivement
Attirant, -ante	1		
Audible	2		
Audio	1		
Bas, -se	6		
Beau, belle	2		
Bruyant, -ante	3		bruit bruissement bruisser
Cadencé, -ée	1		
Calme	2		
Caractéristique	3		
Chantant, -ante	1		chanter chant chanson

Chaud, -e	1		
Clairsemé, -ée	1		
Constant, -e	2		
Continu, -e	1		
Délicat, -e	2		
Descendant, -ante	1		
Détaché, -ée	1		
Diaphane	1		
Discret	2		
Distinct	1		distinctement
Doux, douce	4		doucement
Énergique	2		
Enregistré, -ée	2		enregistrer enregistrement
Entendu, -ue	2		entendre
Entrecoupé, -ée	1		couper court
Étouffé, -ée	1		
Étrange	3		
Euphonique	1		
Farouche	1		
Feutré, -ée	2		
Fluet, -te	1		
Fort, -e	8		fort, adv. force
Frappant, -ante	1		

Furieux, -euse	1		
Géophonique	2		
Grave	6		
Grinçant, -ante	1		grincer grincement
Haut, -e	2		hauteur
Isolé, -ée	2		
Léger, -ère	4		
Lent, -e	4		
Lointain, -e	2		
Long, -gue	5		se prolonger
Médian	1		
Mélodieux, -euse	2		mélodie mélodique
Mélodique	1		mélodie mélodieux, -euse
Modulé, -ée	1		modulation intermodulation
Multirythmique	1		rythme rythmique
Ondulant, -ante	1		
Orchestré, -ée	2		orchestre orchestration
Perçant, -ante	1		percer
Percutant, -ante	1		percussion
Périodique	1		
Petit, -e	2		

Ponctué, -ée	1	séquences ... K 50	
Proche	3		
Produit, -e	2		
Puissant, -e	1		puissance
Râpeux, -euse	1		
Rapide	4		rapidement
Rassurant, -e	3		
Rauque	2		
Relaxant, -ante	1		
Répété, -ée	2	... rapidement K 18 ... sans cesse K 49	
Retentissant, -ante	3		
Riche	1		
Rythmique	2		rythme multirythmique
Saccadé, -ée	1		
Saisissant, -ante	1		saisir
Sec, sèche	8		
Segmenté, -ée	1		
Sforzando	1	→ cris d'alarme	

Silencieux, -euse	7		silence
Simultané, -ée	1		simultanément
Sonore	41		infrason son sonorité résonner résonance sonar sonomètre
Sourd, -e	3		assourdi, -ie assourdissant, -ante
Staccato	1		
Stéréo	4		en stéréo
Subtil, -e	5		subtilité
Synchrone	1		synchronisé, -ée
Synchronisé, -ée	2		synchrone
Tonitruant, -ante	1		
Totémique	1		
Transparent, -e	2		
Triste	2		
Variable	1		
Vocal, -e	5		voix à voix basse et grave
Vrombissant, -ante	1		vrombir vrombissement

ADVERBES, LOCUTIONS ADVERBIALES			
ADVERBES			
Activement	1	→ écouter K 12	
Attentivement	2	→ écouter K 27, 37	attentif, -ive
Distinctement	1	→ être entendu K 3	distinct, -e
Doucement	1	→ chanter (oiseaux) K 58	doux, douce
Finement	1	→ entendre (grâce au casque) K 13	
Fort	1	→ marmonner K 42	fort, -e force
Indifféremment	1	→ entendre K 12	
Moderato	1	→ entamer des vocalises (crapauds)	
Nettement	3	→ entendre K 13 → changer (paysage sonore) K 42 → ... détachés (demi-tons, chant oiseau) K 18	
Passivement	1	→ entendre K 12	
Rapidement	3	→ répéter ... (glapissements) K 18 → absorber K 18, 38.	rapide
Simultanément	2	→ créer ... des harmoniques supérieurs naturels K 19	simultané, -ée
LOCUTIONS ADVERBIALES			
À voix basse et grave	1	→ chanter à voix basse et grave K 66	voix vocal
De concert	1	→ vocaliser de concert K 60	concert

En stéréo	1	→ enregistrer K 42	stéréo, adj.
Sans à-coups	1	→ un bourdonnement continu sans à-coups K 56	coup
Sans bruit	1		bruit
LOCUTION PRÉPOSITIONNELLE			
À portée de	2	À portée de voix de la rivière K 68	
ONOMATOPÉES			
Floc	1		

Imitation vocale : Timmmmm → *une sorte de timmmmm...* (vent) K 66

**Anéchoïde* (K 67, 68) ne figure pas dans le TLFi

Figure sur le dictionnaire en ligne *reverso* (“ relatif une salle dans laquelle les matériaux isolants évitent tout écho”). www.dictionnaire.reverso.net

Le *Dictionnaire des Mots de la Musique* (J. Siron) propose *anéchoïque* (“sans écho”).

Annexe 4.4 Saisie de l'expérience sonore. Lexique *Disques en lice*

SUBSTANTIFS			
	Occ	Emplois spécifiques	Lexèmes liés
Abysses	1	Cris dans l'aigu suivis d' abysses DS. K 50	
Accent	7		
Accompagnement	11	formules d'accompagnement DM. I 69 jouer un accompagnement DT. K 75 écrire un accompagnement DT.K 75 mettre en avant l'accompagnement DT. K 151 se passer de l'accompagnement DT. K 26	
Accord	10	... syncopés DS. K 28 ... de cuivres DL. K 52 équilibre de ... DL. I 60 classer les ... DL. K 69	accordé, -ée
Accordéon	2		
Acidité	2	avec ce qu'il faut d' ... DS. J 73	acide
Acoustique	1		acoustique, adj.
Affection	3	jouer avec affection DT. I 86	affectueux, affetuoso, "affetuosissimo"
<i>Affetuoso</i> (emploi subst.)	2		affection
Agrément (s)	6		

Aigreur	1		
Aigu (emploi subst.)	3		
Air	1	→ mélodie DT. K 152	
<i>Alla breve</i> (emploi subst.)	1		
Allant	2	avoir de l'allant D T. J 191	
<i>Allegretto</i> (emploi subst.)	2		
<i>Allegro</i> (emploi subst.)	2		
Allure	4	des allures... DS.K 26 avoir de l'allure DT. I 104	
Alto	1		
Ampleur	5	faudrait l'ampleur DT. I 144 forme, volonté d'ampleur DT. I 52, DM. I 21 prendre de l'ampleur DL. K 162	
<i>Andante</i> (emploi subst.)	3	DT. I 203	
Appoggiature	4		
Âpreté	2	... dans la sonorité DM. J 81	âpre
Archet	13	coups, d' ... DT. K 151 venir de l' ... DT. I 126 art de l' ... DT.J 3, DT. J 70, DT. A 71	
Arpège	1		
Arrangement	1		

Arrivée	3	... de la première note DM. I 41 ... des rythmes martelés DS. I 13	
Articulation	7		
Aspérité	1	... grain DL. J 83	
Attaque	15	... de contrebasse DL. A 45	
Authenticité	1		authentique
Baroque (emploi subst.)	4		
Baroqueux	4	... vs. modernistes DT. K 62 authentiques DT. K 75	
Bas	2		bas, -sse (adj.), basse (s)
Basse (s)	7	... harmonique DT. A 76, J 178 ... continue DT. J 47, J 186 les basses DL. A 45, K 110	bas (n.m), bas, -se (adj.)
Basson	13		
Battement	2		battre, battue
Battue	3	sans battue DL. A 89	
Beauté	3		beau, belle
Blanche	1		
Blanche pointée	2		
Bosse (s)	1		
Brillance	1		brillamment
Brouillage	1		brouillé, -ée

Bruissement	2		bruit, bruyant, -e
Bruit	1		bruissement, bruyant-e
Brutalité	1		brutal, -e
Cadence	17	appeler une cadence DT. I 198 proposer, développer sa propre cadence DT. A 192, 195	
Chaleur	2	... dans la sonorité DT. I 52	chaud, -e
Chant	1	sens du ... DM. K 74	chanter chanteur, -euse
Chanteur, -euse	3		chanter, chant
Charme	6		
Chef d'orchestre/ de chœur	10		
Choeur	4		choral, -e
Chromatisme	5		chromatique
Chute	4		
Clarinette	13		
Clarinettiste	1		
Clarté	8		clair, clairement
Clavecin	6		
<i>Cluster</i>	5		
Communication	1	... entre l'orchestre et le piano DM. K 88	
Compositeur	11		composer composition
Composition	3		composer compositeur

Compréhension	1		comprendre incompréhensible
Concert	2		concerto
Concerto	11		concert
Consonne	4		
Construction	2	... d'un phrasé DM. K 14 ... à long terme DM. I 25	construire
Continuité	1	mouvements de ... DL. A 82	continuer continuum continuo
<i>Continuo</i>	2		continuer continuité continuum
Continuum	2	... de cordes DL. K 23 troubler le continuum DL. K 108	continuer continuité continuo
Contraste	9	créer un ... DM. K 35	
Contrebasse	11 dont 3 5	→ son de contrebasse DL. J 48, I 70, K 71 → instrumentiste DL. I 15, A 45, K 52, A 78 → J 79	contrebassiste
Contrebassiste	3		contrebasse
Contrebasson	3 dont 2 1	emplois métonymiques → son DL. I 2, 56 → musicien DL. I 60	

Cor	9 dont 2 3	→ son DL. I 2, 56 → musicien DM. J 30, DS. K 54, DL. I 60	
Cordes	22 dont 6 16	cordes de violon/violoncelle etc. instruments à cordes (synecdoque)	
Cordes vocales	1		
Cosmos	1		cosmique
Couleur	9	senza colore DL. J 48	coloration, décoloré
Coupure	1		couper
<i>Crescendo</i> (emploi subst)	9		
Cri	1		crier
Cristallisation	1		
Croche	2		
Croche pointée	2		
Double (s) croche (s)	11		
Triple (s) croche (s)	1		
Cuivres	5		
Début	6		
<i>Decrescendo</i> (emploi subst.)	1		
Décrochement	2		
Dégradé	1	... de timbres DS. I 58	

Délicatesse	2		délicat, -e, délicatement
Démanché	5		
Dématérialisation	1		matérialité, se dématérialiser
Demi-ton	4		ton, tonalité diatonisme diatonique atonal, -e
Densité	2		
Dentelle	3		dentelé, -ée
Détail	3		
Développement	1	... musical DM. I 27	
Dialectique	9		
Dialogue	2	→ entre les instruments DM.K 36 → entre l'orchestre et le piano DM. K 88	dialoguer
Diatonisme	2		ton demi-ton tonalité intonation, diatonique atonal, -e
Différentiel	2		
Digression	1		
Dilution	1	→ du son DL. K 23	
Discours	11		
Distribution	1		

Dit/non-dit	1		
<i>Dolcissimo</i>	1		doux, -ce, douceur
Douceur	6		doux , -ce, dolcissimo
Drame	1		dramaturgie
Dramaturgie	1		drame
Duo	1		
Dynamique	10	→ la/les dynamiques DL. K 19, I4, I 56, K 77, I 70, K 77. → dynamique “forte“ DL. I 15, J 54 → échanges / changements de dynamique DL. 170	dynamique (adj.)
Échange	2	... dynamiques/ de dynamique DL.K 23, I 70	
Écho	3	→ phénomènes d'écho DL. J 122	
Écoute	5		écouter
Effet	25	effet global DL. A 98 effet de masse DL.A 61 effet du magma sonore DL. I 70 effet d'l'accordéon DL. K 50 effets particuliers DT. J 20 effets spatiaux DL. I 15 effet très intéressant DL. J 81 faire tout son effet DL. J 46	

		moins d'effets DT.K 30 aucun effet DS. I 35 effets très calculés DL.K 21 ... trop d'effets DT.A 31 exagérer les effets DL. I 15 ne pas transformer en effets DL.I 15 ne pas être juste d'l'effet DL. J 87	
Électricité	1		
Élégance	3		
Émergence	2		émerger
Enchevêtrement	1		
Enregistrement	11		enregistrer
Entrain	2	y avoir/ ne pas y avoir d'entrain DM. J 12	
Entrée	13		entrer
Équilibre	5	... de l'orchestre DM. K 35 ... de la prise de son DM. K 60, DS. I 32, DL. I 60	équilibré, -ée
Espace sonore	1		spatialisation
<i>Espressivo</i>	3		expression expressivité expressif, -ive
Étirement	5		étiré, -ée
Exposition	4		

Expression	9	<p>finesse de l'... DL. I 62</p> <p>avoir plus d'... DT. I 69</p> <p>servir l'... DT. I 69</p> <p>donner de l'... DT. K 160</p> <p>faire de l'... DL. K 162</p> <p>chanter avec ... toute note DL. K 137</p> <p>qqch d'un peu fabriqué dans l'... DT. J 18</p>	<p>expressivité, expressif, -ive, <i>espressivo</i></p>
Expressivité	2		<p>expression</p> <p>expressif, -ive</p> <p><i>espressivo</i></p>
Fard	1	trop de fard DS. K 19	
Fin	8		<p>final</p> <p>finale</p> <p>finir</p>
Final	1		<p>fin</p> <p>finale</p> <p>finir</p>
Finale	1		<p>fin</p> <p>final</p> <p>finir</p>
Finesse	5	<p>... par rapport aux effets DL. I 15</p> <p>... de l'expression DL. I 62</p>	fin, -e
Fluidité	1		fluide
Flûte	7		
Fond	1	distinguer le sommet du fond (R. Toop) DL. I 15	
Force	2		<p>fort, -e</p> <p><i>forte</i></p> <p><i>fortissimo</i></p>

Forte (emploi subst)	2		fort, -e <i>forte</i> <i>fortissimo</i>
Fortissimo	2		force, fort, -e, <i>forte</i>
Fragilité	2		fragile
Fraîcheur	1		
Froideur	1		froid
Fruité	1		
Générosité	3		
Geste	3	[...] ces cris dans l'aigu suivis de ... d'abysses [...] c'est des gestes puissants forts DL. K 50	
<i>Glissando</i>	2		glisser, glissement
Glissement	1		glisser, <i>glissando</i>
Grain	1		
Grave (emploi subst)	4		grave (adj.)
<i>Grupetto</i>	3		
Guirlande	2	... de doubles croches DM. I 27	
Harmonie	6		harmonique
Petite harmonie	5		
Harmonique	6		harmonique (adj.), harmonie

Haut (emploi subst)	3	le haut et le bas DL. I 15 ces hauts et ces bas DL I 62 se dématérialiser par le haut DL. A45	haut, -e, hauteur
Hautbois	9		
Hauteur	2		Haut
Hypnose	1		
Idée	2		
Identification	1	... des lignes à l'intérieur de la masse DL. K 23	identifier
Imperfection	3	imperfections techniques DL. A 49, K 50	perfection
Impressionnisme	1		
Improvisation	1		improviser
Inégalité	1		égalité
Inertie	1		
Inouï	1	une espèce d'inouï DL. J 60	
Inspiration	3		
Instrument	44		instrumentiste instrumental, -e
Instrumentiste	2		instrument instrumental, -e
Intelligibilité	3		intelligible
Interférence	2	Phénomènes d'interférence DL. K 75	
Interprétation	14		interprète

Interprète	8		interprétation
Intonation	4		entonner ton demi-ton diatonisme tonalité atonal, -e diatonique
Introduction	5		
Irrégularité	1		
Jeu	5	transparence ... du jeu DS. K 9	Jouer, surjeu, surjoué
Justesse	2		juste
<i>Larghetto</i> (emploi subst.)	1		
<i>Legato</i> (emploi subst.)	4		
Légèreté	3		léger, -ère
Lenteur	3		ralentir ralentissement lent, -e "lentissime"
Levée	1	... en doubles croches DM. I 27	
Ligne	13	construire des lignes DM. I 25 distinguer les lignes DL. A 98 identifier les lignes à l'intérieur de la masse DM. K 23 soin apporté aux différentes lignes DL. K 67 intelligibilité de la ligne DL. A 116, K 117	linéarité linéaire

Linéarité	2		ligne, linéaire
Loin	1	→ le proche et le loin DM. A 62	
Lourdeur	4	... vs. profondeur DM. K 74, K 88	lourd, -e, lourdaud, -e
Lyrisme	2		lyrique
Macrocosme	1		
Magie	1	Toute la magie du son du violon TK. 26	magique
Maîtrise	3		maîtriser
Majeur (emploi subst.)	3		majeur, -e
Masse	10	... sonore DL. I 4 identification des lignes à l'intérieur de la masse DL. K 23 effet de masse DL. A 40, I 105, A 61 se fondre dans la masse DL. K 139	
Matérialité	1		se dématérialiser dématérialisation
Mélodie	12 dont 1	Mélodie de timbres (Klangfarbenmelodie)	mélodique
-Mesure	14		
-Barre de mesure	2		
Métamorphose	1		
Micro	4		
Microcosme	1		
Mineur	3		mineur, -e
Modelé	1		modeler

Moderniste	1		moderne
Modestie	1		
Modulation	3		
Mollesse	1		mou, molle
Morceau	5		
Mordant	6 dont 5 1	- ornement -mordant du clavecin, de l'archet DT. I 144	
<i>Morendo</i> (emploi subst)	1		
Mot	2		
Motet	1		
Motif	2		
<i>Moto perpetuo</i>	1		mouvement
Motricité	1		
Mouvement	31		<i>moto perpetuo</i>
Musicien	3		musique musical, -e
Musique	51	... d'avant la création du monde DS. I 13 ... des retours aux sources DL. I 93 ... paysanne DS. I 13 ... africaine DL. I 93 ... tribale DL. I 93 ... statique ... DL. A1 ... inouïe DS. A. 61 ... sublime DS. A 62 ... unique DS. A 64	musicien musical, -e

		... cosmique DL.I 97 → plus de musique DT. K 111, DT. A 112	
Naturel	2		naturel, -le
Note	31		
Nuance	10	spectre des nuances DT. I 52	
Octave	1		
Œuvre	21		
Onomatopée	1		
Opéra	1		“opératique“
Orchestration	3		orchestre
Orchestre	30	“mal-aimé de l’orchestre“ DS. I 13, I 93	orchestration
Oreille	6	“un vrai bonheur pour l’oreille“ DS. I 38 “se mettre en oreilles“ DT.A 1 “tape-à-l’oreille“ DS. I 35	
Ornement	4		orner ornementation
Ornementation	3		orner ornement
<i>Ostinato</i>	2		
Palier	2		
Parole	1		

Passage	24 dont 3 21	transition référence d'écoute (ce passage ...)	
Pâte	2	...chorale /... sonore DL. A 124	pâteux, -se
Pathos	3		pathétique
Pédale	4		
Percussion	4		percutant, -e, "percussif"
Perfection	2		imperfection parfait, -e
Phrase	1		phrasé
Phrasé	12		phrase
<i>Pianissimo</i> (emploi subst.)	3		<i>piano, pianississimo</i>
Pianiste	9		piano pianistique pianistiquement
Piano	33 dont 9 15 5	instrument piano (x5) piano forte (x2) piano moderne (x2) jeu, son de piano son du piano enregistré	pianiste pianistique pianistiquement
<i>Piano</i> (vs. <i>forte</i>) (emploi subst.)	2		<i>pianissimo</i> <i>pianississimo</i>
Piccolo	5		

Pincement	2		
Piquant	1		
Place/mise en place	1		
Plan	3		
Plasticité	2		plastique
Plastique	3		plasticité
Polyphonie	6		polyphoniste polyphonique
Micro-polyphonie	2		micropolyphonique
Polyphoniste	1		polyphonie polyphonique micropolyphonie micropolyphonique
Précision	4		précis, -e
Présence	5		présent, -e
Proche (emploi subst.)	1	→ le proche et le loin DM. A 62	
Profondeur	2		
Pulsation	2		
Pupitre	3		
Pureté	2		pur, -e
Quinte	1		
Quintolet	2		
Raffinement	3		raffiné, -ée

Raideur	2		raide
Ralenti	1		ralentir ralentissement lenteur lent, -e lentissime
Ralentissement	2		ralentir ralenti lenteur lent, -e lentissime
Ramification	1		
Ravisement	2		
Recherche	1		
Relief	5		
Rendu	1		
Répétition	1		
Reprise	5		
Résonance	3		
Respiration	1		respirer
Réverbération	1		
Rhétorique	1		
Richesse	1		riche
Rondeur	5		
<i>Rubato</i>	4		
Rupture	3		
Rythme	9		rythmique
Rythmique	2		rythme

Saturation (effet de ...)	1		
Saut	1		
Sauvagerie	2		sauvage
Scorie (s)	2		
Sculpture	1		sculpter
Sensibilité	1		
Sentimentalité	1		
<i>Senza colore</i> (emploi subst.)	1		
Septième	1		
Sicilienne	2		
Silence	5		
Simplicité	2		
Soliste	2		solo
Solo	8		soliste
Sommet	1		
Son	45		sonner sonorité sonnant -e sonore
<i>Grappe de sons</i>	2		
Ingénieur du son	2		
Preneur de son	2		
Prise de son	27		
Sonate	20		

Sonorité	13		sonner son sonnant, -e sonore
Souffle	5		
Soufflet	1		
Souplesse	3		souplement
Sourdine	1		
Soutien	1		soutenir, en soutien
Spatialisation	1		espace
<i>Staccato</i>	3		
Statisme	2		statique
Subtilité	1		subtil, -e
Suraigu	1	dans le suraigu DL. A 45	
Suspense	2		
Syllabe	1		
Symphonie	4		
Synchronie	2		synchrone
Technique	5		techniquement
<i>Tempo</i>	25		
Tendresse	4		
Ténor	5		
Tension	4		
Tenue	6		tenir maintenir soutenir

Tessiture	1		
Texture	2		
Thème	6		
Tic-tac	1	Le tic-tac des métronomes DL. K 29	
Tierce	3		
Timbales	1		
Timbre	24		
Ton	1		tonalité atonal-e diatonisme diatonique
Tonalité	3		ton demi-ton diatonisme diatonique atonal, -e
Tragique	4		tragique (adj.)
Trait (s)	3	... bien menés DM. I 27 “savonner ses traits“ (fam) DM. I 89 “farfouiller dans ses traits“ (fam.) DM. J 48	
Transcription	1		
Transition	5		
Transparence	5		transparent, -e
Travail	5		

Trille	19 dont 6	<i>Trille du Diable</i>	
Triolet	10		
Trompette	4		
<i>Tutti</i>	2		
Unisson	2		
Univers	2		
Urgence	1		urgent, -e
Vague	1		
Variation	14 dont 7 7	action de varier forme musicale	varier
Véhémence	1		
Vibration	4		vibrer vibrato vibrant, -e
<i>Vibrato</i> (emploi subst.)	12		
Vie	2		vivant, -e
Vigueur	1		
Violence	5		violent, -e

Violon	45 dont 5 2 11 6 9 5 2 3 2	sonate pour violon/ partie de violon/ notes du violon partie de violon (métonymie) instrument : violon/ violon ancien, baroque/ violon moderne son de l'instrument (métonymie) jeu de violon (métonymie) instrumentiste (métonymie) Son enregistré (métonymie) "Solo de violon" "Art du violon"	violoniste violonistiquement
Violoniste	24		violon violonistiquement
Violoncelle	3		
Virtuosité	5 dont 1	<i>Virtuosité</i> → diplôme musical (Suisse) DT.J 72	
Vitalité	1		vivant, -e
Vitesse	5		vite
Vivacité	2		vif, vive
Voile	2		voilé, -ée
Voix	28		vocal, -e

VERBES			
Aboutir	1		
S'agréger	2		
Aimer	41		
Ajouter les étages intermédiaires	1		
Amollir	1		mollesse
Apprécier	6		
S'arrêter	6		
Arriver	4		
Articuler	3		articulation
Avancer	2		
Avoir du corps	1		
Battre/ se battre à...	3 à la mesure vs.... à la noire DM. I 37, I 67, A 38	battue battement
Cacher	1		
Cafouiller (fam.)	1		
Chanter	13		chant chanteur
Coincer	2		
Commencer	11		

Composer	6		composition compositeur
Comprendre	3		compréhension incompréhensible
Construire	2		construction
Continuer	2		
Couper	3		coupure
Crier	1		cri
Se dématérialiser	1		matérialité dématérialisation
Déranger	7		
Développer	3		développement
Dialoguer	1		dialogue
Diminuer	1	→ jusqu'au pianissimo DT.J 90	
Disparaître	3		
Éclabousser	1		
Écouter	16		écoute
S'écrouler	1		
S'emballer	1		
Émerger	9		émergence
Enregistrer	5		enregistrement

Entendre	101		
Entonner	1		intonation
Entrer	14		entrée
S'envoler	1		
Escamoter	3		
Être en place	4		place, mise en place
S'évaporer	1		
Exécuter	2		
Faire mal	1		mal
Finir	3		fin
Fondre	3		
Se fondre	3		
Frotter	1		
Gêner	14		gênant, -e
Gérer	4		
Glisser	1		glissement, glissando
Gommer	1		
Grimper	2		
Identifier	1		identification
Improviser	1		improvisation
Interpréter	1		
Jouer	38		jeu, surjeu, surjoué
Laisser sans voix	1		voix, vocal, -e

Maintenir	6		tenir, soutenir, tenue, soutien, tenu, -e, retenu, -e
Maîtriser	2		maîtrise
Manquer de piquant	1		
Mener	2		
Mettre	1	“i faut mettre quelque’chose là ... c’est tout“ DM. J 30	
Mettre en avant	2		
Se mettre en place	1		
Modeler	2		modèle
Monter	1	→ jusqu’au fortissimo DT.J90	
Mourir	11		morendo
Ornementer	1		orner ornement ornementation
Orner	1		ornementer ornement ornementation
Se passer	4		
Plaire	12		
Préférer, avoir une préférence pour	10		
Prendre des risques	2		
Raconter	1		
Ralentir	1		ralenti ralentissement lenteur lent lentissime

Rater	2		
Réaliser	12		réalisable
Reconnaître	1		reconnaissable
Regretter	3		
Remplir	4		
Rendre	2		
Respirer	3		respiration
Ressortir	2		sortir
Réussir	2		réussi
Revenir	2		
Sculpter	1		sculpture
Sonner	9		son sonorité sonnant, -e sonore
Sortir	2		ressortir
Soutenir	3		tenir maintenir soutien tenue tenu-e retenu, -e
Tenir	10		maintenir soutenir tenue soutien tenu, -e retenu, -e
Terminer	1		
Se terminer	1		

Tomber par terre	1		
Toucher / être touché par	2		
Truquer	1		
Varié	6		variation
Vibrer	3		vibration vibrant, -e
Vrombir	1		
ADJECTIFS / DIVERS MODIFICATEURS DU NOM			
ADJECTIFS			
Abouti, -ie	6		
Accordé, -ée	1		accord
Acide	3		acidité
Acoustique	1		acoustique (n.f.)
Admirable	2		
Aérien	1		
Affectueux, -euse	1		affection <i>affetuoso</i>
Agogique	1		
Agréable	3		
Aigu, -ë	6		
Allant, -ante	1		allant (n.m.)
Apprivoisé, -ée	1		
Âpre	2		âpreté
Arbitraire	2		

Artificiel, -le	2		
Atonal, -e	1		ton tonalité intonation diatonisme diatonique
Audible	1		inaudible
Authentique	5		authenticité
Banal, -e	3		
Baroque	16		baroque (n.m.) baroqueux
Baroqueux, -euse	1		
Beau, belle	42		
Bizarre	8		
Bon, -ne	10		
Brouillé, -ée	2		
Brutal, -e	1		brutalité
Bruyant, -e	1		bruit bruissement
Captivant, -ante	3		
Carré, -ée	1		
Céleste	1		
Charmant, -ante	1		
Charnu, -e	3		
Chaud, -e	3		
Choral, -e	1		choeur
Chorégraphique	2		

Chromatique	2		chromatisme
Cinglant, -ante	1		
Clair, -e	4		clarté clairement
Conduit, -e	2		
Continu, -ue	2		
Contrôlé, -ée	1		
Cosmique	1		cosmos
Coulé, -ée	1		
Coupé, -ée	1		
Court, -e	6		
Criard, -e	1		
Cristallin, -e	1		
Cru, -e	3		
Décanté, -ée	1		
Décoloré, -ée	1		couleur coloration
Découpé, -ée	2		
Délicat, -e	4 dont 2 2	fin, subtil DT. J 122, J 199 difficile à exécuter DM. A 75, DL. J 127	délicatesse
Dentelé, -ée	1		dentelle
Diabolique	6		

Diatonique	2		entonner ton tonalité intonation diatonisme atonal-e
Direct, -e	3		
Doux, -ce	4		douceur dolce
Dramatique	1		drame
Dur, -e	1		
Dynamique	5		dynamique (n.f.)
Effacé, -ée	1		
Effilé, -ée	1		
Élégiaque	1		
Ennuyeux, -euse	1		
Enregistré, -ée	1		enregistrer enregistrement
Entraînant, -ente	2		
Épars, -e	1		
Équilibré, -ée	1		
Étale	1		
Étiré, -ée	1		étirement
Étrange	9		
Étriqué, -ée	1		
Étroit, -e	1		
Excellent, -e	3		

Expressif, -ive	4		expression expressivité
Extérieur, -e	1		
Extraordinaire	8		
Fabuleux, -euse	3		
Fantomatique	1		
Fascinant, -ante	2		
Fatigué, -ée	1		
Faux, -sse	3		
Fin, -e	4		
Fluide	4		fluidité
Fort, -e	5		force <i>forte</i> <i>fortissimo</i>
Fragile	2		fragilité
Frais, fraîche	2		fraîcheur
Froid, -e	2		froideur
Gênant, -ante	3		gêner
Grave	1		
Hagard, -e	2		
Hallucinant, -e	1		halluciné, -ée
Halluciné, -ée	1		hallucinant, -e
Harmonique	4		harmonique (n.f.) harmonie
Hédoniste	1		
Hissé, -e	1		

Homogène	1		
Horrible	1		
Hypnotique	1		hypnose
Immatériel, -le	1		matériel, -le matérialité se dématérialiser
Imperceptible	3		imperceptiblement
Inaudible	5		audible
Incompréhensible	2		comprendre compréhension
Indépendant, -e	2		
Infernal, -e	1		
Inouï, ie	1		inouï (n.m.)
Instrumental, -e	7		instrument instrumentiste
Intelligible	1		inintelligibilité
Intéressant, -ante	28		
Intime	1		intimiste
Intimiste	3		intime
Irradiant, -ante	1		
Jeté, -ée	2		
Joli, -ie	8		
Juste	3 dont 2 1	juste vs. faux qualification intervalle musical : quarte juste DL. K 137	justesse

Lancinant -e	1		
Léger, -ère	3		légèreté
Lent, -e	17		ralentir lenteur ralenti ralentissement,
Lié, -ée	2		<i>legato</i> , relié, -ée
Linéaire	2		ligne linéarité
Lisse	8		
Long, -ue	3		
Lourd, -e	3		lourdaud, -e
Lourdaud, -e	1		lourd, -e
Lyrique	1		
Magique	1		magie
Magnétique	1		
Magnifique	21		
Maigre	1		
Majeur, -e	1		majeur, subst.
Maniéré, -ée	1		
Marqué, -ée	1		
Martelé, -ée	2		
Martial, -e	2		
Massif, -ive	1		

Matériel, -le	2		matérialité immatériel se dématérialiser
Mélancolique	2		
Mélodique	2		mélodie
Métallique	2		
Mineur, -e	9		mineur, subst.
Moderne	12		
Monotone	1		
Mordant, -ante	1		
Mou, molle	2		mollesse
Mozartien, -ne	3		
Musical, -e	8		musique musicien
Mystérieux , -euse	3		
Narratif, -ive	1		
Naturel, -le	5		
Net, -te	1		
Nourri, -ie	1		
Nu, -e	1		
Ouaté, -ée	1		
Parfait, -e	11		perfection imperfection
Pâteux, -euse	2		pâte
Pathétique	2		pathos

Percutant, -e	3		percussion
Pesant, -ante	2		
Physique	3		
Pianistique	2		piano pianiste pianistiquement
Piquant, -ante	1		
Piqué, -ée	1		
Plan, -e	1		
Plastique	2		plastique (n.f.)
Plat, -e	2		
Poétique	1		
Pointilliste	1	“version je dirais pointilliste“ DS. I 38	
Pointu, -ue	1	“l’idée d’avoir quelque chose de ... finalement [...] d’un peu plus pointu“ DM. I71, I 73	
Polyphonique	7		polyphonie polyphoniste micro-polyphonie micro-polyphonique
Micro-polyphonique	1		polyphonie polyphonique polyphoniste micro-polyphonie
Poussé, -ée	1		
Précis, -e	5		précision
Présent, -e	4		présence
Primitif, -ive	3		

Proche	1		
Propre	1		
Puissant, -e	2		
Pur, -e	3		pureté
Radical, -e	1		
Radieux, -euse	1		
Raffiné, -ée	3		raffinement
Raide	2		raideur
Rapide	15		rapidement
Raté, -ée	2		
Réalisable	2		réaliser
Reconnaissable	2		reconnaître
Recouvert, -e	1		
Régulier, -ère	2		
Relié, -ée	2		<i>legato</i> lié, -ée
Retenu, -e	1		tenir maintenir soutenir tenue soutien tenu, -ue
Réussi, -ie	5		réussir
Riche	3		richesse
Romantique	2		
Rugueux, -euse	2		
Rythmique	10		rythme

Sage	3		
Sale	1		
Sauvage	1		
Sec, -èche	2		
Sentimental, -e	1		sentimentalité
Serré, -ée	2		
Simple	1		simplicité
Sirupeux, -euse	1		
Sombre	3		
Sonnant, -e	1		sonner son sonorité sonore
Sonore	14		sonner son sonorité sonnant, -e
Sourd, -e	3		
Soutenu, -e	1		tenir soutenir maintenir tenue soutien tenu, -e retenu, -e
Statique	2		statisme
Sublime	2		
Subtil, -e	4		subtilité
Synchrone	1		synchronie
Syncopé, -ée	1		

Technique	9		techniquement
Tempéré, -ée	2		
Tenu, -e	2		tenir soutenir maintenir tenue soutien retenu, -e soutenu, -e
Ténu, -e	1		
Terne	2		
Tragique	3		tragique (n.m.)
Tranchant, -e	1		
Transparent, -e	3		
Uniforme	1		
Unique	1		
Urgent, -e	1		urgence
Varié, -ée	1		
Vécu, -e	1		
Vibrant, -ante	1		vibrer vibration vibrato
Viennois, -e	3		
Vif, vive	1		vivacité
Violent, -e	5		violence
Virevoltant, -ante	1		
Vivant, -ante	2		vie vivant, -e

Vocal, -e	2		
Voilé, -ée	1		
DIVERS MODIFIEURS DU NOM			
Avec/ sans noyau	1	<p>“un son [...] à la fois euh ... on va dire humide mais <i>avec un noyau</i>“ DM. K 54</p> <p>“des prises de son qui sont en fait sans Kern <i>sans noyau</i>“ DM. K 56</p>	
D'allure un tout p'tit peu plus rapide	1		
De très bonne/ très haute tenue	2		
Plein(-e) d'espace, plein(-e) d'air	1		
Sans âme	1		
ADVERBES/ LOCUTIONS ADVERBIALES			
ADVERBES			
<i>Affetuoso</i>	2	Emploi adverbial	affection
<i>Aigu</i> (emploi adv.)	1	Jouer très aigu DS. I 13	
<i>Allegretto</i>	5		allegretto, subst.
<i>Allegro</i>	5		
<i>Andante</i>	2		
Bien	22		
Brillamment	1		
Clairement	1		clair, -e, clarté
Délicatement	1		délicat, -e, délicatesse

Derrière	1	“et les instruments derrière presque trop effacés“ DT. K 62	
Pas ensemble	4		
Forte	3		
<i>Mezzo forte</i>	1		
Imperceptiblement	1		imperceptible
<i>Larghetto</i>	2		
<i>Larghetto affetuoso</i>	2		
Legato	4		lié, -ée relié, -ée
Lentement	7		ralentir ralenti lent, lentissime
Mal	7		
<i>Morendo</i>	2		mourir
Musicalement	2		musique musical, -e
Pianissimo	2		piano
Pianistiquement	3		piano pianistique
Piano	3		pianissimo
<i>Forte piano</i>	1		
Rapidement	1		rapide
Souplement	1		souple souplesse
Techniquement	4		technique
Vite	3		vitesse

LOCUTIONS ADVERBIALES			
À couper le souffle	1		
À l'état pur	1		pur, -e pureté de manière pure
À l'intérieur	3		
À nu	1		
À tombeau ouvert	1		
À une certaine distance	1		
<i>Ad libitum</i>	4		
Avec égalité	1	→ maintenir la note avec égalité DL. K 50	inégalité
Avec panache	1		
Avec/ sans vibrato	2		
<i>Con legno</i>	1		
De manière pure	1		
En avant-plan	1		
En arrière-plan	2		
En soutien	2		
En <i>staccato</i>	1		
En zig-zag	1		
“Entre trille et vibrato“	1		
<i>Poco a poco vibrato</i>	1		<i>vibrato</i>
<i>Senza colore</i>	1		couleur, décoloré, -èe
Sur l' devant	1		
<i>Tempo giusto</i>	1		
<i>Tutta la forza</i>	1		

LOCUTIONS PRÉPOSITIONNELLES			
À l'intérieur de ...	3	... de la masse DL. K 23 ... de ces accords DL. I 62 ... de ce tempo DL. K 115	
Au grave de ...	1	un son engendré au grave d'une double corde DT. J 189	

Néologismes, créations lexicales

SUBSTANTIFS			
Éveilance	1	DS. J 15	
<i>Pianississimo</i> (emploi subst.)	1	DL. J 81	<i>piano, pianissimo</i>
Surjeu	1	DM. K 52	jouer, jeu, surjoué
ADJECTIFS			
Filigrane (emploi adj.)	1	DM. I 41	
Gouldien	1	DM. A 59	
Lentissime	1	DM. I 65	lent, -e, lenteur ralentir, ralentissement
Opératique	1	DM. K 42	
Percussif, -ive	1	DM. K 60	percuter, percutant, -ante
Surjoué, -ée	2	DM. I 69	jouer, jeu, surjeu
ADVERBES			
<i>Affetuosissimo</i>	1	DT. K 60	affection, affectueux, -euse, <i>affetuoso</i>
<i>Pianississimo</i>	1	DL. I 2	<i>piano, pianissimo</i>

Imitations vocales parlées ou chantées

Parlé

wawawa DM. K 35

brr brr brrr DL. K 71

khkh DT. I 118

kk DT. I 130-I 136.

úú [...]mmm DT. I 86

Chanté

tam ta tam tam ta tam tam DT. K 77

ta dida DT. I 86

tim tam ti ti lampa DM. I 67

*ta tan **tac*** DM. A. 20-21

*tilalala **pam** palilala **pam*** DM. A 26.

pam pam tayéééétatatam [...] talalalalalalalala tamtamamtamtam DM. J 28

ta tata ta ta [...] pa pa pa pa pa DM. J 30

Annexe 5 Saisie du sonore (corpus) : fréquence des occurrences

Annexe 5.1 C.F. Ramuz. Saisie du sonore : fréquence occurrences lexicales

(Les termes en gras appartiennent au lexique témoin)

1 occurrence
Substantifs
Appel
Babillage
Bourdonnement
Brillant (du)
Grosse caisse
Carillon
Causerie
Chapelet
Clarinette
Cymbales
Décharge
Dégringolement
Écoulement
Fanfare
Frémissement
Froissement
Gémissement
Grincement

Grondement
Harpe
Heure du clocher
Hoquet
Introduction
Mélodie
Mesure
Morceau
Mouvement
Orchestration
Parole
Partition
Percussion
Plainte
Remue-ménage
Retentissement
Signal
Sonate
Sonnette
Tapotement
Tenue
Timbales
Toux
Trémolo

Unisson
Violoncelle
Verbes
Aller (musique)
Annoncer
S'approcher
(Vous) arriver (notes, accord)
Se balancer (notes, musique)
Bouger (air de danse)
Bourdonner
Bruire
Casser (cri)
Causer
Cesser (bruit)
Chuchoter
Se contenir
Se défaire
Se démailler (musique)
Durer (bruit)
S'élever (musique)
S'entrechoquer
S'entreheurter
S'entrouvrir
Envahir (musique)

Épeler
Faire attention
Se former avec bruit (mots)
Être frappé par
Gêner
Hurler
Intervenir
Lire (à haute voix)
Faire marcher (accordéon)
Marmonner
Se mêler à (textes)
Parvenir (notes)
Se perdre (paroles)
Prêter l'oreille
Prononcer
Remarquer (bruit)
Remplir l'espace (bruit)
Repartir (notes)
Répéter
Résonner
Se résoudre (textes)
Retrouver avec l'oreille
Rôder (accordéon)
Sauter dehors (notes)

Soupirer
Se succéder
Suivre (musique)
Supplier
Trotter (notes)
Se trouer (musique)
Trouver
S'user fil à fil (musique)
Adjectifs
Aigre
Agressif, -ive
Assourdi, -ie
Bas, -se
Convenable
Dévidé, -ée
Diffus, -e
Distinct, -e
Non dominé, -ée
Entrecoupé, -ée
Étouffé, -ée
Faible
Grêle
Harmonieux, -euse
Immense

Imperceptible
Impulsif, -ive
Informulé, -ée
Intact, -e
Intarissable
Intérieur, -e
Lent, -e
Mélodieux, -euse
Nuancé, -ée
Particulier, -ère
Pittoresque
Ponctué, -ée par
Raisnable
Rapide
Rapproché, -ée
Rare
Singulier, -ère
(Non) situé, -ée
Soutenu, -e
Souterrain, -e
Superposé, -ée
Tranquille
Traversé, -e par
Usé aux angles

Vocal, -e
Adverbes/locutions adverbiales
Bas
Dur
Faiblement
Fin (emploi adv.)
Marqué (emploi adv.)
Parallèlement
Ridiculement
Sourdement
À haute voix
À voix basse
À plein
À vide
Avec lenteur
D'en haut
En moins marqué
En plus sourd
Mot à mot
Onomatopées
Poum

2 occurrences
Substantifs
Accompagnement
Cadence
Chant
Choc
Claquement
Corde
Cymbalum
Discussion
Éclatement
Explosion
Frôlement
Grognement
Mot à mot
Muettes
Parler
Patois
Piston
Rumeur
Sonnaille
Sonnerie
Soupir

Ténor
Timbre
Tintement
Trombone
Violon
Verbes
Aboyer
Aimer
S'amuser (accordéon, musique)
Applaudir
Déranger
Descendre/descendre la gamme
Discuter
Égrener
S'enrouler (notes, voix)
Entrer (air de danse, voix)
Exprimer
Finir
Hésiter
Jeter un cri
Partir (musique)
Percer (accordéon, notes)
Reconnaître (→ une voix)

Redescendre/redescendre la gamme
Renvoyer (→ cri, cloche)
Reprendre (propos)
Retentir
Retomber (mot)
Ronfler (torrent de l'air)
Trembloter (musique)
Adjectifs
Aigu, -uë
Bon -ne
Chantant, -e
Continu, -ue
Continuel, _le
Court, -e
Espacé, -ée
Fort, -e
Grinçant, -ante
Gros, -se
Haut, -e
Marqué, -ée
Monotone
Prolongé, -ée
Adverbes/locutions adverbiales
Distinctement

Doucement
Interminablement
Triste (emploi adv.)
Tout bas
Tout haut
3 occurrences
Substantifs
Basses
Clochette
Conversation
Craquement
Gamme
Verbes
Changer
Dégringoler (notes, quilles)
Éclater
Essayer (les basses)
Interrompre/ s'interrompre
Mourir/ se mourir
Se rapprocher (bruit, voix, notes)
Revenir (note)
Rouler
Sortir (mots, musique)

Tirer le canon/le mortier
Tourner (cloche)
Adjectifs
Beau, belle
Bruyant, -ante
Tenu, -ue
Adverbes
Haut (emploi adv.)
Lentement
4 occurrences
Substantifs
Choeur
Musicien
Nom
Solo, -i
Tambour
Verbes
Se lamenter
Naître (bruit, musique, rythme)
Raconter
Taper
Adjectifs
Clair, -e

Doux, douce
Sonore
Onomatopées
Cloc
5 occurrences
Substantifs
Accent
Chanson
Phrase
Piano
Roulement
Vague
Verbes
Battre
Gronder
Recommencer (Séraphin, babillage fontaine)
Taire/ faire taire
Tinter
Tousser
Adjectifs
Drôle
Long, -ue

Divers syntagmes adverbiaux
À coups x À petits coups, RD. 28, RB. 3 À coups brefs ..., RB. 47 À coups rapides et rapprochés, RD. 69 À longs coups sourds espacés, RB. 27.
6 occurrences
Substantifs
Orage
Rythme
Syllabe
Verbes
Claquer
Frapper
Jouer
Siffler
Adjectifs
Musical, -e
Rauque
Adverbes
Doux (emploi adv.)
7 occurrences
Substantifs
Matière
Rire

Adjectifs
Silencieux, -euse
8 occurrences
Substantifs
Instrument
Verbes
Craquer
Monter/monter la gamme
Mourir/ se mourir
Pousser un cri /pousser dehors
9 occurrences
Substantifs
Accord
Écho
Verbes
Répondre
10 → 15 occurrences
Substantifs
Air (x10)
Tonnerre (x10)
Accordéon (x 12)
Mot (x12)
Son (x12)
Vers (x12)

Verbes
Grincer (x10)
Sonner (x10)
Crier (x12)
Écouter (x12)
Heurter (x13)
Adjectifs
Sourd, -e (x11)
Adverbes
Fort (x 10)
15→20 occurrences
Substantifs
Cloche (x15)
Cri (x15)
Pas (x16)
Verbes
Commencer (bruit, conversation, chanson, mot) (x15)
Appeler/ s'appeler (réciproque) (x19)
Venir (cri, musique, silence) (x20)
Adjectifs
Grand, -e (x18)
Petit, -e (x18)

20 occurrences et plus
Substantifs
Coup (x 24)
Note (x24)
Langue (x29)
Silence (x32)
Musique (x57)
Voix (x59)
Bruit (x89)
Verbes
Rire (x22)
Chanter (x 32)
Faire du bruit/ un bruit x/ son bruit (x33)
Se taire (x33)
Parler (x34)
Entendre (x 127)
Dire (x144)

Annexe 5.2 N. Bouvier. Saisie du sonore : fréquence des occurrences lexicales

1 occurrence
Substantifs
Aboi
Accent
Appel
<i>Aria</i>
<i>Bag-pipe</i>
Bâillement
Basses
Battement
Bêlement
Beuglement
Bois (les bois)
Bourdonnement
Cantique
Caquetage
Chahut
Chanteur
Choc
Clameur
Clavier
Clochette

Commentaire
Corde
Cornemuse
Coup
Couplet
Craquement
<i>Czardas</i>
<i>Dahour</i>
Écho
Éclat
Fanfare
Flûte
Gaieté
Gémissement
Gloussement
Gong
Grommèlement
Gueulée (fam.)
Halètement
Hymne
Incantation
Informations
Intensité
Journal parlé

Juron
<i>Kolo</i>
Langueur
Légende
Lyrisme
Mélopée
Message
Mesure
Mitraille
Mot
Mutisme
Neume
Ondes
<i>Oros</i>
Pause
Pétard
Quarte
Quatuor
Ramage
Récit
Récitant
Récitation
Ricanement
Ronflement

Ronron
Rythme
Salutation
Sifflotement
Sirène
Soliloque
Sourate
Style
<i>Tar</i>
Tergiversations
Tierce
Timbale
Tintement
Ton
Vers
Vibration
<i>Zourna</i>
Verbes
Ameuter
S'amplifier
Approcher
S'arrêter
Articuler
Attaquer

Bavarder
Bêler
Blatérer
Braire
Bramer
Bruire
Bruiter
Cesser
Couvrir
Crier
Décroître
Dégringoler
Diffuser
S'échapper de
S'élargir
Enregistrer
S'enrouler
Entonner
Entrechoquer
Épeler
S'éteindre
Être transporté
S'expliquer
Fredonner

Gémir
Grincer
Gueuler (fam.)
Hennir
Insister
Jacasser
Klaxonner
Lire à haute voix
Mener un train d'enfer
Meugler
Moduler
Mugir
Parlementer
Partir
Pépier
Percer
Piaffer
Ne pas piper mot
Porter
Poursuivre
Réentendre
Relire (à haute voix)
Remonter
Renseigner

Se répéter
Revenir
Ricaner
Rire
Rugir
Saluer
Soliloquer
Souffler
Soupirer
Téléphoner
Tourmenter
Trembler
Troubler
Vociférer
Adjectifs
Absolu, -ue
Allusif, -ive
Âpre
Bas, -se
Bourré, -ée de sang
Chaud, -e
Civil, -e
Clair, -e
Cognant, -ante

Coupé de
Cousu, -ue
Cristallin, -e
Dangereux, -euse
Délié, -ée
Doux, douce
Emporté, -ée
Ensoleillé, -ée
Envolé, -ée
Épais, -se
Éperdu, -ue
Équivoque
Excité, -ée
Familier, -ère
Feutré, -ée
Fort, -e
Fruste
Grave
Guttural, -e
Impérieux, -euse
Inégalable
Inexplicable
Inquiet, -ète
Intermittent, -e

Irrité, -ée
Lancinant, -ante
Léger, -ère
Lointain, -e
Lourd, -e
Lubrifié, -ée
Majeur, -e
Maudit, -e
Mélancolique
Mince
Muet, -te
Murmurant, -ante
Murmuré, -ée
Orné, -ée
Pastoral, -e
Perçant, -ante
Prestigieux, -euse
Proche
Prodigieux, -euse
Pur, -e
Radouci, -ie
Rassurant, -ante
Rauque
Rêche

Rédempteur, -trice
Rustique
Sanglant, -ante
Savant, -ante
Sec, sèche
Sifflant, -ante
Soupiré, -ée
Sourd, -e
Tendu, -e
Terrible
Tranchant, -ante
Tremblant, -ante
Triste
Vigoureux, -euse
Vociférant, -ante
Voilé, -ée
Divers modificateurs du nom
À vous soulever de terre
Avec une pointe de lassitude
Adverbes/locutions adverbiales
Adverbes
Lentement
Silencieusement

Locutions adverbiales
À haute voix
En douceur
En seconde
En suspens
Par gammes
Tout haut
Onomatopées
Plop
Tac
Toc, toctoc
2 occurrences
Archet
<i>Azéris</i>
Ballade
Beauté
Clarinette
Cloche
Folklore
Fracas
Frémissement
Harmonium
Histoire

Hurlement
Nouvelle (s)
Orchestre
Pépiement
Répertoire
Rumeur
Sanglot
Timbre
Tristesse
Verbes
Augmenter
Claquer
Craquer
Dire
Éclater
S'élever
S'envoler
Grommeler
Hurler
Jouer
Parvenir
Passer (se passer/ faire passer)
Péter (fam.)

Raconter
Reconnaître
Ronfler
Scander
Tinter
Adjectifs/ divers modificateurs du nom
Adjectifs
Calme
Déchirant, -ante
Étranger, -ère
Lamentable
Lent, -e
Nasal, -e
Puissant, -ante
Sauvage
Strident, -e
Suraigu, uë
Timide
Divers modificateurs du nom
D'une gaieté canaille/ irrésistible
Adverbe
Fort

3 occurrences
Claquement
Complainte
Conversation
Enregistrement
Klaxon
Mélodie
Musicien
Note
Plaisir
Radio
Rire
Son
Verbes
Chantonner
Descendre
Murmurer
Retentir
Adjectifs
Beau, belle
Grand, -e
Interminable

4 occurrences
Substantifs
Cri
Haut-parleurs
Oreille
Persan
Phrase
Violon
Verbes
Bourdonner
Adjectifs
Enroué, -ée
5 occurrences
Substantifs
Chant
Soupir
Verbes
Frapper
Parler
Sonner
6 occurrences
Substantifs
Langue

Verbes
Monter
Adjectifs
Silencieux, -euse
8 occurrences
Verbes
Résonner
9 occurrences
Substantifs
Instrument
10 occurrences et plus
Substantifs
Silence (x11)
Chanson (x12)
Bruit (x14)
Musique (x 18)
Voix (x 25)
Verbes
Écouter (x 12)
Chanter (x 14)
Entendre (x 28)

Annexe 5.3 B. Krause. Saisie du sonore : fréquence des occurrences lexicales

1 occurrence
Substantifs
Aboiement
Accent
Accord
Acouphène
Acoustique
Barrissement
« Big bang »
Bioacoustique
Bourdonnement
Calme
Castagnettes
Chaîne hi-fi
Chanson
Charivari
Clameur
Couinement
Craquement
Demi-ton
Diapason
Dissonance

Duo
Écoulement
Écholocation
Enchaînement
Entrechoquement
Entretissage
Explosion
Fanfare
Filtre
Flûte
Frottement
Geignement
Géophonie
Glissement
Glissando
Grattement
Harmonique
Haut-parleur
Infrason
Ingénieur du son
Interférence
Intermodulation
Jargon
Langage

Martèlement
Modulation
Motif
Octave
Orchestration
Orchestre
Ouïe
Partition
Pépiement
Percussion
Plainte
Prise de son
Ramage
Roulement
Saturation
Sonomètre
Sonorité
Source
Subtilité
Tapotement
Tissé
Transmission
Trille
Voisement

Verbes
Aboyer
Aimer
Amplifier
Atténuer
Bêler
Bruisser
Caqueter
Changer
Clapper
Coasser
Couper court
Criailler
Culminer
Se détacher (de)
Détecter
S'emplir de
Enfler
S'entrechoquer
S'évanouir
Exploser
S'exprimer
Filtrer
Se fracasser

Gazouiller
Glapir
Glouglouter
Glousser
Haleter
Se heurter
Hululer
Hurler
Identifier
Jacasser
Marmonner
Miauler
Monter
Murmurer
Occulter
Pépier
Se perdre
Pétiller
Piauler
Porter
Prendre du relief
Répéter
Rendre
Rendre un son

Ressembler
Ronronner
Roucouler
Saturer
Siffler
Soupirer
Se taire
Taper
Tonner
Transmettre par le son
Être transporté
Vagir
Vibrer
Adjectifs
Absorbé, -ée
Accentué, -ée
Accueillant, -te
Acéré, -ée
Agréable
Agressif, -ive
Amplifié, -ée
Animé, -ée
Anthropophonique
Assourdissant, -ante

Attirant, -ante
Audio
Cadencé, -ée
Chantant, -e
Chaud, -e
Clairsemé, -ée
Continu, -e
Descendant, -ante
Détaché, -ée
Diaphane
Distinct, -e
Entrecoupé, -ée
Étouffé, -ée
Euphonique
Farouche
Fluet, -te
Frappant, -ante
Furieux, -euse
Grinçant, -ante
Médian, -e
Mélodique
Modulé, -ée
Multirythmique
Ondulant, -ante

Perçant, -ante
Percutant, -ante
Périodique
Ponctué, -ée
Puissant, -ante
Râpeux, -euse
Relaxant, -ante
Riche
Saccadé, -ée
Saisissant, -ante
Segmenté, -ée
Sforzando
Simltuané, -ée
Staccato
Synchrone
Tonitruant, -ante
Totémique
Variable
Vrombissant, -ante
Adverbes/locutions adverbiales
Adverbes
Activement
Distinctement
Doucement

Finement
Fort
Indifféremment
Moderato
Passivement
Locutions adverbiales
À voix basse et grave
De concert
En stéréo
Sans à-coups
Sans bruit
Onomatopées
Floc
2 occurrences
Noms
Alliage
Anthropophonie
Bruissement
Cacophonie
Claquement
Coassement
Déflagration
Échantillon

Écho
Force
Gazouillis
Hydrophone
Jacassement
Mélodie
Orgues
Phrase
Puissance
Réplique
Résonance
Sonar
Souffle
Soupir
Tapage
Tissu
Trame
Vibration
Volume
Verbes
Absorber
Accompagner
Bourdonner
Croasser

Durer
Éclater
Emplir
Éructer
Gémir
Grincer
Gronder
Parler
Se passer
Percer
Se prolonger
Renvoyer
Reproduire
Restituer
Retentir
Striduler
Vrombir
Adjectifs
Anéchoïde
Assourdi, -ie
Audible
Beau, belle
Calme
Constant, -ante

Délicat, -e
Discret, -ète
Énergique
Enregistré, -ée
Entendu, -e
Feutré, -ée
Géophonique
Haut, -e
Isolé, -ée
Lointain,-e
Mélodieux, -euse
Orchestré, -ée
Petit, -e
Produit, -e
Rauque
Répété, -ée
Rythmique
Synchronisé, -ée
Transparent, -ente
Triste
Adverbes
Attentivement
Simultanément

Locution prépositionnelle
À portée de
3 occurrences
Appel
Chuintement
Concert
Écoute
Écouteurs
Gamme
Grincement
Murmure
Note
Onde
Pulsation
Spectre
Ton
Variation
Vrombissement
Verbes
Battre
Discerner
Frapper
Saisir

Souffler
Vocaliser
Adjectifs
Attentif, -ive
Bruyant, -ante
Caractéristique
Étrange
Proche
Rassurant, -ante
Retentissant, -ante
Sourd, -e
Adverbes
Nettement
Rapidement
4 occurrences
Noms
Coup
Hauteur
Hurlement
Intensité
Registre
Stridulation
Texture

Vacarme
Vocalise
Verbes
Frotter
Adjectifs
Doux, douce
Léger, -ère
Lent, -e
Rapide
Stéréo
5 occurrences
Noms
Battement
Biophonie
Clapotement
Fracas
Réverbération
Séquence
Sifflement
Silence
Tonalité
Verbes
Se répercuter

Adjectifs
Long, -ue
Subtil, -e
Vocal, -e
6 occurrences
Fréquence
Magnétophone
Vocalisation
Verbes
Capter
Adjectifs
Bas, -se
Grave
7 occurrences
Noms
Casque
Musique
Verbes
Résonner
Adjectifs
Silencieux, -euse

8 occurrences
Noms
Effet
Enregistrement
Niveau
Rythme
Adjectifs
Aigu, -uë
Fort, -e
Sec, sèche
9 occurrences
Cri
Grondement
Signal
Tonnerre
Verbes
Écouter
10 occurrences et plus
Noms
Chœur x10
Chant x 11
Oreille x14
Microphone/ micro x18

Voix x 24
Bruit x 33
Son x 52
Verbes
Chanter x12
Produire x 14
Émettre x21
Enregistrer x 29
Entendre x 35
Adjectifs
Acoustique x 19
Sonore x 41

Annexe 5.4 Disques en lice. Saisie du sonore : fréquence des occurrences lexicales

<i>Disques en lice</i>
1 occurrence
Substantifs
Abysses
Acoustique
Aigreur
Air
<i>Alla breve (le alla breve [...])</i>
Alto
Arpège
Arrangement
Aspérité
Authenticité
Blanche
Bosse (s)
Brillance
Brouillage
Bruit
Brutalité
Chant
Clarinettiste

Communication
Compréhension
Continuité
Cordes vocales
Cosmos
Coupure
Decrescendo (y'a pas de decrescendo ...DL.J 81)
Cri
Cristallisation
Triple(s) croche(s)
Dégradé (de timbres)
Dématérialisation
Développement
Digression
Dilution
Distribution
Dit/non dit
<i>Dolcissimo</i> (emploi subst.)
Drame
Dramaturgie
Duo
Électricité
Enchevêtrement
Espace sonore

“Éveilance“
Fard
Final
Finale
Fluidité
Fond
Fraîcheur
Froideur
Fruité
Glissement
Grain
Hypnose
Identification
Impressionnisme
Improvisation
Inégalité
Inertie
Inouï (<i>une espèce d'inouï</i> DL. J 60)
Irrégularité
<i>Larghetto</i> (emploi subst.)
Legato (emploi subst.)
Levée
Loin (emploi subst.)
Macrocosome

Magie (<i>toute la magie du son du violon</i> DT. K 26)
Matérialité
Métamorphose
Microcosme
Modelé
Moderniste
Modestie
Mollesse
<i>Morendo</i> (emploi subst.)
Motet
<i>Moto perpetuo</i> (emploi subst.)
Motricité
Octave
Onomatopée
Opéra
Parole
Phrase
“ <i>Pianississimo</i> “ (emploi subst.)
Piquant (emploi subst.)
Place/ mise en place
Polyphoniste
Proche (emploi subst.)
Quinte

Ralenti
Ramification
Recherche
Rendu
Répétition
Respiration
Réverbération
Rhétorique
Richesse
Saturation (effet de ...)
Saut
Sculpture
Sensibilité
Sentimentalité
<i>Senza colore</i> (emploi subst.)
Septième
Sommet
Soufflet
Sourdine
Soutien
Spatialisation
Subtilité
Suraigu (emploi subst.)
“Surjeu“

Syllabe
Tessiture
Tic-tac
Timbales
Ton
Transcription
Urgence
Vague
Véhémence
Vigueur
Vitalité
Verbes
Aboutir
Ajouter les étages intermédiaires
Amollir
Avoir du corps
Cacher
Cafouiller (fam.)
Crier
Se dématérialiser
Dialoguer
Diminuer
Éclabousser
S'écrouler

S'emballer
Entonner
S'envoler
S'évaporer
Faire mal
Frotter
Glisser
Gommer
Identifier
Improviser
Interpréter
Laisser sans voix
Manquer de piquant
Mettre
Se mettre en place
Monter (dynamique)
Ornementer
Orner
Raconter
Ralentir
Reconnaître
Sculpter
Tomber par terre
Truquer

Vrombir
Adjectifs et divers modificateurs du nom
Accordé, -ée
Acoustique
Aérien, -ne
Affectueux, -euse
Agogique
Allant, -e
Apprivoisé, -ée
Atonal, -e
Audible
Baroqueux, -euse
Brutal, -e
Bruyant, -e
Carré, -ée
Céleste
Charmant, -e
Choral, -e
Cinglant, -e
Contrôlé, -ée
Cosmique
Coulé, -ée
Coupé, -ée
Criard, -e

Cristallin, -e
Décanté, -ée
Décoloré, -ée
Dentelé, -ée
Dramatique
Dur, -e
Effacé, -ée
Effilé, -ée
Élégiaque
Ennuyeux, -euse
Enregistré, -ée
Épars, -e
Équilibré, -ée
Étale
Étiré, -ée
Étriqué, -ée
Étroit, -e
Extérieur, -e
Fantomatique
Fatigué, -ée
“Filigrane“ (emploi adjectival)
“Gouldien“
Grave
Hallucinant, -e

Halluciné, -ée
Hédoniste
Hissé, -é
Homogène
Horrible
Hypnotique
Immatériel, -le
Infernal, -e
Inouï, -e
Intelligible
Intime
Irradiant, -e
Lancinant, -e
“Lentissime“
Lourdaud, -e
Lyrique
Magique
Magnétique
Maigre
Majeur, -e
Maniéré, -ée
Marqué, -ée
Massif, -ive
Monotone

Mordant, -e
Narratif, -ive
Net, -te
Nourri, -ie
Nu, -e
“Opératique“
Ouaté, -ée
“Percussif, -ive“
Piquant, -e
Piqué, -ée
Plan, -e
Poétique
Pointilliste
Pointu, -ue
Micro-polyphonique
Poussé, -ée
Proche
Propre
Radical, -e
Radieux, -euse
Recouvert, -e
Retenu, -ue
Sale
Sauvage

Sentimental, -e
Simple
Sirupeux, -euse
Sonnant, -e
Soutenu, -ue
Synchrone
Syncopé, -ée
Ténu, -ue
Tranchant, -e
Uniforme
Unique
Urgent, -e
Varié, -ée
Vécu, -ue
Vibrant, -e
Vif, -ve
Virevoltant, -ante
Voilé, -ée
Avec/ sans noyau
D'allure un tout p'tit peu plus rapide
Plein, -e d'espace, plein-e d'air
Sans âme
Adverbes, locutions adverbiales
<i>“Affetuosissimo”</i>

Aigu (emploi adv.)
Brillamment
Clairement
Délicatement
Derrière
<i>Forte piano</i>
Imperceptiblement
<i>Mezzo forte</i>
<i>“Pianississimo“</i>
Rapidement
Souplement
À couper le souffle
À l'état pur
À nu
À tombeau ouvert
À une certaine distance
Avec égalité
Avec panache
<i>Con legno</i>
De manière pure
En avant-plan
En <i>staccato</i>
En zig-zag
Entre trille et vibrato

<i>Poco a poco vibrato</i>
<i>Senza colore</i>
Sur l' devant
<i>Tempo giusto</i>
<i>Tutta la forza</i>
Locutions prépositionnelles
Au grave de ...
2 occurrences
Noms
Accordéon
Acidité
<i>Affetuoso</i> (emploi subst.)
Allant
<i>Allegretto</i> (emploi subst.)
<i>Allegro</i> (emploi subst.)
Âpreté
Bas (emploi subst.)
Battement
Blanche pointée
Bruissement
Chaleur
Concert
Construction

<i>Continuo</i> (emploi subst.)
Continuum
Croche
Croche pointée
Décrochement
Délicatesse
Densité
Dialogue
Diatonisme
Différentiel
Échange
Émergence
Entrain
Expressivité
Force
<i>Forte</i> (emploi subst.)
<i>Fortissimo</i> (emploi subst.)
Fragilité
<i>Glissando</i>
Guirlande
Hauteur
Idée
Instrumentiste
Interférence

Justesse
Linéarité
Lyrisme
Barre de mesure
Mot
Motif
Naturel (emploi subst.)
<i>Ostinato</i> (emploi subst.)
Palier
Pâte ... <i>chorale</i> ... <i>sonore</i> DL. A 124
Perfection
<i>Piano</i> (vs. <i>forte</i>) (emploi subst.)
Pincement
Plasticité
Micro-polyphonie
Profondeur
Pulsation
Pureté
Quintolet
Raideur
Ralentissement
Ravisement
Rythmique

Sauvagerie
Scorie (s)
Sicilienne
Simplicité
Soliste
<i>Grappe de sons</i>
Ingénieur du son
Preneur de son
Statisme
Suspense
Synchronie
Texture
<i>Tutti</i>
Unisson
Univers
Vie
Vivacité
Voile
Verbes
S'agréger
Avancer
Coincer
Construire
Continuer

Exécuter
Grimper
Maîtriser
Mener
Mettre en avant
Modeler
Prendre des risques
Rater
Rendre
R ressortir
Réussir
Revenir
Sortir
Terminer/se terminer
Toucher/ être touché par
Adjectifs
Admirable
Âpre
Arbitraire
Artificiel, -le
Brouillé, -ée
Chorégraphique
Chromatique
Conduit, -e

Continu, -ue
Découpé, -ée
Diatonique
Entraînant, -e
Fascinant, -e
Fragile
Frais, fraîche
Froid, -e
Hagard , -e
Incompréhensible
Indépendant, -e
Jeté, -ée
Lié, -ée
Linéaire
Martelé, -ée
Martial, -e
Matériel, -le
Mélancolique
Mélodique
Métallique
Mou, molle
Pâteux, -euse
Pathétique
Pesant, -e

Pianistique
Plastique
Plat, -e
Puissant, -e
Raide
Raté, -ée
Réalisable
Reconnaissable
Régulier, -ère
Relié, -ée
Romantique
Rugueux, -euse
Sec, sèche
Serré, -ée
Statique
Sublime
“Surjoué, -ée“
Tempéré, -ée
Tenu, -ue
Terne
Vivant, -e
Vocal, -e

Adverbes/ Locutions adverbiales
<i>Affetuoso</i>
<i>Andante</i>
<i>Larghetto</i>
<i>Larghetto affetuoso</i>
<i>Morendo</i>
Musicalement
<i>Pianissimo</i>
<i>Piano</i>
Avec/sans vibrato
De très bonne/ très haute tenue
En arrière-plan
En soutien
3 occurrences
Noms
Affection
Aigu (emploi subst.) DL. K50, A 145, DL A 45
<i>Andante</i> (emploi subst.) DT. I 203
Arrivée
Battue
Beauté
Chanteur, -euse
Composition

Contrebassiste
Contrebasson
Dentelle
Détail
Écho
Élégance
<i>Espressivo</i> (emploi subst.) DL. K50
Générosité
Geste
<i>Grupetto</i> (emploi subst.) DT. K 96
Haut (emploi subst.) DL. I 15 ; DL. A45, DL. I 62
Imperfection
Inspiration
Intelligibilité
Légèreté
Lenteur
Maîtrise
Majeur (emploi subst.)
Mineur (emploi subst.)
Modulation
Musicien
Orchestration
Ornementation
Pathos

<i>Pianissimo</i> (emploi subst.) DT. J 90
Plan
Plastique
Pupitre
Raffinement
Résonance
Rupture
Souplesse
<i>Staccato</i> (emploi subst.) DS. I 13, DS. I 32
Tierce
Tonalité
Trait (s)
Violoncelle
Verbes
Articuler
Battre à/ se battre à
Comprendre
Couper
Développer
Disparaître
Escamoter
Finir
Fondre
Se fondre dans

Regretter
Respirer
Soutenir
Vibrer
Adjectifs
Acide
Agréable
Banal, -e
Captivant, -e
Charnu, -ue
Chaud, -e
Cru, -e
Direct, -e
Excellent, -e
Fabuleux, -euse
Faux, fausse
Gênant, -e
Imperceptible
Intimiste
Juste - vs. <i>faux</i> - qualification intervalle : <i>quarte juste</i>
Léger, -ère
Long, -ue
Lourd, -e

Mozartien, -enne
Mystérieux, -euse
Percutant, -e
Physique
Primitif, -ive
Pur, -e
Raffiné, -ée
Riche
Sage
Sombre
Sourd, -e
Tragique
Transparent, -ente
Viennois, -e
Adverbes/locutions adverbiales
<i>Forte</i>
Pianistiquement
<i>Piano</i>
Vite
À l'intérieur (<i>un travail à l'intérieur</i> DL. I 4)
Locution prépositionnelle
À l'intérieur de ...

4 occurrences
Noms
Allure
Appoggiature
Baroque (emploi subst.)
Baroqueux (emploi subst.)
Choeur
Chute
Consonne
Demi-ton
Exposition
Grave (emploi subst.)
Intonation
<i>Legato</i> (emploi subst.)
Lourdeur
Micro
Ornement
Pédale
Percussion
Précision
<i>Rubato</i> (emploi subst.)
Symphonie
Tendresse

Tension
Tragique
Trompette
Vibration
Verbes
Arriver
Être en place
Gérer
Se passer
Remplir
Adjectifs
Clair, -e
Délicat, -e
Doux, -ce
Expressif, -ive
Fin, -e
Fluide
Harmonique
Présent, -e
Subtil, -e
Adverbes/locutions adverbiales
Pas ensemble
<i>Legato</i>
Techniquement
<i>Ad libitum</i>

5 occurrences
Noms
Ampleur
Chromatisme
<i>Cluster</i>
Cuivres
Démanché
Écoute
Équilibre
Étirement
Finesse
Petite harmonie
Introduction
Jeu
Morceau
Piccolo
Présence
Relief
Reprise
Rondeur
Silence
Souffle
Technique

Ténor
Transition
Transparence
Travail
Violence
Virtuosité
Vitesse
Verbes
Enregistrer
Adjectifs
Authentique
Dynamique
Fort, -e
Inaudible
Naturel, -le
Précis, -e
Réussi, -ie
Violent, -e
Adverbes
<i>Allegretto</i>
<i>Allegro</i>

6 occurrences
Noms
Agrément (s)
Charme
Clavecin
Début
Douceur
Harmonie (vs. mélodie)
Harmonique
Mordant -ornement <i>-mordant du clavecin [...] du violon DT. I 144</i>
Oreille
Polyphonie
Tenue
Thème
Verbes
Apprécier
S'arrêter
Composer
Maintenir
Varié

Adjectifs
Abouti, -ie
Aigu, uë
Court, -e
Diabolique
7 occurrences
Noms
Accent
Articulation
Basse (s)
Flûte
Verbes
Déranger
Adjectifs
Instrumental, -e
Polyphonique
Adverbes
Lentement
Mal
8 occurrences
Noms
Clarté
Fin

Interprète
Solo
Adjectifs
Bizarre
Extraordinaire
Joli, -ie
Lisse
Musical, -e
9 occurrences
Noms
Contraste
Cor
Couleur
<i>Crescendo</i> (emploi subst.)
Dialectique
Expression
Hautbois
Pianiste
Rythme
Verbes
Émerger
Sonner

Adjectifs
Étrange
Mineur, -e
Technique
10 →15 occurrences
Noms
Accord x10
Chef d'orchestre x 10
Dynamique x 10
Masse x 10
Nuance x 10
Triolet x 10
Accompagnement x 11
Compositeur x11
Concerto x 11
Contrebasse x11
Discours x11
Double croche x 11
Enregistrement x11
Mélodie x 12 (dont <i>mélodie de timbres</i> x1)
Phrasé x 12
<i>Vibrato</i> x 12
Archet x 13

Basson x13
Clarinete x13
Entrée x 13
Ligne x 13
Sonorité x13
Interprétation x14
Mesure x14
Variation x 14 -Action de varier - Forme musicale
Attaque x 15
Verbes
Préférer x 10
Tenir x 10
Commencer x 11
Mourir x11
Plaire x12
Réaliser x12
Chanter x13
Entrer x14
Gêner x 14
Adjectifs
Bon, -ne x 10
Rythmique (adj.) x 10
Parfait, -e x11

Moderne, x 12
Sonore x 14
Rapide x 15
15 → 20 occurrences
Noms
Cadence x 17
Trille x 19 dont 6 <i>Trille du Diable</i> (Tartini)
Sonate x 20
Verbes
Écouter x 16
Adjectifs
Baroque x 16
Lent, -e x 17
Plus de 20 occurrences
Noms
Œuvre x 21
Cordes x 22 - ... de violon/ violoncelle etc. x6 - <i>les cordes</i> (instruments à cordes) x 16
Passage x 24 - transition (x3) - référence d'écoute (x3)
Timbre x 24
Violoniste x 24

Effet x 25
Tempo x 25
Prise de son x 27
Voix x 28
Orchestre x 30
Mouvement x 31 - <i>petit mouvement</i> DL. K 73 - <i>mouvements [...] de transition continue</i> DL. A 82 -parties de l'œuvre musicale (x 29)
Note x 31
Piano x 33
Instrument x 44
Son x 45
Violon x 45
Musique x 51
Verbes
Jouer x 38
Aimer x 41
Entendre x 101
Adjectifs
Magnifique x 21
Intéressant, -e x 28
Beau, belle x 42
Adverbes
Bien x 22

Annexe 6. Corpus onomatopéique

Source : Enckell, P. et Rézeau, P. (2003), Dictionnaire des onomatopées, PUF

aï aï	braoum	coucouroucou	flic-flac	kékéké	pif	pout	tchac poum	vlac
areu-areu	brek brek	coui coui	floc	mê	pif paf	prout	tchaf	vlaf
argh	brou	couic	flonflon	meuh	pille	pr	tchiac	viam
atchoum	broum	courli	flou flou	mff	pim	pss pss	tchic	vian
badaboum	brr	crac	from from	miaou	ping	psst	tcht	vlouf
badam	bzim	cric-crac	froufrou	mmm	pin-pon	ptt	teuf-teuf	vloup
bam	bzz	crieri	frr	mrouin	pi-ouit	ra	tic	vouf
ban	cancan	crincrin	frrt	ouaf	piou-piou	ran	tic-tac	vouit
bang	ch	croa	gling	ouah	pi pi	ran plan	ting	vraoum
baoum	chac	croc	gling-glang	ouaou	plac	rataplan	tip tap	vroum
bê	chtac	crou-crou	glouglou	oua oua	plaf	rha	tip tip	vrr
beng	chtoc	crouic	gloup	ouap	plan	ron	tireli	vrrt
beuh	clac	crr-crr	groin-groin	ouin	plap	ronron	tit	vzz
bim	clic	crunch	grouic	paf	platch	rouaf	titi tata	wawa
bing	clic-clac	cuicui	grr	pam	plic	rou rou	toc	wham
bip	clang	diling	ha	pan	ploc	rrrr	toc-toc	wiz
blabla	clap	ding dong	ham	pang	plop	schlac	tom-tom	wraou
blam	cling	drelin	hang	patapan	plouc	schlaf	top	zim
blang	clip	drinn	hé hé	patapouf	plouf	scrotch	tout	zin zin
bling	clip clap	dring	hi	patapoum	ploum ploum	slurp	trit	zip
bloup	cloc	dzim	hi han	patati patata	poc	smack	trr	zon
bloum	clong	dzing	hips	patatras	pof	splach	tsing	zonzon
blp	cloup	dzz	ho ho	pch	pom	splaf	uit	zouip
blurp	coa	eurk	hompf	pcht	pong	ta ta ta	uu	zwit
boïng	cocorico	fff	hou hou	pff	pop	tchac	soin soin	zzz
bom	coin-coin	fft	houps	pflac	poum	tac	tui-tui	
bong	cot cot	fla	hug	pflaf	pouêt-pouêt	tagada	turlututu	
bou bou	coua	flac	hu hu	pfloc	pouf	tap tap	tut	
bouh	couac	flaf	hum	pft	pouic	taratata	tutu-panpan	
boum	coucou	flap	kaï kaï	pia-pia	pouin-pouin	tch	tzim	

Annexe 7. Composition du corpus onomatopéique

Annexe 7.1 Analyse phonématique

Voyelles		Semi-voyelles		Consonnes	
[a]	111	[w]	36	[p]	102
[i]	72	[j]	11	[k]	101
[u]	54	[ɥ]	5	[t]	89
[ɔ]	36			[ʀ]	70
[ɛ̃]	16			[l]	70
[ã]	14			[f]	47
[y]	12			[m]	42
[ə]	3			[b]	35
[œ]	6			[ŋ]	24
[ɔ̃]	9			[ʃ]	20
[ɛ]	7			[z]	19
[e]	5			[v]	13
[o]	2			[s]	13
[ø]	2			[g]	13
				[d]	12
				[n]	2

> Dominance des consonnes (672 /1073, soit 62, 6%)

> Forte représentation des phonèmes composant les triangles vocalique et consonantique :

- [p] (9,51% / 4,3%⁸⁹⁷), [k] (9,41% / 4,5%), [t] (8,29% / 4,5%)
soit 27,21% de l'ensemble des phonèmes et 43,4% des consonnes
- [a] (10,34% / 8,1%*), [u] (5,03% / 2,7%), [i] (6,71% / 5,6%)
soit 22,1% de l'ensemble des phonèmes et 59,1 % des voyelles.

> Présence spécifique de la labio-vélaire [w] (3,36% / 0,9%).

> Présence récurrente de la nasale compacte [ŋ] en finale ([iŋ], [aŋ], [ɛŋ], [ɔŋ]) → 24 occurrences.

⁸⁹⁷ Représentation des phonèmes dans la langue française in Gromer et Weiss. (1990), Lire, Tome I, A.Colin.

Annexe 7.2 Structure des monosyllabes

Formes à finale fermée					Formes à finale ouverte	
Formes consonantiques (avocaliques)	CVC (CCVC, CVCC, CCVCC)				> SV VC > h asp. VC > VC	> VV > SV V > h asp. V > CV
blp	bam	couac	ping	pouf	SV VC	VV
brr	bang	couic	plac	pouic	ouaf	uu
bzz	beng	crac	plaf	poum	ouap	
ch	bim	couac	plap	pout	uit	SV V
dzz	bing	couic	platch	prout	wham	ouah
fff	bip	crac	plic	tic	wiz	ouin
fft	blam	croc	ploc	tit		
frr	blang	crouic	plop	ting	h asp. VC	h asp. V
frrt	bling	crunch	splach	toc	ham	ha
grr	blop	dring	splaf	top	hang	hi
mff	bloum	drinn	tac	tout	hips	
mmm	blurp	dzim	tchac	trit	hompf	CV
pch	bom	dzing	tchaf	tsing	houps	ban
pcht	bong	flac	tchiac	tut	hug	bê
pff	boum	flaf	tchic	tzim	hum	beuh
pft	broum	flap	rouaf	vlac		bouh
pr	bzim	floc	schlac	vlaf	VC	brou
pst	chac	gling	schlaf	vlam	eurk	coua
ptt	chtac	gloup	scrotch	vlouf		fla
rrrr	chtoc	grouic	slurp	vloup		mrouin
tch	clac	pang	smack	vouf		pan
tcht	clang	pflac	sniff	vouit		plan
trr	clic	pflaf	plouc	vroum		ra
vrr	cling	pfloc	plouf	zim		ran
vrrt	clap	paf	poc	zip		rha
vzz	clip	pam	pof	zouip		ron
zzz	cloc	pif	pom	zwit		vlan
	clong	pim	pong			zon
	clop	pille	pop			

Annexe 8 Lexique sonore : termes d'origine onomatopéique ou expressive

Aboyer. Aboiement.

→ *baï* ou *baou*, syllabe expressive, onomatopéique, évoquant le cri du chien. (DHLF)

Babiller. Babil. Babillage. Babillard, arde - Bavard, -e.- Bavarder. Bavardage

→ *bab-*, radical expressif évoquant le mouvement des lèvres (auquel se rattache le latin populaire *baba*, mot onomatopéique exprimant le babil des petits enfants accompagné de salive) (DHLF)

Bang

→ anglais *bang*, déverbal de *to bang*, terme d'origine onomatopéique, « donner des coups retentissants » et, dans *to bang off*, « tirer un coup de fusil » (1814). (DHLF)

Barouf ou baroufle (fam.)

Origine contestée :

→ italien *barouffa* (italien) « procès, querelle confuse » déverbal de *baruffare*, « se disputer, se quereller » (XIV^e s.). [...]

ou

→ composition de *bar-*, préfixe à valeur péjorative exprimant une opposition par divergence, et d'un verbe onomatopéique *roufer*, *roufler* exprimant une idée de « précipitation », « bagarre », « bousculade ». (P. Guiraud). (DHLF).

Blabla. Blablater

→ *blabla*, « onomatopée seulement attestée à l'écrit en 1945 [...] mais probablement antérieure à l'oral. » (DHLF).

Bêler. Bêlement

→ *balare* (latin), « « pousser son cri » en parlant d'un ovin, [...], formation expressive dans laquelle on retrouve les consonnes *b-l* du grec *blêkhaomai*, du vieux slave *blějati*, de l'ancien haut-allemand *blazan* [...] et du latin *blatenare*[...] ; le type *beeler* (français, XIII^e s.), d'où *bêler*, est une altération onomatopéique. » (DHLF).

→ Rattachement à l'onomatopée *ble-* (européen) bêler, mugir. (DRLE)

Beugler. Beuglement

→ altération, peut-être onomatopéique (1661), de formes issues de l'ancien et moyen français *bugler* « corner » (v. 1150) (DHLF)

Bip

→ origine onomatopéique « bruit d'un signal sonore » (probablement issu de l'anglais *to beep* « klaxonner, faire *bip* », DDO).

Bourdon. Bourdonner. Bourdonnement.

→ *bourdonner*, verbe probablement d'origine onomatopéique (« bruit fait par l'insecte, en volant »). Formation peut-être déjà attestée dans le bas-latin *burdo*. (DHLF).

Brailler. Braillard. Braillement - Braire. Braiement

→ *bragulare* (latin populaire), dérivé de *bragere*, peut-être rattaché à un radical celtique expressif *brag-* représenté par le verbe gaélique *braigh* « crépiter, craquer ». (DHLF).

Bruire. Bruissant. Bruisser. Bruissement. Bruisseur. Bruit. Ébruiter. Bruitage. Bruiteur. Bruyant, -e. Bruyamment - Rumeur.-

→ *reu-* I (i.-e.) onomatopée, “bruit, surtout des animaux“. (DRLE)

Bruire renvoie “au latin populaire *brugere* (*brugit*, VII^e s.), employé en parlant du cerf qui brame [...], mot résultant du croisement de *rugire* (→ *rugir*), attesté surtout à basse époque, et du latin populaire *bragere* (→ *brailler*, *braire*).“ (DHLF).

Canard.

→ formation onomatopéique (“cf.ancien verbe *caner* « caqueter », XIII^e s.)“ (DHLF).

Caqueter. Caquet. Caquetage

→ *kak-*, radical onomatopéique évoquant le piaillage de certains oiseaux. (“cf. latin *cacillare* “caqueter“ et *cacabare* “crier (de la perdrix)“, adaptation du grec *kakabizein*.“ (DHLF).

Charabia

→ *tcharr-*, radical onomatopéique, « bruit confus de paroles » (DHLF).

Chut ! Chuchoter. Chuchotement. Chuchotis. - Chuinter. Chuintement. Chuintante

→ *chu-*, onomatopée suggérant un murmure ou un sifflement assourdi. (DHLF, TLFi)

Clamer. Clameur. Déclamer. Déclamation. S'exclamer. Exclamation

→ *Kel-* (I) (i.-e), idée de crier (DRLE)

“Se rattache à un vaste ensemble de mots à initiale *kr-* *kl-* exprimant des bruits“, cf. grec *kalein* « appeler », ancien haut allemand *hellan* « résonner »“ ; (DHLF).

Clapoter. Clapotant, -e. Clapotement. Clapotis - Clapper. Clappement

→ *klapp-*, radical onomatopéique (cf. néerlandais et le bas allemand *klappen*, l'anglais *to clap* “claquer“. (DHLF)

Claquer. Claquement

→ *klakk-*, onomatopée exprimant l'idée de produire un bruit sec. (DHLF)

Cliqueter. Cliquetis. Click

→ *klikk-* radical expressif, évoquant un bruit sec (présentant des variantes vocaliques, (→ *claque*) et consonantiques (→ *clapper*, *clapoter*)). (DHLF).

Coasser. Coassement.

→ *koax* (grec) onomatopée du cri de la grenouille (DHLF).

Couac

→ *quac*, (XIII° s.), onomatopée évoquant un bruit sec (DDO).

Couiner. Couinement

→ *couin ou coin*, onomatopée évoquant le cri du porc (XVI° s.) et du canard (XIX° s.)
(DDO, DHLF).

Cracher. Crachement. Crachotement

→ *krakk-* (roman et germ.), radical onomatopéique (DHLF)

Craquer. Craquement. Craqueter. Craquètement.

→ *crac-* onomatopée - cri d'un faucon malade (XV° s.)- bruit sec () (DHLF).

Crécelle

→ *kek-*, radical onomatopéique (probable) (DHLF).

Crier. Cri. Criée. Criard, arde. Criailleur. Criailleurie.

→ *Ker- IV, kor-, kr-* (i.e), racine expressive, "crier" (DRLE, DHLF).

Crincrin

→ *crin-crin*, onomatopée évoquant un "bruit grinçant et répétitif" et renvoyant plus spécifiquement, de façon péjorative, aux "sons tirés d'un violon". (XVIII° s.) (DDO)

Croasser

→ *kro-*, onomatopée imitant le cri du corbeau. (DHLF)

Éclater, éclatant, -e, éclat, éclatement

→ *clacc-*, racine onomatopéique, « coup » et « bruit qui l'accompagne » (cf. latin populaire *exclaccitare* (P.Guiraud). (DHLF).

(autre hypothèse → *slaitan* (francique) « fendre, briser » (DHLF)).

Exploser. Explosion. Explosif, -ive.

→ *explodere* (latin), « chasser en battant des mains, huer » d'où « rejeter, repousser », formé de *ex-* et de *plaudere* ou *plodere* verbe d'origine expressive. (DHLF).

Fanfare

→ origine onomatopéique probable (DHLF)

Flonflon

→ *flonflon* onomatopée renvoyant au son des instruments à cordes et, par extension, aux airs de vaudeville ou à une musique jugée banale, sans valeur. (XIX° s.) (DDO).

Flûte. Flûtiste

→ origine onomatopéique probable. (“La suite originelle des voyelles *a, u* est régulièrement employée pour restituer le bruit du vent qui passe dans un tuyau ; “fl” vient sans doute de mots groupés autour du latin *flare* “souffler“ DHLF).

Frapper, frappe, frapement

→ *frap-*, onomatopée marquant un choc violent, ou *hrappan* (francique), « arracher » (DHLF).

Fredonner

→ *fritinire* (latin) (origine probable), « gazouiller, bredouiller », “verbe expressif rattaché à *fringillus* « pinson »“. (DHLF).

Frémir. Frémissement.

→ *fremere* (latin) “gronder“, rattaché au latin populaire *fremire*, “altération du latin classique *fremere* « gronder » (pour tout bruit grave et violent), d’origine expressive“. (DHLF)

Froufrou. Froufrouter.

→ *froufrou*, onomatopée construite sur l’initiale de *frôler, froisser* (DHLF), “bruit léger de froissement, de frottement“, et, en particulier, “bruit de froissement d’une étoffe“ (XVIII^e s.) (DDO).

Gargouiller. Gargouillement. Gargouillis

→ *garg-*, racine onomatopéique “gorge“ (DHLF), rattachée à *g^wer-* (*I*), *g^wel* (i-e), « avaler »
(DRLE)

Gazouiller. Gazouillement. Gazouillis. Jaser

→ *-gas-*, radical onomatopéique (DHLF)

Jaser, origine onomatopéique probable, “par l’intermédiaire d’une forme normanno-picarde *gaser* (« gazouiller »)“. (DHLF)

Glapis. Glapisement

→ *gla-* II, racine onomatopéique (i-e) « crier, japper ». (DRLE), rattaché au latin impérial *glattire* « japper », mot qui [...] se disait spécialement du cri des jeunes chiens. (DHLF)

Glouglouter. Glougloutement. Glougloutant, -e.

→ *glouglou* onomatopée (DHLF)

Glousser. Gloussement

→ *glo* (onomatopée) (DRLE).

→ *clociare* (latin populaire), altération du latin classique *glocire* “glousser“, verbe à valeur expressive“ (DHLF)

Grelot

→ *grill-*, *grell-*, *groll-*, radical germanique évoquant des sons variés.(DHLF, TLFi)

Grogner, grognement

→ *grunnire*, variante de *grundire*, d'une base onomatopéique *grun-*. (DHLF).
(→ ger- II crier. (i.-e.), DRLE).

Gueuler, gueulante (fam.)

→ *gwel-*, *gwer-* "avalé", "racines indoeuropéennes probablement onomatopéiques" (DHLF)

Guttural

→ *guttur* (latin), "gosier, gorge", mot expressif. (DHLF).

Hennir. Hennissement

→ *hinnire* (latin), onomatopée avec un "h" initial d'origine expressive (DHLF).

Hoquet. Hoqueter.

→ *hok-* onomatopée exprimant un bruit de choc. (DHLE).

Hululer. Hululement. Hurler. Hurlement.

→ *ul-* (i.-e), onomatopée, "cri d'animal" (DRLE).
(→ latin *ululare* "hurler", d'origine expressive)

Jodler

→ *jo* (*yo*), onomatopée, (cf allemand dialectal *jodeln*) (DHLF).

Lallation, glossolalie

→ *la-* (i.-e), onomatopée désignant "une façon spécifique de crier et de chanter (cf. latin *lallare*)".
(DRLE)

Marmonner. Marmonnement

→ *marm-* onomatopée (DHLF).

Miauler. Miaulement

→ *miaou-* radical onomatopéique évoquant le cri du chat. (DHLF).

Mot. Motet. Motus ! Muet, te. Mutisme. Mutité. Mutique.

→ *mu-I* (i.-e., onomatopée) « faire *mu* » → *mu-* « mugissement du taureau » (DRLE, DHLF).
(latin *mugire* « beugler, meugler », qui se disait des bovins et, par extension, de tout bruit sourd et profond (son de la trompette, tonnerre, tempête).
(bas latin *muttum* « son émis », dérivé régressif de *muttire*, proprement « produire le son *mu* » d'où « souffler mot, grommeler », cf. *mutus* « son, bruit de voix qui n'a pas de signification »).

Murmure. Murmurer

→ *mormor* (i.-e.) expression d'un grondement sourd. (DRLE)
(latin *murmurare*, verbe dérivé de *murmur*, *-ris* « grondement, bruit sourd », mot expressif qui a des correspondants dans l'arménien, le grec *mormurein* « murmurer, gronder », et *mormuros*, désignant un poisson de mer qui émet une espèce de grognement (cf *grondin*), ou dans le sanskrit *marmarah* « bruyant »). (DHLF).

Pépier. Pépiement

→ *pepp-*, radical onomatopéique, variante de *pipp-* renvoyant au cri des oiseaux (cf. verbes expressifs latins *pipare*, *pipire*, “piauler“ et *pipiare* “pousser des vagissements“ (DHLF).

Piailler. Piaillage- Piauler. Pialement

→ *pi-*, radical onomatopéique évoquant un bruit aigu (DHLF).

Piper

→ *pipare* (latin classique), verbe d’origine onomatopéique. “gazouiller“, “jouer de la flûte“ (Moyen-âge)

Pleurer. Pleurs

→ *plorare* (latin), “mot expressif de la langue populaire, « se plaindre », « pousser des cris de douleur », « pleurer »“ (DHLF).

Ronfler. Ronflement.

→ *ron-*, radical expressif. “Création onomatopéique (v. 1130) du type de *ronchonner* et *ronron* mais dans laquelle le radical expressif *ron-* a été allongé par le groupe *-fl-* évoquant le bruit du souffle qui sort de la bouche.“ (DHLF)

Possible rattachement à → *Reu-* (I) (i-e), « bruit, surtout des animaux“. (DRLE).

Ronron. Ronronnement.

→ *ron*, onomatopée évoquant “le bruit du ronflement d’un dormeur“ (XVI^e s.), et, en redoublement, (i)“ le bruit que fait le chat pour manifester son contentement“ (XIX^e s.), (ii) “le bruit d’un ronflement sourd et régulier, en particulier le bruit sourd et continu d’un moteur“ (XX^e s.). (DDO).

Roucouler. Roucoulement.

→ *ruk-* (radical onomatopéique) (probable). Renvoie au cri des pigeons, des tourterelles. Cf latin *raucus* « enroué » (DHLF).

Sanglot

→ *singultus* (latin), mot de type expressif, “sanglot“, “hoquet“, “gloussement de la poule“ etc. (DHLF)

Siffler. Sifflement. Sifflet. Sibilant. Sibilation. Assibiler. Assibilation.

→ *sifilare* (latin, IV^e s.), “variante du latin classique *sibilare* « siffler » et « siffler qqn » [...] lui-même dérivé de *sibilus* « sifflets, huées », de formation expressive.“ (DHLF)

Striduler. Stridulant, -e. Strident, -e. Striduleux. Stridence. Stridor. Stridulation.

→ *stridere* (latin), verbe d’origine onomatopéique « produire un bruit aigu, sifflant », « grincer ». (DHLF).

Susurrer →swen- et swer- (i.-e.) idée de bruit.

→ *susurrare* (latin) “« murmurer », « bourdonner », en parlant des abeilles, employé à propos d’une rumeur et en emploi transitif pour « fredonner, chuchoter »“ rattaché à *susurrus* « murmure, bourdonnement », « chuchotement », mot expressif. (DHLF).

Tapier. Tapoter. Tapement. Tapage. Tapageur.

→ *tapp-*, radical onomatopéique exprimant le bruit d’un coup sourd et bref (probable).

Croisement possible avec le verbe *taper* « boucher » (DHLF), lien possible avec le radical germanique → *tap-* patte. (DRLE).

Tinter. Tintement. Tintouin. Tintamarre. Tintinnabuler - Retentir. Retentissant.

→ *tinnire* (latin), verbe expressif “ tinter, rendre un son clair“ (DHLF).

Trille. Triller

→ *trillo* (italien), mot d’origine probablement onomatopéique, “désignant les vibrations d’un corps sonore et, par spécialisation, un battement rapide sur deux notes contiguës, en musique (1618)“. (DHLF).

Tumulte. Tumultueux. Tumultueusement.

→ *tumultus* (latin) « gonflement », « agitation désordonnée », « trouble, vacarme », probablement formation expressive. (DHLF).

Turlututu. Turluter

→ formation onomatopéique (XV° s.) qui contient peut-être le radical de *loure* (→*turelure*) (DHLF). Pourrait avoir été une onomatopée du son de la flûte (XVII° s). (TLFi)

Vagir. Vagissement. Vagissant, -e.

→ *vagire* (latin) “crier, spécialement en parlant du nouveau-né“, verbe d’origine expressive (« faire wā ») (DHLF).

Vrombir.Vrombissant-e. Vrombissement. Vroum.

« Mots d’origine onomatopéique, évoquant l’idée d’un bourdonnement.» (TLFi)

Le mot s’applique notamment au bruit des insectes, d’un moteur (valeur ajoutée au XX° s. par l’onomatopée *vroum* !) (DDO).

Zézayer. Zézaiement. Zozoter. Zozotement

→ formation onomatopéique (1818) “fait de prononcer [z] à la place de [ʒ] et [s] à la place de [ʃ].» (TLFi, DHLF).

Annexe 9 Déverbaux en -ment et saisie du lien processus/produit

Battement	Bourdonnement	Aboiement	Grognement	Bougonnement	Assourdissement
Claquement	Crachement	Barrissement	Grondement	Chevrotement	Bruissement
Cognement	Ronflement	Bêlement	Hennissement	Chuchotement	Chuintement
Éclatement	Sifflement	Beuglement	Hululement	Grasseyement	Clapotement
Frappement	Sifflotement	Blatèremment	Hurllement	Grommèlement	Crachotement
Frisement	Toussotement	Braillement	Jacassement	Marmonnement	Craquement
(corde)		Braïement	Meuglement	Nasillement	Crépitemment
Froissement		Clappement	Miaulement	Nasonnement	Crissement
Frottement		Coassement	Mugissement	Voisement	Frémissement
Grattement		Couinement	Pépiement	Zézaïement	Gargouillement
Martèlement		Craquètement	Piaïllement	Zozotement	Glougloutement
Raclement		Croassement	Piaulement		Grésillement
Roulement		Gazouillement	Roucoulement		Grincement
Tapement		Glapissement	Rugissement		Pétitement
		Gloussement	Vagissement		Ronronnement
		Geignement			Tintement
		Gémissement			Vrombissement

Déverbaux en -is

Chuchotis
Clapotis
Cliquetis
Gargouillis
Gazouillis

Annexe 10 De K.W. Heyse à H. Dupuy-Engelhardt : un fil d'analyses germanistes

	K.W.L. Heyse (1856)	E. Coseriu (1967)	H.W. Schneiders (1978)	H. Dupuy-Engelhardt (1990-1993-1997 1998-2000-2001)
Langue	Allemand	Allemand	Français	Allemand/français
Domaine	Analyse lexicale	Sémantique structurale	Sémantique structurale	Sémantique cognitive (approche contrastive)
Champ d'étude	<i>Das Hörbar</i> (L'audible)	Champ d'analyse de K.W. Heyse	Lexique français du bruit (<i>Schall</i>)	<i>Das Hörbar</i> (L'audible)
Problématique	- Statut du son de parole - Adaptation du son à la parole	Enjeux méthodologiques et linguistiques de l'analyse de K.W. L. Heyse (méta-analyse)	Structuration du lexique français du bruit.	Modalités de saisie de l' <i>audible</i> dans le champ franco-allemand.
Corpus	<i>Corpus lexical</i> descripteurs sonores <i>Schall</i> <i>Hall /Widerhall</i> <i>Geräusch</i> <i>Klang</i> <i>Ton</i> <i>Laut</i>	Analyse de Heyse	<i>Corpus lexical</i> descripteurs sonores (195 lex.) <i>Corpus textuel</i> magazines romans écrits spécialisés transcriptions d'émissions radiophoniques et télévisées	<i>Corpus textuel</i> 5 romans allemands et français et leurs traductions respectives.
Méthodologie	Analyse lexicale	Analyse sémique Représentation selon les perspectives de Greimas, Pottier et Coseriu.	Analyse lexicale - Structuration du champ - Onomatopées - Iconicité lexicale	Analyse contrastive (lexicale et discursive).
Conclusion	Analogie son : pensée. <i>Le son est idéalement adapté à la parole.</i>	Valeur historique de l'analyse de Heyse, envisagée comme préfigurant l'approche de la sémantique structurale	Double modalité de structuration du lexique sonore autour - de traits sémantiques pertinents - de traits contextuels (cause, source)	<i>“La structure conceptuelle du domaine de l'audible différerait selon les langues. Cependant, il faudrait d'abord vérifier si le domaine de l'audible correspond effectivement à une structure conceptuelle. La balle est donc dans le camp des sciences cognitives.”</i> (2000 : 178).

Annexe 11 C.F. Ramuz. Saisie du sonore : termes hors lexique témoin

NOMS	VERBES		ADJECTIFS		ADVERBES
Brillant <i>(emploi subst.)</i>	Aller	Faire marcher	Aigre	Petit	Distinctement
	Aimer	Se mêler à	Agressif	Pittoresque	
Causerie	S'amuser	Monter	Beau	Ponctué par	Doucement
	S'approcher	Mourir	Bon		
Chapelet	Arriver	Se mourir	Continu	Prolongé	Faiblement
Choc	Se balancer	Naître	Continuel	Raisonné	Interminablement
Cymbalum	Bouger	Partir	Convenable	Rapide	Lentement
Décharge	Casser	Parvenir	Court	Rapproché	Parallèlement
Dégringollement	Cesser	Se perdre	Dévidé	Rare	Ridiculement
Écoulement	Changer	Raconter	Diffus	Singulier	
	Commencer	Se rapprocher	Distinct	(Non) dominé	<i>Emplois adverbiaux</i>
Frôlement	Se contenir	Recommencer	Drôle	(Non) situé	
Heure du clocher	Se défaire	Reconnaître	Dur	Souterrain	Dur
Introduction	Dégringoler	Redescendre	Entrecoupé	Superposé	Fin
	Se démailler	Remarquer	Espacé (s)	Tranquille	
Langue	Déranger	Remplir	Grand	Traversé par	Marqué
Matière	Descendre	l'espace	Grêle		
	Mot à mot	Durer	Renvoyer	Gros	Triste
Muettes		Égrener	Repartir	Immensité	
Anti-musical <i>(emploi subst.)</i>	S'élever	Répéter	Imperceptible	Divers	<i>Locutions adverbiales</i>
	S'enrouler	Répondre	Impulsif	<i>modificateurs du nom</i>	
Nom	S'entreheurter	Reprendre	Informulé	Usé aux	À plein
Orage	S'entrouvrir	Se résoudre	Intact		
Parler	Entrer	Retomber	Intarissable	angles	À vide
Partition	Envahir	Retrouver avec	Intérieur		
Patois	Épeler	l'oreille	Lent	D'en haut	Avec lenteur
	Essayer	Revenir	Long		
Pas	Exprimer	Rôder	Marqué		En moins marqué
	Faire attention	Sauter dehors	Monotone		
Phrase	Firer	Sortir	Nuancé		Mot à mot
Remue-ménage	Finir	Se succéder	Particulier		
Retentissement	Se former avec	Suivre			
	bruit	Suivre			
Sonnaille	Être frappé par	Supplier			
Vague	Gêner	Tirer le canon			
	Hésiter	Tourner			
	Heurter	Trembloter			
	Interrompre	Trotter			
	S'interrompre	Se trouer			
	Intervenir	Trouver			
	Lire (à hte voix)	S'user fil à fil			

Annexe 12 C. F. Ramuz. Saisie du bruit des pas

MODALITÉS D'INSCRIPTION DISCURSIVE

> Saisie par les polarités du *faire* et de l'*entendre*

Entendre → *faire*

Entendre un/ le bruit de

j'étais couché depuis longtemps, *quand j'entends dehors un bruit de pas.* RB. 23

La journée était finie ; [...] Ils rentraient ; *on entendait le bruit de leurs pas, tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué.* RD. 15

Il n'a pas vu le savoyard ; *c'est seulement le bruit de ses pas sur les galets qui lui fait lever la tête.* RB. 21

Entendre + infinitif

On ne l'avait pas entendue ouvrir sa porte, on ne l'a pas entendue venir, tellement elle est légère. Ses pieds touchaient la terre comme sans s'y poser. RB. 31

Entendre que ...

Elle entend qu'on marche à pas étouffés sur les galets. RB. 32

On entend *qu'on monte l'escalier d'un pas inégal.* RD. 39

Décosterd était avec le bossu [...] *quand il lui avait semblé entendre, lui-aussi, qu'on marchait sous les arbres.* Décosterd, avec le bossu, suivait le bord de l'eau et venait d'arriver devant le bois de pins ; *c'est là qu'il lui semble entendre des pas et qu'on les suivait.* Ce ne fut qu'un peu plus tard, comme Décosterd était seul : *il a entendu qu'on s'approchait.* RB. 33

Faire → *entendre*

Elle monte l'escalier de bois qui est très raide. *Elle fait du bruit sur les marches, mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire.* RD. 59

Elle se disait : « C'est un voisin » ; *mais un voisin a des souliers à clous qui font du bruit ; or, la forme là-bas était parfaitement silencieuse.* Elle glisse de côté, c'est tout : ça bouge, et puis c'est immobile RD. 37

> Absence de mention de l'*entendre*

C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, *faisant un bruit comme quand un chien croque un os,* que le silence était un peu dérangé RD. 57

Ils ne disaient rien ; quelques-uns redescendaient l'escalier *sans faire de bruit.* Mais d'autres, au contraire, étant incapables de se contenir : -Pont !... RD. 48

> Absence de mention du sonore

Jean Carrupt a été boire à la fontaine ; *il revient en traînant les pieds.* RD. 21

DEGRÉS D'ACTUALISATION DE L'AGENT

> Instanciation de l'agent

- *X* → *faire du bruit / bruit des pas de X*

On entend le bruit qu'il fait avec son bâton sur les pierres ; on a entendu le bruit qu'il a fait avec sa mauvaise jambe qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus. RD. 18

Plus rien là-haut que le vieux Plan avec son troupeau de moutons et le troupeau errait entre les ravins comme l'ombre d'un nuage. [...] *il fait un bruit de pluie avec ses pattes.* RD. 28

Il n'a pas vu le savoyard ; *c'est seulement le bruit de ses pas sur les galets qui lui fait lever la tête.* RB. 21

- Glissements contextuels : pas → médium (souliers, sabots, canne)

Mes souliers sonnent aux cailloux Poèmes inédits : 138.

On a entendu le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit... RD. 40

> Effacement de l'agent

Saisies impersonnelles

On : entendre qu'on ...

Décosterd était avec le bossu [...] *quand il lui avait semblé entendre, lui-aussi, qu'on marchait sous les arbres* RB. 33

Ça ...

j'étais couché depuis longtemps, quand j'entends dehors un bruit de pas. [...] Et ça faisait un pas et puis un pas, une espèce de pas et une autre espèce de pas, d'où j'avais conclu qu'ils étaient deux, quand tout à coup on heurte. RB. 23

“Autonomisation“ du pas

Le pas s'approche. Le pas monte l'escalier où il bute à chaque marche. Il s'arrête devant la porte un moment. RD. 54

Cette fois, les pas étaient plus distincts et remontaient la ruelle que lui-même était en train de descendre. RB. 33

Et les pas s'éloignent, s'éloignent toujours plus. RB. 53

DIVERSITÉ DES AXES CATÉGORIELS

> Inscription sur l'axe du même et de l'autre

j'étais couché depuis longtemps, quand j'entends dehors un bruit de pas. [...] *Et ça faisait un pas et puis un pas, une espèce de pas et une autre espèce de pas, d'où j'avais conclu qu'ils étaient deux*, quand tout à coup on heurte. RB. 23

> Saisies acoustiques

- Inscription verbale

Sonner

Mes souliers sonnent aux cailloux

Poèmes inédits : 138.

Claquer

Des sabots claquent aux pavés,

Premier matin, Le Petit Village

Cogner

On a entendu le bruit qu'il a fait avec sa mauvaise jambe *qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus*. RD. 18

Se taire

Le bruit des pas s'est tu ensuite ; il a compris qu'on l'attendait. RB. 33

Grincer (Saisie par résonance du support)

Le fer-blanc grince sous leurs pattes RB. 3

- Inscription adjectivale

Distinct (s)

Cette fois, les pas étaient plus distincts RB. 33

Étouffé(s)

elle entend qu'on marche à pas étouffés sur les galets. RB. 32

Inégal

On entend qu'on monte l'escalier d'un pas inégal. RD. 39

Sourd / grinçant

La journée était finie ; [...] Ils rentraient ; *on entendait le bruit de leurs pas, tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué*. RD. 15

Saisies motrices

Marcher

Décosterd était avec le bossu [...] quand il lui avait semblé entendre, lui-aussi, *qu'on marchait sous les arbres*. RB. 33

Poser précautionneusement son pas

Quelque chose craque dans la toiture ; [...] comme si on marchait sur le toit. *Un pas qu'on pose précautionneusement là-haut, puis on s'arrête* RD. 2

Traîner les pieds

Jean Carrupt a été boire à la fontaine ; *il revient en traînant les pieds*. RD. 21

Saisies spatiales (mode cinético-acoustique)

Venir

On ne l'avait pas entendue ouvrir sa porte, on ne l'a pas entendue venir, tellement elle est légère. RB. 31

Monter l'escalier

On entend *qu'on monte l'escalier d'un pas inégal*. RD. 39

Venir derrière ...

oh ! c'est partout un étrange silence ! Et là-dedans l'égouttement des arbres, pendant qu'il se retourne, parce que c'est comme si on venait derrière lui ; RB. 52

Suivre ...

c'est là qu'il lui semble entendre des pas et qu'on les suivait. RB. 33

S'approcher

Ce ne fut qu'un peu plus tard, comme Décosterd était seul : *il a entendu qu'on s'approchait*.
RB. 33

SAISIES ICONIQUES

Faire un bruit de

Plus rien là-haut que le vieux Plan avec son troupeau de moutons et le troupeau errait entre les ravins comme l'ombre d'un nuage. [...] Il avance, il se recourbe, en passant sur une bosse, il se recourbe dans l'autre sens en s'enfonçant dans un creux. Il devient convexe, il devient concave ; *il fait un bruit de pluie avec ses pattes.* RD. 28

Faire un bruit comme ...

Seul quelquefois, un troupeau de moutons se montre dans ces solitudes, à cause d'un peu d'herbe qui y pousse, là où la roche lui laisse la place de percer ; il y erre longuement comme l'ombre d'un nuage. *Il fait un bruit comme celui d'une grosse averse quand il se déplace.*

RD. 69

Faire un bruit comme quand

C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, *faisant un bruit comme quand un chien croque un os, que le silence était un peu dérangé.* RD. 57

Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu ; *c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant.* RB. 39

Usage du bruit des pas comme analogue dans la saisie d'un autre phénomène acoustique

Une seule petite note longuement tenue, et puis deux ou trois autres qui trottent au-dessus *comme à un plafond un pas de souris* RB. 29

Quelque chose craque dans la toiture ; [...] *comme si on marchait sur le toit. Un pas qu'on pose précautionneusement là-haut, puis on s'arrête : comme quand le voleur, prudent, avant de se hasarder davantage, s'assure qu'il n'a pas été entendu. Ça craquait, ça ne craquait plus ;* RD. 2

Annexe 13 C.F. Ramuz. Saisie de l'entendre

Saisies déictiques : incitation à l'écoute

Un des garçons a dit : “*Vous entendez ?* “ ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon. Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d'abord parmi le bruit de l'eau, mais qui finissait par percer ; RB. 40.

C'est au moment où elles revenaient à leurs corbeilles qui étaient presque pleines ; Marie avait dit :

“ *Vous avez entendu ?* “

Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu ; c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant.

“ *Vous avez entendu ?* “ RB. 39

De l'entendre à l'entendu

Entendre + citation

[...] c'est comme j'arrivais dans la cuisine que *j'entends derrière la porte* : “*C'est vous monsieur Rouge ?*“ RB. 23.

Entendre du bruit

C'était Rouge ; il était pieds nus, tête nue. Il n'avait pris que le temps de passer un pantalon sur sa chemise largement ouverte. Il tenait le fusil qu'il avait emprunté à Bolomey. *Sûrement qu'il avait dû entendre du bruit* ; RB. 32

Entendre un / le bruit de

Alors, disait Rouge, moi, ce soir-là (il faudrait plutôt dire cette nuit-là, car il devait être minuit passé), j'étais couché depuis longtemps, *quand j'entends dehors un bruit de pas*. RB 23

Nous entendrons le bruit de l'eau sur les galets, ce rire d'enfant qu'elle a sur ses dents blanches et le frémissement des frênes. Midi, Les Pénates d'argile, Le Lac, VIII : 182.

On entend (entendait / a entendu) le bruit de ...

On entend le bruit d'une canne. RD. 39

On entendait un bruit de vaisselle dans la cuisine où Decosterd était en train de mettre le ménage en ordre ; RB. 26

[...] *on entendait le bruit de leurs pas*, tantôt sourd, tantôt grinçant, sourd à cause de la boue, grinçant à cause des grosses pierres plates qui sont posées dedans de place en place, comme dans un gué. RD. 15

... puis on a entendu le bruit d'une discussion venant de la cuisine, et, à travers les murs, il reconnaît la voix de Milliquet, il reconnaît ensuite la voix de la servante. RB. 8

Spécification du bruit

On entendait de temps en temps le tintement d'une clochette au cou d'une chèvre quelque part dans les environs. RD. 5

Alors Antoine a dit :

-Et il y en a combien qui sont revenus ?

On a entendu les cris des oiseaux dans les arbres. RD. 52

Entendre → émetteur

Et je me suis mis à crier de toutes mes forces, *comme si on avait pu m'entendre* RD. 50

- Femme, disait Plan, femme, méfie-toi... Ils ont l'apparence des corps, mais il n'y a rien sous cette apparence... Viens seulement passer une nuit avec moi dans ma cabane sous la roche, *si tu veux les entendre* et si tu veux les voir. RD. 62

c'est le Rhône qu'on ne voyait pas, *c'est le Rhône qu'on entendait.* RD. 61

S'entendre soi-même

Il élabore dans sa gorge un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé ; *mais il s'entend, il s'entend lui-même* RD. 35

Entendre → médium (voix / instrument)

Alors il y eut des voix dans le lointain ; *on les entendait très distinctement*, parce que le village était devenu tout à fait silencieux. C'est des hommes, plusieurs hommes, beaucoup d'hommes. [...]

On entend la voix de Nendaz :

-Bonne nuit, Antoine.

On entend une troisième voix :

-À bientôt, hein ? RD. 54

... tandis que, là-bas, dans la salle à boire, *on a entendu la voix de Milliquet*, à quoi des rires ont répondu, et *de nouveau on entend la voix de Milliquet*, mais on a ri plus fort encore. RB. 34

Et un instrument comme celui-là, ça s'entend à un bon kilomètre. La preuve c'est *qu'elle l'a entendu depuis sa chambre*, et même qu'elle était couchée *et elle l'a entendu depuis son lit* (il inventait). ... " RB. 5

Entendre → action/événement sonore

On entendait un gros rire RB. 17

On entend l'explosion d'un coup de mine ; RC. 13

*on entend le souffle des vaches,
le mouvement de leurs mâchoires
et le bruit des chaînes contre le râtelier.*

C.F. Ramuz, Premier matin- Le petit village

Entendre X qui ...

émetteur

Thérèse entend sa mère qui parle. RD. 23.

*Sa machine fait un bruit de guerre,
et on entend les sauterelles
qui essaient d'imiter ce bruit avec leurs ailes.*

C.F. Ramuz, La machine - Le petit village

médium

[...] *on entend une voix de femme qui dit : -Eh ! sait-on ? [...]* RD. 17

Entendre → bruit / son

*On entend le bruit de la petite pluie qui fait fin et doux sur le toit comme beaucoup de
pattes d'oiseaux. RD. 39*

On a entendu le bruit de la canne qui s'est éloigné dans la nuit... RD. 40

*C'est un roulement de tonnerre. Il se prolonge et gronde au-dessus des montagnes, du
côté du nord ; ensuite, elle l'entend qui vient, avec des cahots, comme un char
lourdement chargé de billes de sapin qui s'entre-choquent ; RD. 16*

*Puis on entend quelques petites notes grêles qui semblent s'éloigner, reviennent,
s'éloignent de nouveau RB. 51*

Entendre faire / dire

*Et là-haut on entendait crier ; là-haut des voix s'appellent ou bien on chante ; un
dimanche et ses promeneurs ... RB. 38*

*... ou bien encore on entendait chanter. Des voix de garçons et de filles chantant des
chansons à deux temps ou à trois, et à deux voix, et on ne savait pas bien où non plus,
parce que l'eau porte le son et le propage de tout côté. RB 26*

... on entendait donner un coup de poing sur la table. RB. 17

*On a entendu sonner onze heures, tellement l'horloge du village les a sonnées
lentement RB. 40*

Entendre X faire

-on entend la pluie tomber sur le toit, on entend les moineaux venir piquer du bec dans le chéneau à petits coups secs ou bien le fer-blanc grince sous leurs pattes ; -et à présent ? RB. 3

Ils se sont assis. [...] Là, comme ils venaient d'arriver, *ils avaient entendu de nouveau les grenouilles sauter à l'eau, c'était tout.* RB. 36

Le sentier se perdait par moment dans les fourrés, tout en commençant à monter, *tandis qu'on entendait maintenant la Bourdonnette faire un bruit comme celui d'un train qui passe sous un pont.* RB. 12

L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon ; *ce qu'on entend, c'est un premier écho dans le ravin faire son bruit comme quand une pièce de toile se tend, comme quand le vent entre brusquement dans la grande voile.* Et le bruit du second écho. Puis du troisième. Comme quand la toile s'est mouillée ou comme quand le vent a faibli.

RB. 49

[...] *-tandis qu'on entend les quilles, en dégringolant les unes sur les autres, faire un bruit par moment comme quand on éclate de rire et ça vous fait mal dans le cœur.* RB. 25

À ce moment, on a entendu s'ouvrir une porte ; RB. 44

Et il va avec sa cadence, *ensuite on entend venir une petite vague* comme quand on bat des mains.

Il y a accord avec tout ... RB. 37

Rouge entend encore grincer derrière lui la porte de la remise, puis le bruit que fait la roue de la brouette de Décosterd ; elle sautait d'un galet à l'autre avec un bruit de petit tambour. Lui, il était plein de contentement... RB. 11

La nuit est venue, *on entend remuer l'ombre sur les champs.*

C.F. Ramuz. La Grande Guerre du Sondrebond (2008 [1906] : 243)

des laveuses lavent le linge,
elles rient, le seau grince,
on entend leurs rires et grincer le seau dans le bruit de l'eau ;

C.F. Ramuz, Les rues. Le petit village

Entendre → le bruit que X fait / a fait

On entend le bruit qu'il fait avec son bâton sur les pierres ; on a entendu le bruit qu'il a fait avec sa mauvaise jambe qui cogne plus fort que l'autre quand il appuie dessus.

RD. 18

Entendre x être fait/e

Une trop continuelle coïncidence est ennuyeuse ; elle ne satisfait en nous que l'esprit de mesure ou métrique. Elle eût été tout à fait contradictoire avec la nature intime *d'une musique que j'entendais tour à tour m'être chantée, et tour à tour m'être jouée sur le piano avec accompagnement de timbales ; m'être chantée et jouée à la fois, et qui venait à moi dans sa matière vivante.* RS. 5

Entendre que ...

Et la musique peu à peu change de rythme sous ses doigts ; l'oiseau là-haut, les deux ou trois oiseaux se taisent, parce qu'*ils entendent que la musique change* : les fauvettes là-haut, les pinsons, les mésanges. RB. 36.

On entend qu'une main cherche le loquet et a de la peine à le trouver. RD. 54

On entendait que c'était un dimanche. Le train depuis longtemps avait tu son petit orage ; lui, redescendait la rivière en dessous des bois de sapins. RB. 38

Entendre qu'on ...

Elle entend qu'on parle dans la rue [...] RD. 17

Seulement, cette même nuit, elle a été réveillée par le bruit de la porte de la maison qui s'est ouverte ; *elle entend qu'on marche à pas étouffés sur les galets.* RB. 32

Ce ne fut qu'un peu plus tard, comme Décosterd était seul : *il a entendu qu'on s'approchait.* RB. 33

on entendait qu'on appelait Milliquet RB. 17

On entend qu'on tire le verrou rouillé qui jette un grand cri comme quand on saigne le cochon, et on lui plante le couteau dans la grosse veine du cou. RD. 21

On entend qu'on monte l'escalier d'un pas inégal. RD. 39

Entendre combien ...

Le soir était venu ; maintenant on essayait les basses. [...] Il y fallait beaucoup de soins. *On entendait combien le mouvement des mains était amoureux dans ses prudences.* RB. 28

Entendre comme quand ...

[...] " Oh ! Mademoiselle... "

Elle reprend :

- " C'est qu'ils sont toute une bande en bas qui vous attendent ... "

Elle montrait les contrevents *derrière lesquels on entendait, en effet, comme quand on frappe des cailloux l'un contre l'autre.* RB. 17

Saisies modales : *pouvoir/ devoir/falloir/sembler entendre*

> *pouvoir / ne pas pouvoir entendre*

... *puis on a pu entendre la voix de Rouge :*

“ Ah ! c’est toujours la même chose ! Decosterd a oublié de rentrer les rames. “

RB. 15

On peut entendre de nouveau l’eau de la rivière venir avec des choses qu’elle dit, parce qu’ici l’eau ne parle pas, mais un peu plus en amont elle parle. RB. 36

et elle, il l’a bien vue, la petite Émilie, il n’a pas pu ne pas la voir [...] *il n’a pas pu ne pas l’entendre :* “ Maurice, c’est moi ... “ RB. 53

> *devoir / avoir dû entendre*

C’était Rouge ; il était pieds nus, tête nue. Il n’avait pris que le temps de passer un pantalon sur sa chemise largement ouverte. Il tenait le fusil qu’il avait emprunté à Bolomey. *Sûrement qu’il avait dû entendre du bruit ;* RB. 32

> *falloir entendre*

Un instrument de cinq cents francs au moins, alors *il faut entendre le détaillé des notes hautes :* le chardonneret ne fait pas mieux. RB. 5

> *sembler/ avoir semblé entendre...*

Décosterd était avec le bossu [...] *quand il lui avait semblé entendre, lui-aussi, qu’on marchait sous les arbres.* Décosterd, avec le bossu, suivait le bord de l’eau et venait d’arriver devant le bois de pins ; *c’est là qu’il lui semble entendre des pas et qu’on les suivait.* RB. 33

Du faire à l’entendre

Ça fait des accords, ça siffle, ça ronfle,
avec des sonnettes et des trémolos
*qu’on entend de loin au-milieu du bruit,
sur le pont de danse.*

C.F. Ramuz, Le vieux Jean-Louis- Le petit village

Faire / dire → ne pas/plus entendre

Elle saute d’un bloc sur le bloc voisin, d’un quartier de roche sur un autre quartier de roche ; *il n’entend pas, il fait lui-même trop de bruit.* RD. 65

L’accordéon s’est tu, *on n’entend plus l’accordéon ;* RB. 49

Elle monte l’escalier de bois qui est très raide. Elle fait du bruit sur les marches, *mais c’est un bruit qu’on n’entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire.*

RD .59

La vie, c'est un peu
comme un air de flûte.
*Quelqu'un joue au bord de l'étang
et nul ne l'entend,
mais l'écho le guette.*

C.F. Ramuz, Poèmes inédits (2008/1903: 144).

“Maurice, où vas-tu, hé ! Maurice ...”
Il n'entend pas. RB. 52

Elle dit : « Nendaz ! Nendaz ! » *Il n'entend pas tout de suite* à cause du bruit et parce qu'il lui tourne le dos : il se retourne tout à coup. RD. 60

[...] il lui a semblé qu'on disait : « Est-ce toi, Thérèse ? » *Mais déjà elle n'entendait plus rien*, parce qu'elle était partie en courant. RD. 38

Saisies factitives : *faire entendre/ laisser entendre*

Faire entendre

Il y avait aussi les grands bateaux à vapeur tout blancs avec leurs drapeaux rouges, ou verts et blancs, ou tricolores, et leur grosse roue qui battait, *faisant entendre son tapotement sourd bien avant qu'on ne les vît paraître* ; RB. 26

... et il ne manquait même pas à la scène le vieil ivrogne de chez nous, avec sa chanson jamais commencée et jamais finie ; *faisant entendre par intervalle un sourd grognement souterrain*, une espèce de hoquet, lequel était fait de syllabes qui appartenaient à un mot, ces mots à un vers, ce vers lui-même à une phrase, et à des phrases, par quoi il égrenait interminablement ses opinions à lui et sa petite histoire à lui, seul dans son coin ; RS. 11

Laisser entendre

Ah ! Derborence, tu étais belle, en ce temps-là [...] *Un après-midi, le bruit diffus et monotone du torrent dans sa gorge laissait entendre, en s'entr'ouvrant, le tintement d'une sonnaïlle* ; RD. 7

Passif pronominal : *s'entendre / se faire entendre*

S'entendre

Mais à présent tout pouvait se voir, tout se voyait de mieux en mieux ; *à présent tout pouvait s'entendre*. C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit comme quand un chien croque un os, que le silence était un peu dérangé. : RD. 57

Et un instrument comme celui-là, ça s'entend à un bon kilomètre. RB. 5

Ne pas (plus) s'entendre

Or, voilà que *le bruit de l'eau ne s'entendait plus* ; RD. 20

maintenant la cloche du feu s'est tue, le vent s'est tu également, *le tonnerre au lointain ne s'entend plus qu'à peine*, oh ! c'est partout un étrange silence !

Se faire entendre + marquage aspectuel du lien du faire à l'entendre

> Mais à ce moment *un coup de cloche se fait entendre, puis un coup, puis encore un coup*. C'est Barthélémy qui vient de mourir ; RD. 24

> *venir de se faire entendre*

Une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre. RD. 3

> *finir par se faire entendre*

On a entendu sonner onze heures, tellement l'horloge du village les a sonnées lentement ; c'est sa coutume, parce qu'elle est très vieille. Elle sonne les heures avec tant de lenteur *qu'elle finit toujours par se faire entendre*, et, si continu que soit le bruit, par y trouver une fissure et parvenir jusqu'à vous pour dire : " C'est le moment ", sans en avoir l'air. Pas moyen de ne pas entendre. Il a bien fallu s'en aller. RB. 40

> *continuer à se faire entendre*

On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, *en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre*, mais il s'est tu à son tour. RB. 6

> *recommencer à se faire entendre*

[...] tout est devenu parfaitement paisible non seulement dans le ciel, mais sur la terre, et autour d'elle dans le village, où il y a seulement *le babillage d'une fontaine qui a recommencé à se faire entendre* et ne se taira plus jusqu'au matin. RD. 17

> *cesser de se faire entendre*

Car quelque chose y manque, quelque chose qui y était n'y est plus : *c'est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre, bien qu'on fût à l'époque de l'année où il est le plus riche en eau*. RD. 13.

Saisies passives : être entendu

... mais alors une voix de femme a été entendue. RD. 43

... Une toute petite cloche, avec une voix claire comme une voix d'enfant ; elle vient, *elle a été entendue*, elle s'élève, elle élargit de plus en plus son vol. RD. 44

[...] ça fait du bruit, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit et *il avait été entendu* de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long. RD. 26

Annexe 14 C.F. Ramuz. Saisie iconique du sonore : formes en *comme quand* ...

*Comme quand ...*⁸⁹⁸

Images météorologiques, aquatiques, environnementales

Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; il faisait seulement son bruit, un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va : *comme un commencement d'orage, comme quand une averse de grêle s'approche* ; puis tout à coup le bruit se tait RB. 38

- Femme, disait Plan, femme, méfie-toi... Ils ont l'apparence des corps, mais il n'y a rien sous cette apparence... Viens seulement passer une nuit avec moi dans ma cabane sous la roche, *si tu veux les entendre* et si tu veux les voir. Je les ai entendus et vus, moi : c'est blanc, ça se promène, ça se lamente ; ça fait un bruit *comme quand le vent est à l'arête d'une pierre, comme quand un caillou roule au fond du torrent*. RD. 62

Le bruit mourait peu à peu, devenu très doux, presque imperceptible, *comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres*. RD. 3

Plus rien là-haut que le vieux Plan avec son troupeau de moutons et le troupeau errait entre les ravins comme l'ombre d'un nuage. [...] Il avance, il se recourbe, en passant sur une bosse, il se recourbe dans l'autre sens en s'enfonçant dans un creux. Il devient convexe, il devient concave ; il fait un bruit de pluie avec ses pattes. Il fait avec ses dents un bruit *comme quand les vagues, par temps doux, reviennent à petits coups heurter les cailloux sur le rivage*. RD. 28

Une toute petite cloche, avec une voix claire comme une voix d'enfant ; elle vient, elle a été entendue, elle s'élève, elle élargit de plus en plus son vol ; *puis, comme quand la vague frappe la rive et revient en arrière*, elle va se heurter à la côte qui vous la renvoie. RD. 45

Images animales

C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit *comme quand un chien croque un os*, que le silence était un peu dérangé. RD. 57

Il avait été se coucher sous un arbre non loin de la grande route où passaient toujours les automobiles, roulant avec leurs capots qui jetaient des feux et leurs pare-brise qui vous tiraient dessus comme quand la flamme sort du canon d'une carabine. Elles aboyaient, elles toussaient, elles hurlaient longuement *comme quand un chien de garde s'ennuie*. RB. 20

On trinquait : "À ta santé ! – À la tienne !" Ça faisait un petit bruit, ça faisait *comme quand la chèvre en tirant sur une touffe d'herbe fait tinter la sonnette*. RB. 40

⁸⁹⁸ Forme considérée par B. Ulmer, comme manifestation syntaxique de l'analogie, dans la mesure où elle participe de la saisie, dans et par l'énoncé, de l'universel au-delà du particulier. (Ulmer, M.B., "Unité et analogie", in Pierre, J. L., 1993 : 143-145).

On entend qu'on tire le verrou rouillé qui jette un grand cri *comme quand on saigne le cochon, et on lui plante le couteau dans la grosse veine du cou.* RD. 21

Ça repartait. Toutes ces petites notes d'en haut, puis les basses ; *et c'était comme quand on dérange une ruche et on viendrait voler le miel.* RB. 29

Elle écoute, l'oreille collée contre le mince panneau de sapin. On n'entendait pas d'autre bruit dans la maison qu'un sourd bourdonnement- venant du rez-de-chaussée, *comme quand une mouche est prise derrière un rideau ...* RB. 9

Images kinesthésiques, proprioceptives, tactiles

Il y eu hésitation exprès et il y eu faux pas exprès dans les notes ; *puis c'est comme quand on perd le souffle, puis ça se balance ; ça va d'un pied sur l'autre, sans changer de place, avec des ruptures et comme une attente ; est-ce qu'elle comprend ?* RB. 37

C'est comme quand on fait boire la goutte aux petits enfants ; le sang lui chante dans les oreilles ;
RD. 30

Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement *comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol.* RD. 58

Images du quotidien

Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu ; *c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant.* RB. 39

Et il va avec sa cadence, ensuite on entend venir une petite vague *comme quand on bat des mains.* Il y a accord avec tout ... RB. 37

On a été comme dans une chambre sous les lampes, ne sachant plus ce qui se passait au-dehors, sauf quand une petite vague venait avec une espèce de soupir : han ! *comme quand on fend un tronc ou comme quand l'ouvrier boulanger fait son pain ; comme quand on abat la hache sur le coin de fer, ou on lève des deux bras au-dessus de sa tête la boule de pâte.* RB. 16

L'accordéon s'amuse maintenant à des gammes, à des suites de petites notes claires qu'on laisse couler entre ses doigts, *comme quand on fait briller des colliers, et on les laisse pendre pour faire valoir la marchandise.* RB. 31

Et de nouveau Rouge, les bras croisés, hochait la tête sous sa casquette, pendant que le cri des oiseaux venait avec des explosions, *comme quand on tire le mortier, faisant trembler les vitres dans leur ciment.* RB. 10

Ces notes hautes, ces notes basses, la mélodie, l'accord, tout ça a sauté dehors d'un seul coup *comme quand on fait partir un canon.* RB. 31

il a fait peur aux enfants avec sa figure blanche qu'il avançait vers eux en poussant un grand cri. Et les enfants se sont éparpillés de tous côtés, *comme quand on tire un coup de feu sur une troupe d'étourneaux qui s'est abattue dans les vignes.* RD. 47

L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon ; ce qu'on entend, c'est un premier écho dans le ravin faire son bruit *comme quand une pièce de toile se tend, comme quand le vent entre brusquement dans la grande voile*. Et le bruit du second écho. Puis du troisième. *Comme quand la toile s'est mouillée ou comme quand le vent a faibli*. RB. 49

Et le bruit qu'il y avait dans la salle s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout, *comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l'hiver sous les avant-toits, vient par terre* RD. 60

Images relationnelles et émotionnelles

L'eau resserrée entre les berges est comme beaucoup de têtes et d'épaules qui se poussent en avant les unes les autres pour aller plus vite. Avec de grands cris, des rires, des voix qui s'appellent ; *comme quand les enfants sortent de l'école et la porte est trop étroite pour les laisser passer tous à la fois*. RD. 63

Ils ont deux ou trois pièces à eux sous la falaise ; ils ont numéroté leurs pièces ; alors : "Pièce N° 1, feu !... N° 2, feu !" " Ça résonne aussi vers Denens et Redenges de l'autre côté du village, mais en plus sourd, en moins marqué, *comme quand Chauvy rentre trop tard chez la vieille femme où on l'a mis en pension et il donne des coups de pied dans le bas de la porte*. RB. 35

Il s'est penché sur le vide ; Justin qui l'a rejoint se penche de même que lui ; et ce qu'on entendait, c'est qu'on n'entendait rien, c'est-à-dire plus rien. La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. Ou était du moins en train de se taire, étant déjà pleine de faiblesse et coupée de silences *comme quand on serre quelqu'un à la gorge, et il crie de moins en moins fort, de moins en moins*. RD. 19

Elle voulait dire quelque chose. Elle s'est avancée vers lui, mais *il lui a fait signe de se taire, comme quand il y a quelqu'un de bien malade dans une chambre*. RB. 23

Les quilles dégringolaient *comme quand on éclate de rire*. RB. 2

tandis qu'on entend les quilles, en dégringolant les unes sur les autres, faire un bruit par moment *comme quand on éclate de rire et ça vous fait mal dans le cœur*. RB. 25

Elle n'a pas appelé, n'ayant plus de voix dans la bouche. Son cœur faisait un bruit *comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s'ouvrir, alors on heurte toujours plus fort*. RD. 38

Annexe 15 N. Bouvier. Saisie du sonore : termes hors lexique témoin

NOMS	VERBES	ADJECTIFS		ADVERBES
				Locutions adverbiales
Aboi	Ameuter	Absolu, -e	Lamentable	Lentement
Archet	Approcher	Allusif, -ive	Lancinant, -e	En douceur
Azéris	S'arrêter	Âpre	Léger, -ère	En seconde
<i>Bag-pipe</i>	Attaquer	Beau, belle	Lent, -e	En suspens
Bâillement	Augmenter	Bourré, -ée de sang	Lointain, -e	Par gammes
Beauté	Cesser	Calme	Lourd, -e	
Choc	Couvrir	Chaud, -e	Lubrifié, -ée	
Commentaire	Décroître	Civil, -e	Maudit, -e	
<i>Czardas</i>	Dégingoler	Cognant, -e	Mélancolique	
Clavier	Descendre	Coupé (s) de	Mince	
Complainte	S'échapper de	Cousu, -e	Orné, -ée	
<i>Dahour</i>	S'élargir	Dangereux, -euse	Pastoral, -e	
Folklore	S'élever	Déchirant, -e	Prestigieux, -euse	
Gaieté	S'enrouler	Délié, -e	Proche	
Gueulée (fam.)	S'envoler	Emporté, -ée	Prodigieux, -euse	
Halètement	Épeler	Ensoleillé, -e	Pur, -e	
Histoire	S'éteindre	Envolé, -ée	Radouci, -ie	
Informations	Être transporté	Épais, -se	Rassurant, -ante	
Journal parlé	S'expliquer	Éperdu, -e	Rêche	
Juron	Insister	Équivoque	Rédempteur, -trice	
<i>Kolo</i>	Lire à haute voix	Étranger, -ère	Rustique	
Langue	Mener un train d'enfer	Excité, -ée	Sanglant, -e	
Langueur	Monter	Familier, -ère	Savant, -e	
Légende	Parlementer	Fruste	Sauvage	
Lyrisme	Partir	Grand, -e	Tendu, -ue	
Message	Parvenir	Impérieux, -euse	Terrible	
Mitraille	Passer	Inégalable	Timide	
Neume	Porter	Inexplicable	Tranchant, -ante	
Nouvelle(s)	Poursuivre	Inquiet, -ète	Tremblant, -ante	
<i>Oros</i>	Raconter	Interminable	Triste	
Pause	Reconnaître	Intermittent, -e	Vigoureux, -euse	
Persan	Réentendre	Irrité, -ée		

Phrase	Relire	Divers modificateurs du nom À vous soulever de terre Avec une pointe de lassitude D'une gaieté canaille/irrésistible	
Plaisir	(à haute voix)		
Quarte	Remonter		
Récit	Renseigner		
Récitant	Se répéter		
Répertoire	Revenir		
Ricanement	Ricaner		
Salutation	Saluer		
Soufflet (accordéon)	Téléphoner		
Sourate	Tourmenter		
Style	Trembler		
<i>Tar</i>	Troubler		
Tergiversations			
Tierce			
Tristesse			
Vol (des oiseaux de nuit)			
<i>Zourna</i>			

Annexe 16 N. Bouvier. Qualification du sonore et correspondances intermodales

Expérience sonore → relation à l'objet (taille / épaisseur / poids)	
Grand	<p>Quand ils reconurent la voix des maris, des frères, le violon du « Président », il y eut <i>une grande rumeur surprise</i>. B. 10.</p> <p>[...] une phrase, une pause, <i>une grande gueulée sauvage</i> ... B. 41.</p> <p><i>Grand ramage des corneilles</i> au faite des branches neuves. B. 43.</p>
Épais	Un grommellement suivi <i>d'un silence épais</i> accueillit nos salutations. B. 50.
Mince	[...] quelques majors, deux colonels grisonnants, en smoking blanc, l'œil bleu mouillé de whisky [...] nous chantonnaient avec <i>des voix plus minces que du verre</i> de vieilles ballades highland pour étoffer notre répertoire. B. 66.
Lourd	le dahour, une gigantesque timbale qu'on frappe par le côté. [...] Un instrument bien fait pour la steppe, avec <i>un son lourd qui voyage</i> [...] B. 30
Léger	Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... <i>une grêle de légers chocs</i> clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avancions. B. 25.
→ relation à la lumière	
Clair	Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs <i>clairs</i> et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avancions. B. 25.
Voilé	Un matin, avenue Lalezar, en passant devant la porte ouverte d'une parfumerie, <i>j'entendis une voix sourde, voilée</i> comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut B. 47.
→ toucher	
Feutré	Pas de lumière, sauf à l'auberge d'où parvenaient les bruits <i>feutrés</i> d'une dernière partie de billard. B. 7.
Rêche	[...] les moines des couvents byzantins devaient chanter leurs cantiques et leurs neumes avec <i>ces mêmes voix rêches</i> , perçantes, bourrées de sang. B. 17
→ thermoception	
Chaud	[...] le persan : <i>chaud</i> , délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été. B. 44.
→ nociception	
Lancinant	<i>Un son lancinant</i> , bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir B. 23

→ goût	
Âpre	L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais <i>c'est une langue âpre</i> , faite pour la bourrasque et la neige; B. 44

→ relation à la force, à la puissance	
Fort	Il défit la brisure de son col, posa les mains sur son chapeau et entonna <i>d'une voix forte</i> une mélodie dont le déroulement, absolument imprévisible, paraissait, une fois qu'on avait écouté, parfaitement évident. B. 9.
Puissant	<i>Un ronflement puissant</i> s'échappait des portes entrouvertes et résonnait sur le palier. B2. [...] d'où l'intensité de la musique <i>qui est une des plus puissantes du pays</i> . B. 15

→ relation au mouvement	
Tremblant → <i>trembler</i> <i>/ frémissements</i>	La musique équivoque, allusive, <i>tremblante</i> couvrait à peine le halètement du soufflet ; B. 69 [...] les frémissements du quatuor de Ravel s'envolent <i>en tremblant</i> au-dessus des charrettes et des toits [...] B. 18

Annexe 17 N. Bouvier. Valeurs de l'énoncé nominal dans la saisie du sonore

Insertion à dimension narrative

Et tout d'un coup ... toc ... toctoc ... tac ... une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s'amplifiaient à mesure que nous avancions. B. 25

Choc suivi d'un silence où perçaient encore les sanglots d'une fille qui perdait les nerfs... B. 53

Détachement d'un phénomène sonore/musical

L'appel enroué des perdrix et des huppés. B. 78

Grand ramage des corneilles au faite des branches neuves. B. 43

Chanson envolée du fond d'un bistrot ... *sbogom Mila dodje vrémé* (adieu ma chère, le temps s'enfuit...). B. 5

Seulement ici et là, le frémissement du djou ou le ricanement d'une corneille réveillée par nos phares. B. 70

Saisie du silence

Silence. B. 59

Pas un bruit de moteur. B. 74

Pas un chant de moteur du côté du bazar d'où montaient les premières fumées. B. 72.

Énoncés récapitulatifs (formes à valeur anaphorique)

[...]. Un chahut magnifique... B. 42

[...]. Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. B. 23

[...] ; phrases en suspens, lambeaux de mélodie cousus à rien ou -lorsque les gros doigts accrochaient deux notes pour une- suivis en seconde comme par une ombre fidèle. [...] Sortes de soupirs chantés qui rappelaient de façon saisissante les chansons sevda de Bosnie. B. 69

Méta-commentaires

Sortes de soupirs chantés qui rappelaient de façon saisissante les chansons sevda de Bosnie. B. 69

Deux instruments seulement : la zourna -la clarinette orientale- pour stimuler les sentiments héroïques, et surtout le dahour, une gigantesque timbale qu'on frappe par le côté. Cette même timbale que les Parthes employaient pour ouvrir le combat, et dont les Hiong-Nou avaient fait cadeau à la Chine. Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit. B. 30

Annexe 18 N. Bouvier. Ellipses et glissements contextuels

1. Émetteur → medium / production sonore / espace	
Qualités du locuteur/chanteur → qualités de la voix, de la langue, des productions, de l'espace	
Locuteur → voix	
Articuler → voix	serrés dans une cabine au plancher souillé de bétel, nous entendîmes une voix nasale <i>articuler</i> à huit cents kilomètres de là un prix qui mettait fin à nos vacances. B. 63
Qualités du locuteur/chanteur → qualités de la voix	
Tendu, inquiet → voix	<i>ces voix tendues, inquiètes</i> , soudain ensoleillées et l'espèce d'urgence impérieuse qui précipite les musiciens vers leurs instruments. B. 15
Timide → voix	C'était excellent : <i>ces voix d'abord timides</i> qui dégénéraient bientôt en beuglements rustiques d'une gaieté irrésistible. B. 9.
Qualités des locuteurs → qualités de la langue	
Civil → propriété de la langue	le persan : chaud, délié, <i>civil avec une pointe de lassitude</i> : une langue pour l'été. B. 44.
Qualités des locuteurs → qualités des propos / des chants	
Sociable → rumeurs	Après le désert, <i>ces rumeurs sociables</i> me donnaient le tournis. B.62
Excité → chansons	<i>Des chansons [...] excitées, vociférantes</i> qui racontent en langue romani les avatars de la vie quotidienne : larcins, petites aubaines, lune d'hiver et ventre creux ... B. 8
Qualités des locuteurs → qualités de l'espace	
Muet → rue	Kandahar cette nuit-là, <i>ses rues de terre muettes et fraîches</i> , ses éventaires à l'abandon, ses platanes, ses mûriers tordus dont le feuillage faisait dans l'ombre une ombre plus chaude, nous les avons plutôt rêvés que vus. B. 70
Aimable → silence	Minuit sonnait quand j'arrêtai la voiture devant le café Majestic. <i>Un silence aimable</i> régnait sur la rue encore chaude. B. 1.

2. Son → médium / espace Qualités du son → qualités de la voix, de l'instrument, de l'espace	
Son → instrumentiste → instrument	
Écouter une clarinette Instrument → musique (+ instrument → instrumentiste)	Nous buvions des thés sur la rue en écoutant <i>une clarinette qui montait des souks</i> . Nous <i>la</i> connaissions bien ; c'était <i>le menuisier arménien</i> , un soigneux, un doux, qui transportait son instrument dans une jolie boîte en poirier. B. 43.
Qualités du son → qualités du lieu	
Dangereux → silence	Si l'enfer c'est l'anti-monde <i>dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches</i> , ils ont raison. B. 60

3. Production sonore → émetteur Qualités des productions sonores → qualités de l'action / de l'émetteur / de la situation afférente	
Timide → coups	Nous montions nous coucher lorsque <i>deux coups timides</i> retentirent au vantail. B. 69
Emporté → ton	Au bout du fil, la dame [...] s'en entendit dire de dures, et <i>du ton tranchant et emporté d'un homme avec lequel mieux vaut ne pas plaisanter</i> . B. 45.
Déchirant (+ geste instrumental → musique) → coups d'archet → folklores	Un monde dont ils changeaient l'éclairage avec désinvolture, passant sans crier gare d'une gaieté de truands à <i>des coups d'archets déchirants</i> . [...] B. 8 il y a quatre folklores différents dans la ville, <i>tous déchirants</i> B. 33
Rédempteur → accents	Nous n'étions pas étendus sur nos lits, que les bag-pipes des casernes éclataient sur cette douce poussière <i>en accents stridents et rédempteurs</i> . B. 65

Annexe 19 N. Bouvier. “Un son (instrument, langue) (bien) fait(e) pour ...”

Saisie de l'équilibre sonore du monde

	→ action	→ espace, situation
Son	<p>→ <i>(bien) fait pour traverser ...</i></p> <p><i>Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. B. 23</i></p>	
Instrument	<p>→ <i>fait pour exprimer ...</i></p> <p><i>C'est antique, la cornemuse, et fait pour exprimer des choses immémoriales : le cri du geai, la chute d'une averse, la panique d'une fille poursuivie. B. 17</i></p>	<p>→ <i>(bien) fait pour la steppe</i></p> <p><i>Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux -si bas qu'il est à la limite du silence- des grands oiseaux de nuit. B. 30</i></p>
Langue		<p>→ <i>fait pour la bourrasque et la neige vs. fait pour l'été</i></p> <p><i>L'azéri -surtout chanté par les formidables commères de Tabriz- a pourtant sa beauté, mais c'est une langue âpre, faite pour la bourrasque et la neige; aucun soleil là-dedans. Tandis que le persan : chaud, délié, civil avec une pointe de lassitude : une langue pour l'été. B. 44</i></p>

Annexe 20 B. Krause. Saisie du sonore : termes hors lexique témoin

NOMS	VERBES	ADJECTIFS		ADVERBES
Alliage	Capter	Accueillant, -e	Ondulant, -ante	Activement
Anthropophonie	Changer	Acéré, -ée	Percutant, -ante	Attentivement
« Big bang »	Couper court	Agréable	Périodique	Distinctement
Bioacoustique	Culminer	Agressif, -ive	Petit, -e	Finement
Biophonie	Se détacher de	Anéchoïde	Ponctué, -ée	Simultanément
Calme	Détecter	Animé, -ée	Proche	Indifféremment
Casque	Discerner	Anthropophonique	Produit, -e	Moderato
Chaîne hi-fi	Durer	Attentif, -ive	Râpeux, -euse	Nettement
Échantillon	Emplir	Attirant, -ante	Rapide	Passivement
Écholocation	S'emplir de	Calme	Rassurant, -e	Phoniquement
Écoulement	Enfler	Caractéristique	Relaxant, -ante	Rapidement
Enchaînement	Éructer	Chaud, -e	Répété, -ée	Locutions adverbiales
Entrechoquement	S'évanouir	Clairsemé, -ée	Riche	En stéréo
Entretissage	S'exprimer	Constant, -e	Saccadé, -ée	Sans à-coups
Filtre	Filtrer	Continu, -e	Saisissant, - ante	Locution prépositionnelle
Force	Se fracasser	Délicat, -e	Segmenté, -ée	À portée de
Géophonie	Haleter	Descendant, -ante	Sforzando	
Glissando	Identifier	Diaphane	Simultané, -ée	
Hydrophone	Monter	Discret	Staccato	
Interférence	Occulter	Distinct	Subtil, -e	
Intermodulation	Se perdre	Énergique	Synchrone	
Jargon	Porter	Entrecoupé, -ée	Synchronisé, - ée	
Langage	Prendre du relief	Étrange	Totémique	
Magnétophone	Se passer	Farouche	Transparent, -e	
Octave	Se prolonger	Frappant, -ante	Triste	
Partition	Produire	Furieux, -euse	Variable	
Phrase	Rendre	Géophonique		
Réplique	Rendre un son	Isolé, -ée		
Séquence	Renvoyer	Léger, -ère		
Sonar	Répéter	Lent, -e		
Sonomètre	Se répercuter	Lointain, -e		
Subtilité	Reproduire	Long, -gue		
Tissé	Ressembler	Médian		
Tissu sonore	Restituer	Même		
' acoustique	Saisir	Multirythmique		
Transmission	Transmettre par le son			

Annexe 21 B. Krause. « Chant » des animaux et « sécheresse » du son

Enjeux des phénomènes de modalisation autonymique dans la saisie en langue du sonore

« Chant » des animaux et de la nature ⁸⁹⁹

En effectuant de longs séjours parmi les chimpanzés et les gorilles à l'état sauvage, j'ai découvert que la modulation distincte de leurs vocalisations improvisées lorsqu'ils s'épouillent, jouent ou cherchent leur nourriture - *ces combinaisons désignées comme chant par les chercheurs* - suscite au sein du groupe un état émotionnel qui apaise même un observateur sur ses gardes. K 49.

J'enregistrais le paysage sonore printanier quand, m'apprêtant à franchir une clôture en barbelés qui m'empêchait de passer, j'entendis ce que je pris d'abord pour une caricature du sifflement du vent. Il se trouvait que celui-ci, qui enflait en hurlements, soufflait sur deux fils rouillés parfaitement enroulés pour « chanter » (c'est-à-dire vibrer en produisant une tonalité). K 31

Nous définissons les vocalisations des baleines comme des « chants » : des séquences d'expression vocale acquise, répétées sans cesse durant la saison des amours et du vèlage ;
K 49

La première fois que, à cinquante ans, j'ai entendu des fourmis « chanter », je suis resté sans voix pendant des heures. Elles chantent en stridulant, en frottant leurs pattes sur leur abdomen. K 33

Les grillons produisent leurs stridulations en frottant leurs ailes l'une contre l'autre, comme « chantent » les fourmis décrites plus haut. K 37

Alors que, dans une forêt pluviale, on entend des cascades et des pluies torrentielles l'après-midi, les signatures géophoniques du désert sont plus probablement celles du vent et, de temps à autre, d'une dune « chantante », bien qu'il pleuve et tonne parfois. K 38

⁸⁹⁹ La présence des guillemets signale la présence d'une mise à distance des connotations usuelles de l'image, exprimée de façon explicite dans le premier exemple, et complétée par une définition clarifiant le sens à attribuer au terme dans les exemples 2 et 3

« Sécheresse » du son ⁹⁰⁰

J'avais remarqué, à notre camp, près de Gonarezhou, que, contrairement à ce qui m'arrivait dans les forêts tropicales, je ne transpirais pas beaucoup malgré la chaleur. Tous les sons étaient incroyablement « secs » et rapidement absorbés, la faible humidité donnant l'impression de se trouver dans un studio d'enregistrement isolé phoniquement, sans réverbération. Les oiseaux et les insectes vocalisaient dans un habitat où il n'avait pas plu depuis des semaines ; l'absence de surfaces réfléchissantes expliquait l'absence d'écho.

K 18

Lorsque j'écoute ces enregistrements, même des années après, je suis toujours surpris de constater à quel point leur résonance est « sèche » et « chaude ». Leurs tons épais, de hauteur moyenne, me sèchent les lèvres. K 31

⁹⁰⁰ La présence des guillemets signale ici la présence d'une intention spécifique, distinguant le contexte de l'usage de "sec" de celui des emplois conventionnels de l'adjectif dans la qualification du son (« Selon sa force, le vent dans un micro peut produire *des bruits secs* ou des grondements en surchargeant la membrane extrêmement fragile. » K 30). S'il remotive le lien unissant l'ouïe à la sensation de la qualité hygrométrique de l'air, l'emploi de l'adjectif "sec" contribue ici également à l'expression du lien profond unissant le son à son environnement : participant du milieu dans lequel il se manifeste, le son se charge des qualités physiques du lieu.

Annexe 22 B. Krause. Déverbaux en -ment et traduction des descriptions sonores

Texte original anglais	Traduction française
<p>I have a recording, made in the fall of 1979, of a killer whale mimicking a barking sea-lion ostensibly to attract one through sound : 96</p>	<p>Aboiement J'ai un enregistrement, effectué à l'automne 1979, d'une orque qui imite l'aboiement de l'otarie, manifestement pour l'attirer K 46</p>
<p>Low, raspy growls : 132</p>	<p>Barrissement des barrissements graves râpeux K 52</p>
<p>Staccato-like wing beats : 5 The slow-cadenced edge-tones of their undulating wings : 15 The edge-tones of their beating wings : 132 What remained of my pounding heart : 12 The low frequency whomp-whomp-whomp of a distant helicopter : 156</p>	<p>Battement une explosion de battements d'ailes précipités K1 le lent battement cadencé de leurs ailes K 11 la tonalité des battements d'ailes des calaos à queue noire et blanche K 52 les battements de mon cœur qui résonnaient encore K 9 le battement grave des pales d'un hélicoptère K 54</p>
<p>A steady beatless hum : 164</p>	<p>Bourdonnement un bourdonnement continu sans à-coups K 56</p>
<p>Ocean and likeside waves * : 16</p>	<p>Bruissement Le bruissement des vagues de l'océan et des lacs K 57</p>
<p>Its burbling, hissing [...] : 17 A tightly orchestrated ensemble of barred owlets : 28 The slow-cadenced edge-tones of their undulating wings, a diaphanous mix of whirr and shush : 15</p>	<p>Chuintement (L'eau émet les sons les plus anciens qui soient) [...] ses murmures, chuintements [...] K 14 le chuintement de chouettes cuculoïdes K 18 le lent battement cadencé de leurs ailes mélange diaphane de bruissements et de chuintements K 11</p>

<p>Its burbling, hissing, <i>lapping</i> [...] : 17</p> <p>The frequent successive <i>lapping</i> at a freshwater lake : 42</p> <p>Freshwater inland lakes, no matter how big, create shore waves that tend to be smaller in size, higher in pitch, and more rapid in sequence than those at the ocean - the <i>lapping wave action</i> occurs at a much faster rate than would be heard at an ocean beach. : 44</p> <p>the muted <i>slosh</i> of the water-oil mixture at the beach : 44</p> <p>The first sound I noticed in my earphones consisted of maybe ten or twelve small <i>splashes</i> : 91</p>	<p>Clapotement</p> <p>L'eau émet les sons les plus anciens qui soient [...] Ses murmures, chuintements, <i>clapotements</i> K 14</p> <p><i>les clapotements successifs et fréquents des eaux douces d'un lac.</i> K 20.</p> <p>Les vagues qui viennent se briser sur les rives d'un lac d'eau douce, aussi vaste soit-il, sont en général plus petites, d'une tonalité plus aiguë, et se succèdent à un rythme plus rapide que celles de l'océan - [...] <i>leur clapotement</i> se fait entendre à une fréquence beaucoup plus grande qu'au bord de la mer. K 22</p> <p><i>le clapotement assourdi du mélange d'eau et de pétrole sur la plage</i> K 21</p> <p>J'ai d'abord entendu dans mon casque <i>une série de clapotements</i> K 42</p>
<p>I came to know the sounds of the nonhuman creatures of my youth very well. They were mixed with doors that would creak, <i>click and snap</i> open and shut :107</p> <p>[...] <i>the sound that the thickest leaves in the forest canopy make</i> as they strike one another in uncoordinated contact [...] 133</p>	<p>Claquement</p> <p>Je finis par très bien connaître les voix des animaux [...]. Elles étaient entrecoupées de grincements <i>et de claquements de portes</i> K 48</p> <p>[...] <i>les claquements produits par les épaisses feuilles de la canopée</i> quand elles s'entrechoquent [...] K 53</p>
<p>[...] while other frogs and some birds <i>warble</i> and thrum : 9</p> <p><i>The amazingly loud voices</i> of the tiny Pacific tree frogs : 78</p>	<p>Coassement</p> <p>[...] <i>le coassement</i> d'autres grenouilles [...] K 7</p> <p><i>les coassements étonnamment forts</i> des petites grenouilles arboricoles du Pacifique. K 39</p>
<p>It turns out that corn makes a sound as it expands telescopically , <i>the staccato-like clicks</i> and squeaks [...] : 58</p>	<p>Couinement</p> <p>Il s'avère que la croissance télescopique du maïs émet <i>des petits couinements</i> et grincements K 32</p>
<p>Caught completely off-guard, I heard my headset explode with <i>a variety of small crunching sounds</i> : 177</p>	<p>Craquement</p> <p>Je fus complètement pris au dépourvu <i>par les craquements divers</i> K 59</p>

<p>all I could hear was <i>the blood coursing through my veins</i> : 215</p>	<p>Écoulement <i>l'écoulement du sang dans mes veines</i> était la seule chose que j'entendais K 68</p>
<p>the small rocks that line the shore <i>jostling against one another</i> as the waves break. : 43</p>	<p>Entrechoquement <i>l'entrechoquement des galets</i> lorsque les vagues, même petites, se brisent. K 20</p>
<p>Staccato-like clicks and squeaks reminiscent of <i>rubbing dry hands in quick, jerky movements across the surface of a well-inflated rubber party balloon</i> : 58</p>	<p>Frottement des petits couinements et grincements, <i>tels des frottements secs et saccadés sur un ballon de baudruche bien gonflé</i>. K 32</p>
<p>[...] <i>a whine</i> I had never heard before [...] probably from a nascent case of tinnitus; : 215</p>	<p>Geignement <i>une sorte de geignement</i> que je n'avais jamais remarqué à l'autre extrémité, probablement dû à un acouphène naissant. K 68</p>
<p>Natal francolins, <i>their quickly repeated kiss-squeaks</i> [...] : 28</p>	<p>Glapisement <i>les glapissements, évoquant un bruit de baiser,</i> de francolins du Natal K 18</p>
<p>Caught completely off-guards, I heard my headset explode with a variety of small crunching sounds, high-pitched squeaks, pops and <i>scrapes</i> : 177</p>	<p>Grattement Je fus complètement pris au dépourvu par les craquements divers, les grincements aigus, les bruits secs et <i>les grattements</i> qui explosaient dans mon casque K 59</p>
<p>Caught completely off-guards, I heard my headset explode with a variety of small crunching sounds, <i>high-pitched squeaks</i>, pops and <i>scrapes</i> : 177</p> <p>I came to know the sounds of the nonhuman creatures of my youth very well. They were mixed with doors <i>that would creak</i>, click and snap open and shut [...] :107</p> <p>It turns out that corn makes a sound as it expands telescopically , the staccato -like clicks and <i>squeaks</i> [...] : 58</p>	<p>Grincement Je fus complètement pris au dépourvu par les craquements divers, <i>les grincements aigus</i>, les bruits secs et les grattements qui explosaient dans mon casque K 59</p> <p>Je finis par très bien connaître les voix des animaux [...]. Elles étaient entrecoupées <i>de grincements</i> et de claquements de portes dès que la maison s'éveillait. K 48</p> <p>Or il s'avère que la croissance télescopique du maïs émet des petits couinements <i>et grincements</i>, K 32</p>

<p>Its burbling, hissing, lapping, <i>roaring</i> [...] : 17</p> <p><i>The impressive constant roar</i> and low rumble of the Atlantic-exposed shores to the south : 43</p> <p><i>The roar</i> comes first from above, where the downpour initially hits. : 46</p> <p><i>A low, ominous rumble</i> causes the leaves in the upper stories of the trees to rustle for a moment [...] : 5</p> <p>calving glaciers release huge walls of frozen water [...] within a volatile, <i>thunderous burst of sound</i> : 8</p> <p>Depending on his force, wind in a microphone can produce “pops” and <i>rumbles</i> : 51</p> <p>We had just set up our mic systems when a formation of F 18 military jets [...] flew overhead. Even though they were flying more than two miles above us, <i>the low-frequency rumble at one end of the spectrum</i> [...] caused the biophony drop off. : 183</p> <p>Only then did I hear <i>the cat’s low growl</i> in my headphones : 12</p>	<p><i>Grondement</i></p> <p>L’eau émet les sons les plus anciens qui soient [...] Ses murmures, chuintements, clapotements, <i>grondements</i> [...] K 14</p> <p><i>les impressionnants grondements</i> et roulements graves constants sur les rivages exposés à l’Atlantique, au sud. K20</p> <p><i>le grondement</i> vient d’abord d’en haut, là où la pluie frappe en premier. K 26</p> <p><i>un sinistre grondement</i> fait bruisser quelques instants les feuilles dans les branches hautes des arbres [...] K1</p> <p>d’immenses pans de glaciers se détachent <i>dans un grondement de tonnerre</i> K 5</p> <p>Selon sa force, le vent dans un micro peut produire des bruits secs <i>ou des grondements</i> K 30</p> <p>nous venions d’installer nos micros [...] quand une escadrille d’avions à réaction F-18 [...] est passée au-dessus de nous. Bien qu’ils aient volé à plus de trois mille mètres d’altitude, <i>le grondement à basse fréquence à l’une des extrémités du spectre</i> [...] a réduit brusquement la biophonie. K 62</p> <p>C’est alors que j’ai entendu <i>le grondement grave du félin dans mon casque</i>. K 9</p>
<p>The only sound louder than their collective chorusing is <i>the howling wind</i> of a great storm, a clap of thunder, an erupting volcano : 4</p> <p>The wind, <i>howling in great surges</i>, happened to flow by a pair of low-lying rusted strands : 52</p> <p>Baby vultures in the forests of Ecuador have bodies so small that they would fit nearly in the palm of your hand, yet <i>their roar</i> is so loud and fierce [...] : 58</p>	<p><i>Hurlement</i></p> <p>Seuls <i>le hurlement du vent pendant une tempête</i>, un coup de tonnerre ou une éruption volcanique dépassent ce cœur en intensité sonore. K1</p> <p>Il se trouvait que (le vent), <i>qui enflait en hurlements</i>, soufflait sur deux fils rouillés [...] K 31</p> <p>Les bébés vautours des forêts de l’Équateur sont si petits qu’ils tiendraient aisément dans la paume de la main, et pourtant <i>leurs hurlements</i> sont si retentissants et si farouches [...] K 34</p>

<p>The low-frequency rumble at one end of the spectrum, <i>combined with the high-speed screams of the aircraft passing by</i> caused the biophony to suddenly drop off. : 183</p>	<p>le grondement à basse fréquence à l'une des extrémités du spectre, combiné <i>au hurlement des appareils</i> passant en trombe, a réduit brusquement la biophonie. K 62</p>
<p>A scops owl, with its low, slow series of short <i>burbling sounds</i> : 28</p> <p>We found a rare group of golden lion tamarin monkeys high in the canopy, and captured <i>high-pitched chatter</i> perfectly forged. : 202</p>	<p>Jacassement</p> <p>la lente succession <i>de jacassements</i> d'un petit-duc Scops K 18</p> <p>nous avons rencontré un groupe de singes lions (ou tamarins soyeux), une espèce rare, perchés dans la canopée, et nous avons enregistré <i>leur jacassement aigu</i> parfaitement modulé. K 65</p>
<p>[...] <i>the rapid hammering</i> of a pair of pileated woodpeckers nesting just up the hill from my writing desk. : 225</p>	<p>Martèlement</p> <p>[...] <i>le martèlement rapide</i> des coups de bec d'un couple de grands pics qui nichent au sommet de la colline K 69</p>
<p>Ground hornbills singing <i>high-pitched repeated chirp sequences</i> : 28</p>	<p>Pépiement</p> <p><i>les séquences de pépiements perçants</i> de calaos terrestres K 18</p>
<p>The impressive constant roar and <i>low rumble</i> of the Atlantic-exposed shores to the south : 43</p>	<p>Roulement</p> <p>les impressionnants grondements <i>et roulements graves</i> constants sur les rivages exposés à l'Atlantique, au sud K 20</p>
<p><i>The musician wren's whistledlike voice</i> sounds like it is made up of pitched white noise.: 129</p> <p>Freckled nightjars, <i>with quick up-and-down medium-frequency whistles</i> [...] : 28</p> <p>what I thought at first was <i>a caricature of whistled wind</i> : 52</p> <p>"A kind of whistle and sigh [...] A whole song in a whistle and sigh": 209</p> <p>Killer whales live in highly social pods where syntax and vocabulary -that is <i>different kinds of whistles and screams-</i> signal mood, food [...] : 115</p>	<p>Sifflement</p> <p><i>Le sifflement du troglodyte arada</i> semble formé d'un son blanc aigu. K 51</p> <p><i>les sifflements ondulants rapides de fréquence moyenne</i> [...] d'engoulevants pointillés K 18</p> <p>ce que je pris d'abord <i>pour une caricature du sifflement du vent</i>. K 31</p> <p>« Une sorte de sifflement et de soupir [...] Tout un chant <i>dans un sifflement</i> et un soupir. » Elisabeth Wilson, citée par B. Krause : 229, K 66.</p> <p>Les orques vivent en petites bandes hautement socialisées où la syntaxe et le « vocabulaire » - c'est-à-dire différentes sortes <i>de sifflements</i> et de cris- indiquent l'humeur, la nourriture [...] K 50</p>

<p>The impression is <i>a soft, muffled tapping sound</i> unique to snow. : 48</p>	<p><i>Tapotement</i> L'impression créée est <i>celle d'un tapotement assourdi et doux</i>, caractéristique de la neige K 28</p>
<p><i>Their infrasound voicings</i> are low enough - and their waveforms long and loud enough - that they can be detected at several kilometers distant : 95</p>	<p><i>Voisement</i> <i>leurs voissements en infrasons</i> sont assez bas et forts, sur une longueur d'onde assez grande, pour être entendus à plusieurs kilomètres. K 44</p>
<p>- occasional traffic from the street* : 106</p> <p><i>the deafening roar</i> of a NASCAR event : 164</p> <p><i>The engine roar</i> was so loud that it completely masked the chorus of birds and insects. : 181</p>	<p><i>Vrombissement</i> <i>le vrombissement d'une voiture dans la rue</i> K 48</p> <p><i>les vrombissements assourdissants</i> d'une course de stock-cars. K56</p> <p><i>Le vrombissement du moteur était si fort</i> qu'il a totalement occulté le chœur des oiseaux et des insectes. K 61</p>

Annexe 23 Disques en Lice. Saisie du sonore : termes hors lexique témoin

Annexe 23.1 Catégorisation syntaxique

NOMS		VERBES	ADJECTIFS		ADVERBES	LOCUTIONS PRÉPOSITIONNELLES
Abysses	Construction	Aboutir	Abouti, -e	Décanté, -ée	<i>Affetuoso</i>	À l'intérieur de
Acidité	Continuité	S'agréger	Acide	Décoloré, -ée	" <i>Affetuosissimo</i> "	Au grave de
Affection	Continuum	Aimer	Admirable	Découpé, -ée	Aigu (<i>emploi adv.</i>)	
<i>Affetuoso</i>	Contraste	Ajouter	Aérien	Délicat, -e	<i>Allegretto</i>	
Aigreurs	Cordes vocales	les étages intermédiaires	Affectueux	Dentelé, -ée	Bien	
Agrément (s)	Cosmos	Amollir	Agréable	Diabolique	Brillamment	
<i>Alla breve</i>	Couleur	Apprécier	Allant, -e	Direct, -e	Clairement	
Allant	Coupure	S'arrêter	Apprivoisé, -ée	Dramatique	Délicatement	
<i>Allegretto</i>	Cristallisation	Arriver	Âpre	Dur, -e	Derrière	
<i>Allegro</i>	Croche	Avancer	Arbitraire	Dynamique	Ensemble	
Allure	Croche pointée	Avoir du corps	Artificiel, -le	Effacé, -ée	Imperceptible -ment	
Ampleur	Double croche	Cacher	Audible	Effilé, -ée	Lentement	
<i>Andante</i>	Début	Cafouiller (<i>fam.</i>)	Authentique	Élégiacque	Mal	
Appoggiature	Décrochement	Coincer	Banal, -e	Ennuyeux, -euse	<i>Morendo</i>	
Âpreté	Dégradé	Commencer	Baroque	Entraînant, -e	<i>Pianississimo</i>	
Archet	Délicatesse	Comprendre	(Très) baroque italien	Épars, -e	Pianistiquement	
Arrivée	Démanché	Construire	Baroqueux	Équilibré, -ée	Rapidement	
Aspérité	Dématérialisation	Continuer	Beau, belle	Étale	Souplement	
Authenticité	Densité	Couper	Bizarre	Étiré, -ée	Techniquement	
Baroque	Dentelle	Se dématérialiser	Bon, -ne	Étrange	<i>Vibrato</i>	
Baroqueux	Détail	Déranger	Brouillé, -ée	Étriqué, -ée	Vite	
Bas	Dialectique	Développer	Brutal, -e	Étroit, -e	Locutions adverbiales	
Battue	Dialogue	Dialoguer	Captivant, -e	Excellent, -e	À couper le souffle	
Beauté	Digression	Éclabousser	Céleste	Expressif, -ive	À l'état pur	
Blanche,	Dit/ non-dit	S'écrouler	Charmant, -e	Extérieur, -e	À l'intérieur	
Blanche pointée	<i>Dolcissimo</i>	S'emballer	Charnu, -e	Extraordinaire	À nu	
Bosse (s)	Douceur	Émerger	Chaud, -e	Fabuleux, -euse	À tombeau ouvert	
Brillance	Drame	Entrer	Chorégraphique	Fantomatique	À une certaine distance	
Brouillage	Dramaturgie	S'envoler	Cinglant, -e	Fascinant, -e	<i>Ad libitum</i>	
Brutalité	Échange	Escamoter	Conduit, -e	Fatigué, -ée	Avec égalité	
Chaleur	Effet	Être en place	Contrôlé, -ée	" <i>Filigiane</i> " (<i>emploi adj.</i>)	Avec panache	
Charme	Électricité	Finir	Cosmique	Fin, -e		
Chute	Éléance	Fondre / se fondre	Coulé, -ée	Fluide		
Clarté	Émergence	Gêner	Court, -e	Fragile		
Communication	Enchevêtrement		Cru, -e	Frais, fraîche		

Entrain	Introduction	Gérer	Froid, -e	Martial, -e	Avec/sans vibrato
Équilibre	Irrégularité	Glisser	Gênant, -e	Matériel, -le	<i>Con legno</i>
Espace sonore	<i>Larghetto</i>	Gommer	“Gouldien“	Mélancolique	De manière pure
<i>Espressivo</i>	<i>Legato</i>	Grimper	Hagard, -e	Métallique	En avant-plan / en arrière-plan
Étirement	Légèreté	Identifier	Hallucinant, -e	Moderne	En soutien
“Éveilance“	Lenteur	Maintenir	Halluciné, -ée	Monotone	En <i>staccato</i>
Exposition	Levée	Maîtriser	Hédoniste	Mordant, -e	En zig-zag
Expression	Ligne	Mener	Hissé, -ée	Mou, molle	Entre trille et vibrato
Expressivité	Linéarité	Mettre	Homogène	Mozartien	<i>Poco a poco vibrato</i>
Fard	Loin	Modeler	Horrible	Mystérieux	<i>Senza colore</i>
Fin	Lourdeur	Monter	Hypnotique	Narratif, -ive	Sur le devant
Finale	Lyrisme	Mourir	Immatériel, -le	Naturel, -le	<i>Tempo giusto</i>
Finesse	Macrocosme	Ornementer	Imperceptible	Net, -te	<i>Tutta la forza</i>
Fluidité	Microcosme	Orner	Incompréhensible	Nourri, -ie	
Fond	“Magie du son“	Se passer	Indépendant, -e	Nu, -e	
Force	Maîtrise	Plaire	Inférieur, -e	“Opératique“	
<i>Forte</i>	Masse	Préférer	Inouï, ie	Parfait, -e	
Fragilité	Matérialité	Rater	Intelligible	Pâteux, -euse	
Fraîcheur	Métamorphose	Reconnaître	Intéressant, -e	Pathétique	
Froideur	Modélé	Prendre des risques	Intime	“Percussif“	
Fruité	Modestie	Raconter	Intimiste	Percutant, -e	
Générosité	Mollesse	Ralentir	Irradiant, -e	Pesant, -e	
Geste	<i>Morendo</i>	Rater	Jeté, -ée	Physique	
<i>Glissando</i>	Motricité	Réaliser	Joli, -ie	Piqué, -ée	
Glissement	Naturel	Recouvrir	Lancinant -e	Plastique	
<i>Grupetto</i>	Octave	Regretter	Léger, -ère	Plan, -e	
Guirlande harmonique	Œuvre	Remplir	Lent, -e	Poétique	
Haut	Opposé	Rendre	“Lentissime“		
Hypnose	Palier	Respirer	Linéaire		
Idée	Passage	Ressortir	Lisse		
Identification	Pâte	Réussir	Long, -ue		
Imperfection	Pathos	Revenir	Lourd, -e		
Impressionnisme	Perfection	Sculpter	Lourdaud, -e		
Inégalité	Phrase	Sortir	Magique		
Inertie	<i>Pianississimo</i>	Terminer / se terminer	Magnétique		
Inouï	Pincement	Tomber par terre	Magnifique		
Inspiration	Piquant	Toucher	Massif, -ive		
Intelligibilité	Place	Être touché par	Maigre		
Interférence	mise en place	Truquer	Maniéré, -ée		
		Varié	Marqué, -ée		

Plan	Sicilienne				
Plasticité	Simplicité				
Plastique	Sommet				
Polyphoniste	Statisme				
Précision	Subtilité				
Présence	Soufflet				
Profondeur	Souplesse				
Pureté	Spatialisation				
Quinte	“Surjeu“				
Quintolet	Suspense				
Raffinement	Synchronie				
Raideur	Technique				
Ralenti	Tendresse				
Ralentissement	Tension				
Ramification	Tierce				
Ravissement	Tragique				
Recherche	Transition				
Relief	Transparence				
Rendu	Travail				
Respiration	Triolet				
Saut	Univers				
Rhétorique	Urgence				
Richesse	Vague				
Rondeur	Véhémence				
<i>Rubato</i>	<i>Vibrato</i>				
Rupture	Vie				
Sauvagerie	Vigueur				
Scorie (s)	Violence				
Sculpture	Virtuosité				
Sensibilité	Vitalité				
Sentimentalité	Vitesse				
<i>Senza colore</i>	Vivacité				
Septième	Voile				

Annexe 23.2 Catégorisation sémantico-lexicale

1. Marquage spécifique du champ : lexique expert

> Indications de mouvement, de tempo

Larghetto, Andante, Allegretto, Allegro - Rubato - Tempo giusto

> Indications de caractère et d'expression

Espressivo, Affetuoso - Senza colore

> Indications de dynamique

Tutta la forza / dolcissimo, morendo

> Intervalles

Octave, quinte, tierce, septième

> Mesure

Alla breve - Battue - levée .

> Valeurs de notes - Figures rythmiques

*Blanche, blanche pointée, croche, croche pointée, double croche ... triolet, quintolet.
Sicilienne*

> Phénomènes acoustiques

Harmonique naturelle- Interférences - Terzo suono

> Technique - Modes de jeu

Démanchés - Vibrato - Glissando.

Coups d'archet - Piqué vs. (re)lié - Con legno

Maintenir l'attaque (la note, le trille etc.) - Développer le son

Voix libres vs comme poussées

Bien mener vs. "savonner" ses traits.

> Structure

Voix indépendantes - Ramifications.

Lignes, linéarité, construire ses lignes.

Mener les doubles croches à la cadence. Développer sa propre cadence.

> Ornementation

Appoggiatures. Agréments. Grupetto.

Orner, orner, jouer d'abord la mélodie simple, puis l'orne un peu.

Variation, remplir, ajouter les étages intermédiaires.

> Forme

Exposition, développement.

> Style

Mozartien - beethovenien - un peu viennois- un peu Messiaen - très baroque italien..

2. Saisies qualitatives (description) (1)

→ Saisies cinétiques

Allant, entrain / inertie, statisme - vitesse/ lenteur, ralentissement
Vivacité - motricité rythmique
Avancer, s'emballer/ Ralentir.
Entraînant, vif, dynamique, cinglant - rapide / lent, lentissime -hissé, comme jeté.
Lentement / rapidement, à tombeau ouvert.

→ Saisies spatio-temporelles

Arrivée - début/fin.
Continuité, continuum- coupures, ruptures - émergences - transitions - synchronie.
Arriver, entrer, commencer, continuer, couper, s'arrêter.
Court/long - coulé, fluide - synchrone.
Spatialisation, espace sonore.
Décrochements, sauts, chutes, étirements, glissements, paliers, vagues.
Émerger, sortir, revenir - ressortir - se fondre - s'envoler - mourir.
Épars- étale - étiré - en zig-zag.
À une certaine distance - en arrière-plan/en avant-plan.
Proche/loin - derrière / sur l'devant (prise de son).

→ Saisies émotionnelles

Chaleur/froideur - affection, tendresse - générosité -
Présence - expression - sensibilité - "éveilance"
Sentimentalité - lyrisme - véhémence - pathos vs. tragique.
Pureté - Profondeur - Ampleur.
Tension, urgence, électricité, suspense, sauvagerie, violence.
Respirer - Raconter quelque chose.
Affectueux, sentimental - radieux - fragile, retenu, intimiste.
Présent, vécu - physique, urgent, lancinant.
Mystérieux, mélancolique, pathétique - bizarre, étrange - sombre, dramatique, tragique.-
Martial - cru, brutal, primitif, sauvage, violent - hédoniste vs. diabolique, infernal.
Halluciné, hypnotique, fantomatique, hagard, magnétique.

→ Distinctions acoustiques - ouverture aux correspondances transmodales

Clarté, couleur / brouillage, voile - guirlandes harmoniques - dégradés de timbres
Rondeur.
Le haut/le bas, sommet/fond, abysses.
Acidité, aigreur, âpreté / fruité.
Grimper, monter.
Audible, net, marqué / imperceptible, effacé, brouillé.
Mordant, tranchant, percutant - découpé, pointu.
Ténu, effilé, filigrane / charnu, nourri.
Décoloré, terne (prise de son).
Acide, âpre - sirupeux.
Plein d'espace, plein d'air - humide, mais avec un noyau (Enregistrement du son de piano)
Rugueux.

Saisies qualitatives (description) (2)

→ Saisies ontologiques

Densité, fluidité, matérialité, plasticité.

Pâte sonore/pâte chorale.

Plans -masse- aspérités.

Enchevêtrements - dilution, cristallisation, métamorphoses.

Recouvrir, cacher - éclabousser - s'agréger - se dématérialiser

Matériel/immatériel - aérien - céleste - cosmique.

Dentelé, fin - décanté

Modeler, sculpter, gommer.

Construction, sculpture d'une masse.

Plastique musicale, modelé de la sonorité.

→ "Musique-parole"

Communication, dialectique, intelligibilité, rhétorique.

Idées, phrases - dit/non dit, digressions - faute de grammaire.

→ Saisies esthétiques

Expressif - romantique - pointilliste - élégiaque - poétique - chorégraphique.

Dramaturgie, drame

Narratif, "opératique".

Radical, inouï.

→ Autonomisation de l'événement musical

Vitalité, respiration, souffle - volière

Avoir du corps - respirer - s'envoler

Vivant, charnu - virevoltant.

Saisies qualitatives (appréciation)

→ Modalités affectives

Douceur, délicatesse / brutalité, sauvagerie.

Beauté, charme, élégance.

Fraîcheur, transparence.

Comprendre, aimer, apprécier, préférer, être touché par, regretter (auditeur).

Plaire, toucher, déranger, gêner, faire mal (événement musical).

Agréable, charmant, joli, beau, magnifique, fabuleux, sublime, unique.

Intéressant, captivant, fascinant, hallucinant, irradiant, magique - à couper le souffle.

Délicat - frais - subtil - pur- riche - équilibré.

(Trop) sage, un peu trop lisse, monotone, uniforme, ennuyeux-

Étriqué, maigre, un peu extérieur, froid, dur, métallique, gênant, sans âme, horrible,.

→ Modalités évaluatives

Maîtrise - perfection / imperfections - irrégularités - scories.

Légèreté/lourdeur - piquant/manque de relief - exercice plastique.

Souplesse / raideur - mollesse.

Naturel, authenticité / fard, effets - simplicité, modestie / surjeu

Raffinement

Réussir/rater - prendre des risques - maîtriser, gérer / ne pas être ensemble, cafouiller, farfouiller dans ses traits, coincer. (interprètes)

Tomber par terre, s'écrouler (interprétation).

Réussi/raté - bon, de très bonne/haute tenue, admirable, excellent, extraordinaire, parfait.

Propre, subtil - précis, contrôlé, conduit, abouti.

Naturel, authentique / artificiel, apprivoisé, maniéré - surjoué.

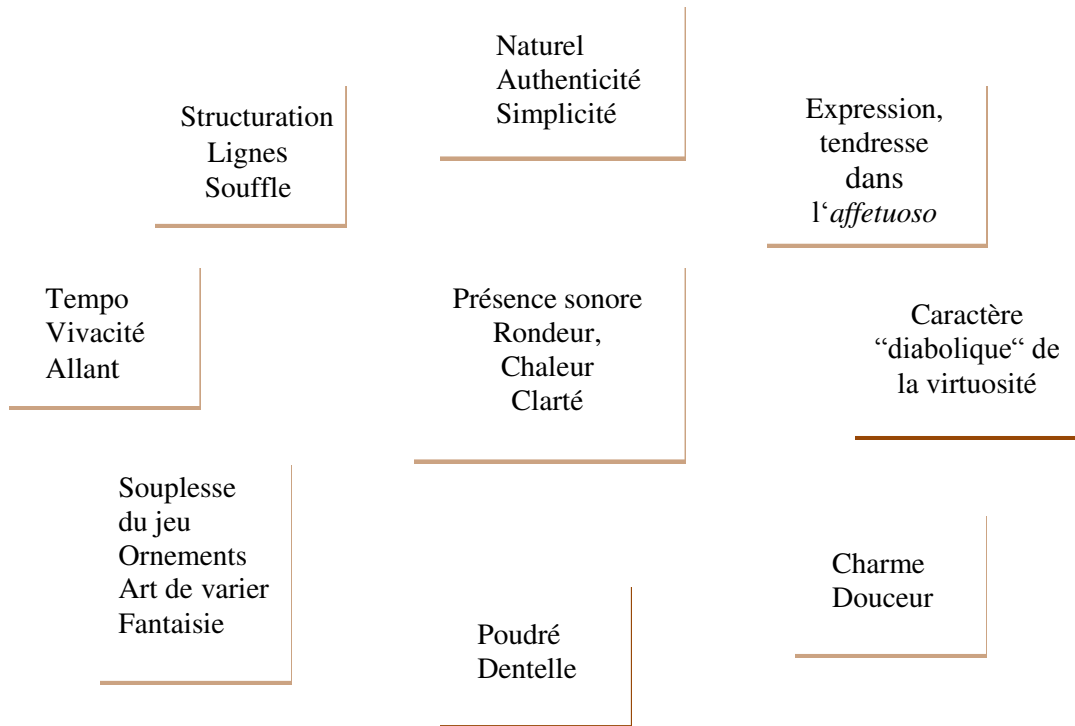
Incompréhensible, arbitraire.

Mou, pâteux et maladroit- léger/pesant, lourdaud.

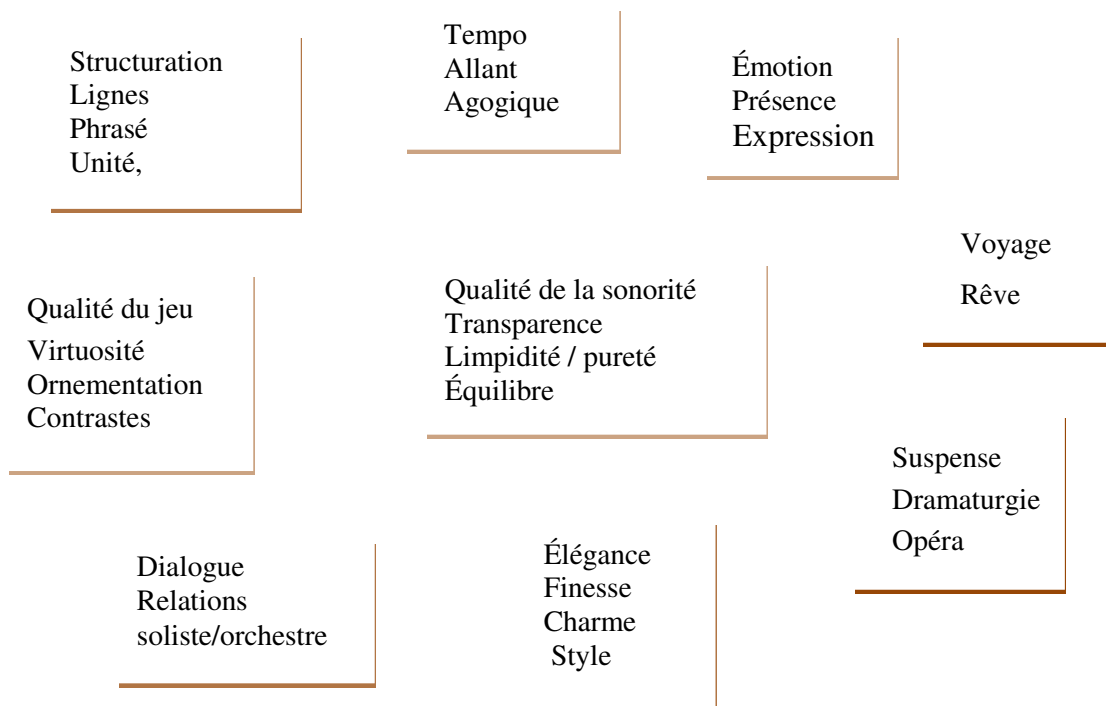
Bien/mal - Brillamment, souplement, délicatement.

Annexe 24 Disques en lice. Axes d'analyse du discours critique

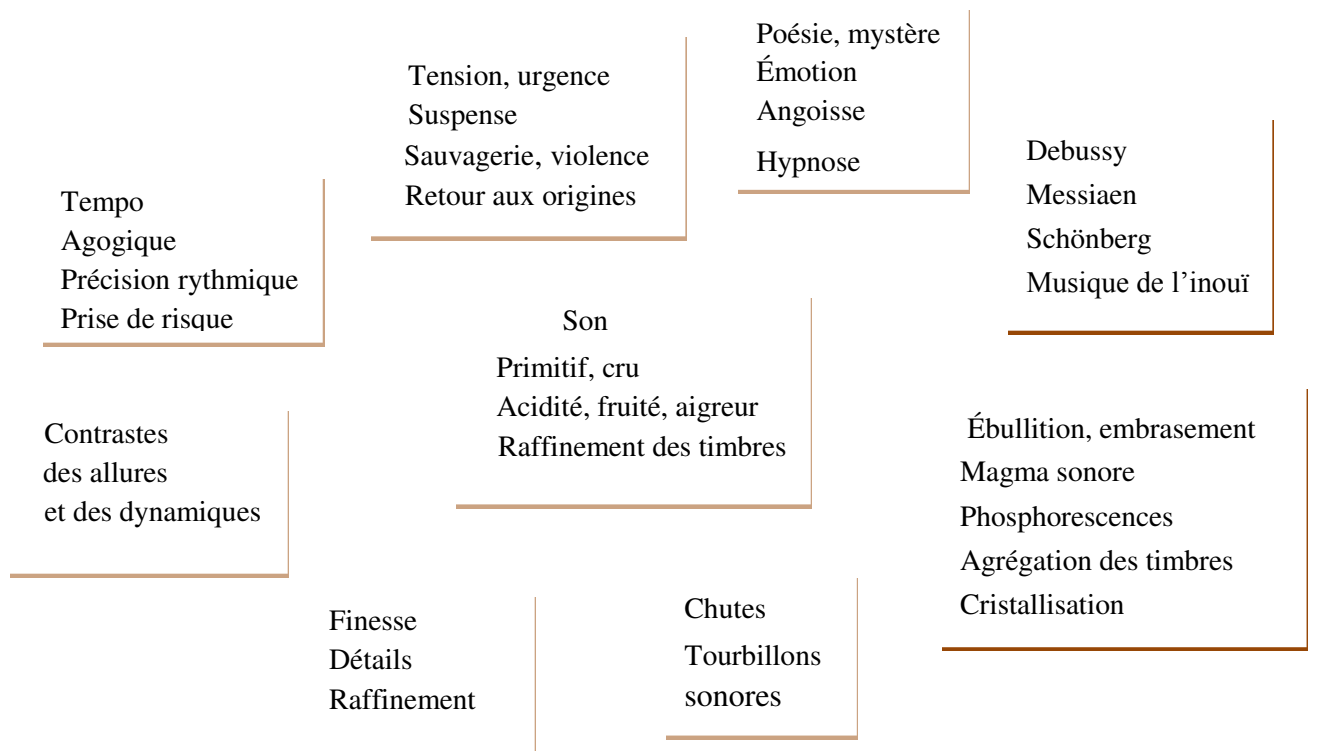
1. Tartini



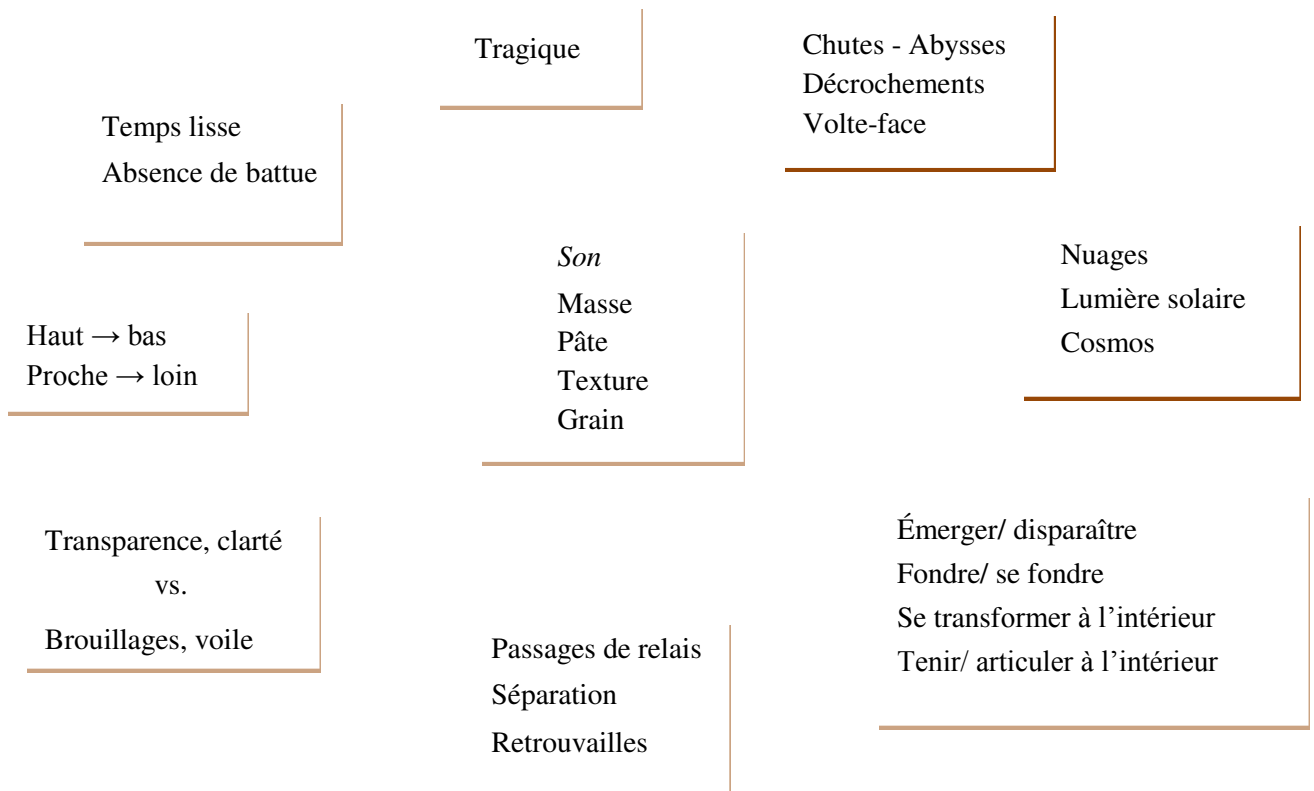
2. Mozart



3. Stravinsky



4. Ligeti



**Annexe 25 Disques en lice. Extension des qualifications acoustiques
aux phénomènes de correspondances transmodales**

<p>Saisies visuelles</p> <p><i>net, découpé / brouillé, voilé, effacé</i> <i>clarté, transparence - clair⁹⁰¹ / sombre, transparent</i> <i>décoloré, terne</i> <i>rond - aigu, pointu, effilé - filigrane - linéaire</i> <i>court/long - étriqué, fin, ténu - plat, plan, uniforme</i></p>
<p>Saisies gustatives</p> <p><i>acidité, aigreur, âpreté</i> <i>acide, âpre, fruité, sirupeux</i></p>
<p>Saisies tactiles</p> <p><i>lisse/rugueux, dur/doux</i></p>
<p>Extension à la perception des masses, volumes, consistances, structures</p> <p><i>léger / lourd, pesant</i> <i>massif, homogène, avec/sans noyau</i> <i>maigre/charnu - raide, serré - coulé - fluide, pâteux, ouaté, plein d'air</i></p>
<p>Saisies thermoceptives</p> <p><i>chaleur - chaud / froid, frais</i></p>
<p>Saisies hygrométriques</p> <p><i>sec / humide - "humide mais avec un noyau" (DM. K 54)</i></p>
<p>Saisies nociceptives</p> <p><i>faire mal - lancinant, mordant, tranchant, piquant</i></p>

⁹⁰¹ Terme figurant dans le lexique témoin

Annexe 26 Disques en lice. Images lexicales

Phénomène / événement physique <i>émerger, s'agréger, se dématérialiser émergence, vagues</i> <i>allure, étirement - équilibre</i> <i>équilibré, puissant</i>
Mouvement <i>avancer, s'emballer, ralentir, aboutir à, s'envoler, s'écrouler,</i> <i>tomber par terre</i> <i>geste - décrochement - glissement - chute - statisme</i> <i>cinglant, assez virevoltant</i>
Structure <i>Identifier des lignes à l'intérieur de la masse</i> <i>ramification, enchevêtrement, macrocosme/microcosme</i>
Procès temporel <i>arriver - entrer - commencer par- continuer - couper - s'arrêter - finir</i> <i>mener à - conduire</i> <i>continuum, métamorphose progressive, transition continue - continuité/rupture</i>
Déploiement spatial <i>grimper (hauteur) monter jusqu'au fortissimo ou diminuer vers un pianissimo</i> <i>(dynamique)</i> <i>le haut / le bas - sommet/fond - abysses</i> <i>paliers - plans</i> <i>spatialisation - ampleur - relief⁹⁰²</i> <i>épars - étale - plein d'espace/ plein d'air</i> <i>proche/ tout proche (prise de son) - à une certaine distance-</i> <i>en arrière-plan /en avant-plan - sur l'avant/sur l'arrière</i> <i>à l'intérieur</i>
Nature <i>univers /cosmos - cosmique</i>

⁹⁰² Images participant de Gestalts expérientielles (ex. : *ce qui a de l'intérêt a du relief*)

<p>Matière</p> <p><i>fondre</i></p> <p><i>masse - pâte sonore/ pâte chorale - magma sonore - aspérité</i></p> <p><i>matérialité, plasticité, densité, légèreté</i></p> <p><i>ébullition, cristallisation, dématérialisation</i></p> <p><i>fluide - raide - homogène - massif - dur et sec- humide mais avec un noyau plus physique, plus charnu - plus serré, plus nourri</i></p> <p><i>matériel/ aérien</i></p>
<p>Action sur la matière/les objets</p> <p><i>modeler, construire, remplir, mettre quelque chose, ajouter les étages intermédiaires</i></p> <p><i>escamoter, cacher - déranger -truquer</i></p> <p><i>construction</i></p> <p><i>attaque</i></p> <p><i>découpé - comme jeté - percutant - poussé</i></p>
<p>Activité plastique, décoration</p> <p><i>plastique sonore, exercice plastique</i></p> <p><i>guirlandes harmoniques - dentelle - fard</i></p> <p><i>orné, dentelé</i></p>
<p>Vie</p> <p><i>vie - respiration - éveil - souplesse - dynamisme -vivacité- vigueur</i></p> <p><i>entraînant - dynamique - naturel/artificiel</i></p>
<p>Action, dramaturgie</p> <p><i>raconter quelque chose - il s' passe rien du tout DL. A 89</i></p> <p><i>suspense, urgence</i></p> <p><i>narratif - dramatique</i></p>
<p>Vie sociale</p> <p><i>propre / sale - sage et rangé - raffiné - primitif - maniéré</i></p>
<p>Parole / discours</p> <p><i>dialoguer, rendre intelligible</i></p> <p><i>communication, dialogue - que d'la rhétorique</i></p> <p><i>arbitraire, incompréhensible</i></p>

Émotion

*tension / angoisse - électricité - brutalité, violence -
douceur, délicatesse - fragilité*

*sentimentalité, affection, tendresse - véhémence - sérénité mélancolique -
froideur*

générosité, simplicité, modestie, profondeur

doux, fragile - intime, intimiste - hédoniste

*radieux - extérieur, froid, pas expressif, sans âme
sauvage/ apprivoisé*

Imaginaire

hypnose

*mystérieux, étrange, fantomatique - hypnotique - hallucinant - magnétique -
magique*

infernal, diabolique, à couper le souffle

Annexe 27 Disques en lice. Jugements évaluatifs

Répartition des termes évaluatifs

Évaluatifs affectifs	108	23,9 %
Évaluatifs axiologiques	344	76,1%
Total	452	100%

	Total	Occurrences valorisantes	Occurrences péjorantes
Évaluatifs affectifs	108	83 (76,8%)	25 (23,2%)
Évaluatifs axiologiques	344	233 (67,7%)	111 (32,3%)
Total des occurrences	452	316 (69,9%)	136 (30,1%)

Répartition des évaluatifs axiologiques

→ technique	123	27,2%
→ esthétique	149	33%
→ expression	72	15,9%
Total	344	76,1%

Représentation des occurrences valorisantes et péjorantes des évaluatifs axiologiques

	Total	Occurrences valorisantes	Occurrences péjorantes
→ technique	123	97 (78,9%)	26 (21,1%)
→ esthétique	149	108 (72,5%)	41 (27,5%)
→ expression	72	28 (38,9%)	44 (61,1%)
Total	344	233 (67,7%)	111 (32,3%)

Avec toutes les limites inhérentes à ce type d'analyses, dues tant à l'aspect nécessairement subjectif de la répartition des termes axiologiques entre les catégories du technique, de l'esthétique/stylistique et de l'expressif, qu'à la nature lexicale des données.

Annexe 28 Disques en lice. Expression du jugement critique

“Allant“, adéquation des tempi, pertinence de l’agogique, qualité de la gestion rythmique

TARTINI Sonate Trille du diable	+	-
<i>Vivacité, “allant“</i>	<p>j’ trouve qu’ cette version est très ... elle est très régulière elle a d’ l’allure elle a du rythme DT. I 104</p> <p>ça a d’l’allant et du rythme DT. J 191</p> <p>y’avait des mordants des appoggiatures des gruppetto des trilles ... euh... bon c’était entraînant ... DT. J 148</p> <p>une rythmique entraînante [...] une sensibilité énergique et vivante DT. J 122.</p>	<p>on a d’énormes ralentis qui sont peut-être pas très heureux DT. I 120</p> <p>ça manquait peut être un petit peu quand même de ... d’inspiration [...] surtout dans la lenteur DT. K 77</p>
<i>Adéquation des tempi</i>	<p><i>Andante</i> ça doit aller ça doit avancer ... et justement chez Y on a toujours des <i>Andante</i> qui ... qui avancent DT. I 203</p> <p>c’est quand même difficile ... à comparer avec la version précédente qui elle est pleine de vivacité qui a le tempo le plus rapide des six qu’on a entendues et ... qui emporte plutôt mon adhésion DT. K 75</p>	<p>les <i>Andante</i> je les trouve chez lui comme chez d’autres ... trop lents ... ça devient pesant DT. I 203</p> <p>le tempo extrêmement lent qui m’a un peu surpris ... et dérangé au début DT. K 75</p> <p>j’trouve qu’ y’a un côté artificiel ... de le faire si lent... DT. I 84</p>

MOZART Concerto pour piano K 496	+	-
<i>Allant, dynamisme</i>	<p>y'a d'l'entrain DM. J 12</p> <p>j'aime bien quand même le côté presque un peu coquet un peu ... étonnamment léger ... et dynamique assez énergique</p> <p style="text-align: right;">DM. I 19</p>	<p>alors le moins qu'on puisse dire c'est que dans la deuxième version y'a pas d'entrain alors c'est ... c'est d'une lenteur et d'une lourdeur incroyables</p> <p style="text-align: right;">DM. J 12</p> <p>ça n'a pas bien respiré c'est-à-dire que les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus DM. I 27</p>
<i>Adéquation des tempi</i>	<p>enfin c'est battu à la mesure et pas à la noire ... les mesures à trois quatre chez Mozart dans les allegros c'est à la mesure et c'est pas à la noire ... ça donne tout son relief à cette musique [...] ça donne une fluidité [...] une espèce de ludisme presque ... à cette partition DM. I 37</p> <p>... la vitesse juste ... à mon avis ... après... il faut savoir gérer ... effectivement certains phrasés ... faut qu'les vents arrivent à tout faire ... à cette vitesse-là aussi ... à être très précis DM. K 74</p> <p>pour moi quand la cinq a commencé c'est comme si le brouillard s'était retiré enfin on a un allegro DM. K 42</p> <p>effectivement on a ce rythme martial qui ... sort mieux avec ce tempo DM. K 94</p> <p>là le timing musical était ... était impressionnant était parfait DM. I 42</p>	<p>c'est donc lentissime comme tempo donc le <i>alla breve</i> disparaît complètement hein DM. I 65</p> <p>le flot du thème ... il est construit parfois sur douze mesures ... c'est donc un mouvement ... si on prend trop lentement on a effectivement l'impression de cette fragmentation DM. K 14</p> <p>a l'impression que c'est découpé en mesures ... après chaque mesure on s'arrête ... y'a des phrasés qui vont pas plus loin que ... que quatre quatre quoi [...] c'est tellement lent que ... souvent ils sont même pas ensemble ... les cordes et la petite harmonie ... et ... ça ralentit de plus en plus</p> <p style="text-align: right;">DM. J 12</p> <p>ce tempo rapide [...] bizarrement n'amène pas autant de lignes que c'qu'on pourrait espérer DM. I 51</p>

	<p>la cinquième [...] avec ce tempo plus rapide ... est belle et équilibrée DM. I 69</p>	<p>beaucoup de passages avec beaucoup de doubles croches ... des mesures qui s'enchaînent ... et qui deviennent effectivement un peu rébarbatives si le mouvement est trop lent ... ou s'il n'y a pas d'idées qui soient [...] originales ou en tout cas un peu innovatrices dans la construction d'un phrasé ou dans l'harmonie DM. K 14</p> <p>avec cette lenteur-là ... même les triples croches deviennent trop pesantes en fait ... donc on n'est plus dans la profondeur on est dans la lourdeur DM. K 74</p> <p>j'ai trouvé qu'c'était trop lent pas toujours ensemble DM. J 79</p>
<i>Pertinence de l'agogique</i>	<p>des rubatos mais qui sont justifiés qui viennent pas d'nulle part DM. I 25</p> <p>c'est une interprétation musicalement enfin historiquement informée ... avec des rubatos justement qui sont à la bonne place et qu'on est content d'entendre DM. I 41</p> <p>y'a juste c'qu'i faut d'agogique donc de petits ralentissements dans l'piano c'est jamais ... c'est jamais trop DM. J 45</p>	<p>y'a des choses incompréhensibles au point de vue dynamique ... et agogique DM. K 94</p> <p>c'est aussi très euh ... mal géré au niveau de ... du rubato ... y'a aussi des accents un peu parasites DM. I 21</p> <p>tout à coup y'a des trucs pas très organiques y'a une espèce d'élasticité mais qu'on n'attend pas ... qui devrait pas être là DM. I 23</p>
<i>Qualité de la gestion rythmique</i>		<p>y'a toujours quelqu'un qui court après l'autre DM. K 78</p> <p>y'a quand même deux trois faux accents ... tout à coup y'a des lourdeurs qui viennent un peu déranger ça ... DM. I 51</p>

STRAVINSKY <i>Sacre du printemps</i>	+	-
<i>Allant, dynamisme</i>	<p>la version que nous quittons à présent très captivante ... très captivante allante ... très conduite DS. J 47</p> <p>quelque chose [...] d'assez cinglant dans cette danse des adolescentes DS. J 22</p> <p>cette version apporte beaucoup plus d'allures de nuances DS. K 24</p>	<p>y'a pas d'rebond ... non ... je trouve ça ... pour tout dire ... [...] très ennuyeux DS. J 42</p> <p>dans la version six j'ai trouvé que c'était un peu mou DS. K 44</p> <p>il m'a semblé que c'était tout d' même une version ... qui était un peu lourdaude DS. K 54</p> <p>j'ai l'impression de quelque chose qui est ... euh ... très apprivoisé ... très en place ... euh ... sans vraiment de relief DS. J 42</p> <p>on crée des fois des choses ... plus sages plus lisses et ça va des fois à l'encontre de ... on subit plus la partition DS. I 71</p>
<i>Adéquation des tempi</i>	<p>je trouve que la ... la deuxième version modèle bien les ... les tempos et crée un crescendo j'sais pas mais vraiment ... l'embrassement sonore DM. I 13</p> <p>la deuxième version [...] était beaucoup plus lente ∇ voilà ...mais elle est beaucoup plus intéressante ... pour moi en tout cas DS. J 17</p> <p>je pense que c'est globalement un peu plus rapide que les autres ... mais c'est pas une vitesse où on passe trop rapidement à côté des choses qui méritent d'être entendues ... ou suivies DS. K 26</p> <p>y' a une sorte de tempo assez linéaire DS. I 38</p> <p>le duo des trompettes est un peu plus lent peut-être ... un risque d'inertie mais c'est très beau quoi ... DS. I 58</p>	

	<p>la deuxième fait tout mieux ... déjà elle va plus vite c'qui ... vu la difficulté absolue [...] en allant très vite en ayant une telle maîtrise une telle précision rythmique ... mais c'est d'une virtuosité absolue mais à la fois ça sert l'expressivité de l'œuvre DS. I 93</p>	
<i>Pertinence de l'agogique</i>	<p>la deuxième version très belle ... aussi avec quelques introductions ... enfin [...] avec quelques éléments d'allure ... un tout p'tit peu plus rapides ... un tout p'tit peu plus lents... j'veux dire que y'avait une sorte de ... de vie DS. K 54</p> <p>du point de vue des allures il me semble que c'est un peu plus riche DM. K 81</p> <p>y'a une faculté d'éveil ... ou d'éveilance ... et quelque chose qui s'organise et qui s'met en place ... avec des inégalités dans le jeu des instruments qui ... moi m'a beaucoup touché dès le début DS. J 15</p>	<p>y'a ces silences trop longs mais absolument arbitraires ça c'est incompréhensible hein DS. I 93</p> <p>y'a un ralentissement un peu bizarre un peu artificiel j'ai pas trop compris ... DS. I 32</p>
<i>Qualité de la gestion rythmique</i>	<p>il y a aussi un élément que dans aucune des versions j'ai entendu ... c'est que quand il y a les accords syncopés ... les cordes se trouvent à leur place DS.K 28</p> <p>y'a une grande précision rythmique DS. I 32</p> <p>c'est à la fois lourd et dynamique c'est absolument c'qu'i faut ... une parfaite motricité rythmique DS. I 93</p>	

LIGETI <i>Atmosphères</i>	+	-
<i>Adéquation des tempi</i>	<p>le tempo [...] permet ... au premier accord de s'installer il est ... il est tragique et l'deuxième ... vient comme un apaisement comme une libération malgré la dynamique <i>forte</i> ... et c'est tout simplement magique DL.K 54</p> <p>meilleur est l'orchestre plus on peut jouer lentement dans ce genre de passage [...] selon l'orchestre que le chef a ... devant lui ... il peut prendre le risque d'un tempo plus lent DL. A 84 - 86</p> <p>c'est un temps absolument lisse ... mais ... on entend quand même que le tempo est plus rapide ... c'est très bizarre ... il s'écoule rien du tout DL. K 88</p>	<p>dans la version numéro trois ... c'est un tempo beaucoup trop rapide au début ... donc on n'a... on n'a pas le temps ... en fait de s'inscrire profondément dans la durée des sons DL. K 50</p>
<i>Qualité de la gestion rythmique</i>		<p>c'est pas très ensemble ... donc les attaques ... quand même sont ... c'est très important parce que si on entend des instruments avant les autres et ben on perd l'effet du ... du magma sonore DL. I 70</p> <p>un problème de synchronie ... parce qu'on peut pas [...] si on n'est pas assez synchrone on peut pas avoir cette impression d'étirement DL. J 81</p>

Annexe 29 Disques en lice. Inscription modale de l'entendre

Modalité ontique (aléthique)⁹⁰³	
Pouvoir entendre	on a l'impression qu'chez X y'a des micros partout ... <i>on a pu l'entendre</i> ... j'pense qu'on est tous d'accord là-dessus DL. K 41
Modalité déontique	
Devoir entendre	... c'est pas tellement quand les bois jouent <i>que on ... on doit les entendre</i> c'est quand ils s'arrêtent ... et ... dans la première version on n'entend pas de différence au fond DL. K 23 donc ces consonnes <i>on doit les entendre ... glisser sur les lèvres</i> en somme ... elles sont comme un élément d'intelligibilité d' la ligne DL. A 116
Falloir entendre	... <i>est-ce qu'il faut entendre la salle ou ne pas l'entendre</i> ∇ DL. A 63 <u>des toutes</u> petites ruptures mais <i>il faut quand même qu'on les entende</i> parce que c'est comme une aspérité c'est comme un grain ... qui tout d'un coup vient se mettre dans quelque chose ... qui ... qui a une autre texture DL. J 83 y'a des <i>morendos</i> ... que j'appelle progressifs ... c'est-à-dire que vous avez une partie des instruments qui continuent de jouer puis les autres qui meurent ... et puis ils meurent tous les uns après les autres mais <i>il faut pas qu'ça s'entende</i> ... comme des ... comme des marches d'escalier ... il faut que on s'dise ... tiens y'en a d'moins en moins [...] voilà ... on sait pas exactement comment ça s'est passé ... faut qu'ça ait un p'tit côté subtil disons DL. J 46
Mériter d'être entendu	... ça commence comme un début y'a des allures absolument magnifiques ... je pense que c'est globalement un peu plus rapide que les autres ... <i>mais c'est pas une vitesse où on passe trop rapidement à côté des choses qui méritent d'être entendues ... ou suivies</i> DS. K 26

⁹⁰³ La catégorisation des différentes modalités de *l'entendre* s'appuie ici sur la synthèse de F. Neveu (2011), qui distingue « (i) *les modalités aléthiques* [...] ou *ontiques*, opposant d'une part le possible à l'impossible, d'autre part le nécessaire au contingent, et portant sur la vérité objective, (ii) *les modalités épistémiques*, marquant l'expression d'une croyance et d'une opinion (iii) *les modalités déontiques*, opposant l'obligation à la permission, évaluées relativement à une instance morale ou institutionnelle*, (iv) *les modalités bouliques*, marquant l'expression de la volition et portant sur la volonté du sujet posée comme instance de validation.» (Neveu, F., 2011 : 233).

S'ajoutent, dans le cadre du commentaire musical, les *modalités appréciatives*, catégories d'expression des réactions affectives, qui ne peuvent se rattacher au paradigme de "l'épistémique" (et en sont distinguées par A. Culioli) : *aimer/ne pas aimer entendre, être content d'entendre, appréhender d'entendre*.

* Les modalités déontiques renvoient dans le cas étudié à une instance esthétique, soit à ce qu'il convient ou non de faire dans le cadre de la pertinence -et en particulier de la pertinence stylistique- de l'interprétation.

Modalité boulique	
<i>Vouloir entendre</i>	au moment où vous avez coupé dans la variation contrapuntique ... y'avait une très belle couleur ... <i>on aurait presque voulu entendre davantage</i> DM. I 92
<i>Avoir envie d'entendre</i>	on n'entend plus c'côté céleste de ... des voix ... <i>qu'on a envie d'entendre</i> quand même ... dans cette œuvre DL. J 159
Modalité appréciative	
<i>Être content d'entendre</i>	c'est une interprétation musicalement enfin historiquement informée ... avec des rubatos justement qui sont à la bonne place et <i>qu'on est content d'entendre</i> DM. I 41
<i>Appréhender d'entendre</i>	et pour finir ... <i>j'appréhendais d'entendre de nouveau cette croche pointée</i> DT. I 86
Modalité boulique	
<i>Vouloir entendre</i>	au moment où vous avez coupé dans la variation contrapuntique ... y'avait une très belle couleur ... <i>on aurait presque voulu entendre davantage</i> DM. I 92
<i>Avoir envie d'entendre</i>	on n'entend plus c'côté céleste de ... des voix ... <i>qu'on a envie d'entendre</i> quand même ... dans cette œuvre DL. J 159
Modalité appréciative	
<i>Être content d'entendre</i>	c'est une interprétation musicalement enfin historiquement informée ... avec des rubatos justement qui sont à la bonne place et <i>qu'on est content d'entendre</i> DM. I 41
<i>Appréhender d'entendre</i>	et pour finir ... <i>j'appréhendais d'entendre de nouveau cette croche pointée</i> DT. I 86

Annexe 30. Richesse et diversité de l'entendu

C.F. Ramuz, N. Bouvier, B. Krause, *Disques en lice*

Entendre l'événement sonore / le médium / l'action afférente / l'émetteur.

1. Saisie de l'entendre : C.F Ramuz

chanter, crier
sonner onze heures
donner un coup de poing sur la table
comme quand on frappe des cailloux l'un contre l'autre
qu'on n'entend rien

du bruit
un bruit de pas
un bruit de vaisselle
le bruit de la brouette
le bruit d'une discussion venant de la cuisine
le bruit de la petite pluie fine qui fait fin et doux sur le toit comme beaucoup de pattes
d'oiseaux

un gros rire
les cris des oiseaux dans les arbres
le souffle des vaches
l'explosion d'un coup de mine

la musique
que la musique change
des sonnettes et des trémolos
le tintement d'une clochette au cou d'une chèvre
un premier écho, le second, le troisième

des voix dans le lointain
la voix de Nendaz
l'accordéon
l'horloge du village
la Bourdonnette faire un bruit comme celui d'un train qui passe sous un pont

des pas
les grenouilles sauter à l'eau
qu'on s'approche
qu'on marche à pas étouffés sur les galets

quelqu'un
le Rhône

2. Saisie de l'*entendre* : N. Bouvier

Entendre

mugir les bateaux du Bosphore
péter les fusils des chasseurs
les ânes braire autour de la ville

un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent
le bruit du moteur
le bruit de la rivière toujours plus proche

des cris, des rires
les clochettes d'invisibles chameaux
le chant des coqs au bord des chemins
la récitation continue des sourates
un brin de soliloque ou un interminable soupir monter d'un carré de concombres

une voix nasale
une voix sourde, voilée comme celle d'un dormeur qui rêve tout haut

les pigeons à la pointe des minarets
Bulbul, le meilleur chanteur en langue turque de toute l'Asie moyenne
(n'entendre que) mastications et soupirs
le pas mou des chameaux dans la boue
des claquements de socques sur la terre détremnée
de légers éboulis sous le sabot de chèvres invisibles

3. Saisie de l'entendre : B. Krause

Entendre

le chant des gibbons

le grondement grave du félin

les voisements en infrasons des éléphants

les trilles du cincle américain

le bruit mélodieux de l'eau qui tombe goutte à goutte

le paysage sonore de la fin de l'été

les éléments du tissu sonore

le tonnerre

des sons totémiques

un silence sinistre

les voix des hippopotames, amphibiens, poissons et mammifères

la voix de chaque espèce distinctement parmi les autres

le sang battant dans mes tempes

les bulles minuscules de l'eau pétiller

le clapotement des vagues d'un lac d'eau douce

un hyrax

un groupe de singes-lions (ou *tamarins soyeux*)

les cascades, les pluies torrentielles

le vent

4. Saisie de l'entendre : Disques en lice

Entendre ...

un public très présent

l'orchestre

les premiers, seconds violons

les bois

les ténors

de belles voix

le chef d'orchestre respirer

les battements du vibrato de la flûte

le troisième son, le son résultant

des parties qui n'existent pas

qu'y a des micros partout

le *ffff* de contrebasse

des *pochissimo cresc*

que ça devient *pianississimo*

la pulsation

que le tempo est plus rapide

les modulations

le fameux trille de Tartini

le solo de violon

les transitions entre les parties vocales

les accompagnements et les réponses des violons

les lignes de cor

la linéarité

les consonnes glisser sur les lèvres

quelque chose de la physique de la production d'la voix

les démanchés

le *legato*

le *molto vibrato*

un exercice plastique, une surface froide

plus/moins de musique

des choses sublimes

Annexe 31 Bruit/son et analogie/catégorisation du sonore

Bruit	Son
1. Inscription sur l'axe du même et de l'autre	
<p><i>Saisie événementielle</i></p> <p>Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, <i>un autre bruit était venu</i> ; R.B. 39</p>	<p><i>Différenciation qualitative</i></p> <p>Dans les forêts tropicales, les formations orageuses ont tendance à se manifester tous les après-midi, même pendant la "saison sèche". L'épais rideau de pluie retentit alors comme l'approche d'un train de marchandises. [...] <i>Dans les centres urbains, la pluie rend un son très différent.</i> K. 27</p>
2. "espèce de ..." / "type de ..."	
<i>Espèce de ...</i>	
<p>Mais Antoine avait relevé la tête : <i>une nouvelle espèce de bruit venait de se faire entendre.</i> R.D. 3.</p> <p>La goutte tombe en retentissant. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; le frottement du vent remplit à lui seul la capacité de l'espace. <i>Toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent</i> ; [...] R.D. 1</p> <p>En effet, on sortait de la mort, on sortait de la mort partout, <i>comme on pouvait l'entendre à toute espèce de bruits</i>, comme on pouvait le voir à toute espèce de signes. R.D. 42</p>	
<i>Type de /... de ce type</i>	
<p>que se passe-t-il <i>lorsqu'un seul type de bruit importun</i> -celui des jets et des avions privés- disparaît de notre environnement ? K. 58</p> <p>what happens when <i>just one intrusive class of noise</i> - jets and private aircraft- disappears from our lives ? : 171.</p>	<p>Le bruissement des vagues de l'océan et des lacs, les effets du vent et le murmure des ruisseaux contiennent des éléments de bruit blanc. Analogues à la lumière blanche, <i>les sons de ce type</i> sont formés d'un nombre infini de fréquences audibles distribuées sur l'ensemble du spectre audio. K. 57</p> <p>Ocean and lakeside waves, the effects of wind, and the sound of streams contain elements of white noise. Analogous to white light, <i>this class of sound</i> is made up of an infinite number of audible frequencies that are distributed over the entire audio spectrum. : 164.</p>

3. Saisie par lien à la source	
3.1. “Sous-classes“ génériques	
<p><i>Le bruit d'origine humaine</i> K. 61 human generated noise [...] :181</p> <p><i>Les bruits mécaniques</i> K. 56 mechanical noise [...] : 164</p> <p><i>les bruits mécaniques ou électroniques produits sous l'eau</i> K. 63 underwater mechanical or electronic noise : 189</p>	<p><i>Les sons animaliers</i> K. 21 Wildlife sounds :44.</p> <p><i>Les sons de la nature</i> K. 71, K. 10 Natural sound : 236 Wild sound : 14</p>
3.2. Saisies par lien à l'émetteur (médium/ situation/ événement afférents) ⁹⁰⁴	
<p>Bruit(s)</p> <p><i>... de l'eau</i> RB. 39, 40, La rue (Le Petit Village), K. 26</p> <p><i>... des vagues</i> K. 20</p> <p><i>... du torrent</i> R.D. 13</p> <p><i>... de la rivière</i> B. 73</p> <p><i>... des chutes</i> K. 24</p> <p><i>... du vent</i> K. 48</p> <p><i>... de la circulation</i> K. 27</p> <p><i>... de pas, R.B. 23, de pas qui ...</i> B. 59,</p> <p><i>... de vaisselle</i> R.B. 26</p> <p><i>... de casseroles, d'assiettes et de couverts</i> K. 48</p> <p><i>... de brosses</i> B. 38</p>	<p>Son (s)</p> <p>(son blanc géophonique) <i>... des chutes de Celilo</i> K.57</p> <p><i>... d'une forêt pluricentenaire voisine</i> K. 40</p> <p><i>... de votre klaxon</i> B. 12</p> <p><i>... de la flûte</i> D.M. J 79</p>

⁹⁰⁴ Nombre d'énoncés associant saisie par lien à la source et processus de qualification :

Bruit

- ... mélodieux de l'eau qui...* K. 26
- ... lointain des brisants* K. 15
- ... rassurant de casseroles, d'assiettes et de couverts* K. 48
- ... feutrés d'une dernière partie de billard* B. 7
- ... rassurant du moteur* B. 23
- ... de la rivière, toujours plus proche* B. 73

Son

- ... un peu acide de la flûte* D.M. J. 79
- son blanc géophonique des chutes de Celilo* K. 57

<p>... <i>d'ailes, ... de voix</i>, Crépuscule, Le Petit Village</p> <p>... <i>d'une canne</i>, R.D. 39, <i>de la canne qui ...</i> R.D.40</p> <p>... <i>des voix</i>, R.B. 8, <i>des voix dans ...</i> R.B. 6</p> <p>... <i>de la terrasse</i>, R.B. 6</p> <p>... <i>des fers à repasser</i> R.S. 3</p> <p>... <i>de la porte de la maison qui s'est entrouverte</i> R.B. 32</p> <p>... <i>du second écho. Puis du troisième.</i> R.D. 49</p> <p>... <i>du bouchon</i> R.B. 41</p> <p>... <i>du fer frappant une matière dure et sonore</i> R.D. 64</p> <p>... <i>d'une dernière partie de billard</i> B. 7</p> <p>... <i>d'un camion cognant et sifflant</i> B. 76</p> <p>... <i>du moteur</i> B. 23, B. 51</p> <p>... <i>de ma respiration</i>, K. 11</p> <p>... <i>de ses pas sur ...</i> R.B. 21</p>	
... émis par	
<p>... <i>les bateaux dans Glacier Bay</i> K. 64</p>	<p>... <i>les grillons, les sauterelles, les grenouilles ou certains insectes</i> K. 37</p> <p>... <i>les oiseaux et les insectes</i> K. 36</p> <p>... <i>chaque source</i> K. 47</p> <p>... <i>ce qu'ils regardent</i> K. 15</p>
... produit(s) par	
	<p>... <i>l'eau</i> K. 21</p> <p>... <i>les moteurs synchronisés ...</i> K. 56</p> <p>... <i>les phénomènes météorologiques saisissants et menaçants mais qui, lointains, peuvent aussi exercer un effet apaisant.</i> K. 25</p>
... engendré, créé, par	
<p>... <i>un ingénieur du son [...]</i> K. 56</p>	<p>... <i>au grave d'une double corde</i> D.T.J. 189</p>

4. Saisie par action /événement inhérents	
<p><i>Bruit d'impact</i> K. 45 Impact noise : 96</p> <p><i>Bruit de baiser</i> K. 18 Kiss- squeaks : 96</p> <p><i>Bruit de percussion</i> K. 56 Percussive [...]: 164</p>	
5. Saisie qualifiante	
5.1. Saisie spatiale	
<p>Lointain tandis que <i>le bruit lointain des brisants</i> se perd dans le fond sonore. K. 15</p> <p>while <i>the sounds of the distant breakers</i> fade into the background : 18⁹⁰⁵</p> <p>Proche et d'abord on n'a entendu que mastications et soupirs, puis, à mesure que les oreilles se débouchaient, <i>le bruit de la rivière, toujours plus proche</i>. B. 73</p> <p>Non situé / ailleurs ... <i>un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va</i>. R.B. 38</p>	<p>Proche Pareils aux jumelles pour la vue, mes micros et mes écouteurs rendaient tous les sons <i>plus proches</i> K. 11</p> <p>Like a pair of binoculars, my mics and earphones brought the sound <i>within a close and intimate range</i> : 15.</p> <p>Intérieur ce troisième son donc ... oui ... <i>intérieur</i> ... et que le violoniste entend des deux sons ... qu'il est en train d'jouer ↗ D.T. I 183</p>
5.2. Saisie processuelle	
Continu	
<p><i>si continu que soit le bruit</i> R.B. 40</p>	<p><i>c'est vraiment un son continu qu'ils développent ... bien que toujours coupé</i> D.L. I 146</p>

⁹⁰⁵ La saisie de la distance sonore s'effectue ici de façon différente dans le texte original et la version française, l'idée d'éloignement portant sur le phénomène physique dans la version source (*the distant breakers*) et sur le son dans la traduction (*le bruit lointain des brisants*).

5.3. Qualifications acoustiques

Intensité

Grand

Ça avait fait un grand bruit et il avait été entendu de toute la vallée, R.D. 26

ensuite on a entendu Rebord qui descend en courant son escalier. *Il fait un grand bruit comme un roulement de tambour. R.D. 22*

Le grand bruit avait beau durer sur la terrasse, les petites notes claires le perçaient de partout. R.B. 18

Le grand bruit venait de la terre, au lieu qu'il n'y avait sur l'eau que du silence, R.B. 10

une moitié de ciel était dans le silence, mais *l'autre faisait un grand bruit R.B. 24*

Gros

-Moi, disait Antoine, j'ai rien entendu. Moi, disait-il, c'est pas le bruit, *il était trop gros pour l'oreille. R.D. 49*

Fort

Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux *un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois. R.D. 55*

La crevette pistolet ferme sa grande mâchoire tellement vite que la vitesse forme une bulle de cavitation qui éclate *avec un bruit d'impact si fort* qu'il paralyse le poisson et fournit ainsi son repas à la crevette sans effort de sa part. K. 45

Terrible

puis brusquement, l'aiguille dérapait vers le centre *avec un bruit terrible B. 67*

Excessif

Le rapport concluait que *le bruit excessif produit par ces bateaux* était l'une des causes probables du déclin de la population de cétacés. K. 64

... de tonnerre

Même par très beau temps, *le bruit de tonnerre qu'elles font en se brisant* me procure une impression ambivalente de beauté austère et de menace terrifiante et mystérieuse. K. 20

In even the calmest weather, *their curl and booming crashes* give me a contradictory sense of both a stark beauty and an awesome yet cryptic threat. : 43

des masses de glace d'une centaine de mètres de hauteur se détachaient continuellement du front du glacier, tombant *avec un bruit de tonnerre* dans le fjord en contrebas. K. 29

300-foot-high masses of ice that would thunderously crash into the fjord below. : 49.

... d'enfer

le déluge qui s'abat sur le front des bourrasques *fait un bruit d'enfer* K. 53

the forceful torrent of rain at the leading edge of rain-forests squalls *sounds incredibly loud.* : 133.

trop de bruit

il n'entend pas, *il fait lui-même trop de bruit.* R.D. 65

pas moyen d'entendre : *le piano faisait trop de bruit.* R.S. 9

Petit

On trinquait : "À ta santé ! – À la tienne ! " *Ça faisait un petit bruit*, ça faisait comme quand la chèvre en tirant sur une touffe d'herbe fait tinter la sonnette. R.B. 40

L'horloge fait un petit bruit ...

La Grande Guerre du Sondrebond : 243.

En émettant de petits bruits secs et aigus K. 4

Causing tiny high popping sounds : 8

Léger

Décosterd pose sur la table le verre qu'il tenait à la main. *Il fait un léger bruit* en le posant sur la table. R.B. 31.

... le léger bruit que je faisais en cherchant où dérouler mon tapis de couchage K. 68

... my own rustling as I scouted for a place to put my bedroll.: 215.

<p>Subtil</p> <p><i>Lorsque le bruit du vent est étouffé ou subtil, il me rappelle parfois le souffle d'organismes vivants. K. 30</i></p> <p><i>When the sound of wind ... is hushed and subtle, it sometimes reminds me of the breath of living organisms : 52</i></p>	
<p>Hauteur</p>	
<p><i>de petits bruits secs et aigus K. 4</i> <i>tiny high popping sounds : 8</i></p>	<p>Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, <i>plus grave qu'une sirène de remorqueur</i>, comme un lent battement de cœur auquel le cœur finalement se rallie, pareil au vol pelucheux <i>-si bas qu'il est à la limite du silence-</i> des grands oiseaux de nuit. B. 30.</p> <p><i>le terzo suono c'est un son engendré au grave d'une double corde ... D.T.J. 189</i></p>
<p>Qualités d'émission/distinction - résonance</p>	
<p>Marqué</p> <p><i>un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois R.D. 55</i></p>	<p>Précis <i>(un son) humide et précis D.M. A 55</i></p> <p>Direct <i>un son [...] assez direct mais moins direct que la dernière D.T. J 51.</i></p>
	<p>Rauque et informulé</p> <p><i>Il élabore dans sa gorge un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé ;</i> R.D. 35</p>
<p>Clair</p> <p><i>[...] creusant une tranchée, à peine marquée d'ailleurs encore dans les débris de schistes noirs, tout entremêlés de cailloux, contre lesquels le fer de l'outil heurtait parfois, faisant un bruit clair.</i> R.D. 64</p>	<p><i>avec un son clair [...] D.T.J. 24</i></p> <p><i>et ... il avait un son justement ... jeune ... qui était extrêmement ... clair D.T.J. 24</i></p> <p><i>un son ... alors peut être parfois un son très clair... qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide... mais en même temps joli D.T. J 51</i></p> <p><i>je suis aussi pratiquement convaincu qu'il s'agit de X qui avait cette capacité d'avoir ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois ... D.M K. 74</i></p>

	<p>Retentissant</p> <p>Devant nous se dressait un bouquet de roseaux de différentes longueurs [...] En oscillant dans le vent, ceux dont la cime était ouverte émettaient <i>un son retentissant</i> à mi-chemin entre les grandes orgues et une gigantesque flûte de pan. K. 19</p> <p>Before us stood a cluster of different-length reeds [...] As the air flowed past the reeds, those with open holes at the top were excited into oscillation; which created <i>a great sound</i> -a cross between a church organ and a colossal pan flute. : 38</p>
<p>Sourd</p> <p><i>un bruit de pulsation sourd</i> K. 68 <i>a low-level pulsation thud</i> : 215.</p> <p><i>en émettant un bruit sourd, ressenti plus qu'entendu</i> K. 48 <i>with a low-frequency shudder-felt more physically than aurally-</i> : 108</p> <p>Étouffé</p> <p>Lorsque le bruit du vent <i>est étouffé</i> ou subtil K. 30 When the sound of wind ... <i>is hushed</i> and subtle : 52</p> <p>Feutré(s)</p> <p><i>les bruits feutrés d'une dernière partie de billard.</i> B. 7</p>	
<p>Qualités acoustiques</p>	
<p>Sec</p> <p><i>de petits bruits secs et aigus</i> K. 4 <i>tiny high popping sounds</i> : 8</p> <p>Je fus complètement pris au dépourvu par les craquements divers, les grincements aigus, <i>les bruits secs</i> et les grattements qui explosaient dans mon casque K. 59</p> <p>Caught completely off-guard, I heard my headset explode with a variety of small crunching sounds, high-pitched squeaks, <i>pops</i>, and scrapes : 177</p>	<p>(Le tonnerre) peut se traduire <i>par un son sec</i> K. 25 (Thunder) can express itself <i>as a dry-sounding</i>. : 46.</p> <p><i>Tous les sons étaient incroyablement « secs »</i> et rapidement absorbés K. 18</p> <p><i>Everything sounded incredibly “dry“ [...] every sound being quickly absorbed.</i> : 29.</p>

	<p>Métallique <i>j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique</i> D.T.J. 148.</p> <p><i>j'trouve toujours qu'y a ce son métallique qui ressort beaucoup</i> D.T.J. 191</p> <p>Cristallin avec un son clair et très frais <i>presque cristallin comme ça</i> D.T.J. 24</p>
--	--

5.4. Extensions par correspondances transmodales

	<p>. Audition → vue</p> <p>Limpidité/clarté je suis aussi pratiquement convaincu qu'il s'agit de X qui avait <i>cette capacité d'avoir ce son d'une limpidité absolue ... et d'une clarté ... désarmante parfois</i> D.M. K 74</p> <p>Forme</p> <p>Effilé <i>c'est toujours un son effilé ... pur...</i> D.T. I 2</p> <p>Rondeur je pense que... c'que Tartini a dit n'est pas du tout illustré là ... [...] <i>y' a pas... ça enlève la rondeur du son</i> D.T. I 86</p> <p><i>j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique donc effectivement difficile d'avoir de la rondeur</i> D.T.J 148</p> <p>2. Audition → goût</p> <p>Acide un son ... alors peut être parfois un son très clair... <i>qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide...</i> D.T. J 51</p> <p><i>la seule chose qui m'a un peu dérangé c'est le son un peu acide de la flûte ...</i> D.M. J 79</p> <p>3. Audition → thermoception</p> <p>Chaud c'est ... un ou une violoniste qui a une grande maîtrise <i>avec un son chaud ...</i> D.T. J 18</p>
--	---

	<p>c'est joué d'une façon ... on pourrait presque dire joué d'une façon moderne [...] <i>avec un... un son chaud</i> et puis une manière très ... très alerte de jouer D.T. J 43</p> <p>4. Audition → nociception</p> <p><i>Lancinant</i></p> <p><i>Un son lancinant</i>, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. B. 43.</p> <p>5. Audition → sensation de pesanteur</p> <p><i>Lourd</i></p> <p>Un instrument bien fait pour la steppe, <i>avec un son lourd</i> qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur [...] B. 30</p> <p>6. Audition → tonicité</p> <p><i>Raide</i></p> <p><i>le son est raide</i> ... même dans les ornements y'a pas ... y'a pas d'amusement ... D.T. J 94</p> <p><i>c'que j'ai trouvé raide c'était l'son.... moi j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique</i> DT. J 148</p>
<p>5.5. Saisies expertes → (figements)</p>	
<p><i>Spectre acoustique</i></p>	
<p><i>Bruit blanc</i> K. 56 → white noise : 164</p>	<p><i>Son blanc</i> K. 51, K57 → white noise : 129 ; white sound : 165</p>
<p><i>Phénomène harmonique</i></p>	
	<p><i>Son résultant, troisième son</i> D.T.J 176 → J. 180 ; I 183-J.184</p> <p><i>Son de base</i> D.L. A 64, K 65</p>

5.6. Saisie subjective	
<i>Rassurant (s)</i>	
<p><i>malgré le bruit rassurant du moteur. B. 23</i></p> <p><i>Les bruits rassurants de casseroles, d'assiettes et de couverts filtraient à travers le plancher de ma chambre K. 48</i></p> <p>The sounds of clattering pots, plates and silverware would rattle up through my floor <i>with a reassuring timbre</i> : 107</p>	<p><i>Le son rassurant d'une rame de métro approchant du quai de la station K. 56</i></p> <p><i>The reassuring sound of a subway train approaching a station platform</i> : 164.</p>
	<p><i>Étrange(s)</i></p> <p><i>Les anémones produisent des sons étranges.</i> K. 35</p> <p>Anemones produce unusual sounds. : 59</p>
<i>Triste</i>	
<p><i>C'est un bruit triste. K. 66 (E. Wilson)</i></p> <p><i>It's a sad noise</i> : 209</p>	<p><i>Triste à donner la chair de poule</i></p> <p>Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, <i>triste à donner la chair de poule</i>, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. B. 23</p>
<p><i>Furieux</i></p> <p><i>sur le rivage d'East Anglia, en Grande Bretagne, près d'Aldeburgh, le bruit des vagues a quelque chose de furieux, même par les journées les plus belles et paisibles. K.20</i></p> <p>the waves along the shore at East Anglia in Great Britain near Aldeburgh, even on the brightest and most placid days, <i>have an almost angry sound</i> ... : 43</p>	
<p><i>Importun(s)</i></p> <p><i>un seul type de bruit importun K. 58</i></p> <p><i>just one intrusive class of noise</i> : 171</p>	<p><i>Utile</i></p> <p>(Le microphone) prolongement de l'oreille mais très différent par sa fonction, ne démêle pas <i>les sons utiles</i> du bruit. K. 55</p> <p>A microphone, as an extension of our ears, ut very different in function does not discriminate between <i>useful sounds</i> and noise. : 159.</p>

<p>Mélodieux</p> <p>On entend <i>le bruit mélodieux de l'eau qui tombe goutte à goutte sur les feuilles</i> K. 26</p> <p>What you hear are <i>melodic drips on the leaves</i> : 47</p>	<p>Pur/ pureté</p> <p><i>c'est toujours un son effilé ... pur...</i> D.T. I 2</p> <p><i>c'que j'ai vraiment apprécié c'est cette ... beauté pureté du son</i> D.T.K. 26</p> <p>Joli</p> <p>un son très clair... qui peut parfois un peu friser sur le côté un peu acide... <i>mais en même temps joli</i> D.T.J. 51</p> <p>Beau</p> <p><i>c'est vrai qu'on a un très beau son dans cette quatrième version</i> D.T.K. 64</p> <p><i>... très beau son ...</i> D.T.K. 200</p> <p><i>un beau son ... on va dire plus nourri</i> D.M. I 51</p> <p>Totémique(s)</p> <p><i>Les sons totémiques que j'entends sont souvent ceux émis par les vagues sur le rivage.</i> K. 69</p> <p><i>Frequently the totem sounds I hear are made up of waves at the seashore.</i> :225.</p> <p>Magie du son</p> <p><i>j'ai trouvé [...] qu'il y a vraiment toute la magie du son du violon dans ces deux enregistrements</i> D.T.K. 26</p>
<p>6. Saisie par analogie de source / d'action sonore / de situation</p>	
<p>- Analogie de source</p> <p>un bruit de...</p> <p>... de petit tambour (brouette)</p> <p><i>Rouge entend encore grincer derrière lui la porte de la remise, puis le bruit que fait la roue de la brouette de Décosterd ; elle sautait d'un galet à l'autre avec un bruit de petit tambour.</i> R.B. 11</p> <p>... de grand vent qui se lève (train)</p> <p><i>Un train passe sur le viaduc avec un grand bruit de vent qui se lève</i> R.B. 13</p> <p>... de rames (vol de canards)</p> <p><i>Le ciel est noir et chaud. Des vols de canards venus de la Caspienne y passent avec un bruit de rames.</i> B. 48</p>	

... **de grêle** (grives, étourneaux)

une longue coulée de terre noire, plantée de châtaigniers, de noyers et de vignes d'où les étourneaux, les grives saoules montaient par nuées avec un bruit de grêle. B. 72

... **de guerre** (machine)

Sa machine fait un bruit de guerre

Machine (*Le Petit Village*)

Évoquer un bruit de ...

Cela lui évoquait un bruit de succion, quelque chose de visqueux, boueux, comme si l'eau étouffait, suffoquait. K. 21

He described it as having a slurpy, muddy, sluggish signature, almost as if the water were choking on itself or gasping for air. : 44.

les glapissements, évoquant un bruit de baiser, de francolins du Natal qui, répétés rapidement, ajoutaient à la sensation de rythme K. 18

Natal francolins, their quickly repeated kiss-squeaks augmenting the sense of rhythm : 28

-Analogie de source / procès / événement sonore

Un bruit comme

... **comme du papier ...**

Le vent soulevait les petites pierres à notre droite et nous les lançait contre la joue avec d'autres objets faisant un drôle de bruit *comme du papier, ou des branches sèches, une feuille de fer-blanc, on ne savait pas trop, puis c'est le dessus d'une boîte en carton.* R.B. 43

... **comme celui d'une lime à bois** (dormeur)

Il dormait les bras en croix, la bouche entr'ouverte. *Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois.* R.D. 55

... **comme un roulement de tambour**

ensuite on a entendu Rebord qui descend en courant son escalier. *Il fait un grand bruit comme un roulement de tambour.* R.D. 22

... comme un commencement d'orage

Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; il faisait seulement son bruit, un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va : *comme un commencement d'orage* [...] R.B. 38

... comme celui d'une grosse averse/comme celui des toutes petites vagues qui ...

Seul, quelquefois, un troupeau de moutons se montre dans ces solitudes [...] *Il fait un bruit comme celui d'une grosse averse quand il se déplace. Il fait, quand il broute, un bruit comme celui des toutes petites vagues qui viennent, les soirs de beau temps, à coups rapides et rapprochés, heurter la rive.* R.D. 69

... comme une corde de violon qu'on pince

À chaque mouvement qu'il fait, les mouches dont il est couvert s'envolent *avec un bruit comme une corde de violon qu'on pince.* R.D. 33

Un bruit comme quand ...

(comparant → événement sonore-type)

> comme quand on ...

Son cœur faisait un bruit *comme quand on heurte avec le doigt contre une porte, et la porte ne veut pas s'ouvrir, alors on heurte toujours plus fort.*

R.D. 38

-tandis qu'on entend les quilles, en dégringolant les unes sur les autres, faire un bruit par moment *comme quand on éclate de rire et ça vous fait mal dans le cœur.* R.B. 25

> quand x ...

C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, faisant un bruit *comme quand un chien croque un os*, que le silence était un peu dérangé. R.D. 57

ça fait un bruit *comme quand le vent est à l'arête d'une pierre, comme quand un caillou roule au fond du torrent.* R.D. 62

ce qu'on entend, c'est un premier écho dans le ravin faire son bruit *comme quand une pièce de toile se tend, comme quand le vent entre brusquement dans la grande voile*. Et le bruit du second écho. Puis du troisième. *Comme quand la toile s'est mouillée ou comme quand le vent a faibli*. R.B. 49

Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; il faisait seulement son bruit, un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va : comme un commencement d'orage, *comme quand une averse de grêle s'approche* ; R.B. 38

Annexe 32 Bruit/son. “Présentation“ du sonore

Bruit	Son
<i>Il y a ...</i>	
<p><i>Au-dessous d’elles, il y avait le bruit de l’eau. R.B. 39</i></p> <p><i>Et le bruit qu’il y avait dans la salle s’est tu par dégringolement jusqu’à ne plus être du tout, comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l’hiver sous les avant-toits, vient par terre RD. 60</i></p> <p><i>Il hoche la tête : « Ça y est, je comprends, c’est la montagne qui est tombée. » Elle nous est tombée dessus, je me rappelle le bruit qu’il y a eu et le toit s’est aplati sur un de ses côtés contre terre. RD. 34</i></p> <p><i>[...] on n’entendait plus la musique. Il y a eu seulement le bruit du bouchon. Rouge a rempli les verres. RB. 48</i></p>	<p><i>et ce trille on l’entend bien là alors... en même temps qu’y a ce fameux terzo suono ... le troisième son... le son résultant ... D.T. J 176</i></p>
<i>C’est + saisie qualificante</i>	
<i>c’est un bruit triste. K. 66</i>	<i>c’est toujours un son effilé ... pur... DT. I 2.</i>

Annexe 33 *Bruit/son* : Saisie prépositionnelle

Bruit	Son
<p>Concomitance</p> <p><i>Avec</i></p>	
<p style="text-align: center;">Saisies cinético-acoustiques</p> <p><i>Avec bruit</i></p> <p>Il voit qu’il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu’il pense à présent <i>se forment à mesure avec bruit sur sa langue</i> ; R.D. 35</p> <p>Or c’était le temps où le char de la mariée des “Noces“ entraît chaque jour en scène, <i>roulant avec bruit sur le plancher de sapin</i> ; R.S. 8</p> <p><i>Avec un bruit x</i></p> <p>Les violons, les bois, une prestigieuse voix de femme s’élevaient à travers une sorte de mitraille, puis brusquement, <i>l’aiguille dérapait vers le centre avec un bruit terrible</i> B. 67</p> <p>En première, le camion se risquait dans la coulée, s’inclinait vers l’eau où <i>les mottes détachées par les roues plongeaient avec un bruit lointain</i>. B. 77</p> <p>La crevette pistolet ferme sa grande mâchoire tellement vite que la vitesse forme <i>une bulle de cavitation qui éclate avec un bruit d’impact si fort qu’il paralyse le poisson et fournit ainsi son repas à la crevette sans effort de sa part</i>. K. 45</p> <p><i>Avec un bruit de</i> + saisie iconique</p> <p>Rouge entend encore grincer derrière lui la porte de la remise, puis le bruit que fait la roue de la brouette de Décosterd ; elle sautait d’un galet à l’autre <i>avec un bruit de petit tambour</i>. R.B. 11</p>	<p style="text-align: center;">Caractérisation de l’émetteur par le son : <i>avoir, posséder un son x</i></p> <p><i>Avec un son x</i></p> <p>c’est joué d’une façon ... on pourrait presque dire joué d’une façon moderne c’est-à-dire avec un ... un violon moderne ... et c’est assez étonnant <i>avec un... un son chaud</i> [...] DT. J 43</p> <p>c’est ... un ou une violoniste qui a une grande maîtrise <i>avec un son chaud ... des vibrati qui sont très intéressants</i> DT. J 18</p> <p>Un instrument bien fait pour la steppe, <i>avec un son lourd qui voyage</i> [...] B.30</p> <p>la deuxième version elle est ... elle a beaucoup de charme je trouve ... elle a quelque chose de fragile ... de très intime ... <i>avec un son clair et très frais</i> presque cristallin comme ça DT J 24</p>

<p>Un train passe sur le viaduc <i>avec un grand bruit de vent qui se lève</i>. R.B. 13</p> <p>Le ciel est noir et chaud. Des vols de canards venus de la Caspienne y passent <i>avec un bruit de rames</i>. B. 48</p> <p>une longue coulée de terre noire, plantée de châtaigniers, de noyers et de vignes d'où les étourneaux, les grives saoules montaient par nuées <i>avec un bruit de grêle</i>. B. 72</p> <p>Forme lexicalisée</p> <p>des masses de glace d'une centaine de mètres de hauteur se détachaient continuellement du front du glacier, tombant <i>avec un bruit de tonnerre</i> dans le fjord en contrebas. K. 29</p> <p><i>Avec un bruit comme</i></p> <p>À chaque mouvement qu'il fait, les mouches dont il est couvert s'envolent <i>avec un bruit comme une corde de violon qu'on pince</i> R.D. 33</p> <p>Négation</p> <p><i>Sans</i></p> <p>Puis, aussi soudainement qu'il était venu, le jaguar <i>a disparu sans bruit dans la forêt</i> [...] K. 9</p> <p><i>Même sans</i></p> <p>Si l'on écoute attentivement, on perçoit toujours la différence entre la pluie enregistrée dans un cadre naturel et celle enregistrée en ville, <i>même sans le bruit révélateur de la circulation automobile et des pneus qui passent dans les flaques</i>. K. 27.</p>	
Saisies spatiales	
<i>dans</i>	
<p>des laveuses lavent le linge, elles rient, le seau grince, on entend leurs rires et grincer le seau <i>dans le bruit de l'eau</i> ; (La rue, Le petit village)</p>	<p>sur le fait <i>d'entrer ... très très ... presque avec tendresse dans le ... dans le son</i> [...] DL I 105</p>

Parmi, au-milieu de, à travers, par dessus

Parmi

Un des garçons a dit : “Vous entendez ? “ ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l’accordéon. Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d’abord *parmi le bruit de l’eau*, mais qui finissait par percer ; R.B. 41

Marie avait dit :

“ Vous avez entendu ? “

Dans le fond du ravin, *parmi le bruit de l’eau*, un autre bruit était venu ; RD. 39

Au-milieu de

Ça fait des accords, ça siffle, ça ronfle, avec des sonnettes et des trémolos qu’on entend de loin *au-milieu du bruit*, sur le pont de danse.

Le vieux Jean-Louis, Le petit village,

À travers

On entendait *à travers le bruit du moteur* les clochettes d’invisibles chameaux. B. 51

Par-dessus

Ses trilles aigus s’entendent aisément *par-dessus le bruit des chutes* K. 24

Cause

À cause de

Elle dit : « Nendaz ! Nendaz ! » Il n’entend pas tout de suite *à cause du bruit* et parce qu’il lui tourne le dos R.D. 60

Concession

Malgré

Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre *malgré le bruit rassurant du moteur*. B. 23.

Exclusion <i>Hormis</i>	
<p>En me reposant un moment, je me suis vite rendu compte que, <i>hormis le léger bruit que je faisais en cherchant où dérouler mon tapis de couchage</i>, l'écoulement du sang dans mes veines était la seule chose que j'entendais [...]</p> <p style="text-align: right;">K. 68</p>	<p><i>Hormis l'absence initiale de sons animaliers</i>, c'est le clapotement assourdi du mélange d'eau et de pétrole sur la plage qui lui a laissé l'impression la plus accablante ; K 21</p>
Comparaison	
<p>Comme</p> <p>Voici une clochette de cheval, loin, sur les chemins de la campagne, <i>comme un bruit d'eau dans la coulisse.</i></p> <p>C.F. Ramuz, D'Allemagne, : 166.</p>	

Annexe 34 Bruit/son. Modes de détermination

1. Bruit/son Modes de détermination

<p><i>Bruit</i> (être bruit)</p> <p>* <i>Son</i></p>	<p><i>Le bruit</i> <i>Le son</i></p> <p><i>Le(s) bruit(s) de</i> <i>Le(s) bruit(s) x</i></p> <p><i>Le(s) son(s) émis par</i> <i>Le(s) son(s) x</i></p>	<p><i>Du bruit</i></p> <p>*<i>Du son</i></p>	<p><i>Un(des) bruit(s) de</i> <i>Un (des) bruits x</i></p> <p><i>Un (des) sons x</i> <i>Un (des) sons émis par</i></p>	<p><i>Le(s) bruit(s)</i> <i>Ce(s) bruit(s)</i></p> <p><i>Le(s) son(s)</i> <i>Ce(s) son(s)</i></p>
--	--	--	--	---

Article zéro

Saisie sur le mode
de *l'étant*

(Ramuz, RD. 12)

Extension maximale

Saisies génériques

Restrictions

à valeur
sous-catégorisante

Bornage au sein
d'un continuum

“Image finie aux
contours
flottants”

(Guillaume : 104)

Saisie occurrence

(accompagnée, le cas
échéant, d'une
spécification par
mention de la source
ou par qualification)

Instanciation à
valeur déictique
ou anaphorique

1. Article zéro : *bruit* /**son*

Saisie sur le mode de *l'étant*

[...] dans une confusion de tous les éléments où on ne distinguait plus *ce qui était bruit* de ce qui était mouvement R.D. 12

2. Extension maximale : *le bruit/ le son*

Saisies génériques

L'omniprésence du bruit devient manifeste lorsqu'on se sert d'un microphone. Celui-ci, prolongement de l'oreille mais très différent par sa fonction, ne démêle pas les sons utiles *du bruit*. K. 55

Qu'est-ce que *le son* ? K. 16

Certaines espèces [...] utilisent *le son* comme une arme. K. 45

Euh voilà c'est ces attaques ... enfin cette manière *de développer l'son disons* ... D.T. I 86

Restrictions à valeur sous-catégorisante :

le(s) bruit(s) de, le(s) bruit(s) x / le(s) son(s) émis par, le(s) son(s) x

Le bruit d'origine humaine affecte des biophonies entières. K. 61

Le bruit blanc produit naturellement exerce un certain nombre d'effets positifs et il est souvent agréable à l'oreille et relaxant. K. 57

Dans notre monde industrialisé, il arrive parfois que *les bruits mécaniques* soient bienvenus. K. 56

Le sifflement du troglodyte arada semble formé *d'un son blanc aigu*. K 51

Si les gens au sol ne sont pas enchantés quand un bi- ou quadrimoteur traverse leur espace acoustique, *le son produit par les moteurs synchronisés* -ceux qui effectuent le même nombre de tours par minute et, par conséquent, émettent un bruit de hauteur et d'intensité égales - est un bourdonnement continu sans à-coups, la « musique » la plus douce et rassurante qui soit aux yeux des aiguilleurs du ciel. K. 56

Les Nez-Percés apprenaient leur musique et leur danse de la géophonie et de leurs guides animaux, *des sons de la nature* K. 66

Hormis l'absence initiale *de sons animaliers*, c'est le clapotement assourdi du mélange d'eau et de pétrole sur la plage qui lui a laissé l'impression la plus accablante ; K. 21

Les sons produits par l'eau peuvent évidemment varier en fonction des changements de l'environnement et du type de géographie locale. K. 21

3. Bornage au sein d'un continuum : du bruit / *du son

“Image finie aux contours flottants“ (Guillaume, G, 1975 : 104)

Sûrement qu'il avait dû entendre *du bruit* ; R.B. 32

4. Saisie occurrentielle :

un (des) bruit(s) de - un (des) bruits x / un (des) sons x - un (des) sons émis par
(accompagnée, le cas échéant, d'une spécification par mention de la source ou par qualification)

Un bruit/un autre bruit

Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, *un autre bruit* était venu ; c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant. RB. 39

Un bruit de

Alors, disait Rouge, moi, ce soir-là (il faudrait plutôt dire cette nuit-là, car il devait être minuit passé), j'étais couché depuis longtemps, quand j'entends dehors *un bruit de pas*.

RB. 23

Un bruit x

Et de sa bouche sortait à intervalles bien égaux *un bruit fort et marqué comme celui d'une lime à bois*. R.D. 55.

Un (des) son(s) x

Mais le tonnerre, quand il gronde, roule au loin et se rapproche, peut aussi présager de bonnes choses, comme la fin de la sécheresse. Il peut se traduire *par un son sec* (en milieu désertique, par exemple), se répercuter (dans beaucoup de forêts tropicales) ou s'accompagner de pluie et de vent. K. 25

La deuxième version elle est ... elle a beaucoup de charme je trouve ... elle a quelque chose de fragile ... de très intime ... *avec un son clair et très frais* presque cristallin comme ça DT J 24

Les anémones produisent *des sons étranges*. K. 35

5. Instanciation à valeur déictique ou anaphorique

Le(s) bruit(s)- ce(s) bruit(s)/ le(s) son(s)- Ce(s) son(s)

[...] *et le premier bruit* avait été occasionné par la craquée du surplomb quand il était venu en bas. RD. 17.

Ça avait fait un grand bruit et il avait été entendu de toute la vallée, qui a pourtant d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long. Seulement on n'avait pas su tout de suite *ce que ce bruit signifiait*. RD. 26

Annexe 35 Bruit/son et inscription discursive du sonore

Bruit	Son
1. Mimesis	
<p><i>Saisies onomatopéiques</i></p> <p>Ils sont chez Rebord, la salle à boire est pleine ; lui lève le doigt : « Cloc... » Comme une pendule qui bat, lentement d’abord, puis plus vite, toujours plus vite : « Cloc... cloc... cloc... » RD. 51</p> <p>Et là-bas, on tire le canon. <i>Poum !</i> RB. 35</p> <p>Et tout d’un coup ... <i>toc ... toctoc ... tac ...</i> une grêle de légers chocs clairs et irrités qui s’amplifiaient à mesure que nous avançons. B. 25</p> <p>Lorsque la marée se retire dans ces biomes mésoaméricains, les crabes se laissent tomber des branches et des troncs d’arbre dans les sédiments boueux, telles de grosses pierres plates, avec un « <i>floc</i> » caractéristique. K. 4</p>	<p><i>Imitations vocales infra-verbales</i></p> <p>Mais cette croche pointée <i>ta dida</i> du début, <i>ûû</i> ... c’est tiré comme si i fallait toujours beaucoup d’archet opur la faire ... et pour mettre la corde en vibration DT. I 86</p> <p>On est censé donc battre ça donc à deux temps <i>tim tam ti ti lampa</i> et non pas donc ... à la noire ... DM. I 67</p> <p>Il est <i>khkh</i> ... il est hissé n’est-ce pas DT. I 118</p> <p>c’est une sicilienne ce larghetto initial ... et ça donne <i>tam ta tam tam ta tam tam</i> DT. K 77</p>
2. Saisie du faire et de l’entendre	
Inscription discursive de l’écoute	
<i>Entendre</i>	
<p>C’était Rouge ; il était pieds nus, tête nue. Il n’avait pris que le temps de passer un pantalon sur sa chemise largement ouverte. Il tenait le fusil qu’il avait emprunté à Bolomey. <i>Sûrement qu’il avait dû entendre du bruit ;</i> R.B. 32</p> <p>j’étais couché depuis longtemps, <i>quand j’entends dehors un bruit de pas.</i> RB. 23</p>	<p><i>Les sons totémiques que j’entends</i> sont souvent ceux émis par les vagues sur le rivage K. 69</p> <p><i>Mes oreilles entendaient les sons indifféremment</i> ... elles n’étaient pas exercées à discerner les innombrables subtilités d’un milieu naturel à l’état sauvage. K. 12</p> <p>- ce troisième son donc ... oui ... intérieur ... <i>et que le violoniste entend des deux sons ... qu’il est en train d’jouer</i> ↗ DT. I 183.</p>
<i>Écouter</i>	
<p><i>en écoutant les sifflotements, les soupirs d’aise et les bruits de brosse qui montaient des cellules voisines.</i> B. 36</p>	<p><i>Elle, elle n’a eu qu’à écouter d’où venait le son.</i> R.D. 64</p>

Affinement de la saisie verbale de l'écoute

<p><i>Entendre → ne plus distinguer</i> dans une confusion de tous les éléments où on ne distinguait plus ce qui était bruit de ce qui était mouvement. RD. 12</p> <p><i>Entendre → s'étonner</i> Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne du bruit que fait sa voix, tellement elle est rauque, difficile à pousser dehors ; RD. 41</p> <p><i>Entendre → être frappé par</i> Et Rouge était frappé par le bruit en même temps que par la lumière RB. 24</p> <p><i>Entendre → se sentir menacé par</i> les clients se sentaient menacés par le bruit ; K. 25</p>	<p><i>Écouter → trouver l'origine d'un son</i> J'ai essayé d'écouter comme le font des animaux dotés d'oreilles de grande dimension (proportionnellement à leur corps), comme les chauves-souris, les félidés (félins) et les canidés (renards, loups, coyotes, dingos, chacals et autres), et de comprendre comment la forme et la taille de leurs oreilles les aident à trouver l'origine d'un son et à percevoir ses nuances. K. 36</p> <p><i>Écouter → (ne pas) démêler</i> L'omniprésence du bruit devient manifeste lorsqu'on se sert d'un microphone. Celui-ci, prolongement de l'oreille mais très différent par sa fonction, ne démêle pas les sons utiles du bruit. K 55</p> <p><i>Écouter → trouver le son x</i> j'ai trouvé ce son à la fois raide et métallique DT. J 148</p> <p><i>Écouter → percevoir le son comme</i> Les Wy-am percevaient naguère le son blanc géophonique des chutes de Celilo comme un signal reconnaissable, investi d'une profonde signification pratique et spirituelle K. 57</p>
--	--

Saisie du faire

<p><i>Faire du bruit</i> Elle fait du bruit sur les marches, mais c'est un bruit qu'on n'entend pas, tellement on parlait fort dans la salle à boire. RD. 59</p> <p><i>ça fait du bruit</i>, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit et il avait été entendu de toute la vallée RD. 26</p> <p><i>ça fait toujours du bruit</i>, les tremblements de terre. RD. 17</p> <p>quitte à ce que le piano joue dans l'orchestre autant qu'i fasse des choses intéressantes ... parce que si c'est pour qu'i fasse juste du bruit DM. K 35</p> <p><i>Il ... faire du bruit</i> -Tu te souviens du bruit qu'il a fait cette nuit ? RD. 22</p>	<p><i>*Faire du son / Produire, émettre, élaborer, engendrer un son</i></p> <p><i>Les anémones produisent des sons étranges.</i> K. 35</p> <p>Les bernaches accrochées aux rochers émergés et aux racines des palétuviers se retournent dans leur coquille <i>en émettant de petits bruits secs et aigus qui résonnent dans tout l'habitat au-dessus et au-dessous de la laisse de haute mer.</i> K. 4</p> <p><i>Il élabore dans sa gorge un son qu'il pousse dehors et qui est encore rauque et informulé;</i> RD. 35</p> <p><i>le terzo suono c'est un son engendré au grave d'une double corde</i> DT. J 189</p> <p><i>Rendre un son</i> Dans les centres urbains, la pluie <i>rend un son très différent.</i> K. 27</p>
---	---

3. Images du bruit / images du son

Analogie “de source”

Faire un bruit de

Plus rien là-haut que le vieux Plan avec son troupeau de moutons et le troupeau errait entre les ravins comme l'ombre d'un nuage. [...] Il avance, il se recourbe, en passant sur une bosse, il se recourbe dans l'autre sens en s'enfonçant dans un creux. Il devient convexe, il devient concave ; *il fait un bruit de pluie avec ses pattes.*

Faire un bruit comme

À ce moment, une pierre, se détachant là-haut de la coulée de boue, est venue s'abattre sur le pierrier *en faisant un bruit comme un rire.* RD. 28

Faire un bruit comme quand

Mais à présent tout pouvait se voir, tout se voyait de mieux en mieux ; à présent tout pouvait s'entendre. C'est seulement quand les souliers ferrés des trois hommes mordaient la roche, *faisant un bruit comme quand un chien croque un os*, que le silence était un peu dérangé. RD. 57

Extensions qualitatives / inscription subjective du perçu

je suis aussi pratiquement convaincu qu'il s'agit de X qui avait *cette capacité d'avoir ce son d'une limpidité absolue* ... DM. K 74

alors que là tout à coup *y'a une espèce de dilution du son* on perd ces bois et on revient en fait au continuum de cordes ... DL. K 23

Un son lancinant, bien fait pour traverser ces étendues couleur de cuir, triste à donner la chair de poule, et qui vous pénètre malgré le bruit rassurant du moteur. B. 23.

C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis. L'effet produit n'était pas exactement un accord, mais plutôt un alliage de tons, de soupirs et de plaintes de milieu de gamme qui se donnaient la réplique et mettaient parfois en résonance d'étranges rythmes lorsque leurs hauteurs tendaient à s'égaliser.. K. 19

Annexe 36 Silence Axes de catégorisation discursive

<p style="text-align: center;">Silence → absence de</p> <p style="text-align: center;">Saisies “terminatives“ (cessation du <i>faire</i> et de l’<i>entendre</i>)</p> <p style="text-align: center;"><i>ne plus entendre/ ne plus faire de bruit</i> <i>ne plus s’entendre, s’interrompre</i></p> <p style="text-align: center;">Saisies négatives</p> <p><i>Sans faire de bruit/sans bruit/ pas un bruit de</i></p>	<p style="text-align: center;">Silence → présence de</p> <p style="text-align: center;">Saisies par bruits rémanents / résiduels</p> <p style="text-align: center;">Saisie de l’infime</p> <p style="text-align: center;">Silence → tension vers le sonore</p>
<p style="text-align: center;">SAISIES “TERMINATIVES“ (cessation du <i>faire</i> et de l’<i>entendre</i>)</p> <p><i>Ne plus entendre/ne plus faire de bruit</i></p> <p><i>Ne plus entendre aucun bruit</i></p> <p><i>On n’a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu comme une première largeur de silence, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s’est tu à son tour. RB. 6</i></p> <p><i>Ne plus rien entendre</i></p> <p><i>et ce qu’on entendait, c’est qu’on n’entendait rien, c’est-à-dire plus rien. RD. 19</i></p> <p><i>[...] il a dû ensuite s’éloigner du côté du champ des roseaux parce qu’elle n’entend plus rien. RB. 32</i></p> <p><i>Ici on était dans le vent, dans les éclairs, dans le tonnerre, et le tonnerre grondait continuellement. C’est tout au plus si, par moment, et à de longs intervalles, une note ou deux ou encore un accord vous arrivent, puis on n’entend plus rien. RB. 50</i></p> <p><i>Il appelle : -Séraphin !</i></p> <p><i>Il appelle de toutes ses forces. Il met ses mains en porte-voix devant sa bouche, poussant dehors de toutes ses forces les trois syllabes qui font trois notes qui se suivent, et semblent d’abord s’être perdues, parce que tout un grand moment on n’entend plus rien ;</i> RD. 58</p>	<p style="text-align: center;">SAISIES PAR BRUITS RÉMANENTS</p> <p><i>Entendre/se produire encore</i></p> <p><i>Entendre encore</i></p> <p><i>Et il s’est fait partout un grand silence, où on entend encore le cri d’un coq, qui a retenti plein de dérision ; RD. 22</i></p> <p><i>Percer encore</i></p> <p><i>Choc suivi d’un silence où perçaient encore les sanglots d’une fille qui perdait les nerfs... B. 53</i></p> <p style="text-align: center;">Rémanence du sonore dans le mouvement</p> <p><i>Les cloches du dimanche ont sonné ce matin, les cloches se sont tues, mais un souvenir reste d’elles dans le balancement des branches.</i></p> <p style="text-align: center;">C.F. Ramuz Dimanche soir</p> <p style="text-align: center;">SAISIE PAR BRUITS RÉSIDUELS</p> <p><i>Entendre seulement</i></p> <p><i>La ville était plus calme qu’un tombeau. On entendait seulement, de loin en loin, l’agent de veille, vieux grillon pathétique, chantonner d’une voix rauque pour se donner du courage. B. 37</i></p>

Et Philomène sort ; elle, elle reste accoudée, les bras sur les genoux. On entend le bruit de la petite pluie qui fait fin et doux sur le toit comme beaucoup de pattes d'oiseaux.

On n'entend plus rien. RD. 39

Ne plus faire de bruit / Ne plus chanter

et les oiseaux ne chantent plus.

C.F. Ramuz Poèmes inédits

Ne plus piper mot

Un grommèlement suivi d'un silence épais accueillit nos salutations. *Ils ne pipaient plus mot* et nous regardaient tantôt nous, tantôt la voiture arrêtée devant la porte. B 50

Se taire

Il s'était tu. Et à ce moment-là, Séraphin s'était tu également, on avait senti grandir autour de soi une chose tout à fait inhumaine et à la longue insupportable : le silence.

RD. 1

Se taire tous ensemble

Un des garçons a dit : "*Vous entendez ? " ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon.* RB. 41

Se taire les uns après les autres

Car ils s'étaient tus l'un après l'autre, après quoi ceux du Sanetsch, comme ceux d'Anzeindaz, s'en étaient retournés chez eux. RD. 27

Se taire comme quand

Elle voulait dire quelque chose. Elle s'est avancée vers lui, mais il lui a fait signe de se taire, *comme quand il y a quelqu'un de bien malade dans une chambre.* RB. 23

Se taire toujours

Et Antoine le voit ; Antoine ne dit plus rien parce qu'il le voit. *Antoine se tait toujours, regardant fixement devant lui. Ce qu'il voit, c'est un homme déjà vieux, sec, avec des petits yeux clairs enfoncés dans des orbites sans sourcils. Ils sont assis ensemble devant le feu, vers les neuf heures. Et puis...* RD. 53

Y avoir seulement... qui a recommencé à se faire entendre

Thérèse écoute toujours, mais les portes se ferment l'une après l'autre, les fenêtres se ferment aussi ; *tout est devenu parfaitement paisible non seulement dans le ciel, mais sur la terre, et autour d'elle dans le village, où il y a seulement le babillage d'une fontaine qui a recommencé à se faire entendre et ne se taira plus jusqu'au matin.* RD. 17

SAISIE DE L'INFIME

Aux alentours de la fouille, les paysans passaient la veillée dans leurs champs, un mousquet entre les genoux, pour éloigner les sangliers qui ravageaient les cultures. Malgré la pipe et la théière, ils trouvaient le temps long. *De temps à autre on entendait un brin de soliloque ou un interminable soupir monter d'un carré de concombres.* B. 80

et maintenant, cette ville exquise et silencieuse qui sent le citron, qui parle le plus beau persan de Perse, *où toute la nuit on entend murmurer l'eau courante, et dont le vin est comme un chablis léger purifié par un long séjour sous terre.* B. 54

Saisie par négation exceptive

n'entendre que ..., entendre seulement ...

Elle avait été jusqu'à la porte. Elle écoute, l'oreille collée contre le mince panneau de sapin. *On n'entendait pas d'autre bruit dans la maison qu'un sourd bourdonnement-venant du rez-de-chaussée, comme quand une mouche est prise derrière un rideau...* RB. 9

[...] *hormis le léger bruit que je faisais en cherchant où dérouler mon tapis de couchage, l'écoulement du sang dans mes veines était la seule chose que j'entendais, un bruit de pulsation sourd à une extrémité du spectre et une sorte de geignement que je n'avais jamais remarqué à l'autre extrémité, probablement dû à un acouphène naissant.* K. 68

Se taire brusquement

Elles ont donc longé le bord du ravin sans y descendre, se baissant, puis se relevant, et les trois ensemble et puis séparées, *puis elles s'appellent de loin en riant. Brusquement, elles s'étaient tues.* C'est au moment où elles revenaient à leurs corbeilles qui étaient presque pleines ; Marie avait dit : "Vous avez entendu ?" RB. 39

Il a dû ouvrir la porte donnant sur le corridor, *il a dû crier : "Hé ! y a-t-il quelqu'un ?" Le bruit des voix alors s'est tu brusquement* RB. 8

Tacet non verbal

Et alors, sur la terrasse, les voix se taisent l'une après l'autre ; tout s'était tu, le vent s'est tu, même les vagues qui se taisent ; il n'y a plus eu que le bel air de danse qui s'est mis à tourner tout seul. Il s'est tu même un instant, alors on n'a plus respiré ; puis de nouveau, ces grands accords ont éclaté l'un par-dessus l'autre ...

Mais, à ce moment, une table tombe ; une voix :

"Arrêtez-le ! arrêtez-le ! ... Il devient fou ..."
Et tout à coup l'accordéon, lui-aussi, s'était tu. RB. 19

Le bruit des pas s'est tu ensuite ; il a compris qu'on l'attendait. RB. 33

La musique de fête s'est tue alors plus en arrière ; RB. 49

Le bruit se répercute en vagues tonitruantes d'un côté à l'autre de la vallée. Il met six, sept minutes à s'évanouir complètement. *Et, pendant ce temps, la biophonie aviaire s'est réduite à presque rien.* Dix minutes après, le paysage sonore naturel commence à redevenir ce qu'il était quand, au loin, le battement grave des pales d'un hélicoptère vient s'y ingérer. *Les oiseaux se taisent de nouveau. Tout à fait cette fois.* K. 54

seul, seulement ...

Si l'enfer c'est l'anti-monde *dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison.* B. 60

La ville ne poussait pas un soupir. *Seulement ici et là, le frémissement du djou ou le ricanement d'une corneille réveillée par nos phares.* B. 70

Saisie iconique

Le silence rend audible le monde

Le vieux Jean-Daniel se tait un moment. La nuit est venue, *on entend remuer l'ombre sur les champs.*

C.F. Ramuz La grande guerre du Sondrebond

SILENCE → CONSCIENCE DU SONORE

Silence → révélation du sonore

Alors il y eut des voix dans le lointain ; *on les entendait très distinctement, parce que le village était devenu tout à fait silencieux.* RD. 54

Saisie iconique :

Bruits dans le silence → étoiles dans la nuit

L'anthropophonie réduite au silence, nous étions attentifs au paysage sonore naturel de la fin de l'été que nous n'avions presque jamais entendu en cette saison. Chardonnerets, juncos, mésanges buissonnières, sittelles, grimpeaux bruns, colibris d'Anna, roselins familiers, tohis et hirondelles chantaient encore doucement en un entretissage transparent de voix dont nous ignorions l'existence si tard dans la saison. Nous nous sommes tournés l'un vers l'autre, en proie à la culpabilité de nous sentir mentalement et physiquement revigorés par l'absence d'avions, signes « normaux » de la civilisation et de l'activité économique. *Les enfants des villes doivent être aussi étonnés en découvrant le ciel nocturne lorsqu'il y a une panne d'électricité.* K. 58

J'ai d'abord entendu dans mon casque une série de clapotements. J'étais incapable de déterminer leur origine, car j'enregistrais en stéréo, mais je savais qu'ils étaient proches. *Puis le paysage sonore a nettement changé : les insectes se sont tus, les oiseaux ont baissé de ton.* Était-ce un signal ? K 42

La grande voix de l'eau s'est tue qu'ils essayaient instinctivement de retrouver avec l'oreille là où elle aurait dû être et dans les airs où elle n'était plus, *s'étonnant de ce nouveau silence en même temps qu'ils y obéissaient.* RD. 27

La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinquante mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. Ou était du moins en train de se taire, *étant déjà pleine de faiblesse et coupée de silences comme quand on serre quelqu'un à la gorge, et il crie de moins en moins fort, de moins en moins.* RD. 19

Alors la grande paroi s'est mise à rire toute entière par suite des échos envoyés de droite et de gauche, qui ne font bientôt plus qu'une seule rumeur ; toute la montagne éclate de rire, lui, il répond à la montagne :

-Je vois bien, je n'ai pas besoin de continuer, tu connais ton nom...

Elle se tait peu à peu. Elle redevient petit à petit silencieuse, il la laisse se taire. RD. 39

Et justement un train passait, mais on ne le voyait pas, lui non plus ; il faisait seulement son bruit, un bruit non situé, un bruit qui est ailleurs, qui est partout et nulle part, qui a rempli tout l'espace sans qu'on pût savoir d'où il venait, ni où il va : comme un commencement d'orage, comme quand une averse de grêle s'approche ; *puis tout à coup le bruit se tait ...*RB. 38

Silence → amplification du sonore

Heureusement que le feu recommence à pétiller ou c'est une goutte d'eau qui tombe, ou c'est un peu de vent qui traîne sur le toit. Et le moindre petit bruit est comme un immense bruit. La goutte tombe en retentissant. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; le frottement du vent remplit à lui seul la capacité de l'espace. Toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent ; *on redevient vivant soi-même parce qu'eux-mêmes sont vivants.* RD. 1

Et le moindre petit bruit est comme un immense bruit. La goutte tombe en retentissant. La branche mordue par la flamme claque comme un coup de fusil ; le frottement du vent remplit à lui seul la capacité de l'espace. Toute espèce de petits bruits qui sont grands, et ils reviennent ; on redevient vivant soi-même parce qu'eux-mêmes sont vivants. RD. 1

Séraphin tenait toujours le bras levé. Il a dit :

-Oui, là où ça surplombe. Mais il semble que, pour ce soir, ça soit fini.

Il avait une grande voix dans le silence. RD. 4

Silence → ouverture du lien au sonore

Se taire → entendre

Un des garçons a dit : *“Vous entendez ? “ ils se sont tus tous ensemble. On a entendu l'accordéon.*

Tout là-bas du côté du lac, derrière les arbres et la nuit, et très faible d'abord parmi le bruit de l'eau, mais qui finissait par percer ; RB. 41

Brusquement, elles s'étaient tues. C'est au moment où elles revenaient à leurs corbeilles qui étaient presque pleines ; Marie avait dit : *“ Vous avez entendu ? “ Dans le fond du ravin, parmi le bruit de l'eau, un autre bruit était venu ; c'était comme quand on marche sur une branche sèche, et la branche casse, puis une pierre se déplace en grinçant.* RB. 39

Il se tait, on écoutait le dimanche. [...] RB. 27

Se taire / ne plus entendre

L'accordéon s'est tu, on n'entend plus l'accordéon ; RB. 49

C'est qu'on ne peut rien distinguer à plus de quinze pas devant soi, mais c'est peut-être aussi qu'on s'est trompé de direction, *quand maintenant la cloche du feu s'est tue, le vent s'est tu également, le tonnerre au lointain ne s'entend plus qu'à peine, oh ! c'est partout un étrange silence !* RB. 52

Injonction au silence

-Écoutez, écoutez, disait-on. *Silence ! toi.*
RD. 49

Faire taire

Toutes ces jolies demoiselles étaient bras nus dans l'atelier, de sorte que je n'y entrais qu'avec une grande timidité (moi-même en tenue de maison, en bras de chemise ou en pantoufles) prenant place devant l'appareil, - *pendant qu'automatiquement je faisais taire bien malgré moi toute espèce de jolis airs à la mode, comme Madelon et Tipperary. Un grand silence s'ensuivait [...]* RS. 3

Ils n'osent plus tellement crier, ils n'osent même plus rien dire, ils ont fait taire leurs larmes qui coulent maintenant sans bruit.
RD. 25

Ne plus s'entendre / cesser de se faire entendre/s'interrompre

Ne plus s'entendre

Or, voilà que le bruit de l'eau ne s'entendait plus RD. 20

Cesser de se faire entendre

Car quelque chose y manque, *quelque chose qui y était n'y est plus : c'est le bruit du torrent qui a cessé de se faire entendre, bien qu'on fût à l'époque de l'année où il est le plus riche en eau.* RD. 13

Silence → nécessité, urgence du sonore

Au cours d'une mission, je suis tombé par hasard sur un site presque anéchoïde au fond du Grand Canyon. [...] Pendant quelques instants, j'ai cru que j'étais devenu sourd. Lorsque j'ai jeté un coup d'œil à mon sonomètre, l'écran indiquait le niveau le plus bas que j'étais capable d'entendre -10 dBA-, un silence total. *En peu de temps, je me suis senti si désorienté que je me suis mis à parler, à chanter et à lancer des cailloux contre les parois du canyon uniquement pour entendre autre chose que le sang battant dans mes tempes et le vacarme croissant dans mes oreilles. L'absence de tout signal acoustique me rendait fou. Je n'ai pas été long à emballer mon matériel et à retourner à portée de voix de la rivière, dont l'eau qui coulait tout près fournissait un repère acoustique.* K. 68

S'interrompre

Il n'y a donc plus eu, un instant, que le roulement de la boule sur la planche bien arrosée, comme quand un orage commence ; puis vint encore l'éclatement des quilles ; puis : "Quatre ?... -Non, cinq ... -Ah ! oui, cinq ... Je n'avais pas..." *Puis, là-bas également, tout s'était interrompu.* RB.6

Se réduire à ...

Et, pendant ce temps, la biophonie aviaire s'est réduite à presque rien. K. 54

Se perdre dans ...

Le reste des paroles que les deux hommes ont dites se perd dans le pied de ce mur en briques de béton, sans fenêtres, au-dessus duquel il n'y a que le gros papier d'emballage brun noir du ciel, et tout froissé ; RB. 34

Disparaître → rester silencieux

[...] *Après la disparition du bruit, six ou sept minutes plus tard, la zone est restée silencieuse : le chœur de l'aube n'a pas retrouvé le niveau auquel nous l'avions enregistré avant le passage des jets.* K. 62

S'éteindre, s'évanouir, mourir

S'éteindre

Les yeux se mouillaient, les verres tintaient, la chanson s'éteignait ... B. 38

S'évanouir

Le bruit se répercute en vagues tonitruantes d'un côté à l'autre de la vallée. Il met six, sept minutes à s'évanouir complètement. K 54

Mourir/ se mourir

Le bruit mourait peu à peu, devenu très doux, presque imperceptible, comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres. [...]

Le bruit avait cessé tout à fait. RD. 3

Un train passe sur le viaduc avec un grand bruit de vent qui se lève [...] Ça passe, ça glisse sans effort dans un beau mouvement irrésistible ; ça brille un instant de toutes ses vitres, ça n'est déjà, plus, *le bruit se meurt ;*

RB. 13

la tenue la plus longue est celle des clarinettes
qui meurent tranquillement sans effort ...
c'est un instrument *qui meurt sans effort ...*
[...] et les cors bouchés aussi *ils meurent*
tranquillement sans efforts [...] le
contrebasson s'arrête après trois mesures ...
les flûtes après quatre et les bassons tiennent
un petit peu plus long ... alors ... c'est c'que
disait J ... *on meurt d'une manière*
imperceptible et puis on change ... on change
évidemment l'équilibre de l'accord

DL. I 56-58-60

Métaphores processuelles :

Se taire/ venir par terre/mourir comme quand

Se taire comme quand ... (→ bruit)

Et le bruit qu'il y avait dans la salle s'est tu par dégringolement jusqu'à ne plus être du tout, comme quand une de ces piles de bûches, dont on fait provision pour l'hiver sous les avant-toits, vient par terre RD. 60

Venir par terre comme si ...

(→ bruit des voix)

le bruit des voix dans la salle à boire vient par terre comme si on avait donné un coup de ciseaux dedans. RB. 6

Mourir comme quand ...

Le bruit mourait peu à peu, devenu très doux, presque imperceptible, comme quand un petit vent fait bouger les feuilles des arbres. RD. 3

Cessation du bruit → érosion, usure

Il appelle :

-Séraphin !

Il appelle de toutes ses forces. Il met ses mains en porte-voix devant sa bouche, poussant dehors de toutes ses forces les trois syllabes qui font trois notes qui se suivent, *et semblent d'abord s'être perdues, parce que tout un grand moment on n'entend plus rien ;*

puis elles vous reviennent, ayant été heurter la paroi de l'autre côté de la combe. Le nom vous revient une première fois presque intact, il vous revient une deuxième fois usé aux angles et assourdi ; la troisième fois, il n'est plus qu'un frôlement comme quand un léger pan d'étoffe traîne derrière vous sur le sol.

RD. 58

Cessation du bruit → usure, déchirure

À présent, c'était de l'autre côté du mur et de derrière les carreaux que la musique venait ; mais elle venait toujours. Il va, elle le suivait. Ça l'a suivi jusque dans la ruelle ; là seulement, *ça se défait, ça se démaille, ça s'use fil à fil dans l'air, ça se troue enfin derrière lui.* RB. 30

SAISIES NÉGATIVES

Ne pas pousser un soupir

La ville ne poussait pas un soupir. B. 70

... sans faire de bruit, sans bruit

Ils ne disaient rien ; *quelques-uns redescendaient l'escalier sans faire de bruit.*

RD. 48

Puis, aussi soudainement qu'il était venu, *le jaguar a disparu sans bruit dans la forêt, ne laissant derrière lui que la pulsation rythmée des chœurs de grenouilles et d'insectes vrombissants, et les battements de mon cœur qui résonnaient encore.* K 9

Pas un bruit/chant de

Pas un bruit de moteur ; le col ne donnait pas signe de vie, mais on le sentait faire patiemment sa trouée dans la nuit. B. 74

Pas un chant de moteur du côté du bazar d'où montaient les premières fumées. B. 72

Annexe 37 Silence. Saisie syntaxique

Énoncé nominal

Silence.

Je frappe avec le poing. *Silence.* Puis, longuement, avec une pierre ramassée dans le fossé. On entend alors un bruit de pas qui approchent, décroissent, reviennent, et une voix enrouée « Qi yé ?... » B. 59

Tout était en vie, les sonnailles tintaient au cou des bêtes, les hommes s'appelaient entre eux – *silence.* Il regarde : plus d'hommes, plus de bêtes, plus d'herbe, plus de chalets : il voit des pierres et puis des pierres et puis des pierres. RD. 32

[...] D'abord une seule note toujours la même, longtemps tenue, *puis un silence*, puis cette même petite note qui revenait. *Puis un silence.*

Puis une autre note est venue. RB. 28

Silence absolu et soleil vertical. B. 55

Pas un bruit/un, chant de ...

Pas un bruit de moteur ; le col ne donnait pas signe de vie, mais on le sentait faire patiemment sa trouée dans la nuit. B. 74

Pas un chant de moteur du côté du bazar d'où montaient les premières fumées. B. 72

Il y a ...

Tout à coup, il a dit : -Combien est-ce qu'on était ? -Où ça ? -Là-haut.

Il y a un silence, puis quelqu'un a dit : -Voyons, peut-être une vingtaine....

-Dix-huit, a dit quelqu'un. RD. 52

c'est d'abord un long appel, un long cri soutenu des basses, *puis il y a un court silence* ; puis mille petites notes dégringolent toutes ensemble. RB. 9

Ils chantaient. On chante une chanson, puis on en chante une autre ; on chante toutes les chansons qu'on sait. Seulement, quand l'une est finie, et avant qu'on passe à la suivante, *il y a toujours un petit moment de silence*, et c'est pendant un de ces moments-là. [...] RB. 41

Il y avait

Le grand bruit venait de la terre, *au lieu qu'il n'y avait sur l'eau que du silence* [...] RB. 10

Il y a eu

On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu *comme une première largeur de silence*, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s'est tu à son tour. RB. 6

C'est ...

oh ! c'est partout un étrange silence ! RB. 52

Inchoatif : *il se fait ...*

Et il s'est fait partout un grand silence [...] RD. 22

Impersonnel : *il fait silence*

J'ai voulu siffler, mais je n'ai pas pu,
tant il fait silence

C.F. Ramuz, Poèmes inédits

Saisie sur l'axe du *faire* et de l'*entendre*

> Saisie par la polarité de l'*entendre*

Je n'avais jamais entendu jusque-là un silence aussi sinistre dans une région de l'Alaska. K. 21

Lorsque j'ai jeté un coup d'œil à mon sonomètre, l'écran indiquait *le niveau le plus bas que j'étais capable d'entendre -10 dBA-, un silence total.* K. 68

Inchoatif

→ ***entendre venir***

Rien ne bouge plus : *on a entendu venir le silence comme si c'était la fin du monde qui venait.* La fin du mouvement a été comme si elle était la fin de la vie. Il n'y a plus rien eu, il y a eu un grand vide, on y est tombé ; on y tombe encore, on y tombe longtemps ; puis il a fallu revenir à l'autre vie, à l'ancienne. RB. 31

→ ***sentir grandir***

Il s'était tu. *Et à ce moment-là, Séraphin s'était tu également, on avait senti grandir autour de soi une chose tout à fait inhumaine et à la longue insupportable : le silence.* RD. 1

Subjectif

→ ***s'étonner de /obéir à***

La grande voix de l'eau s'est tue qu'ils essayaient instinctivement de retrouver avec l'oreille là où elle aurait dû être et dans les airs où elle n'était plus, *s'étonnant de ce nouveau silence en même temps qu'ils y obéissaient.* RD. 27

> Saisie par la polarité du *faire*

→ Injonction

-Écoutez, écoutez, disait-on. *Silence ! toi.* RD. 49

→ Saisie cinétique : *agir en silence / silencieusement / sans bruit - faire tout doucement*

En silence, on coltina le bagage dans un escalier obscur. B 2

Elle a rampé comme le chat. *Elle a été tellement silencieuse qu'elle semblait ajouter dans son rampement au silence.* RB. 9

Les bancs d'espadons aux reflets turquoise passaient silencieusement les Détroits en route vers le sud. B. 21

Ils n'osent plus tellement crier, ils n'osent même plus rien dire, *ils ont fait taire leurs larmes qui coulent maintenant sans bruit.* RD. 25

Ils ne disaient rien ; *quelques-uns redescendaient l'escalier sans faire de bruit.* RD. 48

Il ne faut pas qu'elle nous entende marcher. On se tiendra, nous deux, près des filets ... Et vous (ce n'était plus à Décosterd qu'il s'adressait), *il vous faut faire tout doucement* ; vous irez vous asseoir sur le banc. Vous ne commencerez que quand vous serez prêt, mais alors partez à plein ...

RB. 31

Être silencieux

→ saisie temporelle

La fin du jour est silencieuse. On a parlé son saoul en déjeunant. Porté par le chant du moteur et le défilement du paysage, le flux du voyage vous traverse, et vous éclaircit la tête. B. 13

→ saisie spatiale

Le pays silencieux reposait dans la lumière lourde et fruitée d'une fin d'été. B 10

Une forêt sèche est d'ordinaire silencieuse et les sons ont tendance à ne pas se prolonger aussi loin ni à durer aussi longtemps. K. 18

Après la disparition du bruit, six ou sept minutes plus tard, *la zone est restée silencieuse* : le chœur de l'aube n'a pas retrouvé le niveau auquel nous l'avions enregistré avant le passage des jets.

K. 62

Presqu'aucun être sensible ne peut prospérer *dans un environnement complètement silencieux.*

K. 67

Au cours d'une mission, je suis tombé par hasard sur un site presque anéchoïde au fond du Grand Canyon. *C'était l'endroit le plus silencieux où je me sois jamais trouvé en pleine nature* : une zone enclose entre de hautes parois de grès, à un kilomètre et demi de la rivière. K. 68

Saisie “autonomisante“

→ Saisie ontologique

Devenir du silence

Tout cela qui avait été du bruit [...] ; qui avait été chanté, qui avait été crié, qui avait été discuté [...] ; - qui était maintenant fixé, ne bougeait plus, était devenu une suite de points immobiles sur du papier, était devenu de l’immobilité, *était devenu du silence*, mais l’un et l’autre riches, et comme tout tendus déjà vers le dehors, de ce qu’ils avaient à restituer. RS. 7

Être là, être vécu

ça n’a pas bien respiré *c’est-à-dire que les silences n’étaient pas là n’étaient pas vécus...* DM. I 27

→ Saisie temporelle

Suivi d’un silence

Choc suivi d’un silence où perçaient encore les sanglots d’une fille qui perdait les nerfs... B. 53

Coupé(e) de silences

La voix rauque qui parle là, c’est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s’était tue. Ou était du moins en train de se taire, étant déjà pleine de faiblesse *et coupée de silences* [...] RD. 19

→ Saisie localisante

Dans le silence

mais, derrière ceux qui venaient, et à mesure qu’ils venaient, *la combe entrait dans le silence, dans le froid et dans la mort.* RD. 67

Et, de nouveau, au-dessus de lui, il y avait dans l’air deux parties ; *une moitié de ciel était dans le silence, mais l’autre faisait un grand bruit* RB. 24

Il avait une grande voix *dans le silence.* RD. 4

Si l’enfer c’est l’anti-monde *dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison.* B. 60

... plein(es) de silence

Ils se passaient le gobelet, ils regardaient vers le torrent, ils voyaient que les grosses pierres qui garnissaient le fond de son lit achevaient de sécher, *laissant entre elles des mares pleines de silence*, et ces mares brillaient comme des verres de lunette. RD. 27

→ Saisie interactionnelle

Répandre du silence

*et dans la nuit ses plaintes d’eaux
semblent répandre du silence.*

C.F Ramuz Le petit pays

Tourmenter le silence

Il y aurait donc quatre mille ans que leurs essieux tourmentent *le silence anatolien.* B. 24

Annexe 38 Silence. Modes de détermination

<i>Le silence</i>	<i>Du silence</i>	<i>Un/des silence(s)</i>	<i>Le(s) silence(s)</i> <i>Ce(s) silence(s)</i>
Extension maximale	Bornage au sein d'un continuum	Bornage occurrenceiel	Instanciation à valeur déictique ou anaphorique
<p>Le silence</p> <p><i>Le silence</i> signifie privation sensorielle. K. 67</p> <p>c'qui fait l'intérêt de l'écriture du phrasé ... qui est par tout petits phrasés si vous r'gardez la partition... euh ... <i>c'est justement le silence</i> DM. K 24</p> <p>l s'était tu. Et à ce moment-là, Séraphin s'était tu également, on avait senti grandir autour de soi une chose tout à fait inhumaine et à la longue insupportable : <i>le silence</i>. RD. 1</p> <p>Entrer dans ...</p> <p>mais, derrière ceux qui venaient, et à mesure qu'ils venaient, <i>la combe entraît dans le silence, dans le froid et dans la mort</i>. RD. 67</p> <p>Entendre venir ...</p> <p>Rien ne bouge plus : <i>on a entendu venir le silence comme si c'était la fin du monde qui venait</i>. RB. 31</p>	<p>(N') y avoir (que) du silence</p> <p>Le grand bruit venait de la terre, <i>au lieu qu'il n'y avait sur l'eau que du silence</i>. RB. 10</p> <p>Répondre du silence</p> <p>et dans la nuit ses plaintes d'eaux <i>semblent répandre du silence</i>.</p> <p>Ramuz <i>Le petit pays</i></p> <p>Du bruit vs. du silence</p> <p>Tout cela qui avait été du bruit, [...] était devenu de l'immobilité, <i>était devenu du silence</i>, mais l'un et l'autre riches, et comme tout tendus déjà vers le dehors, de ce qu'ils avaient à restituer. RS.7</p> <p>Bornage temporel</p> <p>Un petit moment de...</p> <p>Ils chantaient. On chante une chanson, puis on en chante une autre ; on chante toutes les chansons qu'on sait. Seulement, quand</p>	<p>Il y a un silence</p> <p>Tout à coup, il a dit : -Combien est-ce qu'on était ? -Où ça ? -Là-haut.</p> <p><i>Il y a un silence</i>, puis quelqu'un a dit : - Voyons, peut-être une vingtaine ... RD. 52</p> <p>Un silence. Puis un silence</p> <p>D'abord une seule note toujours la même, longtemps tenue, <i>puis un silence</i>, puis cette même petite note qui revenait. <i>Puis un silence</i>. RB. 28</p> <p><i>Choc suivi d'un silence</i> où perçaient encore les sanglots d'une fille qui perdait les nerfs. B. 53</p> <p>Des silences</p> <p>La voix rauque qui parle là, c'est-à-dire à cinq cents mètres au-dessous de vous, au fond de la gorge, s'était tue. Ou était du moins en train de se taire, étant déjà pleine de faiblesse <i>et coupée de silences</i> [...] RD. 19</p>	<p>Les silences</p> <p>ça n'a pas bien respiré c'est-à-dire que <i>les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus</i>. DM I 27</p> <p>Déictique</p> <p>+ qualification</p> <p>Ce(s) silence(s) x</p> <p>Si l'enfer c'est l'anti - monde <i>dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison</i>. B. 60</p> <p>Anaphorique</p> <p>La grande voix de l'eau s'est tue qu'ils essayaient instinctivement de retrouver avec l'oreille là où elle aurait dû être et dans les airs où elle n'était plus, <i>s'étonnant de ce nouveau silence en même temps qu'ils y obéissaient</i>. RD. 27</p>

<p>Sous-catégorisations</p> <p>Toutes les espèces de silence</p> <p>Toutes les humeurs dans ce cœur, toutes les douceurs, toutes les colères. [...] <i>tous les silences aussi, toutes les espèces de silence et toutes les voix</i> ; RC.9</p> <p>Le silence anatolien</p> <p>Il y aurait donc quatre mille ans que leurs essieux tourmentent <i>le silence anatolien</i>. B. 24</p> <p>Le silence de la haute montagne</p> <p>[...] <i>le silence de la haute montagne</i>, le silence de ces déserts d'hommes, où l'homme n'apparaît que temporairement. RD 1</p>	<p>l'une est finie, et avant qu'on passe à la suivante, <i>il y a toujours un petit moment de silence</i>. RB. 41</p> <p>Bornage spatial</p> <p>Métaphore "du contenant"</p> <p>largeur de ...</p> <p>On n'a plus entendu aucun bruit derrière le corridor où il y a eu <i>comme une première largeur de silence</i>, en avant de laquelle le bruit de la terrasse continuait à se faire entendre, mais il s'est tu à son tour. RB. 6</p> <p>plein(es) de ...</p> <p>Ils se passaient le gobelet, ils regardaient vers le torrent, ils voyaient que les grosses pierres qui garnissaient le fond de son lit achevaient de sécher, <i>laissant entre elles des mares pleines de silence</i>, et ces mares brillaient comme des verres de lunette. RD. 27</p>	<p>Bornage qualitatif</p> <p>→ temporel</p> <p>un court silence</p> <p>c'est d'abord un long appel, un long cri soutenu des basses, <i>puis il y a un court silence</i> ; RB. 9</p> <p>→ intensif</p> <p>un grand silence</p> <p><i>Et il s'est fait partout un grand silence</i> RD. 22</p> <p>un silence total</p> <p>Lorsque j'ai jeté un coup d'œil à mon sonomètre, l'écran indiquait le niveau le plus bas que j'étais capable d'entendre -10 dBA-, <i>un silence total</i>. K. 68</p> <p>→ subjectif</p> <p>un silence aimable</p> <p><i>Un silence aimable</i> régnait sur la rue encore chaude. B.1</p> <p>un silence épais</p> <p><i>Un grommèlement suivi d'un silence épais accueillit nos salutations</i>. B. 50</p> <p>un silence sinistre</p> <p>Je n'avais jamais entendu jusque-là <i>un silence aussi sinistre</i> dans une région de l'Alaska. K. 21</p> <p>un étrange silence</p> <p><i>oh ! c'est partout un étrange silence !</i> RB.52</p>	
--	--	--	--

Annexe 39 Silence Saisies qualifiantes

INSCRIPTION SUR L'AXE DE L'INTENSITÉ

grand

Et il s'est fait partout un grand silence [...] RD. 22

Un grand silence s'ensuivait, ponctué par le bruit des fers à repasser, tout traversé les jours de bise par le claquement joyeux de la lessive qui séchait sur le toit de zinc ; RS. 3

total

Lorsque j'ai jeté un coup d'œil à mon sonomètre, l'écran indiquait le niveau le plus bas que j'étais capable d'entendre -10 dBA-, *un silence total.* K. 68

parfait

et le silence est si parfait que le son de votre klaxon vous fait tressaillir. B. 12

absolu

Silence absolu et soleil vertical. B. 55

INSCRIPTION SUR L'AXE DE LA DURÉE

court

c'est d'abord un long appel, un long cri soutenu des basses, *puis il y a un court silence ;* puis mille petites notes dégringolent toutes ensemble. RB. 9

trop longs (+ saisie subjective)

y'a ces silences trop longs [...] DS. I 93

SAISIE SUBJECTIVE

nouveau

La grande voix de l'eau s'est tue qu'ils essayaient instinctivement de retrouver avec l'oreille là où elle aurait dû être et dans les airs où elle n'était plus, *s'étonnant de ce nouveau silence en même temps qu'ils y obéissaient.* RD. 27

épais

Un grommèlement suivi d'un silence épais accueillit nos salutations. Ils ne pipaient plus mot et nous regardaient tantôt nous, tantôt la voiture arrêtée devant la porte. B 50

aimable

Un silence aimable régnait sur la rue encore chaude. B 1

dangereux

Si l'enfer c'est l'anti-monde *dans ce silence dangereux que seul trouble le bourdonnement des mouches, ils ont raison.* B. 60

étrange

C'est qu'on ne peut rien distinguer à plus de quinze pas devant soi, mais c'est peut-être aussi qu'on s'est trompé de direction, *quand maintenant la cloche du feu s'est tue, le vent s'est tu également, le tonnerre au lointain ne s'entend plus qu'à peine, oh ! c'est partout un étrange silence !* RB. 52

sinistre

Je n'avais jamais entendu jusque-là un silence aussi sinistre dans une région de l'Alaska. K. 21

arbitraires

y'a ces silences trop longs mais absolument arbitraires ça c'est incompréhensible DS. I 93

pas vécu(s)

les silences n'étaient pas là n'étaient pas vécus DM. I 27

fascinant(s)

les silences aussi sont complètement fascinants ... ça crée le frisson ... DS. I 69
