

PAROLES GELEES
Voix et musique acousmatique

Vincent GUIOT

PLAN

INTRO

- a) Historique
- b) Problématique

I ECOUTE LA VOIX (AMBIVALENCE LANGUE/MUSIQUE)

1) Ecoute focalisée

- a) Perception voco-centriste
- b) Perception des autres sons

2) Ecoute Ambivalente

- a) Le texte avant le son
- b) Mais le son quand même, un son nouveau

II TOUCHE LA VOIX (AMBIVALENCE ABSCENCE/PRESENCE)

1) La voix impossible

- a) Schizophonie
- b) « L'extraction uni-sensorielle »

2) L'absence

- a) Le répondeur, le double
- b) Du locuteur à l'auditeur

3) En présence d'un personnage

- a) Emergence d'un corps fiction
- b) Humain machine ou machine humaine

4) Le personnage et son créateur

- a) Le point de vue du compositeur
- b) La création de codes : l'exemple de la voix multiple

III DANS L'ESPACE ET LE TEMPS

1) La voix dans l'espace

- a) D'un contexte à un autre
- b) *La voix « re-contextualisée »* et le fond

2) La voix dans le temps

- a) D'un contexte temporel à un autre (modification d'un temps vécu)
- b) Ecoute d'un temps restitué

CONCLUSION

« Lors gelèrent en l'air les paroles et cris des hommes et femmes, les chaplis des masses, les hurrys des harnais, des bardes, des hennissements des chevaux et tout autre effroi de combat. »¹

a) Voix et musique acousmatique

La voix dans la musique acousmatique est un des premiers sons qui questionna mon écoute lors de la découverte de cette musique. Comment dois-je l'écouter ? Quelle est sa valeur musicale dans une composition de sons fixés ? Quels ponts y a-t-il entre le sens et l'émotion qu'elle véhicule, les timbres qu'elle articule, l'espace qu'elle met en scène ? Ne serait-ce pas plus vivant d'accueillir un conteur, un poète sur le plateau, au lieu de restituer sa voix figée ?

J'aimerais revenir, entre autres, sur ces questions qui ont animées mon écoute et que je résumerai sous cette problématique : Quels sont les enjeux esthétiques propre à l'usage de la voix fixée sur support ?

Il sera tout d'abord question dans une première grande partie, d'aborder cette problématique à travers une étude plus générale et conceptuelle, pour ensuite établir un catalogue non-exhaustif et commenté, un bref panorama d'extraits musicaux usant de la voix fixée sur support, afin de proposer au lecteur un tour d'horizon de ses usages dans la musique acousmatique, essentiellement.

Avant toute chose, il est évident de rappeler que la voix, en tant qu'émission sonore langagière et culturelle, n'est pas perçue de la même manière selon les époques, les pays, les traditions. Afin de ne pas m'égarer dans ce dédale perceptif, je centrerai mon étude sur l'écoute de la voix dans la musique acousmatique française, sinon européenne.

b) Repères historiques

La voix est le premier son enregistré sur support. Pour l'instant, le premier à l'avoir réalisé est Edouard-Léon Scott de Martinville, un inventeur français né en 1817 à Paris et mort en 1879 dans la même ville. Inventeur du phonographe, il s'enregistre chantant *Au clair de la lune* le 9 avril 1860, 17 ans avant l'invention du phonographe par Edison.

A partir de 1905, apparaissent les premiers ethno-musicologues en la présence de Béla Bartók et Zoltán Kodály qui se servent l'enregistrement pour collecter, archiver et analyser les chants traditionnels d'Europe de l'Est. La voix est donc d'abord fixée pour en conserver une trace, un témoignage mais également, grâce aux techniques de reproduction, afin de pouvoir la réécouter encore et encore, facilitant son analyse détaillée.

Il faudra cependant attendre 1911 et le poète français Ferdinand Brunot pour entrevoir l'idée d'un art du son enregistré. Ce dernier recueille d'une part les enregistrements de voix célèbres et d'autre part des enregistrements de voix collectées dans les provinces françaises. C'est par ce biais que Guillaume Apollinaire, fasciné par les pouvoirs de cet outil nouveau, imagine en 1914 une polyphonie poétique superposant plusieurs couches de voix ; une technique de composition qu'il nommera « simultanésisme », par analogie avec le mouvement pictural amorcé par Sonia et Robert Delaunay, consistant à introduire le principe du contraste simultané de couleurs.

En 1932, c'est Kurt Switters qui réalisera en quelque sorte son fantasme en enregistrant sa *Ursonate (Die Sonate in Urlauten)*, une composition sonore construite uniquement à partir de la diction d'un texte onomatopéique.

1 RABELAIS François, le Quart Livre, Chapitres 15 et 16.

Héritière du Futurisme, du Dadaïsme, du Surréalisme et du Lettrisme c'est finalement la poésie sonore qui fut le premier mouvement artistique fort dans l'exploration de la voix enregistrée, trouvant dans celle-ci, à travers les techniques d'enregistrement et d'amplification, un art poétique à la fois différent de son penchant écrit et de son penchant oral. « Libérer la poésie de la page imprimée, sans, de façon dogmatique, éliminer la commodité de la page imprimée » nous dit Burroughs. Henri Chopin est sans doute l'un de ses pionniers, célèbre pour sa « poésie concrète » faite de bruits de bouche. S'en suivront bien d'autres comme Bernard Heidsieck, Anne-James Chaton, Joël Hubaut sous l'étiquette de la poésie sonore ou sous ses dérivés comme le *Lautgedicht*, l'art acoustique, l'ultra-lettrisme, la poésie électronique, la *text-sound composition*, les *tape poems*, la poésie phonétique ou la poésie action. En s'appropriant l'enregistrement les poètes prennent possession de caractéristiques musicales comme le timbre, l'espace et la polyphonie. Pour reprendre les mots de Bruno Bossis : « Si la musique concrète transforme le créateur en véritable sculpteur de sons, le poète sonore franchit le pas d'une oralité a priori »².

Venons-en donc à la musique concrète. La première voix enregistrée pour une œuvre de musique concrète est celle de l'acteur français Sacha Guitry, utilisée par Pierre Schaeffer en 1948 dans son *Etude aux casseroles*. Dans les autres bastions de la musique électroacoustique, la voix apparaît peu à peu, comme c'est le cas par exemple au studio de Cologne où Karlheinz Stockhausen cherche à faire fusionner sons synthétiques et sons issus de la nature, notamment dans son *Gesang der Jünglinge* en 1955-56. Au studio de Milan, 2 ans plus tard, Berio compose la première œuvre entièrement réalisée à partir de transformations d'une voix parlée : *Thema, omaggio a Joyce*.

L'oralité élargie avec les poètes sonores, la voix instrumentalisée dans la musique électroacoustique, mais se développe aussi la voix nouvelle, la voix de la machine. Max Mathews en 1961, est le premier à éditer une chanson populaire, *Daisy Bell*, dont la voix chantée est entièrement synthétisée par ordinateur, utilisant une technologie développée par John Kelly au sein des *Bell Laboratories*. Naissent ensuite le synthétiseur formantique MUSSE (*Music and Singing Synthesis Equipment*) au studio KTH de Stockholm en 1991, capable de proposer des variations de la parole, du chant et même de la voix diphonique ; puis les programmes VOICE, CHANT et la bibliothèque de processus musicaux FORMES, développés par l'IRCAM à partir de 1978 qui seront utilisés notamment par John Chowning puis Jonathan Harvey qui compose en 1980 sa célèbre pièce usant de la voix artificielle : *Mortuos Plango, Vivos Voco*.

L'enregistrement ouvre ainsi une voie parfaitement nouvelle pour la création vocale, dans laquelle poètes et musiciens électroacoustiques ont finis par s'engouffrer. Depuis le début du XXe siècle, les compositeurs de musiques écrites instrumentales s'activent également à l'exploration du matériau vocal. Remettant en cause les lois du langage musical, ces derniers, afin de renouveler le matériau sonore, vont pousser la voix dans des retranchements expressifs et techniques jusqu'ici inexploitées. A part quelques œuvres comme le *Noces* de Stravinski ou le *Pierrot lunaire* de Schoenberg en 1912 et son *sprechgesang*, il faudra véritablement attendre la fin de la seconde guerre mondiale pour des changements radicaux dans l'usage de la voix. Destruction du langage, du rapport entre son vocal et mot, sons inhabituels, bruits vocaux comme les rires ou les gazouillis, etc. En bref, il s'agit d'aller au-delà des codes culturels exploités jusqu'alors.

Si notre sujet se cantonne à la voix fixée, il me semble cependant tout à fait pertinent de souligner, même brièvement, l'importance de ces mutations dans la musique de tradition écrite, puisqu'elles impacteront également d'une manière ou d'une autre, la création vocale dans la musique acousmatique et vis versa.

2 BOSSIS Bruno, « Session 5 : La vocalité artificielle, Introduction à l'histoire et à l'esthétique des musiques électroacoustiques », Séminaire théorique, 2004-2005

I ECOUTE LA VOIX (AMBIVALENCE LANGUE/MUSIQUE)

1) Ecoute focalisée

a) Perception voco-centriste

La voix n'est pas un son qui sonne comme les autres pour nos oreilles. En effet, notre attention à la particularité d'être voco-centriste. Comme le définit Michel Chion, le voco-centrisme est un « processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention de la même façon que pour l'oeil, dans un plan de cinéma, le visage humain³ ». Ainsi le son de l'homme, vecteur du langage, support de la communication, focalise la perception. En psychoacoustique, on parle d'effet *cocktail party* pour désigner ce phénomène, en référence à ces situations où même plongés dans une ambiance très bruyante, nous continuons à percevoir clairement le discours de notre interlocuteur, notre attention auditive étant encore une fois centralisée autour du flux verbal. Michel Chion, dans la citation donnée ci-dessus compare cet effet à celui de la ségrégation figure-fond dans le domaine de la perception visuelle dans laquelle la figure, comme celle d'un visage en premier plan, capture toute notre attention.

b) Perception des autres sons

Bien sur, une attention voco-centriste ne signifie pas que les autres sons en présence d'une voix perdent toute leur importance. En effet ceux-ci possèdent un rôle tout aussi déterminant mais dans un autre niveau de conscience. Michel Chion compare ces sons accompagnateurs aux parties intermédiaires d'un ensemble de cordes en nous disant que : « ce n'est que lorsque ces parties sont absentes ou différentes que l'on ressent que « quelque chose a changé », bien que la voix supérieure à laquelle on prête consciemment attention soit la même⁴ ». Ainsi, même si nous ne prêtons pas la même attention au monde sonore auquel appartient une voix, celui-ci a un impact certain pour notre perception, créant des rapports tout à fait particulier avec la voix déployée. Nous reviendrons également sur la notion de fond sonore lorsqu'il s'agira de parler de l'espace de la voix. Il sera enfin question d'analyser certains rapports figure vocale/fond dans notre catalogue.

3 CHION Michel, *Le Son*, p. 225

4 *Idem*.

2) Ecoute Ambivalente

« Admettre qu'elle (la voix) soit le seul *instrument* capable d'émettre simultanément des entités sonores et des entités intelligibles est une réalité objective incontestable. »⁵

Si la voix est unique pour notre attention auditive c'est de part cette ambivalence permanente et homogène entre son aspect sonore et musical d'un côté et sa dimension langagière de l'autre. Danielle Cohenn-Levinas va encore plus loin en nous disant à propos de la voix que « si de surcroît nous la considérons comme un outils inné capable de jouer sur tous les paramètres du son /.../ c'est que la place prépondérante qu'elle occupe dans le ici et maintenant de la création a pour finalité le retour à l'origine: une *mimesis* de l'Être dans le musical. »⁶. La voix est ainsi vue par la musicologue comme étant finalement le reflet sonore de notre âme et donc, de part les codes sonores qu'on peut lui attribuer en fonction de ses inflexions, une *mimesis* de nous même à travers le musical. Bien entendu, ces codes, ces *mimesis*, dépendent de chaque langue, de ses spécificités, et même des sons non verbaux qui peuvent l'accompagner.

« Tantôt le son et la voix sont tout un (ce n'est pas un hasard si le mot grec « phoné » d'où sont tirés tous les noms relatifs à l'enregistrement sonore, veut dire « voix »), tantôt on les distingue, mais en ne mettant jamais entre eux une limite claire »⁷.

Dire que l'écoute est ambivalente, c'est omettre qu'elle peut osciller d'un extrême à un autre, du phénomène purement sonore du vocal à son contenu purement langagier. Même si la frontière entre les deux est poreuse voir inexistante, nous pouvons les séparer conceptuellement pour les regarder de plus prêt.

a) Le texte avant le son

« Il est impossible que le son, élément matériel, appartienne 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... [...] Dans son essence (le signifiant linguistique) n'est aucune phonique, il est incorporel, constitué, non par sa substance matérielle, mais uniquement par les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres ».⁸

Le langage n'est pas fait de son mais de phonèmes, l'entité ambivalente par excellence puisqu'on ne pas la définir pour ses seules caractéristiques sonores, au grand dam des cratylistes⁹, ni pour son sens, inexistant à cet état de cellule verbale. Michel Chion nous parle ainsi d'un « système d'oppositions et de différences à l'intérieur d'une certaine distribution des sonorités »¹⁰ d'où l'impasse de ne travailler que sur l'un des 2 aspects.

5 COHEN-LEVINAS Danielle p. 50

6 COHEN-LEVINAS Danielle, p. 50

7 CHION Michel, *Op. Cit.* p. 70

8 DE SAUSSURE Ferdinand, « cours de linguistique générale », Paris, Payot, « Payothèque » 1976, p 164

9 Voir LEXIQUE

10 CHION Michel, *Op. Cit.* p. 63

« Ce n'est pas la donnée acoustique en soi qui nous permet de subdiviser la chaîne de la parole en unités distinctes, mais seulement la valeur linguistique de cette donnée »¹¹

Ainsi, même si le son est bien le support concret, la valeur linguistique s'en détache. D'ailleurs à ce propos, il est facile de le prouver : lorsque notre interlocuteur « mange » une syllabe voir même un mot complet, nous les restituons très facilement. Certes, nous pouvons retenir de la phrase sa dynamique, son rythme, son profil mélodique, mais chaque syllabe est, comme nous le dit Chion, « littéralement inaudible tant nous sommes comme conditionnés à entendre celle qui doit venir à cette place »¹². Nous percevons donc dans bien des cas de communication, le texte avant le son en terme d'importance, d'où d'ailleurs notre perception voco-centriste. C'est en effet le texte, le langage, qui structure le son comme nous le dit Bruno Bossis : « lorsque la voix énonce des paroles /.../ Le *phônê*, le son en tant que matériau phonétique est structuré par le *logos*, par le langage qui constitue la part de signification de la voix. »¹³

b) Mais le son quand même, un son nouveau

« Métamorphosée en texture, la voix devient geste »¹⁴

En séparant la voix du corps grâce à l'enregistrement, on sépare le son de son émission, on le réifie, et par conséquent on l'assimile à n'importe quel matériau musical instrumentalisable. Bien entendu il n'est jamais perçu complètement comme tel - à moins de ne pas reconnaître du tout qu'il s'agit d'une voix – sinon notre intérêt pour la voix fixée sur support s'arrêterait là. La vocalité artificielle comme la qualifie Bruno Bossis, « ajoute ainsi une nouvelle dimension expressive »¹⁵ car la reconsidération et la manipulation de son timbre vient nourrir l'imaginaire de l'auditeur qui dès lors peut la détacher de son corps sonore, selon le principe de l'écoute réduite de Pierre Schaeffer. Désormais, la frontière entre musique vocale et musique instrumentale est floutée à cause de l'évolution de notre écoute du vocal, conséquence en grande partie de sa fixation sur support.

Ainsi, nous pouvons conclure sur cette écoute ambivalente que même si la communication est psychologiquement la première donnée du vocal récupérée par notre attention, la séparation du vocal de son corps émetteur permet le développement d'une écoute de la voix beaucoup plus proche de l'écoute instrumentale, permettant ainsi de créer de nouveaux horizons esthétiques à partir de la transformation de ce nouveau matériau.

Cependant comme nous l'avons rappelé, la voix est inséparable du vivant, ce qui nous empêche à moins de ne pas l'identifier, de percevoir totalement la voix comme un instrument.

11 JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Ed de Minuit, coll. « Arguments » rééd. 1991, p.29

12 CHION Michel, *Op. Cit.* p. 66

13 BOSSIS Bruno, « la vocalité artificielle : un portrait en musique », p. 132

14 *Ibid.* p. 136

15 BOSSIS Bruno, *La voix et la machine*, p. 213

II TOUCHE LA VOIX (AMBIVALENCE ABSCENCE/PRESENCE)

La voix est expression de l'humain, elle touche au vivant, ce qui lui confère toute sa puissance expressive. Comment peut-on donc la percevoir à partir du moment où elle devient séparée de son émetteur sensible ?

Pour Michel Chion, la voix possède, même si elle est loin d'être la seule, ce qu'il appelle une « image-poids », c'est-à-dire « la référence à une certaine échelle de puissance, une certaine dimension, une certaine impression référée à l'échelle humaine et qui reste stable même si le son est plus fort ou plus petit selon la distance où il nous parvient. »¹⁶ En d'autres termes, écouter une voix renvoie systématiquement à l'expérience que l'on pourrait avoir de son corps. On parle par exemple d'une voix forte, pour désigner non pas son taux de décibels mais un type d'articulation particulier, un timbre spécial, lié peut être à une assurance dans la diction ou bien à la robustesse du corps.

L'image poids implique donc l'accès à un imaginaire pour que nous puissions figurer cette voix, la modéliser. C'est par l'absence de son modèle que la voix, par analogie, nous le fait faire exister. Bruno Bossis, à propos cette vocalité artificielle, utilise la notion de « portrait ».

« aucun portrait, si réaliste soit-il, ne se confond physiquement avec son modèle. L'un reste l'image de l'autre. Seule la perception atteste de l'identité entre les deux objets. »¹⁷

La perception étant mise à l'épreuve, de part la séparation entre le portrait et son modèle, il y a création d'un décalage. C'est ce décalage qui nous va intéresser, car il devient un moteur créatif.

Avant de m'attarder plus longuement sur ce dernier point, qui est également le moteur de cette recherche, j'aimerais évoquer le point de vue de certains poètes vis à vis de cette nouvelle approche de la voix. A l'heure où la cassette audio se développe, deux poètes, Eduardo Costa et John Perreault rédigent une introduction à un nouvel art, sorte de manifeste ventant l'avenir des *Tape Poems*.

« The use of this new medium will call attention to ordinary speech as one of the most important ways of producing aesthetic emotion through language. It will regain for "literature" tones of voice, pitch, and the other characteristics of spoken language that are lost when it is translated into the printed word. These nuances are linguistically relevant, since they can indicate age, sex, class, geographical origin and emotional state of the speaker. »¹⁸

Le retour à l'oralité semble le point fort de cette nouvelle technologie, permettant de créer une intimité plus forte avec l'auditeur que l'écriture ne l'entretien avec son lecteur. Cependant on remarque aussi à travers cette citation que si on retourne d'une part à une communication poétique plus directe, la volonté de contrôler au plus prêt le matériau se manifeste d'autant plus.

Ces deux poètes affirment la recherche d'une plus grande fidélité, car l'on revient au médium du son pour exprimer le son de l'expression, contrairement par exemple à la photographie, qui par le médium du papier documente l'image. Cette dernière remarque me semble particulièrement importante puisqu'elle permet selon moi de comprendre qu'à travers l'oralité, se déploie au plus prêt la puissance émotive du vivant, de l'individu, de l'intime, de part la mise en scène de son intonation, ses accents, sa dynamique, son timbre et son temps.

16 CHION Michel, *Op. Cit.* p. 164

17 BOSSIS Bruno, *Op. Cit.* p. 134

18 COSTA Eduardo, PERREAULT John, « An introduction to tape poems – First publication of works created specifically for tape »

1) La voix impossible

a) Schizophonie

Le terme de schizophonie fut introduit par le canadien Raymond Murray Schafer. Il signifie la séparation d'un son original de sa transmission ou de sa reproduction acoustique. Avec les techniques de fixation et de reproduction du son, celui-ci se retrouve dissocié du mécanisme qui le produisait. La voix humaine par exemple, était au mieux limitée dans son domaine de diffusion par le cri de l'individu. En outre, reproduire le même son à l'identique était tout bonnement impossible. Le son est ainsi arraché à son contexte naturel, l'enregistrement de la voix suit donc en quelque sorte une logique qui va à l'encontre de celles du vivant.

Allons encore plus loin en prenant du recul sur l'écoute de notre propre voix :

« L'homme qui enregistre sa propre voix et qui se met à l'écouter comme celle d'un autre, se trouve dans une situation que l'enregistrement seul permet et qui présente un caractère profondément inhumain »¹⁹

En bref, la voix enregistrée est bien une voix impossible, créée de toute pièce par la technologie, séparant l'humain d'une de ces composantes expressives. Michel Chion parle à ce propos d'« extraction uni-sensorielle ».

b) « L'extraction uni-sensorielle »

Chion définit cette action en ces termes : « nous voulons dire par là que cette époque, certes propice à l'abstraction, isole artificiellement des types de sensations (gustatives, acoustiques, etc.)...qui autrefois se groupaient ensemble autour d'objets »²⁰

La technologie sépare comme nous l'avons dit les composantes abstraites d'un objet, à l'image ici du son qui devient un « isolat acoustique »²¹. Nous allons désormais nous intéresser aux diverses applications qui vont résulter de ce fait, les nouvelles dimensions perceptives qui vont naître de cette séparation.

« L'utilisation de la vocalité artificielle se place à la charnière entre création artistique et monde économique industriel. »²²

D'abord, enregistrer la voix puis la reproduire c'est ne plus avoir besoin du corps parlant dans de nombreuses situations de la vie courante : annonces en gare, paiement en supermarché, etc. En bref, c'est rendre efficace grâce à la démultiplication d'un signal sensé, les stratégies de la communication industrielle. Ici, les signaux se veulent neutres dans l'émotion et bien articulés pour une meilleure compréhension. Finalement c'est non seulement se passer du corps, du vivant, mais dépouiller encore plus la présente humanité en standardisant un caractère, une intonation, une voix pour ne se servir que de deux dimensions : du côté de l'émission, l'information bien évidemment ; du côté de la réception, le voco-centrisme, focalisant directement l'attention du public.

19 SCHAEFFER Pierre in « La voix comme matériau musical » in ; *La voix*, Paris, Librairie Maloine, 1953, p.66

20 CHION Michel, *Op. Cit*, p. 169

21 *Ibid*, p. 212

22 ISAFFO Ludivine

2) L'absence

a) Le répondeur, le double

La présence de la voix sur support renvoie spontanément à l'absence du corps. Celle-ci est en effet dépouillée de ses trois unités : de lieu, de temps et d'action. Il serait intéressant à ce propos de s'arrêter un instant sur notre approche du répondeur téléphonique.

« En attendant, lorsque pour enregistrer le petit mot sonore destiné à accueillir vos correspondants vous devez proférer devant un micro le "je ne suis pas là" de rigueur (avec un léger sentiment d'absurde), et qu'ainsi vous faites du timbre de votre voix le signifiant pathétique de votre absence même, le mur d'indifférence sur lequel buteront vos successifs correspondants »²³

Dans cette situation, enregistrer notre voix c'est figurer notre absence. La voix sur support est ici le témoignage que notre corps ne peut être avec l'interlocuteur, qu'il faut renouveler l'appel ultérieurement. Cet acte, quelque peu absurde de s'enregistrer en déclamant "je ne suis pas là" indique bien que par cette action nous abandonnons notre voix au support, que par ce geste nous laissons en quelque sorte un double de nous même à l'entrée de notre espace téléphonique. Ceci n'est pas rien et d'ailleurs, nous préparons pour ce genre d'occasion notre intonation, notre débit, afin de laisser un portrait de nous même sympathique, compréhensible.

De manière générale, ce double, cette fragmentation de nous même possède un pouvoir évocateur particulièrement puissant. En ne gardant qu'une dimension du corps - ici la voix mais ce pourrait être une image photographique – l'auditeur est libre d'imaginer le reste, il peut se l'approprier de manière plus personnelle. Il me semble que l'extraction uni-sensorielle a ce pouvoir, en isolant un sens, de rendre la trace particulièrement émotive de par son unicité, sa fragilité, sa solitude dans un univers de sensations habituellement plus complet.

b) Du locuteur à l'auditeur

Même si l'on enregistre une adresse vocale destinée à l'auditeur du support, la relation directe entre les deux êtres humains que sont le locuteur et l'auditeur est inexistante. La communication demeure unidirectionnelle, pas de réponse possible pour l'auditeur de la voix enregistrée. Si la trace humaine est peut être bien présente derrière le haut-parleur, l'interaction avec celle-ci reste impossible. Bruno Bossis nous dit ainsi que « la vocalité artificielle peut correspondre à une personne absente ou imaginaire »²⁴. Nous allons nous intéresser à ces deux cas plus ou moins proches voir confondus selon les situations.

23 CHION Michel, *Op. Cit.*, p. 167

24 BOSSIS Bruno, *Op. Cit.* p. 9

3) En présence d'un personnage

a) Emergence d'un corps fiction

Christian Rosset, dans son livre hommage l'homme de radio qu'était Yann Paranthoën parle de « sur-réalisme brut »²⁵ pour décrire la création radiophonique. En effet, même si celle-ci use d'artifices, ce n'est que pour en finalité se rapprocher au plus prêt de la force du réel.

« Je trouve que la vie, c'est tellement inouï. Il s'y passe tellement de choses. Pour moi, il n'est pas nécessaire d'y ajouter des effets ou des transformations. Le son de la réalité mène vers la fiction assez rapidement. »²⁶

En fin de compte, s'il y a création d'un personnage fictionnel par l'isolat acoustique de la voix sur support, cette fiction ne va pas toujours à l'encontre du réel, mais bien au contraire, vient le magnifier, le sortir de sa banalité, le sacraliser en quelque sorte en héros du quotidien : « Un sacré personnage, comme dit le populaire, expression qu'on peut aussi retourner : un personnage sacré » nous dit Rosset.²⁷ Ainsi, Yann Paranthoën se revendique toujours de la fiction, car finalement, pour reprendre une nouvelle fois les mots de Christian Rosset « si on réfléchit bien, la fiction, il n'y a que ça de vrai. Et la fiction se nourrit de personnages ».

Jouer sur la création de personnages, c'est finalement entretenir un lien mystérieux permanent entre le réel et le factice. Bien entendu, dans l'ensemble de la création sur support ce lien est mouvant : si l'art radiophonique se sert du factice pour élever la singularité du réel, la musique acousmatique se sert elle plus souvent du factice pour amener un imaginaire hors du réel, mais pourtant plausible car conservant la logique du vivant par l'usage premier du matériau vocal.

b) Humain machine ou machine humaine

« La voix fixée donne à entendre un corps qui n'existe pas, qui n'existe plus ou qui n'a jamais existé. »²⁸

Je viens d'évoquer le « corps qui n'existe pas » avec le personnage fiction, j'évoquerai plus loin le corps « qui n'existe plus » (voir III b) mais en attendant arrêtons nous sur le corps « qui n'a jamais existé ».

Dès lors que le corps est acousmatique, il est possible grâce d'une part aux moyens de transformations électroacoustique et d'autre part à notre imagination d'auditeur de créer un corps fantasmagorique. L'ambivalence sera alors celle-ci : humanité de la machine ou « machinité » du corps humain ? Bien que la machine décuple de manière métaphysique les possibilités du corps vocal, « elle étouffe en même temps la poésie de la vie »²⁹ comme nous dit Bruno Bossis. D'où la difficulté dans le maniement du matériau vocal : transformer la voix, oui mais pourquoi ? Veut-on l'instrumentaliser au profit de son humanité ? Veut-on garder sa « poésie du vivant » ? Cette pratique relève finalement de l'art du portrait, dans laquelle la question de la représentation oscille constamment entre *mimesis* et dénaturation.

25 ROSSET Christian, *Op. Cit.* p. 20

26 PARANTHOEN Yann, in ROSSET Christian, *Ibid.*

27 ROSSET Christian, *Ibid.* p. 36

28 BOSSIS Bruno, *Op. Cit.* p. 18

29 *Ibid.* p. 41

L'illusion des sens à travers les outils de transformation tels que le morphing, la spatialisation ou la modification de son déroulement dans le temps, joue entre deux tableaux : celui de la présence et celui de l'absence du modèle naturel, entre nature et artifice. Finalement, si la voix de la machine peut s'étendre à n'importe quel fantasme, voir même n'importe quel paradoxe perceptif hors du temps et de l'espace, c'est parce qu'elle conserve toujours, de près ou de loin, un lien avec le vivant de par la nature même de son matériau vocal original.

4) Le personnage et son créateur

a) Le point de vue du compositeur

« Le personnage nous parvient à travers un miroir déformant, tout en donnant l'impression d'être regardé lucidement par un observateur impitoyable. »³⁰

Transformer une voix c'est la mettre à distance, mais c'est aussi y adjoindre un certain point de vue, un regard critique. En effet, en tant qu'auditeur nous évaluons assez bien, et d'autant plus lorsque nous avons connaissance des outils de transformation, l'écart créé par le compositeur entre la voix modifiée qu'il nous propose et ce que nous pouvons imaginer de celle-ci à l'origine. Ralentir une voix, ou la transposer dans les fréquences graves n'est pas anodin comme nous le reverrons dans le catalogue ; cela peut très vite emmener notre écoute sur le terrain de la critique, nous dévoilant un geste fort du compositeur sur cette trace vivante, qui selon le type de transformation et de contexte prendra telle ou telle valeur symbolique.

Transformer une voix, c'est peut être donc dans certains cas la couper de son autonomie au sein du monde sonore dans lequel elle évolue, c'est rappeler qu'elle demeure sous la tutelle d'un compositeur libre de lui faire subir ses états d'âme.

b) La création de codes : l'exemple de la voix multiple

Ainsi, le geste compositionnel de transformation d'une voix est créateur d'une multitude de nouveaux codes d'écoute du matériau vocal. C'est dans l'écart avec ce que l'on peut imaginer de la voix naturelle qu'apparaissent ces nouvelles postures esthétiques. Je citerai l'exemple de la voix multiple avant de revenir sur d'autres cas précis de transformation dans le cadre du catalogue.

Ecouter un individu soliste ou un groupe ne provoque évidemment pas les mêmes impressions. Pour Bruno Bossis, la foule, le chœur, le groupe est souvent perçu comme le représentant, l'archétype de l'humanité. Cette remarque me semble particulièrement pertinente dès lors que l'on se penche de plus près sur le travail des poètes sonores qui voyait d'abord dans les techniques électroacoustiques le moyen de superposer leur propre voix, à l'image d'un Bernard Heidseick et son célèbre « Vaduz », dans lequel l'empilage des phrases va de paire avec l'énoncé de tous les peuples du monde ou presque. Ici, superposer une même voix pour arriver à cette situation naturellement impossible d'une polyphonie solo, banalise son expression d'une part, universalise son sens d'autre part. Nous sommes avec cet exemple, en présence de l'émergence de codes d'écoute nouveaux grâce à l'apport technologique.

30 BOSSIS Bruno, *Op. Cit.* p. 137

III DANS L'ESPACE ET LE TEMPS

1) La voix dans l'espace

« Tape poems, consists of sounds arranged in space »³¹

a) D'un contexte à un autre

« Utiliser une intervocalité, c'est donc déporter la voix de son contexte-source pour l'importer, étrangère et décorporalisée, dans un contexte-cible. »³²

Comme nous avons pu déjà l'avancer avec le concept Shaferien de schizophonie, la voix enregistrée est séparée de son contexte-source lié à l'instant de la prise de son pour atterrir dans un contexte-cible avec la mise en espace dans la salle de diffusion. Entre ces deux zones existe cependant une multitude d'autres contextes intermédiaires, qui correspondent à l'agencement des sons dans l'« espace interne » de l'oeuvre - pour reprendre les mots de Michel Chion – à savoir dans la composition stéréophonique. Regardons de plus près les différents grands types d'espaces que nous pouvons retrouver en lien avec la voix fixée sur support.

. La voix « a-contextualisée »

« On ne s'entend pas parler seulement, en effet, par l'intérieur, mais aussi par les réflexions du son et notre voix, que nous renvoie l'espace. De ces réflexions de ce « miroir », nous ne sommes pas très conscients, mais il joue un grand rôle. La preuve en est que si nous avons l'occasion de parler dans un endroit totalement privé d'écho, nous nous sentons comme misérables, mis à nu. »³³

La propagation de notre voix dépend de l'acoustique du lieu d'émission. Dans ces conditions il est évident qu'une voix sans contexte est impossible, aucun son ne serait perçu. Ce que j'entend avec cette formulation quelque peu maladroite, c'est concrètement la voix enregistrée proche du micro. Uniquement du son direct, pas de réflexion acoustique de la salle. On retrouve l'utilisation de cette voix « sans espace » dans de nombreuses situations narratives où celle-ci, à la fois nue et omnisciente, s'adresse à nous de manière privilégiée. Une voix « a-contextualisée », sans contexte source apparent, se dote dans bien des cas d'une dimension de mise à nue, de confession, de témoignage, de vérité, constituant un vecteur solide pour la narration, une adresse directe aux oreilles placées de l'autre côté du haut-parleur et avec qui finalement elle partage le même espace, celui de la salle de diffusion. A voix est ainsi quelque part à mi-chemin entre l'espace interne de l'oeuvre et l'espace externe de la salle.

. La voix « dé-contextualisée »

« Le point de vue n'est plus obligatoirement unique. La voix ne provient plus d'un corps possédant une situation dans l'espace, mais elle peut circuler autour de l'auditeur ou provenir de plusieurs diffuseurs à la fois. »³⁴

31 COSTA Eduardo, PERREAULT John, *Op. Cit.*

32 RHEAUME Martine

33 CHION Michel, *Le Son*, p. 69

34 BOSSIS Bruno, « La vocalité artificielle » p. 9

Grâce d'une part aux techniques de transformation tels que les effets de réverbération, d'écho, de *doppler*, etc., et d'autre part aux dispositifs de diffusions comme l'acousmonium ou les systèmes multiphoniques, la voix et ses logiques spatiales viennent facilement à être bouleversées. Dans ces situations nouvelles, c'est à l'auditeur de reconstruire un espace pour la voix, entre celui de l'espace interne et celui de l'espace externe, entre un contexte source plus ou moins apparent et un contexte-cible plus ou moins réaliste et mouvementé. C'est dans ces interstices perceptifs que de l'imaginaire est à nouveau stimulé ; c'est dans ces situations que la reconnaissance précise du contexte source disparaît au profit de l'effet, du réseau de connections entre la voix et ce qui l'entoure ou la modifie sur le support. A travers ces paradoxes, l'analyse de la perception devient bien plus complexe, et peut être même inutile de par la démultiplication de ses paramètres.

b) La voix « re-contextualisée » et le fond

« On appellera son ambiant le son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace, sans qu'il soulève la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source : les oiseaux qui chantent ou les cloches qui battent. On peut les appeler aussi des sons-territoire, parce qu'ils servent à marquer un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout épandue. »³⁵

Le fond ou son ambiant marque l'anecdote par l'espace et le déroulement temporel qu'il déploie. Il sert de base, de continuité, de soutien : il territorialise la voix enregistrée. Constitué en son espace stéréophonique d'ambiances, de bruits ponctuels et éventuellement de musiques, le fond constitue la base de la logique d'un espace, qui même artificiel, instaure une certaine réalité à l'univers sonore dévoilé. Le fond n'est le plus souvent pas écouté pour lui-même, mais dans sa relation avec les figures qui le traverse, comme la voix dans notre cas. Bien entendu, cela ne veut pas dire qu'il est neutre, inexpressif, décoratif ou comblant le vide du silence, mais plutôt vivant, complexe, actif dans sa discrétion et dans ses échanges avec les figures dominantes.

« Ce fond doit être composé de manière à pouvoir accueillir les personnages (les corps, les voix des humains, mais aussi des animaux : des êtres vivants doués de langage). Il ne borne pas le sujet, ne l'encadre pas ; il est là, support rêvé pour favoriser son apparition. »³⁶

Un bon fond permet au discours d'être plus clair, plus sensible, plus riche. Au contraire, s'il s'accorde mal avec la voix, il risque de lui ôter son sens, son intelligibilité. En outre, qu'il soit présent dans la prise de son d'origine ou bien créé de toute pièce par montage, le fond se traduit pour nos oreilles en un contexte-cible ouvert. J'entend par là qu'un son territoire, constitués de plans sonores plus ou moins lointains et audibles propose toujours un horizon acoustique, un ailleurs, un au-delà du haut-parleur. La voix « re-contextualisée » dans un fond, original ou nouveau, plonge notre écoute dans l'anecdote d'un instant de vie particulier et fixé sur support.

Ici, la puissance émotive de la voix enregistrée est donnée par sa restitution dans son espace anecdotique. Le contexte de l'instant capturé est ainsi recréé (artificiellement ou non) et l'auditeur en devient un spectateur privilégié voir inclus dans ce même espace. Bien entendu l'emprunte d'un lieu

35 CHION Michel, *L'audiovision*

36 ROUSSET Christian, *Op. Cit.* p. 33

capté au microphone n'est pas de la même fidélité que ce même lieu entendu par nos oreilles. En outre, dans une situation de concert, l'espace de diffusion vient s'ajouter à l'espace anecdotique du support et donc la « re-contextualisation » d'un instant sonore ne peut être que partielle. Cependant la trace existe, et l'écoute de celle-ci dans un contexte schizophonique peut être porteuse d'une importante valeur émotionnelle.

2) La voix dans le temps

a) D'un contexte temporel à un autre (modification d'un temps vécu)

. *Dans l'énoncé*

« On peut aussi parler de lettre parce que la voix qu'on laisse sur le répondeur n'est pas celle de la vie courante; que c'est une voix spéciale avec un registre volontiers intime et grave - un peu chantant parfois, comme pour rassurer et éviter de trahir le caractère neutre et mécanique de l'enregistrement. Mais surtout, les messages sur répondeur ont leur musique particulière, une scansion spéciale, des césures, des ponctuations, des intonations soulignantes et des changements de paragraphe inscrits dans le débit du texte - bref diverses figures de diction qui en réalisent une mise en page temporelle, dans laquelle le temps de parole est traité comme un espace. »³⁷

Savoir que sa voix sera fixée influe sur notre manière de la déclamer, nous poussant à organiser l'espace temporel de notre discours, sa mélodie, sa ponctuation afin de rendre le message compréhensible, afin de faire passer nos gestes et attitudes à travers le seul médium du son. Une voix consciente d'être enregistrée ne sera donc pas du tout organisée temporellement de la même manière qu'une voix qui ne le sait pas.

. *Le temps du discours transformé*

Grâce à la vocalité artificielle, le temps de la parole peut se libérer du temps vécu. Ainsi, des informations peuvent être énoncées à la chaîne, sans même qu'il n'y ai de respiration ou au contraire une phrase simple, capté dans un instant court, peut se répandre, se fragmenter ou se répéter sur l'ensemble d'une pièce. Ici, le pouvoir de transformation d'un temps vécu est un vecteur fort dans la création de situations diverses, possibles ou non.

. *Autour du discours, le temps transformé*

Au même titre que le débit d'un discours peut être transformé, son environnement sonore, son contexte, son fond peut l'être également. Ainsi par exemple, et comme nous le verrons dans le catalogue, une voix isolée de son espace anecdotique et insérée comme figure sur une longue trame peu évolutive sera perçue complètement différemment par l'auditeur. Un fond au temps ralenti, au processus *a priori* éternel donnera une force toute autre au discours fugace le traversant.

b) Ecoute d'un temps restitué

« Utiliser la voix comme un portrait photographique pour la faire surgir du passé esquisse un dédoublement d'autant plus redoutable que, si l'image photographique est figée, la voix enregistrée vit en se déroulant dans un temps qui lui appartient, mais qui devient aussi celui de l'auditeur »³⁸

37 CHION Michel, *Le promeneur écoutant : Essais d'acoulogie*, p. 168

38 BOSSIS Bruno, *Op. Cit.* p. 135

Ecouter une voix enregistrée, c'est fondre le temps vécu de l'écoute à celui de l'enregistrement. C'est effectuer un voyage dans le passé, vivre potentiellement la trace d'un moment dans son exact déploiement temporel. Le dédoublement est fort. C'est selon moi un autre paramètre fondamental propre à la voix enregistrée, caractéristique de sa puissance émotive. Tout comme pour l'espace de l'instant, la schizophonie implique fatalement la décontextualisation de ce moment, créant le recul nécessaire afin que l'auditeur se le réapproprie.

CONCLUSION

« Sans doute plus efficace lorsqu'elle touche à la spiritualité par l'ambiguïté, la vocalité artificielle, figure allégorique de l'humanité, est souvent mise à contribution par les compositeurs pour exprimer l'indicible. Parfois frivole et spectaculaire, parfois sérieuse et retenue, la vocalité artificielle dévoile la voix comme le portrait révèle la personnalité du modèle. »³⁹

Nous avons proposé, à travers cette étude, un tour d'horizon de la voix enregistrée à travers les différentes situations d'écoute qu'elle peut engendrer. A la fois synonyme d'une perte du vivant, de la destruction de l'échange dans la communication et la prise de pouvoir de la machine dans le monde industriel, celle-ci est également motrice de création dès lors qu'elle est détournée ou pensée comme un nouveau recueil d'outils esthétiques et expressifs par les artistes musiciens et littéraires.

Ainsi, dans la disparation du corps humain responsable de son émission, apparaissent tout d'abord des jeux riches en possibilités à partir de l'ambivalence langue-son. D'un côté, privé du corps et de ses attitudes, il est difficile avec la voix enregistrée d'aller plus loin dans les formes de communication avec le réel, mais il est par contre plus facile d'instrumentaliser son matériau, de composer avec ses caractéristiques sonores.

Ensuite, l'ambivalence présence-absence du modèle propose également un champ d'investigation artistique. Si la force expressive liée à la présence du corps n'est jamais retrouvée, l'expression de l'absence, de la trace, l'exploration des frontières les séparant ouvre de nouvelles perspectives.

Enfin, l'oeuvre acousmatique est le lieu par excellence des fantasmes d'un corps imaginaire, grâce d'une part aux techniques électroacoustique de transformation de la voix et d'autre part grâce à l'infinité des possibles relations que celle-ci peut entretenir avec d'autres éléments sonores tel que le fond.

A travers cette exploration de la voix fixée sur support, nous avons pu faire ressortir 4 paramètres interdépendants et caractéristiques de sa puissance émotive :

- L'expression humaine et vivante à travers l'oralité du langage (intonations, dynamiques, timbre, accents, débit, etc.).
- La fragmentation abstraite d'un seul domaine de sensation créant une trace incomplète, fragile, que le public peut s'approprier plus librement.
- La restitution d'une voix anecdotique de par son lieu d'enregistrement, plongeant l'auditeur dans la trace acoustique et géographique de l'instant capté.
- La restitution d'une voix dans son exact déroulement temporel, créant une concordance éphémère et puissante entre le temps vécu de l'écoute et le temps vécu à l'enregistrement.

39 *Ibid.* p. 140

LEXIQUE

CRATYLISME : « On appelle cratylisme (par référence au dialogue de Platon à Cratyle, où cette question est débattue) cette théorie tenace qui veut voir dans le mot une imitation sonore en ligne droite du concept ou de la chose. /.../ Le cratylisme, rappelons-le, fonctionne souvent aux deux niveaux du visuel et du sonore, la lettre étant vue comme une imitation visuelle de ce que le mot dépeint, le son comme une imitation sonore, et les deux niveaux étant liés par le principe de l'écriture dite (à tort?) phonétique. » CHION Michel, *Le Son*, p. 74-75

ESPACE EXTERNE : L'espace de diffusion dans lequel l'oeuvre est projetée.

ESPACE INTERNE : L'espace stéréophonique de l'oeuvre, composé *a priori* et fixé sur le support.

IMAGE-POIDS : « la référence à une certaine échelle de puissance, une certaine dimension, une certaine impression référée à l'échelle humaine et qui reste stable même si le son est plus fort ou plus petit selon la distance où il nous parvient. » CHION Michel, *Le Son*, p. 164

ISOLAT ACOUSTIQUE : « le phénomène sonore retransmis est isolé - par la fixation, l'amplification/désamplification sonores, l'acousmatisation, etc. - des conditions et des sensations qui lui sont au départ souvent associées. » CHION Michel, *Le Son*, p. 212

PHONEME : « En phonologie, domaine de la linguistique, un phonème est la plus petite unité discrète ou distinctive (c'est-à-dire permettant de distinguer des mots les uns des autres) que l'on puisse isoler par segmentation dans la chaîne parlée. Un phonème est en réalité une entité abstraite, qui peut correspondre à plusieurs sons. Il est en effet susceptible d'être prononcé de façon différente selon les locuteurs ou selon sa position et son environnement au sein du mot ». Wikipédia « phonème »

PHONETIQUE : « étudie les sons du langage dans leur réalisation concrète, indépendamment de leur fonction linguistique ». Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973, p372

PHONOLOGIE : « étudie les sons du langage du point de vue de leur fonction dans le système de communication linguistique ». Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973, p372

SCHIZOPHONIE : séparation d'un son original de sa transmission ou de sa reproduction acoustique.

VOCALITE : « si la voix peut se définir comme un ensemble de sons produits par un organe du corps, la vocalité est une qualité faisant ressembler des sons à une ou des voix. La vocalité est le caractère de ce qui est vocal, la nature vocale de ce qui est entendu. » BOSSIS Bruno, *La vocalité artificielle : un portrait en musique*, p. 131

VOCO-CENTRISME : « processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention de la même façon que pour l'oeil, dans un plan de cinéma, le visage humain », CHION Michel, *Le Son*, p. 225

BIBLIOGRAPHIE

- BOSSIS Bruno, « La vocalité artificielle : un portrait en musique », in *Actes des Journées d'Informatique Musicale*, 9e édition, Marseille, 29-31 mai 2002
- BOSSIS Bruno, « Session 5 : La vocalité artificielle, Introduction à l'histoire et à l'esthétique des musiques électroacoustiques », in *Séminaire théorique*, 2004-2005
- CHION Michel, *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*, version revue et augmentée, éd. Plumes, 2009
- CHION Michel, *Le son : traité d'acoulogie*, éd. Armand Colin, 2e édition 2010, 272p.
- COHEN-LEVINAS Danielle, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, éd. Vrin, 2006, 314p.
- COSTA Eduardo, PERREAULT John, An introduction to Tape Poems – First publication (500 copies) of works created specifically for tape
- COUPRIE Pierre, « La voix dans la musique électroacoustique : approche analytique », éd. HAL archives-ouvertes, 2013
- GAGNARD Madeleine, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, éd. Van De Velde, 1988, 135p.
- GALAND Alexandre, *Field Recording, L'usage sonore du monde en 100 albums*, éd. Le mot et le reste, 2012, 312p.
- INFANTI Andrew, « Leave a message » La voix, le téléphone et l'absence
- ISAFFO Ludivine, « Compte rendu de BOSSIS Bruno, La Voix et la Machine : la vocalité artificielle dans la musique contemporaine », Presses Universitaires de Rennes, 2005, 316p.
- RHEAUME Martine, « Compte rendu de conférence de Bruno BOSSIS, Intervocalité et construction de l'expérience musicale, »
- ROSSER Christian, *Yann Paranthoën, L'art de la radio*, éd. Phonurgia nova, Arles, 2009, 154p.
- TORRE Salvador, *Emergence de la voix dans la musique électroacoustique*, mémoire de Master 1, Université Paris-8

CATALOGUE

Vincent GUIOT

SOMMAIRE

INTRO	3
I LA VOIX ET SES MUTATIONS	
1 PERSONNAGE DOUBLE	
. 01 « <i>Sous le regard d'un soleil noir</i> » (F. Dhomont)	
2 PERSONNAGE MULTIPLE	
. 02 « <i>Voix Off</i> » (D. Dufour)	
3 PERSONNAGE UNIVERSEL	
. 03 « <i>Vaduz</i> » (B. Heidsieck)	
4 HUMAIN MACHINE OU MACHINE HUMAINE	4
. 04 « <i>Fleches</i> » (D. Dufour)	
5 PERSONNAGE FANTASTIQUE	
. 05 « <i>Un mauvais champignon</i> » (J. Mahtab)	
6 VOIX INSTRUMENTALISEE	
. 06 « <i>Le Voyage au Paradis</i> » (D. Kaufmann)	
II LA VOIX ET LE LANGAGE	5
1 ADRESSE DIRECTE	
. 07 « <i>Crayonnes ferroviaires</i> » (M. Chion)	
2 LA VOIX JOUEE	
. 08 « <i>La Tentation de Saint-Antoine</i> » (M. Chion)	
3 REAPPROPRIATION DES CODES DU THEATRE : LE JEU	
. 09 « <i>The Dream</i> » (C. Calon)	
4 REAPPROPRIATION DES CODES DU THEATRE : LA TRANSFORMATION	
. 10 « <i>The Men</i> » (C. Calon)	
5 LA TRADUCTION	6
. 11 « <i>Jetzt</i> » (L. Ferrari)	
6 QUI N'ACCEDE PAS AU LANGAGE	
. 12 « <i>Visages</i> » (L. Berio)	
7 DESTRUCTION DU LANGAGE PAR LE JEU	
. 13 « <i>K Requiem</i> » (F. Acquaviva)	
8 DESTRUCTION DU LANGAGE PAR TRANSFORMATION	
. 14 « <i>Corset Invisible</i> » (N.Y. Joo)	
III LA VOIX ANECDOTIQUE	7
1 LA VOIX HISTORIQUE	
. 15 « <i>Arkheion – Les voix de Pierre Schaeffer</i> » (C. Zanezi)	
2 MISE EN ABIME DE L'ENREGISTREMENT	
. 16 « <i>Danses organiques</i> » (L. Ferrari)	
3 MISE EN ABIME DE LA TRANSFORMATION ELECTROACOUSTIQUE	
. 17 « <i>Dialogue ordinaire avec la machine</i> » (L. Ferrari)	
4 LA TRANSFORMATION COMME GESTE ANECDOTIQUE	
. 18 « <i>10 petites compositions</i> » (D. Petitgand)	
IV AUTOUR DE LA VOIX : L'ESPACE ET LE TEMPS	8
1 MISES EN ESPACE	
. 19 « <i>Lulu</i> » (Y. Paranthoën)	
2 MISES EN TEMPS	
. 20 « <i>Enfance</i> » (M. Bokanowski)	

INTRO

Ce catalogue n'est pas exhaustif. En effet, j'ai choisi dans le répertoire acousmatique essentiellement, des exemples différenciés et illustrant au mieux - à partir de mes connaissances encore relativement limitées - des propositions de « catégorisation » des utilisations de la voix enregistrée. Bien entendu, comme je l'ai énoncé dans mon mémoire, de part la complexité de l'écoute d'une voix, chaque extrait peut se ranger dans plusieurs catégories.

A travers ces 20 extraits commentés, je propose ici un petit guide destiné à l'amateur néophyte comme au jeune compositeur, un parcours dans le panorama des possibles de la voix enregistrée.

I LA VOIX ET SES MUTATIONS

1. LE PERSONNAGE DOUBLE

. 01 « *Sous le regard d'un soleil noir* » (F. Dhomont)

La voix du narrateur est ici d'une part superposée à elle, d'autre part séparée dans l'espace stéréophonique de manière marquée. Ces deux techniques permettent de créer, à l'image du sujet de la schizophrénie, un dédoublement du personnage. Par ailleurs, l'usage d'un filtrage « téléphonique » sur une voix seule marque la solitude d'un personnage isolé de l'autre côté du combiné, et son absence.

2. PERSONNAGE MULTIPLE

. 02 « *Voix Off* » (D. Dufour)

Ici, on peut analyser deux types de voix multiples. La première lorsque le texte est lu simultanément et quasi-synchronisé par une voix d'homme et de femme, disposés de part et d'autre de l'espace stéréophonique : Le texte étant perçu dans le résultat des 2 voix superposées, il y a comme une naissance de voix à deux sexes. La seconde voix multiples est créée par la transformation d'une voix seule : différentes intonations fantastiques émergent d'une même voix, qui devient dès lors multiple, comme l'expression de la coexistence de plusieurs personnages.

3. PERSONNAGE UNIVERSEL

. 03 « *Vaduz* » (B. Heidsieck)

Dans le cas de « Vaduz » de Bernard Heidsieck, la superposition en décalé de la voix du poète entre en relation avec le contenu même de son texte : la citation exhaustive de tous les peuples du monde. La démultiplication de sa voix la rend à la fois banale tout en lui conférant une certaine universalité.

« La prolifération des miroirs artificiels que sont les enregistrements laisse parfois transparaître la foule. /.../ considérée comme une projection des fantasmes des voix humaines, se dédoublant elle-même et multipliant le phénomène vocal jusqu'à faire entendre une foule. Multiplicité, mais aussi angoisse de la solitude dans la société »¹

1 BOSSIS Bruno, *La Voix et la machine*, p. 135

4. HUMAIN MACHINE OU MACHINE HUMAINE

. 04 « *Fleches* » (D. Dufour)

Dans cet extrait, l'intonation monotone prise par le récitant couplé à une transformation par effet *vocoder* rend la voix machinique. La voix est vidée de son humanité mais reste pourtant présente et attirante de fait qu'elle nous susurre quelque chose. Il y a ici une ambivalence forte entre la présence d'une intimité humaine et l'absence d'un corps robotisé.

« Le *vocoder* divise la voix en deux catégories de paramètres : fréquences (*carrier*) et formants (*modulator*). Ce procédé de division, dont le principe est identique à celui qui permet la transmission téléphonique ordinaire, révèle une nouvelle hypocrisie moderne et technologique : tout en gardant les inflexions humaines cruciales, on vide la voix de sa substance physique. »²

5. PERSONNAGE FANTASTIQUE

. 05 « *Un mauvais champignon* » (J. Mahtab)

Mahtab nous propose ici une séquence dans laquelle les transformations des voix sont nombreuses, créant à partir d'une ou plusieurs voix, des personnages fantastiques indépendants. A chacun sa transformation, à chacun son timbre. Nous sommes plongés dans un univers où la voix naturelle n'existe pas.

6. VOIX INSTRUMENTALISEE

. 06 « *Le Voyage au Paradis* » (D. Kaufmann)

Cet extrait laisse apparaître une voix extrêmement transformée, qui parfois se laisse confondre avec le son d'une nappe de synthétiseur. Nous sommes dans un monde de l'hybridation. La présence humaine disparaît presque complètement au profit des qualités instrumentales de la voix transformée : continuité, répétition, fragmentation, harmonie ou encore mélodie. La voix est parfois gelée, bouleversant ses logiques temporelles. A ce propos :

« Le gel de la voix parlée, comme un cours d'eau subissant une soudaine transformation en glace, remet en cause le déroulement temporel régulier et orienté nécessaire à la communication par le langage. L'éclatement du temps participe à la mise en évidence de l'étrangeté d'une parole devenant objet harmonique »³.

Dans tous les cas, elle est issue d'opération de *stretching*. A ce propos :

« La perception du temps peut aussi être modifiée en l'étirant ou en la compressant jusqu'à déplacer la frontière entre voix et instrument. »

« Le langage devient sonorité pure. Les phonèmes conservent leurs enveloppes spectrales différenciées, mais l'élongation temporelle n'en permet plus la compréhension. Les manipulations temporelles nous font accéder à une autre dimension de la voix, à un "au-delà et en dessous du langage" »⁴

2 INFANTI Andrew, « Leave a message » La voix, le téléphone et l'absence, p. 125

3 BOSSIS Bruno, *Op. Cit.* p. 138

4 BOSSIS Bruno, *Ibid.* p. 139

II LA VOIX ET LE LANGAGE

1. ADRESSE DIRECTE

. 07 « *Crayonnes ferroviaires* » (M. Chion)

La voix du compositeur s'adresse ici directement à l'auditeur. Après l'annonce du titre de sa composition, Michel Chion parle à la première personne pour nous énoncer son manifeste. Nous sommes en présence d'une voix critique, qui cherche à nous communiquer son point de vue sur un sujet précis. Aucun traitement n'est présent, la voix se veut au plus claire, au plus intelligible pour que le message soit compris par tous.

2. LA VOIX THEATRALE

. 08 « *La Tentation de Saint-Antoine* » (M. Chion)

Cette œuvre est un mélodrame acousmatique, comme l'a défini son compositeur. Les codes sont ici empruntés au théâtre : une voix annonçant les actes, une narratrice, un personnage. Tout comme dans le 6e art ou dans le conte, une même voix peut prendre le rôle de plusieurs personnages. C'est le cas dans cet extrait de la voix de Pierre Schaeffer qui annonce d'une part les actes et joue d'autre part le personnage de Saint-Antoine. La différence entre les 2 entités est marquée par son traitement : la voix annonce, tout comme celle de la narratrice est une voix « sans espace » enregistrée proche du micro, une voix radiophonique ; tandis que la voix du personnage est immergée dans l'espace des sons avec lesquels elle interagit.

3. LA VOIX THEATRALE (2)

. 09 « *The Dream* » (C. Calon)

« *The Dream* » nous dévoile une voix anglaise féminine très expressive. Celle-ci, tout comme dans l'extrait précédent, revêt tour à tour et dans la continuité différents personnages. Ici, la particularité réside dans le fait que ces personnages ne sont pas invoqués par des différences dans leur traitement électroacoustique mais par un jeu de la vocaliste sur les intonations. La langue anglaise est ici revisitée sous tous ses accents.

4. LA VOIX CHANTEE

. 10 « *The Men* » (C. Calon)

Toujours dans le « *Ulysse project* » de Calon, un extrait du premier mouvement. Voici un exemple de voix alternant entre le chant et le parlé. Ici, c'est la tonalité, l'harmonie – entre autres – qui fait le lien entre les élans mélodiques de la chanteuse et les sons l'accompagnant.

5. LA TRADUCTION

. 11 « Jetzt » (L. Ferrari)

Comme souvent dans l'oeuvre de Ferrari ou dans le style *hörspiel* de manière générale, nous avons à faire à des traductions en quasi-simultané. Dans ce cas, c'est la voix allemande de sa femme qui vient traduire ou commenter les dires du compositeur, formant ainsi comme il le souligne lui même un « double », permettant d'adresser autant son oeuvre aux francophones qu'aux germanophones.

6. QUI N'ACCEDE PAS AU LANGAGE

. 12 « Visages » (L. Berio)

« Visages » de Luciano Berio est célèbre pour présenter une voix qui d'un bout à l'autre de l'oeuvre n'accède jamais au langage. L'expression vocale est uniquement amenée par un jeu de variations des intonations de la cantatrice, sur des sons vocaux essentiellement onomatopéiques.

7. DESTRUCTION DU LANGAGE PAR LE JEU

. 13 « K Requiem » (F. Acquaviva)

Dans le « K Requiem » de Frédéric Acquaviva le langage est présent, mais le comédien le met à mal en se reprenant sans cesse ; nous sommes dans la caricature d'une situation anecdotique, celle d'un enregistrement radio. Si l'on peut comprendre parfaitement les mots issus de cette voix, il est cependant impossible de comprendre le texte dans sa globalité.

En outre, cet extrait montre une transition efficace permise par le langage, entre deux situations anecdotiques ; la première que l'on vient de décrire et la seconde présentant un cours de piano.

8. DESTRUCTION DU LANGAGE PAR TRANSFORMATION

. 14 « Corset Invisible » (N.Y. Joo)

Nous voici ici encore en présence d'une volonté de destruction du langage. Si l'exemple précédent nous l'illustre par le jeu du comédien, celui-ci en rend compte par une transformation électroacoustique. Le langage, qui semblerait-il est parfaitement bien énoncé dans la voix d'origine, est malmené volontairement par le compositeur, qui nous propose une écoute critique du texte énoncé.

La voix est également transposée dans le grave, accentuant d'une part la violence du point de vue du compositeur mais faisant aussi directement écho au processus consistant à rendre une voix anonyme, afin que l'auditeur ne la reconnaisse pas.

III LA VOIX ANECDOTIQUE

1. LA VOIX HISTORIQUE

. 15 « *Arkheion – Les voix de Pierre Schaeffer* » (C. Zanezi)

Dans cette œuvre, Zanezi rend hommage à Pierre Schaeffer en utilisant sa voix pour réaliser sa pièce. La voix historique, comme une trace concrète, est réappropriée par le compositeur qui en tire au delà de ses caractéristiques musicales, son pouvoir évocateur. Dans cet extrait, la voix est traitée par filtrage. Tout comme dans l'exemple 01, cet effet marque l'absence, un effet fort de symbolisme puisque dans ce cas, Pierre Schaeffer nous avait déjà quitté.

2. MISE EN ABIME DE L'ENREGISTREMENT

. 16 « *Danses organiques* » (L. Ferrari)

L'extrait ci-joint laisse entendre 2 lesbiennes discutant de leur sexualité. Si la voix de Luc Ferrari nous apparaît frontalement « sans espace » particulier ni traitement, à l'image du rôle de narrateur qu'il prend ; les voix des filles sont elles traitées avec un léger écho. Cet écho est anecdotique puisqu'il rend conte de la situation d'enregistrement dans laquelle nous pouvons entendre cet effet, résultat de l'écoute de la voix directe couplée à celle de la voix que l'on peut entendre en retour de magnétophone. L'auditeur n'est pas ainsi qu'un simple destinataire de l'oeuvre, mais un véritable privilégié, ayant l'impression d'être dans la cabine de prise de son au moment de l'enregistrement.

3. MISE EN ABIME DE LA TRANSFORMATION ELECTROACOUSTIQUE

. 17 « *Dialogue ordinaire avec la machine* » (L. Ferrari)

Dans cette pièce, Ferrari nous fait part d'une anecdote : celle de sa prise en main d'une nouvelle machine. Cependant, cet instant fixé devient vite fantastique dès lors que la machine s'empare de la voix du compositeur pour la transfigurer. La transformation en elle même devient ainsi pleinement anecdotique, donnant vie à cette nouvelle machine.

4. LA TRANSFORMATION COMME MARQUEUR D'UN TEMPS

. 18 « *10 petites compositions* » (D. Petitgand)

Dans cette petite composition, nous sommes en présence de 2 personnages : un enfant et une vieille dame. Le premier semble dérouler une bobine qui laisse entendre la voix de la dernière. Ces deux personnages entendus pourtant comme faisant partie prenante de la même anecdote ne sont pas dans le même monde, dans le même temps, et d'ailleurs ne communique pas entre eux : la voix de la vieille dame semble être fixée sur bande à l'intérieur même de cette œuvre de support.

Ce qui sépare ces personnages outre l'absence d'interaction, est la transformation de la voix de la vieille dame, par filtrage. Cet effet est ici rendu anecdotique dans le sens où il accentue la différence d'âge entre les deux protagonistes, le filtre faisant référence aux magnétophone d'autrefois.

IV AUTOUR DE LA VOIX : L'ESPACE ET LE TEMPS

1. MISE EN ESPACE

. 19 « *Lulu* » (*Y. Paranthoën*)

Dans cet extrait j'aimerais attirer l'attention sur les 3 mises en espaces qu'utilise Paranthoën pour mettre en scène le langage. Au début de l'exemple, Lulu nous apparaît dans le contexte de la prise de son en situation anecdotique ; nous l'entendons ainsi parler tout en s'affairant dans les couloirs de la maison ronde. Peu après, se superposant toujours au son de la situation anecdotique précédente, sa voix s'élève à nouveau mais dans une réverbération particulière. La voix est alors « hors-espace » dans le sens où l'on sent bien une dissociation entre le lieu de l'anecdote et le « non-lieu » de la voix réverbérée. Cette mise en scène nous fait entendre différemment ces dernières paroles, qui s'imprègne d'une valeur atemporelle, d'une sorte de généralisation de son discours, à savoir qu'elle prend chaque jour « son petit café ». Enfin la troisième mise en espace concerne la voix d'une autre femme, divulguant le nom du prochain personnage que nous allons découvrir. Ici, la voix est non traitée, non contextualisée dans un espace, prenant comme nous avons déjà pu le voir dans d'autres extraits, le rôle de narrateur. En fin de compte, nous sommes en présence de 3 mises en espaces différentes pour 3 écoutes particulières et codifiées de la voix enregistrée.

2. MISE EN TEMPS

. 20 « *Enfance* » (*M. Bokanowski*)

Illustrons brièvement pour finir l'importance de la relation entre le fond sonore et la figure vocale qui s'y pose. Dans cet extrait d'« *Enfance* » de Michèle Bokanowski, la trame continue sous-jacente à la voix nous amène la sensation d'un processus lent et infini, comme c'est souvent le cas dans les musiques dites *drone*. La voix de l'enfant se posant sur cette masse sonore nous parle à la fois de générations mais aussi de couleurs dont la plupart lui semblent « pareilles ». Cette rencontre entre ces deux éléments nous donne le sentiment que cette voix est atemporelle, que c'est peut-être même plus que la voix d'un enfant mais celle de l'Enfance. Une impression d'universalité se dégage de cette séquence, dans laquelle l'enfant semble éternel.