

co-dépendances de la voix

| | |
|-----------|---------------------------------|
| 5 | Avant-propos |
| | La voix et le corps |
| 7 | 1. Mécanique |
| 9 | 2. Intériorité |
| 13 | 3. Identité |
| | La voix et l'espace |
| 17 | 1. Orienter, appréhender |
| 21 | 2. Influence mutuelle |
| 23 | 3. Où va la voix ? |
| | La voix et l'écoute |
| 27 | 1. Sensibilité |
| 29 | 2. Interprétation |
| 30 | 3. Son et sens |
| 35 | Bibliographie |

Avant-propos

J'ai commencé par m'intéresser aux liens interdisciplinaires et plus particulièrement à la performance, qui se trouve être une pratique à la frontière de plusieurs disciplines. J'ai par la suite résolu de façon tout à fait subjective un problème sur lequel je butais. J'ai statué sur la différence entre les mots «relier» et «connecter». *Connecter*, c'est créer un point de contact entre deux éléments. *Relier* nécessite un mouvement pour lier un point à un autre. C'est précisément cela qui m'intéressait dans le lien. Son mouvement. Alors, j'ai laissé tomber les liens interdisciplinaires pour le lien en mouvement. Là, il a fallu définir un peu mieux ce que j'entendais, moi, par «lien en mouvement». Des gestes au déplacement, j'en ai trouvé tout un tas. Dans la danse, dans les rituels, dans la religion, dans les jeux... je ne savais pas trop comment me dépêtrer de tous ces exemples. Ça faisait une sacrée constellation à laquelle je m'évertuais de donner un ordre. Une catégorie émergea cependant, commune à de nombreux exemples, celle du son. Très vite, j'ai orienté mes recherches sur la voix à un instant T. Ça m'a beaucoup enthousiasmé, ça me semblait tomber sous le sens. La voix est nécessairement en mouvement et ne cesse de créer des liens dès l'instant où elle est émise.

Pendant l'écriture du mémoire, je suis retombée sur la première page de mes notes. J'avais écrit: «Qu'est-ce qui m'intéresse dans la performance?». Ce qui m'intéresse, c'est qu'elle ne prenne forme qu'au moment de son exécution, qu'elle soit unique, dépendante, ouverte à l'improvisation... Nombreuses de ces caractéristiques sont communes à la voix. En somme, quel que soit le sujet, les actes et les opérations m'intéressent davantage que les formes. J'ai ainsi désigné les trois éléments permettant à la voix d'exister: le corps, l'espace et l'écoute. La co-dépendance entre les trois a été mon terrain d'investigation.

La voix et le corps

1 Pauline A. Dominguez, «Le savant qui fait chanter les particules», *Usbek & Rica*, n°15, Paris, Printemps 2016, pp. 25-27.

2 James Wilke, «Weak Technology: the voice and body in performance», <http://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/weak-technology> consulté le 21.12.2016.

3 Primo Levi, *La Trêve*, Paris, Grasset, 1989.

4 Pierre Delain, «Derrida, la voix», <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508261504.html>, consulté le 21.12.2016.

5 *L'Exorciste*, William Friedkin, 1973.

6 Steve Reich, *Writings on Music, 1965-2000*, « It's Gonna Rain (1965) », New-York, Oxford University Press, 2002, p. 21.

7 Rupal Patel, *Voix synthétiques, aussi uniques que les empreintes digitales*, San Francisco California, TEDWomen 2013, Décembre 2013, https://www.ted.com/talks/rupal_patel_synthetic_voices_as_unique_as_fingerprints?language=fr, consulté le 21.12.2016.

8 *Volte-Face*, John Woo, 1997.

9 *Deadpool*, Tim Miller, 2016.

1. Mécanique

La voix, là, voilà. La voix, c'est de l'air expiré qui passe dans le larynx, fait vibrer les cordes vocales dont la vibration se propage dans la bouche où elle rencontre des résonateurs. Émise, la voix peut être entendue, perceptible et mesurable par le biais de critères objectifs, concrets et scientifiques (intensité, fréquence, longueurs d'ondes...). Elle arrive à nos oreilles par deux canaux, l'air et les os de notre mâchoire, par vibration. Les vibrations mettent en mouvement le tympan, sont amplifiées, transformées en influx nerveux, transmises au cerveau. Les notes graves résonnent dans le bas du corps, les notes aiguës résonnent dans la tête, les moyennes dans la poitrine. La sensation de résonance est encore plus forte lorsque nous émettons les sons avec notre propre voix. La voix a un impact profond sur le corps et ses vibrations déclenchent des réactions internes. En formant un puits avec les mains qu'on place contre la peau et dans lequel on expire un son, on sent nettement la vibration de la voix se répercuter dans le corps.

S'appuyant sur ce principe physiologique, des médecines alternatives, telles que la sonologie, ont recours aux vibrations, rythmes, ondes sonores et fréquences. La science génodique développe des mélodies pour les cellules, comme celles permettant aux plants de tomates de résister à la sécheresse¹. Les mantras, dans la pratique du yoga, utilisent également à des fins bénéfiques les vibrations et résonances des sons pour modifier l'environnement ainsi que l'état d'esprit des personnes qui les récitent. Car les sons peuvent accentuer un mal-être comme ils peuvent véhiculer un sentiment de bien-être.

La voix possède une matérialité. Si l'on passe une soirée à s'époumoner lors d'un match de foot, il y a de fortes chances pour que celle-ci soit enrouée le lendemain matin. On peut parler de «faiblesse» de la voix. Elle peut dysfonctionner à force de répétitions, de rythmes forcés ou de temporalité exagérée. Poussée dans ses retranchements, «la voix se brise et quelque chose de convulsif s'échappe, un rire ou un sanglot»². La voix dérape, échappe au contrôle, nous fait défaut quelquefois. Si l'on considère les sénateurs qui utilisent la technique du filibuster (l'obstruction parlementaire) laquelle

consiste à empêcher l'adoption d'une loi par un discours interminable — le record étant détenu par le sénateur Bill Meier et ses 43 heures en 1977 — on imagine bien que la voix perd en intensité et en vigueur au fur et à mesure des heures. On dit d'une voix qu'elle s'essouffle, déraile, s'éteint... Un coup de froid et c'est l'extinction de voix. La voix dépend du corps et de sa machine bien huilée. Un corps jeune et en bonne santé ne produit pas la même voix qu'un corps âgé ou malade. Un corps malade émet une voix d'une faible intensité car il respire faiblement. De fait, la respiration est le premier outil de contrôle de la voix. C'est d'ailleurs parce qu'elle permet d'utiliser pleinement la capacité de nos poumons que la respiration ventrale est la plus apte à la travailler. De la même façon, si la posture ou le mouvement du corps peuvent modifier la voix, c'est avant tout parce qu'ils affectent la circulation de l'air dans le corps. Le simple fait de lever le menton vers le haut ou de le rentrer vers le bas modifie le son émit. Un mouvement de chute vers l'avant ne provoque pas vocalement le même son qu'un saut en l'air. À l'inverse, un son inspiré n'entraîne pas le même mouvement du corps qu'un son expiré. Mouvement et voix sont liés. Ulrike Sowodniok, anthropologue de la voix, expérimente ainsi leur influence mutuelle dans le cadre de la danse. Ses workshops proposent de trouver de nouvelles impulsions au mouvement par le biais de la voix.

2. Intériorité

La voix véhicule des émotions, les traduit, les trahit aussi. Sa voix trahie son émotion. La voix tremblante trahira la colère que l'on veut contenir en serrant les poings. Elle trahira le stress d'une personne s'exprimant en public ou l'enthousiasme feint derrière un sourire... La voix se fait le relai de notre conscience. Elle donne forme non seulement à nos émotions, mais aussi à nos pensées, à notre voix intérieure... L'expression «être/reste sans voix» signifie que l'émotion ou la stupéfaction sont telles qu'on ne parvient pas à les exprimer.

Urbinek n'était rien. C'était un enfant de la mort, un enfant d'Auschwitz. Il ne paraissait pas plus de trois ans. Personne ne savait rien de lui, il ne savait pas parler, il n'avait pas de nom: ce nom curieux d'Hurbinek lui venait de nous, peut-être d'une des femmes qui avait rendu ainsi un des sons inarticulés que l'enfant émettait parfois. Il était paralysé à partir des reins et avait les jambes atrophiées, maigres comme des flûtes; mais ses yeux, perdus dans un visage triangulaire et émacié, étincelaient, terriblement vifs, suppliants, affirmatifs, pleins de la volonté de briser ses chaînes, de rompre les barrières mortelles de son mutisme. La parole qui lui manquait, que personne ne s'était soucié de lui apprendre, le besoin de la parole jaillissait dans son regard avec une force explosive; un regard à la fois sauvage et humain, un regard adulte qui jugeait, que personne d'entre-nous n'arrivait à soutenir, tant il était chargé de force et de douleur. Personne sauf Henek, mon voisin de lit, un jeune hongrois de quinze ans, robuste et florissant. Henek passait ses journées à côté du lit d'Hurbinek. Il était plus maternel que paternel: et sans doute, si notre cohabitation précaire s'était prolongée au-delà d'un mois, Hurbinek, grâce à Henek, aurait-il appris à parler; sûrement mieux qu'avec les jeunes polonaises trop tendres et futiles qui l'étourdissaient de caresses et de baisers mais n'entraient pas dans son intimité. Au contraire Henek, avec une obstination tranquille, s'asseyait à côté du petit sphinx,

protégé contre la puissance triste qui en émanait. Il lui portait à manger, arrangeait ses couvertures, le lavait avec des mains habiles, sans répugnance, et il lui parlait. Il lui parlait toute la journée, en hongrois naturellement, dans sa langue à lui, d'une voix lente et patiente. Au bout d'une semaine Henek annonça sérieusement, mais sans l'ombre d'une présomption que Urbinek disait un mot. Quel mot? Il l'ignorait, un mot difficile, pas hongrois, quelque chose comme «mass-klo», «matisklo». La nuit, nous tendîmes l'oreille, et c'était vrai, du coin d'Urbinek venait de temps en temps un son, un mot, pas toujours le même à vrai dire, mais certainement un mot articulé, mieux, plusieurs mots articulés de façon très peu différente, des variations expérimentales autour d'un thème, d'une racine, peut-être d'un nom. Tant qu'il resta en vie, Urbinek poursuivit avec obstination ses expériences. Les jours suivants nous l'écoutions tous, en silence, anxieux de comprendre et il y avait parmi nous des représentants de toutes les langues d'Europe, mais le mot d'Urbinek resta secret. Ce n'était certes pas un message, une révélation, mais peut-être son nom, si tant est qu'il en ait eu un. Peut-être, selon une de nos hypothèses voulait-il dire «manger» ou peut-être «pain» où «viande» en bohémien, comme le soutenait avec de bons arguments un de nous qui connaissait cette langue. Urbinek qui avait trois ans, qui était né à Auschwitz et n'avait jamais vu un arbre, Urbinek qui avait combattu comme un homme jusqu'au dernier souffle pour entrer dans le monde des hommes, dont une puissance bestiale l'avait exclu. Urbinek le sans-nom dont le minuscule avant-bras portait le tatouage d'Auschwitz. Urbinek mourut les premiers jours de mars 1945, libre, mais non racheté. Il ne reste rien de lui, il témoigne à travers mes paroles.³

Poussée, sortie du corps par la gorge, acquérant une assise, la voix procure à l'immatériel un socle sur lequel se reposer. Soudain, en parlant, je ne suis plus seul, je me positionne à l'extérieur. C'est ma voix, fidèle, telle qu'elle est émise spontanément, que je n'ai pas choisie mais que je ne cherche pas à transformer.

Quand je parle, je m'entends parler (doublement). D'un côté, à l'intérieur, j'entends ma voix. Rien n'est plus proche de moi que cette écoute qui ne présuppose aucun détour par aucune extériorité. Ma voix se passe de tout contenu externe, elle ne prend rien à l'extérieur, elle garde le dedans de moi, dans l'intimité de ma propre vie. C'est l'auto-affection de la voix, qui selon Jacques Derrida est absolument pure. Mais, d'un autre côté, en m'exprimant par ma bouche, j'émetts un son, et j'entends cette voix qui revient vers moi à partir de l'extérieur. Ma position est alors la même que celle de n'importe quel autre exposé à cette voix.⁴

On se sert de sa voix quotidiennement, sans faire tant d'histoires. Mais c'est quand celle-ci est altérée ou que l'on se surprend à ne plus s'y identifier qu'on mesure l'accord profond qui existe entre soi et sa voix. Ne sommes-nous pas surpris par sa texture lorsque nous nous entendons crier? Surpris que cette voix-là puisse sortir de nous-mêmes? Une personne «sonne faux» quand elle ment, autrement dit, quand ses propos ne sont pas en adéquation avec sa pensée. «Untel, sort de ce corps!» dit-on d'ailleurs quand une personne tient des propos qui ne lui ressemblent pas. Dans le célèbre film *L'Exorciste*⁵, l'héroïne, une jeune fille, est possédée par le diable qui débite des propos outranciers par sa bouche. Une voix dénaturée est le signe que quelque chose a pris possession du corps et s'exprime à travers celui-ci. La dépossession de la voix entraîne à la fois une déresponsabilisation des propos et une perte d'identification. En émettant une voix qui n'est pas la sienne, le lien profond entre son intériorité et l'extérieur est rompu. Il y a dysfonctionnement du système. Ce n'est plus un lien direct, c'est une erreur de branchement. Déviée, piratée, la voix traduit une conscience par le biais d'un corps autre. Le corps se retrouve pantin désincarné, il devient l'habitat d'une autre conscience.

Le projet *Spokaoko* d'Annie Dorsen consiste en un karaoké non pas de chansons mais de discours célèbres. Il est apparu que certains participants ne supportaient pas de lire des discours qu'ils jugeaient honteux avec une voix provenant d'eux-mêmes; de leurs poumons, leurs cordes vocales, leurs

bouches. Cela ne pose pas de problème au ventriloque, indissociable de la marionnette qu'il anime et fait parler. Elle peut se permettre toutes les grossièretés et se moque bien d'être politiquement correcte; son interprète ne considèrera à aucun moment que lui-même a été vulgaire ou qu'il est allé trop loin. C'est d'ailleurs bien la marionnette qui est prise à partie par les spectateurs, et non son animateur, quand celle-ci dépasse les bornes. Par un simple changement de voix, le public n'associe plus l'interprète au personnage, lequel devient une entité à part entière.

Spontanément, pour se faire passer pour quelqu'un d'autre, on commence par changer sa voix. Une des premières règles pour le clown ou dans la commedia dell'arte est de la contrefaire. En changeant sa voix, on parvient à prendre de la distance par rapport à soi et à faire prendre cette même distance aux autres. Le degré de distanciation varie selon la transformation de la voix. Celle-ci apparaît comme un curseur que l'on pousse d'un côté ou d'un autre. Je change ma voix, je ne m'appartiens plus. Je garde ma voix, j'en assume les propos, les sentiments et les émotions qu'elle véhicule. Plus ma voix est proche de mon timbre naturel, plus je m'identifie à ce qu'elle émet. Plus je transforme ma voix, plus je perds mon identité et plus j'incarne un personnage. L'enveloppe corporelle et la voix deviennent deux choses distinctes. Mon corps reste mon corps. Ma voix ne m'appartient plus.

3. Identité

Une voix est ainsi le gage d'une identité. Ses critères physiques — l'intensité, la fréquence et le timbre — la rendent unique car deux sons ayant une même intensité peuvent être distingués par leur timbre.

Utiliser la voix de locuteurs individuels, ce n'est pas mettre en musique un texte: c'est composer avec un être humain. L'être humain est personnifié par sa voix. Si vous m'enregistrez, ma manière de parler, mon rythme de parole me caractériseront autant que n'importe quelle photo de moi. À l'écoute, on sent la présence d'une personne. Lorsque cette personne se déploie, se multiplie, se disloque, comme c'est le cas dans *It's Gonna Rain*, une identification très forte se produit avec un être humain soumis à une sorte d'alchimie extraordinaire.⁶

L'astrophysicien Stephen Hawking utilise un synthétiseur vocal pour communiquer. Tout le monde reconnaît cette voix à l'accent américain et l'associe au professeur britannique — ce décalage ne fut pas sans susciter la surprise de son entourage. La scientifique du langage Rupal Patel fait très justement remarquer que «Personne n'imaginerait faire porter à une petite fille la prothèse d'un homme adulte. Alors pourquoi la même voix prothétique?»⁷, se lamentant du manque d'individualisation de la voix. En cela, une voix est le reflet d'une personnalité et d'une physionomie. C'est ainsi que le conteur donne vie à plusieurs personnages, en leur attribuant des voix différentes.

Changer de voix peut être un moyen de s'approprier l'identité d'une autre personne. Déjà, dans *Le Loup et les Sept Chevreaux*, conte de Grimm, le loup contrefait sa grosse voix afin de berner les chevreaux et se faire passer pour leur mère la chèvre. Blanchir sa patte n'aurait pas été suffisant, celle-ci les ayant prévenus qu'ils pourraient reconnaître le loup à sa patte noire et à sa grosse voix. La voix et le corps sont indissociables. Dans les œuvres cinématographiques, le méchant qui prend le visage du héros en prend aussi la voix afin de ne pas se retrouver «démasqué» par l'âme sœur de

celui-ci (*Votle-Face*⁸). Ou bien le héros défiguré est reconnu par sa bien-aimée parce que sa voix est restée intacte (*Deadpool*⁹)... C'est à la fois grâce à l'apparence et à la voix que l'on peut se figurer complètement l'image de quelqu'un. Sorte de paire un peu bancale, tant on privilégie la vue au son. Pourtant, c'est à la voix que l'on va se fier, plus qu'à l'apparence, davantage trompeuse.

Cette fiabilité de la voix est tellement ancrée que les récents progrès de *DeepMind* inquiètent. Cette entreprise d'intelligence artificielle a présenté une nouvelle technologie permettant de générer une voix quasiment identique à celle des humains. Un tel outil pourrait être détourné à des fins malveillantes, une voix que l'on attribuera à un proche ne suscitera pas notre méfiance.

La voix est, pour le moment encore, garante d'une identité humaine. Elle humanise l'inanimé. Elle est, à ce titre, utilisée dans certaines figures de style, telle la personnification. De même, faire parler un mort, un animal, une chose personnifiée ou une abstraction relève de la prosopopée.

10 Bruce Chatwin, *Le Chant des pistes*, Paris, Le Livre de poche, 2005, pp. 410-412.

11 Yi-Fu Tuan, *Espace et Lieu, La perspective de l'expérience*, Paris, Éditions Infolio, 2006.p.131.

12 Olaf Nicolai et Jan Wenzel, *Labyrinth—Four Times Through the Labyrinth*, Leipzig, Spector Books, 2012, p.180.

13 Alvin Lucier, *Music 109: Notes on Experimental Music*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2012, p. 90.

14 Alvin Lucier, *I am sitting in a room*, 1969.

Ce qu'il voulait, c'était visiter Cycad Valley, la «vallée des cycas», un lieu de la plus haute importance pour son itinéraire chanté et où il ne s'était jamais rendu. Cycad Valley est un parc national — bien qu'il soit bien protégé du public — où l'on trouve une espèce unique de palmistes et de très vieux pins locaux. Le parc est traversé par les gorges de la Horn River; le rêve de Limpy, le Dasyure, empruntait le beau milieu du lit de la rivière. (...) Nous avons roulé pendant sept heures d'affilée, de sept heures à deux heures. Limpy, assis devant entre le conducteur et Marian, ne bougeait pas d'un pouce hormis un rapide coup d'œil sur la droite et sur la gauche. À environ quinze kilomètres du parc, la Land Cruiser franchit en cahotant une rivière qui se dirigeait vers le sud. Limpy bondit soudainement comme un diable de sa boîte, murmura des choses tout bas, passa la tête par la vitre du conducteur (ce qui fit faire une embardée à la voiture), recommença le même manège de l'autre côté, puis croisa les bras et se tut.

«Qu'est-ce qui se passe? demanda Arkady.

– Homme-Tjilpa passer par ici», dit Limpy en montrant le Sud.

Au panneau routier indiquant Cycad Valley, nous avons pris un virage en épingle à cheveux et plongé le long d'une piste pentue longeant les rives de la Horn.

De l'eau vert pâle cascadaient entre les pierres blanches. Nous avons plusieurs fois traversé la rivière à gué. Des gommiers rouges poussaient dans le lit. Limpy gardait les bras croisés et ne disait rien. Nous sommes arrivés à la confluence de deux cours d'eau perpendiculaires, c'est-à-dire que nous avons retrouvé la rivière franchie plus tôt sur la grand-route et qu'avaient suivie des Hommes-Tjilpas. Lorsque Arkady tourna le volant sur la gauche, Limpy bondit de nouveau. Il se précipita pour passer la tête à travers les deux vitres. Il jetait un regard fou aux rochers, aux falaises, aux palmiers, à l'eau. De ses lèvres qui se déplaçaient à toute vitesse, comme celles d'un ventriloque, nous parvenait un bruissement, tel

le son du vent dans les branches. Arkady comprit tout de suite ce qui se passait. Limpy avait appris ses strophes du Dasyure à la cadence d'un homme qui marche, à cinq kilomètres-heure, et nous roulions à quarante. Arkady rétrograda en première et la voiture avançait au pas. Instantanément Limpy accorda son rythme à celui de la nouvelle vitesse. Il souriait. Sa tête se balançait d'un côté à l'autre. Le son devint une belle mélodie frémissante; et l'on sut qu'il était le Dasyure.¹⁰

La musique peut nier notre conscience de l'aspect directionnel du temps et de l'espace. Le son rythmique qui se synchronise avec les mouvements du corps détruit notre sens de l'action intentionnelle, l'action de bouger à travers un temps et un espace historiques vers un but. Marcher intentionnellement de A vers B nous donne la sensation de laisser tant de pas derrière nous et d'avoir encore tant de chemin à parcourir. Si l'on change l'environnement en introduisant de la musique, d'un point de vue objectif, le sujet semble toujours marcher consciemment de A vers B. Cependant, subjectivement, l'espace et le temps ont perdu leur caractère orienté sous l'influence du son rythmique. Chaque pas n'est plus un simple pas sur le chemin étroit menant au but; c'est plutôt un pas dans un espace ouvert et indifférencié. L'idée d'un but localisé perd de sa pertinence.¹¹

Tout le territoire australien peut être parcouru via les itinéraires chantés des aborigènes. On peut parler d'une carte chantée. Ces chants restituent les itinéraires des ancêtres qui ont créé la terre au temps du rêve. Par exemple, le chant du rêve de la fourmi à miel ou le chant de l'homme lézard. Celui-ci, sur son chemin, a mangé un animal, il a jeté l'os au loin et cet os est devenu une colline. Il a beaucoup pleuré et ses larmes sont devenues un lac... Les aborigènes chantent l'origine du monde. Ils chantent en même temps qu'ils marchent et ils marchent en même temps qu'ils chantent. Ils traversent un territoire et tandis qu'ils le traversent, ils nomment les éléments sur leur chemin et leur donnent vie. Tandis qu'ils chantent la rivière, la rivière est là, tandis qu'ils chantent la colline,

la colline est là. Ces chants accompagnent le rythme d'un homme qui marche à pied. C'est-à-dire qu'au moment où il se retrouve à la rivière, il le chante et le chant indique qu'il faut la longer, jusqu'à lui indiquer un changement de direction... Si leur itinéraire est dévié, alors le chant s'interrompt pour reprendre ensuite, plus loin. Ici, la voix guide en même temps que le corps se déplace, elle devient un outil pour l'orientation. Elle conditionne un autre rapport à l'espace et au temps, bien différent des conceptions modernes occidentales. Dans le même esprit, on peut invoquer les Shamankas dont les chants de navigation permettaient de rallier la Sibérie à la Chine. Pour faire le chemin en sens inverse, elles chantaient à l'envers.

Si, aujourd'hui, l'appréhension de l'espace humain repose essentiellement sur la vue, au Moyen-Âge elle n'apparaissait qu'en troisième place dans la hiérarchie des sens, après l'ouïe et le toucher. De manière générale, moins on dépend d'un sens, plus on néglige ses potentialités. Quand la vue ne nous permet plus de percevoir l'espace, s'orienter par la voix ou localiser la source d'un son demande une adresse que nous n'avons pas développée. Cette voix que j'entends sans la voir me plonge dans un état second. Je voudrais la localiser. Sa perception instable demande une grande vigilance. Déjà, j'agis différemment. Je ralentis mes mouvements, j'incline la tête, la penche légèrement en avant. Les yeux regardent dans le vague. Tout à coup, je prête attention à tous les bruits qui m'environnent. Je peux entendre le bruit de mon propre corps, j'entends ma respiration. Le corps est plongé dans un certain état de conscience. Il devient sélectif. Je peux faire abstraction de certains bruits parasites. Les mouvements trop rapides sont superflus. La vue est une distraction. Le corps à l'écoute semble ailleurs, déconnecté du monde visible auquel il ne prête plus son attention principale. Il se met au service d'une forme de perception différente. Inhabituelle. Je ne suis plus en terrain connu et apprivoisé. Je deviens vulnérable. La voix nous renvoie à un état primaire, archaïque. Celui dans lequel était l'homme, les nuits sans lunes; quand, plongé dans l'obscurité, il devait s'en remettre à son ouïe et à sa voix pour se situer dans l'espace, les yeux grands ouverts sur le noir.

Car les sons, ainsi que leurs réverbérations, permettent d'évaluer le caractère spatial d'un environnement et nous

pouvons identifier la position d'une source sonore émissive grâce à notre système auditif binaural. Le sens de l'ouïe revêt ainsi un enjeu bien plus important pour les aveugles. Mais, au-delà de l'aspect compensatoire, les critères sonores — tels que l'intensité, l'intonation, le rythme... — enrichissent la perception visuelle. L'énergie sonore se répartit sur des sphères de rayons grandissants, centrés sur la source émissive, dont la puissance va décroissant en fonction de la distance. Le son devient imprécis et confus, produisant davantage une ambiance. Il y a quelques années, nous dormions tous, avec ma sœur, mes cousins et des amis, dans le grenier de la maison de campagne de nos grands-parents. Un des garçons avait pour habitude de hurler la nuit. Cette nuit-là, il a crié, et son cri a déchiré la nuit. Son cri m'a arraché de mon sommeil, m'ôtant toute capacité de me mouvoir. La terreur qui l'emplissait m'atteignait de la même manière. Sans détour. Sans intermédiaire. Ici, l'atmosphère de la maison de campagne, de la chambre plongée dans le noir et du réveil en sursaut ont conditionné la manière d'appréhender le son. Ce même cri, perçu en pleine journée, aurait eu une toute autre résonance. La voix est toujours liée à une situation, un contexte, un environnement, avec lesquels elle interagit. Sa répercussion est instantanée. La voix, par son immédiateté, a cette capacité à transformer ou à s'adapter. Elle peut accentuer ou dédramatiser l'atmosphère, s'ajuster à une situation...

2. Influence mutuelle

We place ourselves in relation to all juxtapositions, synchronicities, contradictions, contrasts, and interferences that produce a space that we encounter as we traverse, and so coproduce, it too.¹²

L'espace a un effet sur la voix et réciproquement. L'espace co-crée ma voix, c'est-à-dire que pour l'entendre il faut des conditions physiques favorables à sa propagation. De plus, l'onde acoustique est modifiée par le milieu dans lequel elle évolue. Dans son trajet, on distingue principalement le son direct, les premières réflexions, et le son réverbéré. Sa répercussion sur une surface (sol, mur, plafond) a des conséquences sur la propagation du son et sa perception. La qualité de la voix sera modifiée selon que l'on se trouve dans un espace ouvert ou clos, la rendant plus ou moins nette ou diffuse, étouffée ou vibrante... C'est accepter que la voix que l'on émet, en traversant l'espace, soit altérée. Elle subit toujours une transformation, une déformation, impactant son authenticité. À l'inverse, ma voix co-crée l'espace, au sens où cet espace existe dès l'instant où il est activé. Ma voix, en traversant cet espace, le fait exister selon une certaine forme de perception. Elle rend par exemple perceptibles les qualités résonantes de cet espace qui étaient présentes mais désactivées. La voix opère comme un activateur d'une strate inhérente à cet espace.

Dans la pièce du compositeur de musique expérimentale américain qui suit, la voix met en valeur les fréquences résonantes naturelles de la pièce. Plus ces résonances sont mises en avant, plus l'intelligibilité du discours disparaît. Alvin Lucier explique ainsi que le discours et la pièce sont à ce point interdépendants que « Toutes les composantes de [s]on discours qui se rapportent aux dimensions physiques de la salle sont renforcées ; celles qui ne le sont pas disparaissent. »¹³ Le son se transforme, devient musical. La transformation est graduelle. On mesure à travers cette composition les effets discrets mais perturbateurs de l'espace sur le son.

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.¹⁴

L'agencement d'un espace et les matériaux utilisés peuvent orienter le son, améliorer les conditions d'écoute ou optimiser la qualité de projection de la voix. Certaines architectures sont ainsi déterminées par leur acoustique, comme c'était déjà le cas des théâtres grecs antiques, construits en hémicycle. Des voûtes elliptiques rendent possible la communication entre deux personnes chuchotant d'un mur à l'autre sans que celles-ci soient entendues par quiconque se trouvant placé entre elles. L'architecture influence également la manière dont on ressent le son. On mesure d'emblée la présence de la voix dans les cathédrales. Le chant du chœur envahit l'enceinte et semble monter dans la nef. Sa résonance emplît le lieu et l'on prend conscience de la vibration de la voix dans l'espace et dans notre corps. Être transporté par un chant n'est pas une expression anodine.

3. Où va la voix ?

La voix est imprégnée d'émotions qu'elle véhicule et transmet à travers un espace. Si je veux éviter à quelqu'un de traverser la route alors qu'une voiture arrive et qu'il ne l'a pas vue, alors que je suis trop loin pour le retenir et que je sais mon mouvement trop lent pour intervenir, je crie « attention ! » et ma voix devance mon geste. Elle est presque instantanée. Au moment où j'émetts un son, il est aussitôt perçu. Dans mon cri, je nourris ma voix de l'intention de me projeter sur cette personne pour la retenir. La voix qui traverse l'espace est chargée de cette conscience du danger et va donner, l'espace d'un instant, une atmosphère particulière au lieu dans lequel elle se propage, faisant passer celui qui l'entend d'un état passif à un état actif. L'intention du mouvement est alors relayée par l'intensité de la voix. Ce que je ne peux atteindre physiquement, je peux l'atteindre par ma voix. Elle établit un lien, un pont, une passerelle immatérielle.

La voix ne s'adresse d'ailleurs pas nécessairement à quelqu'un de réel, de chair et d'os, à portée de voix. On s'en sert pour adresser ses prières à un Dieu. Invisible qui s'adresse à l'invisible, on en a fait le trait d'union entre soi et un au-delà. Quand le chaman transmet par sa voix les messages des ancêtres ou des esprits, c'est le surnaturel qui s'incarne dans le réel par l'intermédiaire de la matérialité très concrète de la voix. La voix efface les frontières. Ici, ailleurs. Peu importe. C'est toujours maintenant. On peut douter et croire que l'on est fou, que les voix sont dans nos têtes. On peut l'adresser dans le vague, sans pointer quelqu'un en particulier. Crier et hurler l'injustice, le désarroi. On appelle à l'aide, sans être certain d'être entendu. Peut-être pense-t-on être entendu au-delà du monde sensible ? « – Pourquoi cries-tu ? Tu sais bien que personne ne peut nous entendre. » Justement. Je ne sais pas. Je ne sais pas jusqu'où peut porter ma voix, qui elle peut atteindre. Plongé dans un désarroi total, je ne lui connais pas de limites. Je ne l'imagine pas bloquée entre quatre murs. Désorienté, perdu, j'appelle à l'aide, je parle tout seul. À la frontière de la folie, je crois entendre des voix là où il n'y en a pas. Un son, un bruit deviennent une réponse. L'écho se joue des égarés.

La voix et l'écoute

15 *Aloys*, Tobias Nölle, 2016.

16 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, pp. 88-89.

17 Stéphane Mallarmé, *À la nue accablante*, 1899.

Aloys – Yes, hello?

Vera – I imagined your voice would be different. Say something else. I like it. But it's obvious you don't like talking.

Aloys – Who are you? What do you want?

Vera – Is it OK to call you Adorn? Aloys feels too personal.

Aloys – You stole our camera.

Vera – I watched your videos. Your dead father. The people you spy on. Your cat who, incidentally, has a magnesium deficiency, and who will die soon too. You even film me and Rolf.

Aloys – I don't know anyone called Rolf.

Vera – Do you know anyone at all? Adorn? I thought I'd send the videos back to the people you secretly film. You could apologize to them. To me too.

Aloys – No, young lady, you'll hand over these items to lost property office, or we'll inform the authorities.

Vera – I picture you... in your blue jumper, with your sad eyes. Good night.

Vera – Hello.

Aloys – We'll work out a practical solution both parties can agree to.

Vera – Very good. The secret lies in the filtered frequencies through the phone.

Aloys – What?

Vera – Phone-walking was invented in 1984 by a Japanese neurologist.

Aloys – A practical solution, young lady.

Vera – For shy men. How's your cat? Do you give it magnesium?

Aloys – Listen very carefully, young lady...

Vera – Just listen. You've pictured a train, right? That's how phone-walking works. You picture a face.

Aloys – No, a definite no.

Vera – I'm tall... slim... with black skin... an ample bosom... [Attention, passing train platform 1] Hello?

Hello? Adorn, you clever fox. You hear my voice, but you don't know who I am.

Answering machine – Adorn and son. Please leave a message after the tone. We thank you.

Vera – The first time is always painful, but unforgettable. The easiest way is to press your forehead against the wall. Then you picture us meeting on the other side of the wall. Through the wall into the forest, for instance. (...) Our voices generate an image. Our words set them in motion. Besides one's imagination, hearing is the most important thing. It's the interface between our thoughts. Technically speaking, phone walking...

Aloys – We're in the forest now. Things are creeping and crawling in the forest. Trees, wood... The wind is blowing.

Vera (Laughing) – Out of your arse. You don't even have the imagination to picture a fir cone. Bye!

Aloys – Wait, young lady. I wasn't focusing.

Vera – Take a deep breath.

Aloys – Three... two... one.¹⁵

1. Sensibilité

La voix, jamais, ne laisse insensible. Il y a quelque chose dans la voix qui charme les plus désintéressés, touche les plus endurcis. Ses vibrations touchent l'être profond. «Vibrer» en entendant chanter la marseillaise dans un stade. «Vibrer» en entendant le Haka performé par les rugbymen néozélandais. Le chant collectif galvanise les foules. Soudain, une voix s'élève, entame un chant connu de tous. La voix se propage, se transmet, est reprise, amplifiée. C'était une seule voix et cette voix devient des milliers. Au sein de la foule, le mouvement de la voix circule, se répand comme une trainée de poudre, couvre en l'espace de quelques secondes une vaste étendue. Une seule voix s'élève de cette masse compacte qui ne forme alors qu'un. La voix canalise l'énergie et synchronise les corps. Elle les fait s'accorder à un rythme commun. Scander un slogan. Scander, c'est déjà un rythme précis. En partageant avec les autres un rythme et une intensité, on réduit la distance sociale qui nous sépare. Le rassemblement par le chant n'est pas un hasard.

La voix s'insinue, se faufile, traverse le corps. Il y a cette voix qui appelle, envoûtante. Comme un peu fourbe, distrayante, manipulatrice... Elle semble plonger dans un état second celui qui l'entend, lui faisant faire abstraction de tout ce qui l'entoure. Elle devient son monde, son orientation, son repère, son objectif. Il y a celle, enchanteresse, de la mythique sirène dont le chant plonge les marins dans une telle confusion qu'ils en oublient leur trajectoire initiale et cause leur perte. Cette voix véhicule des caractéristiques associées, dans l'imaginaire collectif, au sexe féminin. Comme il y a méfiance autour de la figure féminine — séductrice, tentatrice, hystérique... —, il y a méfiance à l'égard de tous ses attributs, notamment sa voix. Ces voix qui attirent, irrésistiblement, semblent quelques fois venir d'un autre monde. On ne les voit pas, tout le monde ne peut pas les entendre et elles sont plus fortes que la volonté humaine. Entendre des voix c'est le signe des fous et des illuminés. Ou des privilégiés, en conversation avec Dieu. La voix doit cette forme d'attraction à son aspect charnel. Charnel, en ce qu'elle provient d'un corps et touche la chair. Charnel, comme quelque chose de palpable, que l'on

ressent. Par charnel, je pense à la sensualité de la voix. Une voix peut être enveloppante, glaçante... Une voix qui susurre et donne des frissons, un cri qui donne la chair de poule et fait se dresser les poils...

2. Interprétation

La voix est sujette à l'interprétation. Elle passe toujours par le filtre de celui qui écoute. Une même voix peut provoquer l'empathie ou irriter, l'un la considérera triste, l'autre geignarde. J'écoute avec ma subjectivité. C'est cette voix qu'on entend dans la nuit. Quand on est couché et que les volets sont fermés. Il est tard, la rue est calme. Soudain des voix retentissent. Éclats de voix qui s'échappent tandis qu'éclate une dispute. Voix de détresse qui glace le sang. Voix qui met notre corps en alerte. Y a-t-il un danger? Faut-il agir? On se redresse et on tend l'oreille, aux aguets. Cette voix du dehors, inconnue, m'atteint et m'étreint. Tous mes sens en alerte convergent vers l'écoute de cette voix. Les oreilles grandes ouvertes pour percevoir le plus d'informations possibles. Est-ce une ou plusieurs voix? Est-elle féminine ou masculine? Est-ce un cri pour rire ou un cri de terreur? Qu'exprime-t-elle? Que ressent-t-elle? La voix donne des indices, oscillant entre certitude et incertitude. Ici, elle permet d'identifier partiellement l'identité de la personne, de localiser plus ou moins sa provenance et de deviner la situation. Là, elle devient un support à l'imagination. J'entends des voix du dehors, elles proviennent de cet étage, de cette fenêtre, et j'imagine la scène qui s'y déroule...

Le volume et l'intonation de la voix permettent de moduler les distances physiques et sociales en fonction de la situation, d'intime à publique. On peut ainsi, en observant des personnes parler dans une langue étrangère, mesurer assez précisément la proxémie, comprendre de manière globale la situation et interpréter leurs émotions par les intonations de leurs voix et, bien-sûr, le langage de leurs corps. On pourra ainsi deviner un malaise ou percevoir le caractère léger et heureux de leur conversation et ce au-delà de sa compréhension linguistique.

3. Son et sens

quand soudain elle sent... peu à peu elle sent... ses lèvres remuer... imaginez!... ses lèvres remuer!... comme jusque-là bien-sûr pas question... et pas que les lèvres... les joues... la mâchoire... toute la face... toutes ces — ... quoi?... la langue?... oui... la langue dans la bouche... toutes ces contorsions sans lesquelles... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement inaperçues... tant on est braqué... sur ce qu'on lit... l'être tout entier... pendu à ses paroles... si bien que non seulement elle doit... elle doit non seulement... renoncer... la reconnaître pour sienne... la voix pour sienne... mais avec ça encore une... encore une idée... effrayante... oh bien après... brusque illumination... encore plus effrayante si possible... que la sensation revient... imaginez!... la sensation revient!... partant du haut... puis gagnant vers le bas... la machine toute entière... mais non... au moins ça... que la bouche... la face... jusque-là... ha!... jusque-là... puis se disant... oh bien après... brusque illumination... ça ne peut pas durer... tout ça... tout ça... flot continu... la lutte pour saisir... en tirer quelque chose... tout ça en — ... quoi?... le bourdon?... oui... tout le temps le bourdon... soi-disant... tout ça ensemble... imaginez!... tout le corps comme en allé... rien que la face... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... pas une seconde de répit... bouche en feu... flot de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez!... aucune idée de ce qu'elle raconte!... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qui un instant d'avant... un instant!... rien pu sortir... pas un son... aucun son d'aucune sorte... la voilà qui ne peut arrêter le flot... et le cerveau plus qu'une prière... à la bouche pour qu'elle arrête... un instant de répit... rien qu'un instant... et pas de réponse... comme si elle n'entendait pas... la bouche... ou ne pouvait pas... pas une seconde... comme folle... la bouche devenue folle... tout ça ensemble... la lutte pour saisir... attraper le fil... et le cerveau... plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin... ou dans le passé... (...)¹⁶

La voix est un vecteur du langage. Le langage, c'est la capacité à exprimer une pensée et à communiquer. Partout, dans toutes les cultures, avant l'invention de l'imprimerie, la transmission du savoir était assurée par l'oralité, par le biais des contes et des chants. Quand la voix ne peut plus assurer efficacement la transmission du sens, elle passe au second plan et une autre forme de communication est privilégiée. Tout comme les sourds communiquent par le langage des signes — ils peuvent parler mais leur compréhension est difficile car ils ne maîtrisent pas l'articulation, la modulation et les intonations de la voix —, on se retrouve spontanément à parler avec les mains dans un pays étranger.

La voix véhicule du son et du sens. Roman Jakobson démontre dans l'ouvrage amusamment intitulé *Six leçons sur le son et le sens* qu'il est impossible de les dissocier. La compréhension prend néanmoins le plus souvent le dessus sur la sonorité. On peut en faire l'expérience en utilisant le site internet *Hommage multilingue au Petit Prince*, recensant 157 extraits sonores en 149 langues. En écoutant un même extrait lu dans deux langues différentes que je ne comprends pas, je suis capable d'en apprécier les sonorités sans être distraite par la compréhension, comme je suis capable d'alterner l'écoute de l'une ou de l'autre à ma guise. En superposant à ces sons celui de ce même texte lu en français, les deux autres voix passent alors distinctement au deuxième plan. La voix française, qui émet des sons compréhensibles et reconnaissables, prend alors le dessus sur toutes les autres. Il m'est impossible de l'ignorer ou de l'écouter avec le même détachement que pour les autres voix. Quand on entend une voix, l'enjeu principal est d'en comprendre le sens. L'ambition de la poésie — cette « hésitation entre le son et le sens », disait Paul Valéry — est au contraire de ne pas en donner d'emblée l'accès.

À la nue accablante tu / Basse de basaltes et de laves /
À même les échos esclaves / Par une trompe sans vertu /
Quel sépulcral naufrage (tu / Le sais, écume, mais y baves)
/ Suprême une entre les épaves / Abolit le mât dévêtu / Ou
cela que furibond faute / De quelque perdition haute / Tout
l'abîme vain éployé / Dans le si blanc cheveu qui traîne /
Avarement aura noyé / Le flanc enfant d'une sirène¹⁷

Certaines formes de poésies prennent le parti pris radical de ne développer que la qualité phonique, comme la poésie concrète, le zaoum, la poésie Dada ou encore la célèbre Ursonate phonique de Kurt Schwitters... Le rythme de découpe d'une phrase est un des moyens simple et efficace de déstabiliser son sens, il produit un décalage. C'est d'ailleurs exactement ce qu'il se passe avec la musique. Lorsqu'on chante des paroles d'une chanson, la mélodie atténue l'importance accordée au sens des mots. C'est pourquoi je chantais, à dix ans, *J'pète les plombs* de Disiz la Peste à tue-tête et sans sourciller, au grand désespoir de mon père.

J'pète les plombs, putain j'pète les plombs / Putain j'pète les plombs, mais oui j'pète les plombs / J'ai tout perdu : ma femme, mon gosse, mon job / J'ai plus rien à perdre alors suce mon zob!

Le jeu du «téléphone arabe», auquel on joue à table quand on est enfant, consiste à dire une phrase à son voisin qui la répète à son voisin et ainsi de suite. À force de la répéter en chuchotant pour que les autres ne l'entendent pas, et dans un environnement déjà encombré de sons, la phrase énoncée à l'issue du tour de table est presque toujours différente de son original. On peut alors s'amuser de la similitude des sonorités ayant pu entraîner une telle déformation. Ce jeu illustre le trajet de la voix : entre son point de départ (l'émission) et son point d'arrivée (l'écoute), elle traverse un espace. C'est dans ce mouvement que s'opère l'imprévisible, l'interprétation, le choix, la transgression...

Bibliographie

CHATWIN, Bruce, *Le Chant des pistes*, Paris, Le Livre de poche, 2005 [1987].

INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2011-3013.

SZENDY, Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

TUAN, Yi-Fu, Espace et Lieu, *La perspective de l'expérience*, Paris, Éditions Infolio, 2006.

TOMAZIN Irena, « Les espaces vides de la voix: extraits de notes sur la voix », *Chorégrapheur l'exposition*, Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 77-82.

Webographie

Consultés le 21.12.2016.

CHERPILLOD, Steve, « Espace sonore, Une approche sensible des lieux de représentations et de leurs impacts sur la ville », EPFL, ENAC, SAR, 2010, http://archivesma.epfl.ch/2011/016/cherp_enonce/steve_cherpillod_enonce.pdf/

DOLAR, Mladen, « What's in a voice? », 2010, https://www.youtube.com/watch?v=l5SzR_iviwM

WILKE, James, « Weak Technology: the voice and body in performance », *Wire*, 2015, <http://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/weak-technology>

Filmographie

A/loys, Tobias Nölle, 2016.

Audrey Julien

Head Genève 2017

Tutorat Christophe Kihm

**Remerciements Juliette Faye, Sarah Benzoni
et Stéphanie Alicia Amann**