

# **UN CIEL ACOUSMATIQUE**

**FOUDRE/SPECTRE/AGRAMMATICALITE :**

**Réflexions sur la définition du timbre dans la  
musique électroacoustique**

Merci à Christine Groult, Marco Marini et Nathalie Ruget pour leur confiance, leur partage et leur écoute.



*«C'est à partir du sujet et par lui que naîtra une nouvelle musique, et non par un élargissement arbitraires de l'inventaire des matériaux sonores vers les contrées du bruit. » Telle est la conviction de Schaeffer.<sup>1</sup>*

*(...) j'espère secrètement qu'un public se formera, qui préférera les séances, en principe plus ingrates, où l'on doit oublier le train pour ne plus entendre que les enchaînements de couleur sonore, les changements de temps, la vie secrète des percussions.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Stéphane Roy *L'analyse des musiques électroacoustiques, modèles et propositions*, Paris, L'harmattan, 2004.

<sup>2</sup> Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952

## INTRODUCTION

Cette courte étude sur l'art acousmatique se voudrait faire état d'une position actuelle de mon apprentissage de la composition. Je souhaite analyser, c'est à dire faire et défaire avec distanciation mes acquis et mes intuitions afin de structurer au mieux ma compréhension de cet art à ce jour.

Cette étude se divise en trois concepts perméables les uns aux autres.

A. La Foudre aborde la question perceptive du son.

B. Le Spectre porte sur les particularités matérielles de cet art que sont le support et le haut-parleur.

C. L'Agrammaticalité a pour but lui, de rencontrer la dimension syntaxique de l'art acousmatique.

Un « ciel acousmatique » est inspiré d'un propos de François Bayle : *Espaces inhabitables, c'est tout simplement un propos théorique : celui d'explorer une autre géométrie que celle de la gravitation et des rapports d'échelle habituelle des sonorités normales – c'est à dire d'avoir un champ plus large qui autorise des modalités énergétiques en mutation, et donc un espace qu'on ne connaît pas. C'est pourquoi j'ai dit "inhabitable.*

## A. Foudre



*Gronde ; déchire.  
Disruptif. La chaîne électroacoustique.*

*Le ciel et le tympan.  
Le tambour.*

*Le ciel et le tympan : nous voyons l'éclair ; selon le temps que prendra le tonnerre pour gronder, nous calculerons la distance.*

*Puis l'éclair touche le sol, la terre tremble ; le tympan vibre.  
Le haut-parleur transmet.  
Du son sans papier.*

*La peau du tambour frappée émet une sphère.  
Le geste vif du musicien de tout temps déclenche un son primordial.*

*Quel est son nom ?*

*Si le tambour est le timbre, si le timbre est le papier, un son sans papier ne s'appelle pas.*

*Sans identité, un son sans papier s'appelle X.*

*Comme tous les inconnus il ne s'appelle pas. Volontiers né sous X, il se résout.  
L'ancêtre nous dit qu'il existe puisqu'il a un nom, ici et maintenant, saisissable.*

*Mais X en colère résonne dans la ville, la montagne et l'océan.  
Il brise le morceau de ciel et brisera l'arbre en lui donnant l'immortalité.*

*Et le son sans papier nous dira :  
« ECOUTE ».*



### **Perception : Mémoire : Foudre : Timbre**

Comme chacun sait, l'aventure de l'art acousmatique est fondée entre autre sur l'expérience de Pierre Schaeffer et de sa trouvaille, laquelle réalisée grâce au son généré par la rayure accidentelle d'un disque tournant à 78 tours/minute emprisonnant alors une seconde de son dans le studio d'essai de la RTF et dans l'oreille de Schaeffer, le tout en 1948.

Sur la répétition : *Elle ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple : cette thèse célèbre de Hume nous porte au coeur d'un problème. Comment la répétition changerait-elle quelque chose dans le cas ou dans l'élément qui se répète, puisqu'elle implique en droit une parfaite indépendance de chaque présentation ? La règle de discontinuité ou d'instantanéité dans la répétition se formule : l'un n'apparaît pas sans que l'autre ait disparu. Ainsi l'état de la matière comme « mens momentanea<sup>3</sup> ». Mais comment pourrait-on dire « le second », « le troisième », et « c'est le même », puisque la répétition se défait à mesure qu'elle se fait ? Elle n'a pas d'en-soi. En revanche, elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple. Telle est l'essence de la modification. Hume prend comme exemple une répétition de cas, du type AB, AB, AB, A... Chaque cas, chaque séquence objective AB est indépendante de l'autre. La répétition (mais*

---

<sup>3</sup> Mens momentanea : Esprit instantané selon Leibniz.

*justement on ne peut pas encore parler de répétition) ne change rien dans l'objet, dans l'état de choses AB. En revanche, un changement se produit dans l'esprit qui contemple : une différence, quelque chose de nouveau dans l'esprit.<sup>4</sup>*

*...Non qu'on en revienne à l'état de la matière qui ne produit pas un cas sans que l'autre ait disparu. Mais à partir de l'impression qualitative de l'imagination, la mémoire reconstitue les cas particuliers comme distincts, les conservant dans « l'espace de temps » qui lui est propre. Le passé n'est plus alors le passé immédiat de la rétention, mais le passé réflexif de la représentation, la particularité réfléchie et reproduite.<sup>5</sup>*

Cette écoute nous positionne entre notre conscience temporelle discrète<sup>6</sup> et notre conscience temporelle vécue.

Notre conscience suspendue dans cet entre-deux se trouve face à la responsabilité de changer une ou plusieurs données matérielles de son monde car risquant de se perdre dans le labyrinthe de son inconscient si elle n'opère pas cette nécessité. Le labyrinthe du doute.

Le doute pose question ; l'étonnement peut provoquer le doute.

S'étonner, du latin « extonare » : frappé de la foudre, du tonnerre.

S'étonner, premier symptôme de l'ignorance, premier pas vers cet espace inhabitable cher à François Bayle.

En effet l'oreille expérimente dans cet entre-deux un magma d'informations et de données sonores dans lequel, selon Bayle, une chose peut émerger à tout moment.

Cet étonnement que l'on pourrait classer dans le champs de l'énergie pure, fugace, énergie électrique tout proche de l'éclair, risque malgré tout de disparaître dans l'oubli et demande à être contenue afin d'être mémorisée. Pour que cela arrive l'oreille doit choisir et nommer deux objets entre lesquels, elle placera cette énergie (par exemple, l'intervalle musicale).

Mais pour autant s'étonner d'un son pour ce qu'il est, qu'est-ce à dire ?

Le timbre, terme venant du grec byzantin *timbanon* et du grec classique *tumpanon*, traduit par tambour en français<sup>7</sup>, fut pour Schaeffer et ses chercheurs, l'un des champs de recherche majeur.

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Mesurée

<sup>7</sup> Il est amusant de noter que le mot tympan vient lui aussi du grec tumpanon, tambour.



S'en est suivi un nouveau solfège empruntant à la botanique son système stable de classification afin de le transférer sur le monde sonore et ses objets. Une définition des plus précises de la musique vit alors le jour.

La musique et l'ineffable, dira-t-on... *la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer*<sup>8</sup>.

Cependant une fois détournée de sa tradition par le biais de la démarche concrète, une fois observée et placée en « laboratoire », elle n'en est pas moins restée ce qu'elle a toujours été, c'est à dire *une activité « globalisante », une interdiscipline proprement dite, une activité qui, recoupant de multiples disciplines spécifiques, vérifie par synthèse leurs apports partiels, tant sur le plan des faits que sur celui des idées, et se présente au même titre qu'elles comme une activité de découverte, qui vise autant sinon plus, à fonder une connaissance qu'à créer des oeuvres.*<sup>9</sup>

Une connaissance qui selon Schaeffer peut émerger selon que l'équilibre entre le faire et l'entendre humain soit considéré et ce peut-être parce qu'*il y a une telle liaison entre notre âme et notre corps, que les pensées qui ont accompagné quelques mouvements du corps, dès le commencement de notre vie, les accompagnent encore à présent, de sorte que, si les mêmes mouvements sont excités derechef dans le corps par quelque causes extérieures, ils excitent aussi en l'âme les mêmes pensées, et réciproquement, si nous avons les mêmes pensées, elles produisent les mêmes mouvements.*<sup>10</sup>

Dans son Guide des Objets Sonores, Michel Chion nous explique que Schaeffer a mis en évidence durant sa recherche le comportement spontané de l'oreille qui est celui d'identifier un son par son processus énergétique donnant naissance à l'objet sonore, ne se contentant plus comme il a été courant de penser, de l'identifier uniquement par sa source, sa provenance, sa cause...

De cette remarque est né la notion de facture et par la suite la notion d'allure et ce afin de qualifier un son.

Lors du nettoyage et de la nomination de sons ayant pour destination la composition d'une pièce pour le conservatoire, il me fut intéressant de remarquer que l'arrêt de l'écoute d'une boucle se passait dès lors que je reconnaissais une allure dans un fragment sonore.

---

<sup>8</sup> Claude Debussy

<sup>9</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966.

<sup>10</sup> Diderot, *Oeuvres*

Puisqu'il m'était interdit de classer mes sons selon la cause ou la source de ces sons, j'ai spontanément usé d'une méthode chiffrée c'est à dire rythmique pour identifier l'objet sonore.

Si l'on applique la définition de l'allure que l'on trouve dans le TOM à cette expérience, nous pouvons ajouter que *suivant que les oscillations qui constituent une allure sont : d'une régularité mécanique ; d'une périodicité souple révélant un agent vivant (homme) ; d'une irrégularité imprévisible (phénomène naturel) ; on décèlera un agent respectivement mécanique, vivant, et naturel et on distinguera trois types d'allure : mécanique, vivante et naturelle.*<sup>11</sup>

Trois types d'allure et donc trois types de mouvements heurtant notre tympan, produiraient alors un code chiffré tel un message morse et donc déchiffrable s'il a été appris et mémorisé antérieurement.

Mais par ailleurs, de quelle manière l'oreille va décider qu'il s'agit d'un type d'allure et non d'un autre ?

*L'instant de la décision est une folie*<sup>12</sup>.

L'écoute réduite nous proposerait donc peut-être de sonder le processus de la connaissance même ; simuler le chaos et ce dans le but de nous mener vers l'observation d'une des plus profondes caractéristique humaine : notre curiosité.

Et puisque *tout ce qui a un nom existe*<sup>13</sup>, l'attention posée sur ce qui n'en a pas encore nous plonge dans un état magmatique<sup>14</sup> peu supportable car irrationnel et pourtant essentiel à la bonne marche du processus d'apprentissage de l'identification de l'objet sonore et ce, quelle que soit sa nature.

*ignorato motu ignoratur natura*<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Buchet Chastel, Paris, 1983.

<sup>12</sup> Soren Kierkegaard

<sup>13</sup> Proverbe basque

<sup>14</sup> L'ouïr.

<sup>15</sup> Qui ignore le mouvement, ignore la nature. Aristote.

## B. SPECTRE



*Pythagore était là.  
Caché derrière le rideau oui mais il était là.  
Ses élèves acousmates l'écoutaient. Ils se le figuraient ou non.*

*Quand je suis au téléphone j'ai l'impression de mieux entendre.  
Mes mouvements sont sans témoin.  
Mon corps ne parle qu'à moi-même.  
Et la musique peut commencer.  
La musique de téléphone à téléphone.*

*Du mouvement lors d'un procès.  
De rage elle trace sans le vouloir.  
Et l'autre apparaît.  
Sur le support.*

*Dans une grotte, on faisait du feu autrefois.*

*Il trace.*

*Mais maintenant cela n'a pas changé.*

*Parce que Rainer Maria Rilke parle d'un homme déplacé par on ne sait quelle force de son lit  
au sommet d'une montagne. La chose est absurde ; elle dépasse à tel point l'entendement  
que le seul moyen dont dispose l'homme pour conserver la Raison est celui d'interpréter le  
phénomène et par là de se raconter une histoire.*



### **Support : Spectre : Timbre**

L'art acousmatique, art sonore produisant des oeuvres de support<sup>16</sup> dont l'aboutissement se situe lors de leurs interprétations sur acousmonium, offre à l'esprit du chercheur un véritable casse-tête.

En effet cet art ne se contentant point de détourner et de transfigurer une discipline artistique qu'est la musique et ce par la grande liberté de choix de matière sonore qu'il se donne, se permet en outre de remettre en question son identité spatiale et temporelle.

*À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art, – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. [...] Le hic et nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. [...] Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique.<sup>17</sup>*

Œuvre reproduite, une pièce acousmatique ne se révèle pourtant et ne se laisse entendre de manière totale que lors de son interprétation. Elle est tout aussi dépendante du lieu de son interprétation et du dispositif sonore employé<sup>18</sup> que de son contenu musical et sonore élaboré en studio.

---

<sup>16</sup> Denis Dufour

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris 2012

<sup>18</sup> Et des paramètres de jeu qui en découlent : Couleur des HP, géographie spatiale, densité des HP...

Elle élabore son identité dans un va et vient entre ce qui a été là<sup>19</sup> et le caractère éphémère et unique d'une interprétation en situation de concert.

Ni mort ni vivant, ni absent ni présent, il se situe une fois encore dans une zone de flou qui pose question et provoque notre curiosité.

Tel un entre-deux, l'art acousmatique a de ce fait tout l'apparence d'un spectre<sup>20</sup>.

Cette métaphore du spectre, le compositeur habile en usera tel le prestidigitateur ou le cinéaste et pour notre plus grand plaisir.

C'est que l'Homme a une telle rage envers la finitude.

Jean-Luc Nancy dans son ouvrage « A l'écoute » dira à ce propos qu'être à l'écoute nous place en situation de marge et que le son n'est rien d'autre que cette marge, ce bord ou plus, cette bordure de sens<sup>21</sup>.

Cette bordure de sens qui, comme on l'a vu plus haut donne en spectacle cet instant de la décision, cet instant où l'on ne sait pas encore que l'on sait (j'ai pu remarquer qu'une fois l'écoute d'une pièce terminée, il m'est souvent difficile de me remémorer la pièce ; cependant lors d'une seconde écoute il me paraît la connaître par cœur. Ce phénomène est peut-être du, si l'on reprend les dires de Risset, à l'existence d'être sonores prégnants qui *même s'ils ne correspondent à aucun "corps sonore", (...) seraient profondément ancrés dans la perception*<sup>22</sup>).

Le concert acousmatique signifie donc que quelque chose a été là quelque part, que sa reproduction est maintenant là où nous nous trouvons et que sa lecture et son interprétation exécutées lors du concert ne sont pas reproductibles mais bien au contraire qu'elles sont à chaque diffusion authentiques.

La question du timbre pourrait être à nouveau posée mais cette fois d'un point de vue spatial, contextuel et non plus d'un point de vue entitaire ou intrinsèque au son. C'est à dire que le timbre de l'objet sonore pourrait tout autant dépendre d'un contenu (sa matière, son énergie et sa structure) que d'un contenant (son lieu de diffusion et l'acoustique qui lui appartient ainsi que le geste de l'interprète qui décide de l'orientation de cet objet dans cet espace).

---

<sup>19</sup> Matière sonore captée par le microphone

<sup>20</sup> Au sens de fantôme, revenant...

<sup>21</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, 2002, Galilée, Paris.

<sup>22</sup> Jean-Claude Risset, Rapport IRCAM 11/78, IRCAM – Centre Georges Pompidou, 1978. Paris.

Cela dit, l'objet sonore acousmatique qui selon Benjamin, aurait perdu son *aura*<sup>23</sup>, son authenticité, du fait de sa nature reproduite, pourrait-il tout de même l'avoir conservé dans ce nouvel espace, dit inhabitable par Bayle ? Cet espace acousmatique ? Et dans ce cas, quand est-il de son timbre ?

Pour assimiler cet état de chose, nous pourrions nous amuser à réduire tout l'art acousmatique en un seul objet sonore diffusé une seule et unique fois. La composition deviendrait alors la structure de l'objet (au sens d'organisation) alors que sa diffusion serait elle, sa forme (au sens de forme temporelle). Question d'échelle !

Sur la définition du timbre, Jean-Claude Risset nous renseigne.

Dans un rapport IRCAM, Risset nous rappelle que le timbre n'est pas un phénomène physique mais un attribut de la perception. Il cite Arnold Schoenberg et note que le son est perceptible par son timbre et que l'une de ses dimensions est sa hauteur ; cette dernière ne serait autre chose que le timbre mesuré dans une direction. En étudiant certains instruments de musique, il fini par affirmer que le timbre peut se caractériser non par la valeur de tel ou tel paramètres mais par une relation de divers paramètres. En bref, il relie le timbre à des structures de relations entre paramètres<sup>24</sup>. Le timbre serait la résultante d'un nombre X de battements (onde/tympan). Le timbre est donc un rythme voire un système.

Nous pourrions énoncer à ce stade de la réflexion que l'art acousmatique ai quelque chose à voir avec une mise en oeuvre de cet attribut de la perception au sens le plus austère possible et ce de par la matière sonore transformée qu'il donne à entendre ainsi que par sa mise en espace.

Il serait une mise en oeuvre du timbre non pas comme une mélodie des timbres mais plutôt comme une preuve à l'appui qui prendrait un peu de vacances, autrement dit un art du timbre.

De plus l'art acousmatique s'invente un rythme ; un rythme qui n'existe nulle part ailleurs, un rythme authentique si l'on ose contredire Walter Benjamin ; un rythme authentique qui n'est autre que celui, en premier, de son compositeur puis de son interprète et pour finir celui de son auditeur.

Nous verrons par la suite de quelle façon, ce rythme se révèle à ses trois corps pensants.

Par ailleurs, puisque l'art acousmatique a su retrouver son authenticité grâce à cet espace inhabitable, espace de passage, espace aérien interprétatif où toute forme se dessine si et seulement si l'on accepte de jouer au jeu de l'ignorant, du fou, de l'enfant avide de savoir et posant sans cesse les mêmes

---

<sup>23</sup> Selon Walter Benjamin, l'aura est l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.

<sup>24</sup> Jean-Claude Risset, Rapport IRCAM 11/78, IRCAM – Centre Georges Pompidou, 1978.

questions sans réponse « C'est quoi ? », « On dirait... » prompt à la fabrication d'un monde imaginaire dans lequel tout est possible, le timbre quand à lui tracerait ces questions dans notre mémoire et donnerait cette impulsion somme toute nécessaire à l'élaboration d'un récit imaginaire dans lequel le rythme déplace les montagnes.

*ignorato motu ignoratur natura*

## C. AGRAMMATICALITE

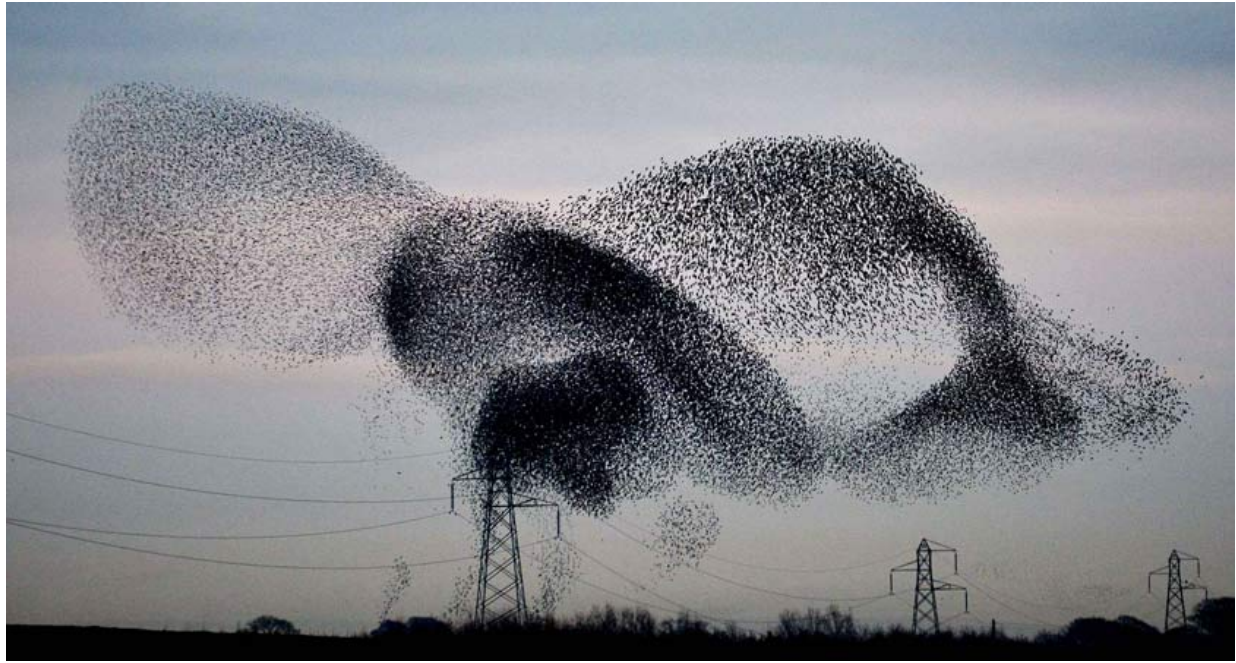


*Parce que la ligne droite sans haut ni bas ne s'arrête jamais.  
Tandis que nous voudrions nous suspendre.  
Le temps d'une réflexion.*

*Point d'orgue.*

*Parce qu'en temps de guerre il faut se taire.  
Sans compter sur Ulysse.  
Et le message passe.*





### **Agrammaticalité : Rythme : Timbre**

Pour étudier le processus de fabrication du discours musical acousmatique et donc sa syntaxe pour ne pas dire sa structure et sa forme, il est intéressant de se pencher sur une autre discipline : la linguistique car celle-ci a su nommer le concept avec lequel tout compositeur acousmaticien travaille et qui est celui d'agrammaticalité.

Ce concept approfondi le rapport articulation/appui propre à toute composition.

Les propos qui vont suivre sont à la fois la définition de cet objet sémantique ainsi que la description des effets qu'il produit dans un système discursif.

« L'agrammaticalité est un élément qui modifie la grammaire du texte, et fait que ce dernier ne représente plus tout à fait le réel; c'est l'agrammaticalité qui permet de passer de la mimésis<sup>25</sup> à la sémiosis<sup>26</sup>, donc d'accéder à la signifiance du texte. (...)

Le trait premier de l'agrammaticalité est sans doute son caractère ambigu : face à une telle déformation de la mimésis, le lecteur aura l'impression que le

---

<sup>25</sup> Platon (*La République*, livres III et X) et Aristote (*Poétique*) emploient le mot *mimésis* pour désigner les arts d'imitation, c'est-à-dire les différentes formes poétiques et la représentation du réel par la littérature.

<sup>26</sup> Opération qui en instaurant une relation de présupposition réciproque entre un signifiant et un signifié consiste à produire des signes

texte, ne référant alors à rien, perd temporairement son sens. Le lecteur tentera alors de surimposer au texte sa propre interprétation (...).

Par ailleurs, l'agrammaticalité a pour caractéristique la *perceptibilité obligatoire*; s'il renferme un sens caché, le texte donnera des indices formels au lecteur, qui lui donneront les clés de l'interprétation. Ces indices présentent deux traits, deux caractères:

1. Un caractère déictique<sup>27</sup> : senti comme une déformation de la mimésis, «encodée de manière à *révéler* qu'elle *cache* quelque chose» (Riffaterre, 1979).
2. Un caractère herméneutique<sup>28</sup> : la nature de cette déformation de la mimésis, «encodée de manière à indiquer comment on peut *trouver* ce quelque chose» (Riffaterre, 1979).

(...) Pour accéder à la signifiante, il faudra prendre en considération les diverses agrammaticalités rencontrées dans le texte, et tenter de dégager une structure commune à celles-ci ; ceci est accompli dans un mouvement dynamique de lecture, la lecture rétroactive: «Au fur et à mesure de son avancée au fil du texte, le lecteur se souvient de ce qu'il vient de lire et modifie la compréhension qu'il en a eue en fonction de ce qu'il est en train de décoder» (Riffaterre, 1983).

C'est en relevant les diverses unités de style et en trouvant leur structure commune que le lecteur parviendra à déchiffrer les mécanismes du texte et à atteindre sa signifiante. Le lecteur, par ce décodage des structures, effectuera une lecture que l'on nomme *herméneutique*. Car le texte est «une variation ou une modulation d'une seule structure [...] et cette relation continue à une seule structure constitue la signifiante» (Riffaterre, 1983).<sup>29</sup> »

L'art acousmatique est depuis ses débuts, un art du montage.

C'est cette technique qui donne la rythmicité de l'œuvre ; il suffit d'écouter et de comparer des pièces réalisées à partir de bandes magnétiques pour remarquer que le rythme n'est autre que la manifestation d'actes manuels du compositeur sur la bande.

Le montage remplit donc un rôle d'indicateur temporel et formel tout comme dans l'art cinématographique. Et c'est dans la coupure et la jointure de morceaux de son que le discours musical va s'opérer.

Si l'on suit les travaux de Michael Riffaterre et que l'on applique ses observations sur la syntaxe d'une pièce acousmatique, il semblerait que plus

---

<sup>27</sup> Qui sert à montrer, à désigner.

<sup>28</sup> Art d'interpréter.

<sup>29</sup> Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert, *La littérarité et la signifiante*, Rimouski, Québec, 2006.

la différence entre les natures de son soit conséquente, plus important soit l'acte interprétatif qui en découle.

En bref, un bon usage agrammatical en musique acousmatique rendrait une pièce plus profonde car celle-ci troublerait à tel point l'auditeur qu'il lui serait alors possible d'abandonner sa faculté de jugement et ce afin de se consacrer à l'écoute de timbres inconnus ou de récits inouïs.

Preuve à l'appui donc et ce à l'aide d'une discipline amie, nous pourrions dès lors rétorquer à quiconque nous assaille de critiques dénigrant notre travail d'acousmaticien, le condamnant aveuglément à un acte absurde et anti-musical, qu'une composition a ses règles sémantiques propre, que celles-ci oeuvrent dans une intentionnalité d'expérimentations perceptives, à l'instar de tout acte créatif.

Sur la question du montage, l'art cinématographique nous donne quelques clefs : "Le cinéma, ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre qui en forment une troisième, la troisième étant du reste formée par le spectateur au moment où il voit le film." **La troisième image issue de l'interpénétration des deux premières, jusqu'à alors dissemblables et apparemment inconciliables, prend l'allure d'une "révélation" : la révélation du sens caché des deux autres, ou la révélation d'une nouvelle dimension du sens produit par le rapprochement de deux entités visuelles. (...) "Il s'agit de rapprocher deux termes non pas arbitrairement choisis, mais le plus lointainement accordés, afin de drainer entre eux la plus grande part possible de réalité. Il faut piéger le réel absent : La poésie c'est le lien entre moi et le réel absent." (...) "Une image n'est pas forte parce qu'elle est drôle ou fantastique, mais parce que l'association d'idées est distincte et réelle. Le résultat que l'on obtient (...) est le signe principal de la création, il enseigne les symboles de liaisons, et le pouvoir et la vertu de l'image créée dépendent de la nature de ces liens. Ce qui est important, ce n'est pas l'image mais l'émotion qu'elle provoque. Si l'émotion est grande, on obtient une image à sa mesure. L'émotion ainsi provoquée est authentique parce qu'elle naît en dehors de toute imitation, de toute évocation et de toute ressemblance. " (...) L'image est une pure création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une similitude mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins distantes. Plus les rapports entre ces deux réalités assemblées seront distants et justes, plus l'image sera forte. »<sup>30</sup>**

Selon Jean-Luc Nancy citant Antoine Bonnet, *le timbre est le nom moderne du son et le timbre est le réel de la musique ; (...) Le timbre est la résonance du son : soit le son même. Il fait la consistance première du sens sonore en tant que*

---

<sup>30</sup> Godard...

*tel, sous la condition rythmique qui le fait retentir (...) Le sens ici, c'est le renvoi, le retentissement, la réverbération (...).*<sup>31</sup>

Par conséquent, serait-il insensé de se demander si le timbre a un quelconque rapport avec la troisième image cinématographique décrite ci-dessus ? Un réel absent piégé dans un mot ?

Et si le mot précède l'idée, un son sans nom puisque inconnu (X), ne serait-il pas tout simplement une question ? Prompte à susciter l'étonnement, provoquant la curiosité humaine et par là amorçant un processus de connaissance ?

Pour rappel, le rythme désigne une notion de forme ou de « mouvement » que produit la répétition sur la perception et l'entendement. Il est de plus la caractéristique d'un phénomène périodique induite par la perception d'une structure dans sa répétition.

Comme supposé plus haut dans cette étude, si l'on considère le timbre comme la résultante d'un nombre X de frappes acoustiques sur un tympan, il n'en demeure cependant pas moins qu'un état de conscience durant lequel l'esprit croyant avoir perdue la Raison, la retrouve 49ms plus tard parce qu'il l'a décidé et de ce fait poursuit son apprentissage de la parole et donc de la nature humaine.

TOC TOC TOC ! QUI EST-CE ?

---

<sup>31</sup> Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, 2002, Galilée, Paris.

# CONCLUSION

ADIEU AU LANGAGE

A D I E U

00:00:23 | 01:09:17

tous ceux  
qui manquent d'imagination  
se réfugient  
dans la réalité

00:00:06 | 01:09:17

ADIEU AU LANGAGE

reste à savoir  
si de la non pensée  
contamine la pensée

00:00:14 | 01:09:17

oui, c'est  
ce que nous avons eu  
de meilleur,  
dit Deslauriers

00:00:27 | 01:09:17