

LOU VILLAPADIERNA

POUR UNE VOIX VIRTUELLE

ABSTRACTION VOCALE DANS L'ART CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE YANN TOMA



UFR 04 - ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
MASTER IN ARTS AND VISION
ANNÉE UNIVERSITAIRE 2019-2020

Image de couverture :
fold_n2, dessin préparatoire en 3D, 2019

LOU VILLAPADIERNA

POUR UNE VOIX VIRTUELLE

ABSTRACTION VOCALE DANS L'ART CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE YANN TOMA

UFR 04 - ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
MASTER IN ARTS AND VISION
ANNÉE UNIVERSITAIRE 2019-2020

REMERCIEMENTS

Je remercie grandement Yann Toma pour son soutien et ses précieux conseils dans la confection de ce mémoire.

Merci à Clara Joly, Elena Guyader, Carole Sanchez, Meris Angioletti, et Héroïse Guillaumin, mes coéquipières dans la bataille de la recherche, qui ont su me donner une force démesurée.

Je remercie ma famille pour le soutien intellectuel et affectif qu'elle m'apporte au quotidien.

Enfin, je remercie Simon pour la charge d'amour et de courage qu'il me donne, et sans qui rien ne serait possible.

Avant-propos

La recherche ici présentée a pour but de mettre en lumière les enjeux artistiques et théoriques du développement d'un nouvel outil d'énonciation, la voix virtuelle, qui trouve son lieu d'action dans l'exercice de la fiction au sein des pratiques plastiques contemporaines. Partant de la notion de voix dans sa conception la plus commune — une voix est un souffle articulé propre à chaque individu —, ce texte tend en premier lieu à énoncer les principes de la voix corrélée à l'être, afin de les déconstruire dans un second temps, par un principe sous-tractif, dans le but de décorrélérer la voix de toute subjectivité humaine, pour enfin explorer dans un troisième temps les potentiels actifs d'une telle voix au cœur de la construction de nouvelles fictions dans l'art.

VOIX

RÉCIT

VIRTUALITÉ

POLYPHONIE

GESTE SPÉCULATIF

FILM

ALTÉRITÉ

CHANT

CHŒUR

FICTION

LANGAGE

ENREGISTREMENT

INTRODUCTION

Il me semble vain de partir à la découverte du point zéro d'une recherche. Sans doute des indices pourraient-ils être décelés dans ma pratique musicale du violoncelle et du chant, mais je n'ai pas l'intention de me retourner vers une hypothétique origine. Toutefois, la musicienne que j'ai été, que je suis encore, m'a permis de développer une pratique plastique à la fois sonore et visuelle. Mon attention s'est donc très vite portée sur la voix au vu de son omniprésence dans mes réalisations plastiques et de ses potentialités théoriques à investir. Dès les premiers instants de cette recherche, deux questionnements ont émergé : quand la voix a-t-elle commencé à exister et dans quelle mesure cette origine de la voix m'intéresse-t-elle ? Ces questions suggèrent un examen scientifique approfondi des multiples temporalités et existences auxquelles la voix est corrélée, ce qui ne sera pas le cas ici, bien évidemment, mon sujet d'étude étant tout autre. Cependant, mes premières recherches ont révélé que l'origine de la voix a souvent été l'objet de fascination et spéculation de par l'impossibilité d'un passé objectif et d'études épistémologiques la concernant. Supposé que j'écoute un paléanthropologue, il me racontera une certaine histoire de la voix, profondément différente de celle du médecin spécialisé dans l'appareil supra-laryngé. Les récits la concernant sont déjà polyphoniques. Si déceler l'origine m'intéresse tant dans le cas de la voix, c'est parce qu'elle demeure énigmatique et floue. L'un des objectifs de cet écrit est de repenser une nouvelle forme d'appréhension de la recherche dans le champ des arts plastiques, avec pour objet d'étude la voix, son origine et ses nouvelles potentialités dans la pratique artistique, à l'image d'un archéologue qui analyse les ruines et objets des civilisations passées. Cette recherche, pour reprendre les mots de Giorgio Agamben, « est une recherche de l'*archè*, qui veut dire “commencement” et “commandement” en grec. Dans notre tradition, le commencement est à la fois ce qui donne naissance à quelque chose et ce qui en commande l'histoire.¹ » L'idée est donc de repenser et analyser le commencement des êtres et des choses pour écrire, et parfois même réécrire, une histoire et penser de nouvelles définitions. Aborder la

1 <https://www.telerama.fr/idees/le-philosophe-giorgio-agamben-la-pensee-c-est-le-courage-du-desespoir,78653.php>

« méthode archéologique »² pour analyser la voix, ce qui est *a priori* impossible, c'est se heurter au néant. L'histoire de la voix est manquante. L'archéologie s'appuie avant tout sur des ruines des civilisations, des écrits, des fossiles. La première question que je pose est donc la suivante : quelles sont les ruines de la voix ? D'où puis-je commencer ? Il me faut dans un premier temps redéfinir d'une certaine manière les enjeux et dynamiques premières de la voix, de sa morphologie au *logos* auquel elle est souvent corrélée. Je pars du postulat suivant : la conception contemporaine de la voix n'est plus appropriée au regard du monde contemporain. Il faut en un sens déconstruire ce qui constitue la voix aujourd'hui, afin de repenser depuis ses ruines vocales, un Nouveau Monde pour la voix. La voix n'est-elle pas l'un des maux les plus violents de notre époque ? Cet écart entre les espèces, formé par sa soi-disant exclusivité humaine, ne serait-il pas l'un des points névralgiques de la crise de l'altérité contemporaine ?

Mon travail consiste à chercher les voix des *possibles*, afin de repenser un paysage sonore, mais aussi de nouveaux enjeux dans notre rapport à l'altérité. Ce qui m'intéresse ici, c'est comment la polyphonie formée par les différentes formes de discours sur la voix — scientifiques et artistiques — peut me permettre de dresser un contour aux perspectives multiples, du concept stratifié de *voix virtuelle*. Et ainsi en quoi cette recherche ontologique me permet de penser un nouvel outil d'énonciation pour la fiction dans mes films et mes écrits. L'ontologie est un travail de démontage. Démontage de ce qui a été assemblé par le passé. De ce travail de démontage émergent de nouvelles ruines vocales qui deviennent les points de départ de la création — à travers l'analyse personnelle d'une pratique du film et de la fabulation — d'un tout autre rapport à la voix, non pas lié aux faits, mais aux récits possibles la concernant.

Concernant ma pratique, le médium film s'est tout de suite imposé à moi, parce qu'il s'écrit comme une partition musicale, entre image et son. Je tire parti d'une expérience de la polyphonie chantée pour construire une recherche plastique qui combine plusieurs voix filmées restituées en même temps, dans un même lieu. Au cinéma, comme

2 *Ibidem.*

le démontre Gilles Deleuze, le film est toujours le récit d'un des possibles³. Dans mes installations vidéo, je propose une autre forme de récit à plusieurs voix dans l'impossibilité de n'en proposer qu'une seule. Risquons une définition du terme polyphonie : étymologiquement, du grec *polyphônia*, « grand nombre de voix, de sons, en parlant des oiseaux, de flûtes, dérivé de *polyphônos* – composition polyphonique à plusieurs voix. Terme d'écriture assyrienne qui signifiait pluralité de sons et d'articulations attachée à un même signe vocal, combinaison, dans la musique, de plusieurs voix, de plusieurs instruments. »⁴ Selon le Littré : « Très anciennement, les Grecs faisaient usage de la musique polyphonique et n'étaient pas même étrangers à l'art de mélanger dans la polyphonie la dissonance avec les consonances. »⁵ De ces définitions, comment penser une nouvelle voix polyphonique ? Le point nodal de cette recherche se trouve dans cette fascination pour l'outil vocal, premier dans l'élaboration des récits, mais aussi dans l'exercice du chant dont j'ai la pratique.

Ce mémoire est donc une tentative de rendre abstrait le phénomène de la voix humaine dans le but d'en révéler – parfois par le contour, parfois en portrait – de nouveaux possibles. Je voudrais *déco(rps)réler* la voix, si propre à l'homme, par le chemin de la déconstruction des phénomènes qui la définissent. Le protocole mis en place dans cet écrit va tout d'abord tenter de définir le concept de voix, de son origine si contestée à son utilisation essentielle dans la transmission des récits. Le second temps de la recherche s'attachera à analyser les différents aspects de la voix sans corps, une voix dont la source de production se fait absente, voire inexistante. Enfin, le troisième temps fera l'examen approfondi de la création d'un nouvel outil d'énonciation, libéré de tout ce qui fait de la voix *une* voix. C'est donc dans une logique soustractive — ôter à la voix ce qui la définit intrinsèquement — que la voix perd peu à peu chacun de ses composants pour devenir autre : la voix virtuelle. Par ailleurs, la construction d'un tel outil — la voix virtuelle — se fera entre autres par l'étude du développement et l'utilisation de nouvelles formes de voix par la production de narrations spéculatives.

3 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement : Cinéma 1* [1983], Paris, Les éditions de Minuit, 2006.

4 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1841], Paris, Gallimard/Hachette, 1964, p. 85.

5 *Ibidem*.

C'est donc le passage de la matière à l'éther qui est ici en jeu. Cette enquête par la soustraction vise à redéfinir les nouveaux enjeux contemporains de l'altérité, aussi bien dans ce qui est appelé *réel* que dans la fiction. Il s'agit donc de créer cette voix virtuelle, cet outil à la fois théorique et plastique, grâce auquel cette enquête pourra faire émerger une nouvelle approche de notre limite au non parlant et au non-vivant. Considérer une telle voix — i.e. une voix qui ne peut pas s'actualiser ni par la phonation ni par l'écoute, comme elle sera définie plus loin dans ce mémoire —, c'est virtuellement conférer à l'altérité de laquelle l'humain s'est distancié une nouvelle *puissance* avec laquelle discourir et échanger. C'est aussi, au sein des arts, un nouveau moyen de fictionnaliser cet autre dont nous devons, sinon détruire, du moins redéfinir la frontière fixe qui lui a été imposée. L'objet ici est d'aborder, par la porte détournée du concept de voix virtuelle, la question de l'être face au *logos*, et ainsi de poser la question de la structure finie de nos relations avec l'ensemble des biotas. Ce mémoire tente ainsi de développer une nouvelle approche de la plasticité de la voix au centre des fictions par le postulat suivant : toute entité vivante ou non vivante possède une voix/plusieurs voix, réduites au silence par la construction souvent violente de notre unicité au sein de notre espèce. En fictionnalisant un nouveau niveau d'existence, apparaissent de nouvelles manières de « vivre et mourir sur cette terre »⁶. La voix virtuelle est un outil qui déconstruit la frontière érigée entre la nature et la culture. Si grâce à une telle voix il devient possible de penser de nouveaux modes d'existences pour les entités et/ou êtres vivants dont l'humain s'est disjoint au cours des processus modernes, il devient possible d'accéder à un nouveau système relationnel où la finitude de notre espèce et des autres entités explose. Englober par le récit la totalité des réseaux d'existences devient alors possible. Une telle voix est ici considérée comme outil par lequel il devient possible de dépasser la finitude de l'humain pour accéder à une nouvelle forme d'absolu et au dépassement de son état de conscience maximal. Si cet état peut être dépassé à l'échelle de l'absolu, il peut assurément l'être à l'échelle des dualismes.

6 Terranova, Fabrizio, *Donna Haraway : Story Telling for Earthly Survival*, numérique, couleur, 81 min, Belgique, France, 2016

PREMIÈRE PARTIE : À LA RECHERCHE DES TRACES PERDUES – L'IMPOSSIBLE HISTOIRE DE LA VOIX

1. De l'origine de la voix

Préambule — d'où vient la voix ?

L'objet d'étude de cette partie n'est pas l'origine du langage, mais l'origine de la voix. Pourquoi se priver d'un tel *délire* procuré à l'imaginaire⁷ qu'est l'analyse de l'origine de ce phénomène aussi abstrait et éphémère qu'est la voix ? Si l'objet de ce mémoire tend à aboutir à la *décorrélation* absolue entre la voix et l'humain, ce premier temps se concentre sur le corrélat entre voix, physiologie et langage.

La voix humaine, nous dit Barthes, est cette faille qui échappe à la plupart des sciences et expériences, de par l'impossibilité d'arriver au bout de son étude complète⁸. Cependant, la voix était là, avant la langue, avant la grammaire et le mot⁹. Pour oser une définition actuelle, la voix est un « son, ensemble de sons produits par la bouche et résultant de la vibration de la glotte sous la pression de l'air expiré ; faculté d'émettre ces sons.¹⁰ » Dans un lexique d'esthétique, je subtilise cette définition à Étienne Souriau : « La voix est l'ensemble des sons émis par l'intermédiaire des organes de la phonation : larynx et cordes vocales, pharynx, cavité buccale, fosses nasales... sous l'impulsion du système respiratoire.¹¹ » Ce qui permet à la voix d'éclater dans l'espace public n'est pas le mot, mais la machinerie interne par laquelle elle est enclenchée. Se pencher sur la physiologie de la voix, c'est prendre le risque d'analyser ce phénomène comme un « mythe », tel qu'a pu le définir Roland Barthes dans son ouvrage *L'Obvie et l'Obtus* : « Bien entendu, on ne sait rien, sinon de mythique, sur la naissance du rythme sonore »¹², nous dit-il. Pour prolonger cette définition accordée à la voix, plurielle de par la composition polyphonique de ces références, il est important de citer Barthes à nouveau : « La parole est dangereuse parce qu'elle est

7 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus — Essais critique III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 417

8 *Ibidem*, p. 474

9 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions Minit, 2014

10 <https://www.cnrtl.fr/definition/voix>

11 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010

12 *Ibidem*, p. 417

immédiate et ne se reprend pas »¹³. De cette éphémérité assumée — ce qui sous-entend l'absence de fossiles et de ruines —, la seule possibilité de trouver une origine est de se pencher sur les organes actuels propres à la formation phénoménologique de la voix.

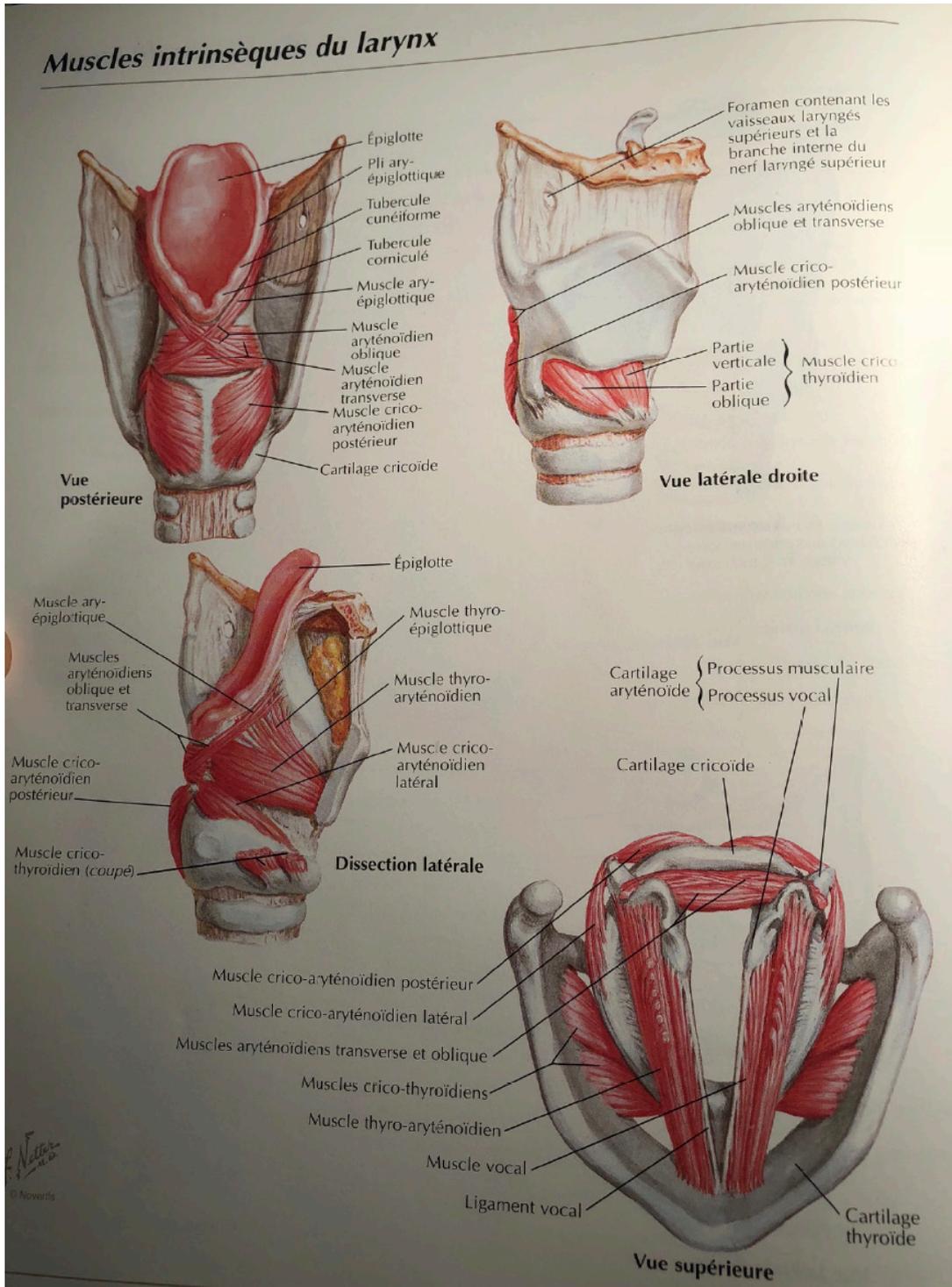
Si de telles définitions de la voix ne la corrélient pas au langage, mais à la physiologie, il m'apparaît important d'y ajouter les considérations sociétales qu'en fait Nathalie Chouchan dans son article *D'une voix inarticulée*, insistant sur les liens indéfectibles que la voix entretient avec le discours et les problèmes d'exclusion que de tels liens produisent¹⁴ : « Si le *logos* est pensé dans la dépendance de la *phonè*, ne faut-il pas reconnaître que, dans le même temps, la *phonè* est pensée dans la dépendance du *logos* ? La voix reconnue, entendue est la voix porteuse d'un discours ; cette reconnaissance repose sur une séparation entre une voix articulée et une voix inarticulée, sur le renvoi de l'inarticulé à l'inaudible.(...) Après tout, l'entendement est cette faculté qui nous permet de comprendre, et la voix articulée est la seule que l'on puisse "entendre". C'est même là ce qui distingue l'humanité de l'animalité, ce qui différencie une véritable parole, signe d'une pensée dont on peut répondre, et une expression mécanique simplement sonore. (...) La voix se trouve identifiée, en même temps que réduite, à la parole articulée. La *phonè* ainsi comprise, c'est la présence même du *logos*.¹⁵ »

Par cette définition hybride, la voix se trouve corrélée à une physiologie en même temps qu'à un discours articulé. Une telle conception de la voix est selon moi celle à l'œuvre dans le contemporain et celle à laquelle il me faut m'attaquer. Je le ferai en deux temps, le premier s'attachant à considérer la dimension physiologique de la voix, avant d'en considérer une forme inarticulée, sans *logos*, déployée au sein de pratiques artistiques et philosophiques.

13 Roland Barthes, *Le Grain de la Voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 6

14 François Noudelmann dans son récent ouvrage *Penser avec les oreilles*, analyse de manière poétique les liens entre voix et discours, entre voix et écriture. Selon lui, ces liens ne sont rendu possible que par l'action d'une voix intérieure et silencieuse faisant résonner les voix muettes des textes artistiques et philosophiques. Ce livre dévoile une « archéologie acoustique des textes et des idées », dans laquelle voix, oreille et philosophie forme l'équation parfaite de l'équilibre rationnel.

15 Nathalie Chouchan, *D'une voix inarticulée*, Cahiers philosophiques, n°109, p. 41, 2007



Photographie numérique d'une coupe anatomique du larynx qui rend compte du point de vue du médecin. Planche extraite de *l'Atlas d'anatomie humaine*, Dr. Frank H. Netter, planche n° 72 : muscles intrinsèques du larynx, Paris, Éditions Maloine, 1999,

La quête d'histoire de la voix se heurte à un problème majeur : l'impossibilité de fossilisation de ses organes de production, essentiellement composés de cartilage, à l'exception de l'os hyoïde maintenant l'appareil laryngé à l'intérieur de la trachée. Aucune trace archéologique des mutations physiologiques de la voix n'existe. Toute hypothèse concernant une telle origine est donc en grande partie spéculative.

Dans *Le Troisième Chimpanzé : Essai sur l'évolution et l'avenir de l'animal humain*, l'anthropologue Jared Diamond tente de « retracer le développement du langage humain »¹⁶ ce qui « peut sembler une gageure : avant l'invention de l'écriture, le langage n'a laissé aucune trace archéologique, contrairement aux premiers essais dans les domaines de l'art, de la fabrication des outils et de l'agriculture.¹⁷ » Bien que cette première étude ne s'intéresse pas à l'origine du langage, mais à celle de la voix, en étudiant la formation du *logos* chez l'humain, Jared Diamond donne d'importantes précisions quand à son outil d'énonciation. Ce dernier propose une hypothèse selon laquelle, à l'aune de la verticalisation progressive de notre corps vers la bipédie il y a de cela 100 000 ans, la descente de notre larynx a fait naître en nous la voix articulée. C'est à partir de ce moment évolutif où le néandertalien s'est mis debout que le larynx est descendu pour venir se loger plus bas dans la gorge, laissant à la langue et la bouche un champ d'action plus grand afin de sculpter le son — autrement dit, d'articuler. Pour Jared Diamond, cette mutation physiologique a considérablement changé notre rapport au monde, l'humain s'étant alors différencié des autres espèces par la production d'une parole articulée. Cependant, cette interprétation n'est que pure spéculation. Rien ne certifie que de cette mutation organique ait réellement découlé une voix articulée, ainsi propulsée dans le domaine de l'intelligible.

16 Jared Diamond, *Le Troisième Chimpanzé : Essai sur l'évolution et l'avenir de l'animal humain*, Paris, folio essais, 2012

17 *Ibidem*.

Réécrire une histoire de la voix

De cette délimitation faite depuis l'écrit de Jared Diamond sur l'impossibilité factuelle de déterminer une origine de la voix, j'aimerais évoquer à présent certaines spéculations et fictions gravitant autour de cette hypothétique origine, et ainsi porter l'oreille aux récits dont elle est le protagoniste principal. « Écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur »¹⁸, dit Barthes.

C'est donc à travers l'œuvre de Marguerite Humeau que ce premier exemple plastique apparaît. Ce travail m'intéresse ici par l'intention de l'artiste de repenser plastiquement une histoire de la voix et de la conscience, pour ainsi en déformer l'espèce à laquelle elle est perpétuellement corrélée, de son identité à son origine. Le travail plastique de Marguerite Humeau tend entre autres à déconstruire la frontière érigée entre l'art et les sciences humaines et biologiques, mais également à redéfinir le statut de l'artiste, permettant ainsi à ce dernier de devenir un chercheur à part entière par un travail d'enquête scientifique approfondie duquel découlent formes et concepts. Dans son *showroom* biologique¹⁹ qu'est l'installation immersive *FOXP2*, présentée au Palais de Tokyo en 2016, l'artiste développe une fiction spéculative sur la modification du gène mutant FoxP2, qui permet à l'homme de parler.

L'origine du projet réside donc dans l'ambition fictionnelle et spéculative de Marguerite Humeau de rejouer les codes des prémices de la vie, mais plus précisément ceux de l'origine de la conscience des premiers hommes. L'artiste explique sa fascination pour l'écrit de Jared Diamond, *Le Troisième Chimpanzé*, et pour la découverte de ce dernier quant à une réponse face à cette différence entre l'homme et le singe. L'hypothèse soulevée par l'anthropologue et qui a fortement intéressé l'artiste est la suivante : la différence génétique séparant l'humain du chimpanzé — 2% de gènes différents²⁰ — provient de la mutation chez un individu protohumain il y a 100 000 ans d'un gène dont le nom est FoxP2. Considéré comme un accident de l'évolution, ce gène qui est responsable de la zone laryngée — cordes vocales,

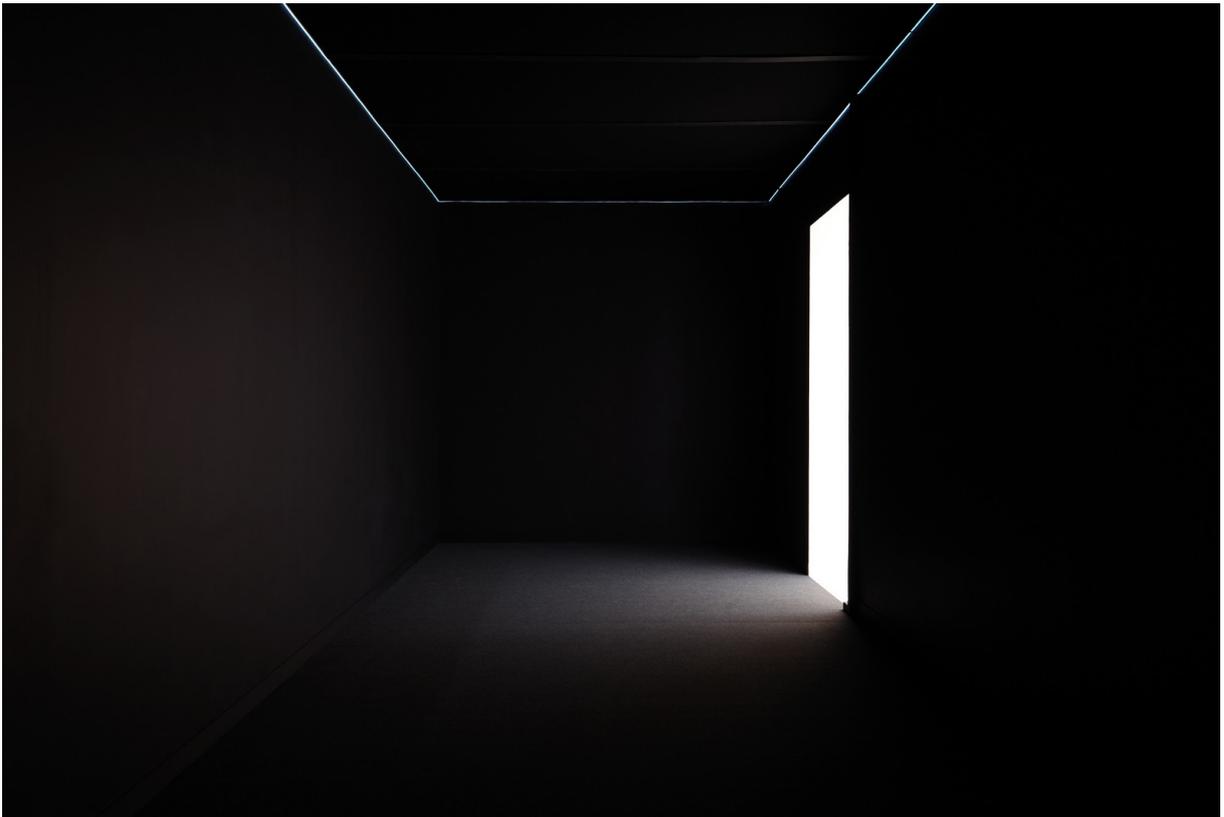
18 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, op.cit, p.419

19 Rebecca Lamarche-Vadel, *Marguerite Humeau - FOXP2 - catalogue d'exposition*, Paris, Palais de Tokyo, 2016.

20 Jared Diamond, *Le Troisième Chimpanzé : Essai sur l'évolution et l'avenir de l'animal humain*, op.cit.

Table 4: *Imaginary proto-languages A, B and C*

<i>Proto-language A</i>	
1a	"Khur ranga boprida bhi nuk ako binda"
2a	"Ku Pany kelada kutharaa pin binda,"
3a	"Apsu, ko tala kat isao banakkala"
4a	"Ma nisto Tiamat, sem tuu huda kola,"
5a	"Ti ye isao aha basaatigillsamka,"
6a	"Mut ti nuk nab waha, ku eny n'goka,"
7a	"Khur ako ki bhura bhi manifeskata,"
8a	"Ku binda kutharaa, ku terem decreta,"
9a	"Saan bhura bhi imis gudaramci huda."
<i>Proto-language B</i>	
1b	"Kur samaasa diataang ha yok endum muka"
2b	"Neeg Yerra abnokrin prononine le muka,"
3b	"Apsu, ko erem in yalachea roditothem"
4b	"Et edo Tiamat, sem fe iwo zote,"
5b	"Do kallta yalachea mady zusaamgan,"
6b	"Am do yok vel kurany, neeg ganfum volce;"
7b	"Kur endum nie dio ha maykivanna,"
8b	"Neeg muka prononine, neeg osudby feuma,"
9b	"Pudo dio ha mawo loparruan iwo."
<i>Proto-language C</i>	
1c	"Nar nebe uewen di nei halo lanun"
2c	"Ye Aiya nezanda vyraka ji lanun,"
3c	"Apsu, te eny ot ului getohemper"
4c	"Ra kokar Tiamat, che den kanu bola,"
5c	"Kwa kas ului wetten zestegyutuutu,"
6c	"Ka kwa nei bi kulpu, ye loa reedoher;"
7c	"Nar halo la theos di pakirakiri,"
8c	"Ye lanun vyraka, ye destaler verozhi,"
9c	"Togo theos di kagan mkitero kanu."



Marguerite Humeau
Homo Sapiens (dans le cadre de FOXP2)
Installation
Matériau et dimensions variables
2016

larynx, os hyoïde — et de l'historique descente du larynx, a donc conféré aux premiers hommes une voix articulée et leur a permis de développer le langage et donc d'enclencher l'engrenage de la pensée et de la conscience. C'est à partir de cet événement inframince morphologiquement — mais aux conséquences considérables sur notre humanité ainsi que sur l'évolution de l'individu — qu'un fossé se serait creusé entre l'animal et l'homme.

L'exposition s'ouvre donc dans l'obscurité d'un couloir et tente de rejouer les origines du langage par l'écoute d'une voix qui, selon les ambitions de l'artiste, aurait 100 000 ans. Dans ce corridor, dans lequel seul le plafond est éclairé par des néons blancs, un chœur céleste est composé des voix de tous les humains qui vécurent sur Terre depuis les premières tribus. L'artiste a élaboré à l'aide de spécialistes²¹ une voix composée de 108 milliards de voix d'*homo sapiens*, qui reconstitue la possible origine de la voix et du discours articulé. L'artiste tente de reconstituer la pièce manquante du puzzle historique par un geste plastique empreint de spéculation et donnant à entendre un protolangage fictif résultant de ce basculement génétique. Marguerite Humeau a collaboré avec le *Laboratory of the Voice of Cambridge*, afin de donner un cadre scientifique commun et précis à sa fiction²². Les langues humaines sont alors disséquées et retracées jusqu'à leurs origines, avec le double enjeu suivant : comprendre d'où et comment commence la conscience humaine et y injecter de manière artificielle les processus évolutifs d'autres espèces non humaines — tels que le mammouth dans le travail d'exposition *FOXP2*²³. Le chœur chante donc dans un protolangage évoluant et s'évanouissant, se réveillant et mourant éternellement.

Sous une autre forme, entre interprétation et fabulation, toujours à la recherche d'une possible archéologie de la voix, j'aimerais porter brièvement l'attention sur une fiction documentaire radiophonique, du nom de *Fossile sonore*²⁴, dont l'expérience audi-

21 Collaboration avec le scientifique Pierre Lanchantin.

22 À cet égard, je souhaite réaliser un pas de côté sur la nécessité de certains spéculateurs de garder un certain cadre scientifique et véritable aux fictions réalisées, comme Margerite Humeau, afin de mettre en lumière — concept développé par Quentin Meillassoux — de la fiction FHS ou Fiction Hors-Sciences. Ce genre littéraire qu'est la FHS se veut émancipé de tous principes scientifiques, qui est autre que les genres de la science-fiction et du style *fantasy*.

23 À l'origine de l'exposition est un questionnement de l'artiste s'interrogeant sur l'identité de l'espèce qui aurait dominé la Terre si l'humain ne s'était pas développé de cette manière. FOXP2 se construit donc sur l'idée d'une planète habitée par des mammouths surdéveloppés.

24 <https://www.franceculture.fr/emissions/lexperience/fossile-sonore>

tive d'une puissante intensité plastique a été proposée lors de l'Atelier de création radiophonique de France Culture en octobre 2019. À partir de cette entaille historique qu'est l'origine de la voix et dont les interrogations restent éternellement en suspens, Aurélie Charon, qui présente l'émission *L'Expérience*, a proposé un soir, tard dans la nuit, l'écoute d'une fiction sur les voix perdues des origines. Cette fabulation conte l'histoire des voix cachées des premiers hommes dont des fossiles sonores pourraient — à l'aide d'une nouvelle technique scientifique — être extraits des peintures rupestres des grottes préhistoriques. La fiction radiophonique plonge l'auditeur dans l'écoute de ces voix du passé, celles d'avant le mot, par un montage sonore entre documentaire et fiction, et « explore l'héritage sonore de Neandertal.²⁵ » Ce récit pose la question du lien étroit qui réside entre le son de la voix et les peintures rupestres²⁶. Le spécialiste du chant antique et paléolithique Iégor Reznikoff énonce l'hypothèse suivante : les emplacements des peintures rupestres pourraient avoir été déterminés par le son de la voix. Le néandertalien se dirigeait dans l'obscurité de certains espaces clos à l'aide de l'écho porté par le son de sa voix et de sa résonance. Jusqu'à aujourd'hui, explique le spécialiste, « la voix reste l'outil le mieux adapté, (...) parce qu'elle peut immédiatement s'adapter aux diverses hauteurs nécessaires pour découvrir la résonance et les échos.²⁷ »

Je ne peux que partager mon étonnement face à l'écoute de ces voix reconstituées qui surgissent sauvagement de l'oubli. Le son transperce le temps et l'espace, l'émission donnant l'illusion d'un fragment sonore extrait du passé, d'un enregistrement trouvé, et d'une possible archéologie du son et de la voix. Le travail de nature scientifique fait en amont pour la réalisation des bruitages et des modulations sonores, afin de « restituer au plus près les voix néandertaliennes »²⁸ ainsi que le format radiophonique, offre en mon sens, une tout autre sensation et expérience face au récit, celle du dialogue direct avec les spectres du passé.

25 *Ibidem*.

26 Iégor Reznikoff et Michel Dauvois, *La dimension sonore des grottes ornées*, Bulletin de la Société préhistorique française. 1988, tome 85, N. 8. pp. 238-246. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1988_num_85_8_9349

27 Iégor Reznikoff, *La Dimension sonore des grottes préhistoriques à peintures*, x^e Congrès français d'acoustique, avril 2010, Lyon, France. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00534626>

28 *Ibidem*.



Grotte d'Arcy-sur-Cure, Salle des Vagues, dans la partie la plus sonore analysée par Iégor Reznikoff, Mammouth diamanté, Collection La Varenne, photo de M. Girard



fold_n2

A5+

feuille de lin, pigment noirs projetés, ruban LED

collection privée

2019

fold_n2 est un dessin énonçant une possible archéologie de la voix. Les trois cordes vocales composant la forme représentée sont inscrites sur une toile de lin renvoyant à la surface des grottes où ont été découverts les dessins paléolithiques. La forme est une réinterprétation du système laryngé modifié par l'ajout d'une troisième corde vocale. Le procédé reprenant les techniques ancestrales des mains négatives dans les grottes du paléolithique. C'est un dessin de l'absence par l'absence.

Entre déformation et mutation de la voix

Si l'origine morphologique de la voix a été largement étudiée — de Jared Diamond à l'émission radiophonique de France Culture —, sa phénoménologie et les composants sociaux l'accompagnant ont également été pour d'autres un sujet d'intérêt. C'est le cas de Marianna Simnett qui, dans un premier geste de reconsidération des constantes biologiques de genres et d'identités du phénomène vocal, explore les nouveaux outils médicaux permettant de modifier l'appareil laryngé et le son même de la voix.

“Surgeon! Make my voice low so that it trembles with the earth...”²⁹

Le traitement médical et le genre sont des notions à l'actualité brûlante que questionne Marianna Simnett dans son film *The Needle and the Larynx*, réalisé en 2016. L'artiste explore et appréhende le corps comme un fluide, sujet au changement, et révèle les dessous des transformations possibles par des puissances internes et externes. Filmé au ralenti, le récit présente l'artiste se soumettant à une procédure médicale au cours de laquelle lui est injecté du botox directement dans le larynx, afin d'approfondir la tonalité de sa voix, procédure généralement proposée aux hommes dont la voix n'a pas évolué après la puberté. Son corps, libéré de toutes normes physiologiques préétablies par le genre, devient une matière malléable, mouvante et changeante.

29 <http://www.mariannasimnett.com/index.html>



Marianna Simnett

The Needle and the Larynx

Single channel HD video with 5.1 surround sound,
15'17"

2016

Ce conte filmique, montrant l'acte chirurgical en train de se produire sur la musique du compositeur expérimental Squarepusher, est porté par la voix de l'artiste racontant une histoire qu'elle a imaginé. Cette fable s'ouvre sur le questionnement d'une jeune fille quant à la ténuité de sa voix et exigeant d'un chirurgien qu'il lui approfondisse. Cette dernière menace le médecin réticent d'une piqûre de moustique s'il refuse d'exécuter la procédure. C'est donc au travers de la fiction — dans ce cas précis du conte pour enfants — que l'artiste repousse les barrières et les codes liés au corps corrélé au genre, celui de la femme et la manière dont il est perçu et fantasmé en particulier. Entre identité culturelle et identité physiologique, l'artiste use de différents registres littéraires pour raconter ses histoires biogico-lyriques. *The Needle and the Larynx* est un film qui dépasse les limites du corps physique, mais aussi celles de la fiction, par la création d'un nœud narratif, formé de fabulations et de récits d'expérience.

Le film, par des mouvements de caméra ténus et précis, déplace les représentations des procédures médicales qui empiètent sur l'intégrité du corps, dans la mesure où elles deviennent souvent difficiles à regarder. Dans nombre de ses travaux vidéos, Marianna Simnett interroge la violence exercée par les procédures et les instruments de l'appareil médico-pharmaceutique sur les corps, en particulier celui des femmes, tout en mettant en avant la malléabilité morphologique et identitaire du corps contemporain et sa possible reconfiguration par les techniques scientifiques.

Dans *The Needle and the Larynx*, l'artiste, comme précisé plus haut, s'est fait injecter du botox dans le muscle crico-thyroïdien, un organe de la gorge associé à la respiration et à la production des sons vocaux. À mesure que les enfants, garçons et filles, traversent la puberté, le larynx devient de plus en plus gros et plus épais. Chez les adolescents de sexe masculin, les changements sont généralement plus spectaculaires, correspondant à des niveaux croissants de testostérone dans le corps, entraînant ainsi des ondulations et grincements incontrôlables lors de conversations. Les voix profondes sont généralement associées à la masculinité et à la force physique. Avec l'injection de neurotoxines dans son larynx, l'artiste veut donc abaisser la tonalité de sa propre voix. La performance a largement dépassé les objectifs de déformation de la voix vers un son plus profond. Le botox a



Marianna Simnett

The Needle and the Larynx

Single channel HD video with 5.1 surround sound.

15'17"

2016

colonisé l'ensemble de la gorge de l'artiste, jusqu'à la détente quasi totale de son muscle laryngé, la plongeant ainsi au bord de l'étouffement.

C'est par des effets cinématographiques de *distanciation* — mise au ralenti du film, voix *off*, son non synchrone — que le travail semble avoir été conçu, afin d'induire un sentiment de proximité : la caméra statique scrute de façon voyeuriste la scène alors que le chirurgien glisse l'aiguille dans le cou de l'artiste. L'intense attention portée sur la gorge perforée met en lumière le moment inévitable de l'acte chirurgical. L'aspect documentaire de la pièce ne rend pas compte d'une procédure médicale anodine, mais enregistre la performance de l'artiste qui se soumet à l'épreuve de l'aiguille. L'expérience de l'artiste est présentée si simplement qu'elle glisse dans l'abstraction et pose ainsi la question de la fiction.

Ce film joue sur la tentative de l'artiste de présenter les moyens par lesquels la médecine peut détourner les lois du corps, pour le métamorphoser, jusqu'à devenir étranger à la conscience qui le porte. La voix transformée médicalement est celle qui se situe dans une brèche, dans un entre-deux. Que se passe-t-il quand la voix chantée et/ou parlée émerge alors que le corps est en phase de transition ?³⁰ « Chaque matin, le ton du premier mot que je prononce est une énigme,³¹ » explique le philosophe Paul B. Preciado concernant cette déroute et mutation de la voix subie durant le processus de changement de genre : « Cette voix sort comme un masque d'air qui viendrait de l'intérieur (...), une vibration qui se propage dans ma gorge comme s'il s'agissait d'un enregistrement sortant par ma bouche, la transformant en un étrange mégaphone. Je ne me reconnais pas.³² » La voix devient étrangère au corps qui la porte. Elle ne lui appartient donc plus. Par cette émancipation, elle

30 Paul B. Preciado invité de l'émission *Les Chemins de la Philosophie*, dirigée par Adèle Van Reeth : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-3237-paul-b-precियो-trans-philosophe>

31 Paul B. Preciado, « Une autre voix », article publié par *Libération*, le 23 octobre 2015, https://www.liberation.fr/debats/2015/10/23/une-autre-voix_1408432

32 *Ibidem*.

introduit les premiers pas vers la *désidentification*³³ selon le philosophe. La voix aide à la déconstruction identitaire³⁴ en s'affranchissant du corps.

Si même la phénoménologie de la voix n'est ni d'origine précise — comme le montrent les différentes enquêtes précédentes— ni constante — comme le montrent les déformations physiologiques de Marianna Simnett —, en somme si la voix fait même défaut au corps, qu'est-elle ?

2. De la parole, du chant, du langage et du cri : voix et phénomènes

Si les phénomènes de la voix sont dans l'impossibilité de fournir une origine, c'est parce qu'ils ne peuvent s'archiver avant l'apparition technique du gramophone. Les textes anciens³⁵ sont les seuls à rendre compte de la distinction entre parole et chant. Par l'analyse de certaines pratiques de l'art qui permettent une nette distinction entre voix parlée et voix chantée, il est possible de mettre en lumière ce qui se joue dans cet espace entre deux voix : la potentialité d'une troisième, révélée par le chant groupé du chœur dans la fiction théâtrale. Si cette grande partie sur la trace manquante s'intéresse à la perte des voix, cette sous-partie sur le théâtre rend compte de ce creux, de cette anomalie sonore dans le registre de la fiction et du chant.

« La voix qui chante, cet espace très précis où une langue rencontre une voix et laisse entendre, à qui sait y porter son écoute, ce qu'on peut appeler son “grain” : la voix n'est pas le souffle, mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal

33 Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019 - La *désidentification* est le processus de déconstruction de l'identité sur tous les plans, politique, sexuel, culturel, etc.

34 « Cette voix qui se transforme n'est plus l'instrument d'une identification, le soutien somatique d'une identité, mais le moyen par lequel s'introduit la désidentification. Sortir de soi, se faire multiple — la voix et la fiction de l'identité dérailent, et l'une et l'autre, par les molécules affectées, troublent le texte. » Pierre Niedergang, *Son corps, ses papiers, ce feu : Paul B. Preciado (Un appartement sur Uranus)*, Revue Diacritik, 2019 : <https://diacritik.com/2019/04/05/son-corps-ses-papiers-ce-feu-paul-b-precियो-un-appartement-sur-uranus/>

35 Des pièces de Sophocle aux chants d'Homère.

phonique se durcit et se découpe.³⁶ » De cette merveilleuse citation de Barthes, je tiens à débiter cette seconde sous-partie par le postulat suivant : bien que l'origine de la voix soit *mythique*, sa phénoménologie cisaille les conflits de sa définition. La voix est ce qui rend possible, ce qui articule, le corps et le parler. Les phénomènes vocaux se saisissent de cette place de l'entre-deux, entre « corps et discours³⁷ ».

Sur la distinction entre chant et parole

« Le rapport entre la tragédie et la politique est d'origine mystérieuse.³⁸ » *Philippe Lacoue-Labarthe*

Le chœur est un agglomérat de voix, qui potentiellement en forme une seule, au service de la fiction. La question du chœur et de son histoire prolonge la quête des origines sur laquelle ce mémoire s'est ouvert.

Le chœur, élément essentiel de la tragédie grecque antique, avait un rôle pivot dans les pièces théâtrales de l'époque — v^e siècle avant J-C. Il faisait le lien entre l'intrigue, portée par les comédiens, et le public. Ce lien n'était donc rendu possible que par l'action chantée du chœur, résumant ainsi les actes narratifs qui venaient d'être joués. Patricia Vasseur-Legangneux définit la fonction du chœur dans *Les tragédies grecques sur la scène moderne - une utopie théâtrale* : « Le chant peut être en harmonie avec la situation jouée par les acteurs, par exemple une lamentation après l'annonce d'un deuil, ou bien être en contraste, comme un chant joyeux juste avant un événement dramatique. La performance chorale est donc le fondement même de la performance tragique. La "re-production" musicale, par le chant et la danse, du mythe joué, construit et structure le drame.³⁹ » Elle ajoute plus loin :

36 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus - Essais critique III*, op.cit, p. 429

37 *Ibidem*, p. 429

38 « *Qu'y a-t-il donc à voir chez les Grecs ?* », débat organisé par *Libération*, 19/07/1989

39 Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne - Une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, Chapitre 2 - Chœur tragique

« La première fonction spectaculaire des chœurs tragiques antiques est lyrique : par le chant et la danse, les choreutes font éprouver des émotions intenses au public.⁴⁰ »

« Je me demande aujourd'hui si, au fond, le moindre concert de pop musique n'aurait pas plus à faire avec le théâtre grec que n'importe quelle représentation théâtrale.⁴¹ » Heiner Müller

Une des questions qui traverse la pratique du théâtre contemporain est de savoir comment renouveler la forme du théâtre par un retour à une structure scénographique plus ancienne, celle de la tragédie grecque, en réactivant l'un de ses éléments principaux : le chœur. Comme un retour au « théâtre des origines, et origine du théâtre⁴² », où le pourquoi de ce retour est posé. Une telle démarche s'avère cependant plus problématique qu'il n'y paraît.

Un creux s'est formé, provoqué par le manque de traces écrites des parties chantées du chœur. « Il est impossible de restituer la dimension musicale des parties chorales, car la musique et la danse grecque originelles sont entièrement perdues⁴³ », explique Patricia Vasseur-Legangneux. Comme en parallèle de son outil d'énonciation, l'histoire du chœur est elle-même vacante. Ce vide s'est élargi avec le temps, mettant en péril les possibilités de réalisation de ces formes tragiques. Seuls les textes et les ruines scénographiques ont traversé le temps. Les partitions musicales demeurent absentes. L'anthropologue américain Tim Ingold, dans son ouvrage récemment traduit *Une brève histoire des lignes*⁴⁴, tente d'élucider la nature et le pourquoi de ce manque énigmatique. Durant l'époque antique, nous explique-t-il, le son et le sens des mots dans le parler et le chanter n'étaient pas dissociés : « La parole et le chant n'étaient pas dissociés en deux registres distincts. Il n'existait qu'un seul registre, décrit au moyen de lettres et de mots. Dans l'Antiquité grecque, il existait une catégorie d'art vocal appelée *mousiké*, mais comme l'explique Eric Havelock et

40 Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne – Une utopie théâtrale*, op.cit.

41 *Ibidem*.

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*.

44 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011

comme nous avons entendu Platon le déclarer, “la musique au sens mélodique n’est qu’une partie de la *mousiké*, la moins importante, car la mélodie restait au service des mots et ses rythmes étaient conçus pour obéir à la quantité de texte à prononcer”. Havelock pense que c’est pour cette raison que les Grecs n’ont jamais réussi à trouver de système de notation efficace pour leur “musique”. Puisqu’ils ne pouvaient pas concevoir la musique en dehors des mots, il n’y avait pas de raison de dissocier la notation musicale de l’écriture.⁴⁵ » Selon Ingold, l’arrivée du tracé — prémices de ce qui deviendra plus tard l’écriture — a creusé un écart entre les mots gorgés de sens et les sons qu’ils génèrent : « Le langage a fini par être considéré comme un système de mots et de significations qui fonctionne indépendamment de la verbalisation sonore des mots. » Cette distinction entre *phoné* et *logos*, considérée par Ingold comme aujourd’hui évidente, est comme il a été vu mise en doute par Nathalie Chouchan. Cette opposition tient probablement dans la variation de discipline des deux chercheurs, Ingold analysant la distinction entre chant et parole par le prisme scientifique et factuel de l’anthropologie d’histoire concernant la pratique du chant, là où Chouchan s’y consacre par le prisme de la philosophie et de la sociologie.

Dans tous les cas, les traces manquantes des instants lyriques chantés du chœur dans la tragédie grecque sont donc ces parties mélodiques inexistantes, qui n’ont jamais été retranscrites. En justification de ce manque, deux hypothèses sont donc à considérer : celle d’Ingold et Havelock avant lui, l’écriture des partitions n’existait pas et les chants des parties du chœur étant appris par cœur et se transmettant à l’oreille. Ensuite, le contexte politique de l’époque, marqué par le passage de la démocratie athénienne au régime des « Trente Tyrans » après la victoire de Sparte lors de la guerre du Péloponnèse en 404 av-JC, la forme antique du chœur étant pour certains corrélée à la forme démocratique : « Cette culture chorale entretenait la cohésion de la communauté sociale.⁴⁶ » Le *logos* a pris le pas sur la forme chorale de la *phoné*, l’écrasant jusqu’à sa disparition totale dans les représentations théâtrales actuelles.

45 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit.

46 Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne - Une utopie théâtrale*, op.cit.

Dans un théâtre plus contemporain, Brecht, à la suite de sa relation privilégiée avec les structures narratives antiques, cultive l'écart de registre entre l'action jouée et le chant du chœur pour en faire, à l'opposé de sa forme classique, une puissance séparatrice⁴⁷, produisant une mise à distance réflexive face au récit représenté⁴⁸. Le retour du chœur dans le théâtre moderne et contemporain n'est pas uniquement dû à cette fascination⁴⁹ des metteurs en scène pour le passé⁵⁰. Cette volonté de réintroduire le chœur dans les pièces définit en parallèle une autre fascination, plus souterraine, mais essentielle, celle de la démocratie. Brecht écrit *L'Opéra de Quat'sous* en 1928 en Allemagne, en pleine montée du nazisme. Peut-être alors sa fascination pour le chœur prend-elle sens — Brecht est acquis aux idéaux marxistes, ses représentations seront quelques années plus tard souvent interrompues par les partisans du national-socialisme, le forçant finalement à quitter le pays une fois ces derniers au pouvoir. Plus de chœur, plus de polyphonie dans les récits, plus de narrations basées sur une polyphonie aussi puissante qu'évocatrice, permettront-ils d'unifier à nouveau ce qui a été brisé⁵¹ ? Si le chœur est le reflet du fonctionnement de la démocratie en politique, quelle serait une fiction de la démocratie, ou encore, une démocratie de la fiction, supportée par une pluralité de voix ?

De cette perte douloureuse de la trace persiste la fascination pour la forme antique. Ce qui m'intéresse ici est ce qui demeure quand la ruine n'est pas, quand, comme pour la voix, la trace historique manquante laisse béant un champ d'action vaste et étourdissant. Le chœur et la voix sont orphelins d'histoire. Comment alors penser le rôle du chœur — et donc de la voix, pour moi toujours polyphonique — dans les récits à venir ?

47 Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, texte français de Jean Tailleur, Paris, L'Arche, p. 42-43 — Dans le *théâtre épique* de Brecht, le chœur est un élément de distanciation pour le *public détendu* (Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003).

48 Bertolt Brecht & Kurt Weill, *L'Opéra de Quat'sous*, L'Arche, Paris, 2018

49 « Dans le chaos d'aujourd'hui, il est normal de rester ébahi devant cette pierre précieuse qu'est le théâtre grec », Bernard Sobel.

50 Je pense également à la récente adaptation de la pièce de Martin Crimp d'après la tragédie antique d'Euripide mise en scène par Daniel Jeanneteau en février 2020 au Théâtre Nationale de Strasbourg, ce dernier faisant appel à la forme du chœur antique constitué uniquement de jeunes comédiennes - https://next.liberation.fr/theatre/2020/02/03/le-choeur-antique-une-bande-de-filles_1777012

51 Selon Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*, c'est grâce à la formation chorale dans la pièce de théâtre que « L'État, la société, tout ce qui sépare l'homme, cèdent le pas devant un sentiment d'unité tout puissant qui reconduit au sein même de la nature. » Paris, Folio Essais, 2006



Photographie numérique personnelle

Bloc de texte des parties chantées du chœur prélevé sur le site archéologique de Delphes

Musée archéologique de Delphes

2020

Je ne vais pas m'attarder plus longuement sur l'histoire du chœur dans le théâtre. Ce qui est en jeu ici, ou du moins ce qui me fait écrire aujourd'hui, est bien la question suivante : de ce manque historique, quel serait l'impact d'un renouveau du chœur dans la fiction ? Je fais l'hypothèse d'un dépassement de la structure narrative de l'art théâtral, pour l'appliquer au champ des arts plastiques, ou plus précisément à celui du film dont j'ai la pratique. L'enjeu est de développer, par la mise en action d'un tel outil — le chœur — dans la fiction cinématographique, un nouveau procédé narratif. Autrement dit, j'envisage d'injecter dans la fiction l'esprit de la polyphonie propre à la pratique du chœur. Cette démarche sera discutée plus loin dans ce mémoire, il me faut d'abord continuer l'enquête ontologique amorcée plus haut et éplucher un peu plus cet étrange concept qu'est la voix afin d'en trouver une certaine essence.

La voix sans tête

Il me faut désormais revenir sur cette distinction entre *phoné* et *logos*. Dans l'article précédemment cité, Nathalie Chouchan réaffirme le corrélat démis par Ingold, en se basant sur la lecture derridienne des écrits de Husserl. Selon elle, Jacques Derrida relie la voix phénoménologique et le *logos*, impliquant que l'ensemble de la métaphysique a été conçue de manière dépendante au *logos*, et ajoute que « Dans ce *logos*, le lien originaire et essentiel à la *phoné* n'a jamais été rompu.⁵² » Elle précise plus loin, reprenant les mots de Derrida dans *La voix et le phénomène* : « Si le privilège de la *phoné* est impliqué par toute l'histoire de la métaphysique, Husserl radicalise cette position en affirmant un lien d'essence entre le *logos* et la *phoné*.⁵³ » Nathalie Chouchan prend ici comme exemple clair la non-distinction que fait Derrida dans l'emploi des termes « logocentrisme » et « phonocentrisme », marquant ainsi la non-différentiation qu'il considère. Si la distinction énoncée par Ingold semble effective dans le champ de la pratique musicale, voire à une échelle étendue dans l'étude anthropologique des modes narratifs ancestraux, elle ne semble pas d'actualité dans les considérations

52 Nathalie Chouchan, *D'une voix inarticulée*, op.cit.

53 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 2016

métaphysiques à l'œuvre dans la philosophie moderne. Or c'est ce pan de la pensée contemporaine qui m'intéresse ici, dans la façon dont il définit notre relation à l'altérité et donc au non parlant, en particulier dans la fiction.

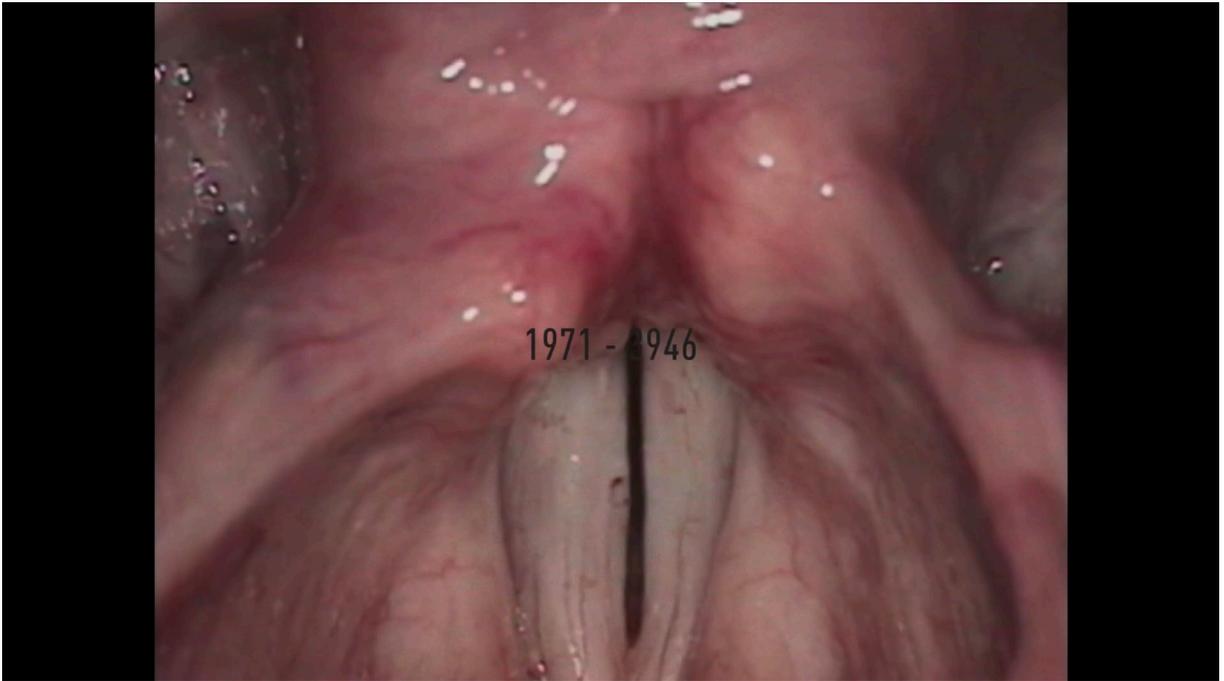
De cette indistinction réaffirmée, il me semble important de tenter de considérer comment la voix peut échapper à un tel corrélat à l'intérieur même de la pensée et de l'art, afin que l'on puisse finalement dire : la voix n'est pas le langage.

Où la voix se décorrèle-t-elle du langage ?

Le duo d'artiste Fabien Giraud et Raphaël Siboni présente en ouverture du second épisode de la série *The Everted Capital* une première forme poétique d'une voix autre, pensée dans l'absence du dicible.

L'épisode⁵⁴, intitulé *1971-4936*, situe l'action dans une temporalité parallèle dans laquelle la majorité de l'humanité, devenue immortelle, est invitée à quitter la Terre avant qu'elle se décompose. L'épisode raconte l'histoire d'une prise d'otages au cours de laquelle les derniers mortels humains ont fait captif un groupe d'immortels et se sont barricadés dans une ancienne école, refusant de quitter la planète. Le film de 42 minutes s'ouvre sur l'image médicale d'un examen laryngé montrant à l'aide d'une caméra endoscopique le mouvement des cordes vocales humaines lors de leur activation et de la production de la voix. Le son produit par la parole du sujet anonyme n'est pas présent et est remplacé par le son d'un violoncelle, les cordes frottées de l'instrument recouvrant celle de l'humain. Le film de Fabien Giraud et Raphaël Siboni se construit sur ce qui ne peut-être dit, ce qui se déploie dans le creux du mot, dans l'espace entre la *phonè* et le *logos* justement. Les premières lignes du script introduisant le protocole du film, dites par un jeune enfant d'Okayama — où le film est tourné —, appuient cette idée : « *Each individual that you will see here willingly took part. The rules of the experiment were simple: each one had to play*

54 Il est ici question d'épisode, mais les films du duo sont avant tout des expériences *live* dans lesquelles les situations décrites sont entièrement déployées et présentées au public. L'épisode discuté ici est donc la version réduite d'une exposition présentée par les artistes lors de la triennale d'Okayama, au cours de laquelle ont été filmées les images composant le film, elles-mêmes plus tard montées à l'aide d'une intelligence artificielle.



Fabien Giraud et Raphaël Siboni
The Everted Capital (1894-7231)
Season 2, Episode 1, 24Hrs, 2018 (Hour 1, Full Episode)
2019

*a role in a fiction that would last approximately 1 hour, with the slight unpleasantness that it would be repeated 24 times. As their day unfolded, from the story of the life they told, emerged what does not speak and can not be spoken.*⁵⁵ »

Un autre exemple peut-être plus conceptuel, car fondé sur l'histoire de la philosophie, est à trouver chez Giorgio Agamben. Le philosophe italien étudie dans *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal* une enluminure d'une bible juive du XIII^e siècle conservée à la bibliothèque ambrosienne de Milan. L'enluminure représente une scène du dernier banquet messianique avant l'apocalypse, dans laquelle les figures des archontes sont remplacées par des faciès animaux. Agamben s'interroge sur l'origine d'une telle représentation thériomorphe. En s'appuyant sur l'approche kojévienne⁵⁶ — donc hégélienne — de la fin de l'histoire, Agamben argumente une telle représentation, considérant donc l'idée d'une histoire parvenue à son terme, terme auquel les humains des derniers temps, finalement en accord avec leur nature animale, arboreraient des têtes de bêtes.

« Naturellement, ce qui était ici en question, c'était aussi l'interprétation de Hegel, un terrain sur lequel l'autorité de Kojève était particulièrement menaçante. Si l'histoire n'était que le patient travail dialectique de la négation et l'homme le sujet, et en même temps l'enjeu de cette action négatrice, alors l'achèvement de l'histoire impliquait nécessairement la fin de l'homme, et les traits du sage qui, à l'extrémité du temps, contemple cette fin avec satisfaction prennent nécessairement, comme dans la miniature de l'ambrosienne, la forme d'un museau d'animal.⁵⁷ » L'homme de la fin de l'histoire est *l'homme redevenu animal*.

L'homme *acéphale* pensé par Georges Bataille, élève de Kojève à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et fasciné par ces mêmes représentations zoomorphiques — il y consacrera un article dans la revue *Documents* —, est une claire révision de

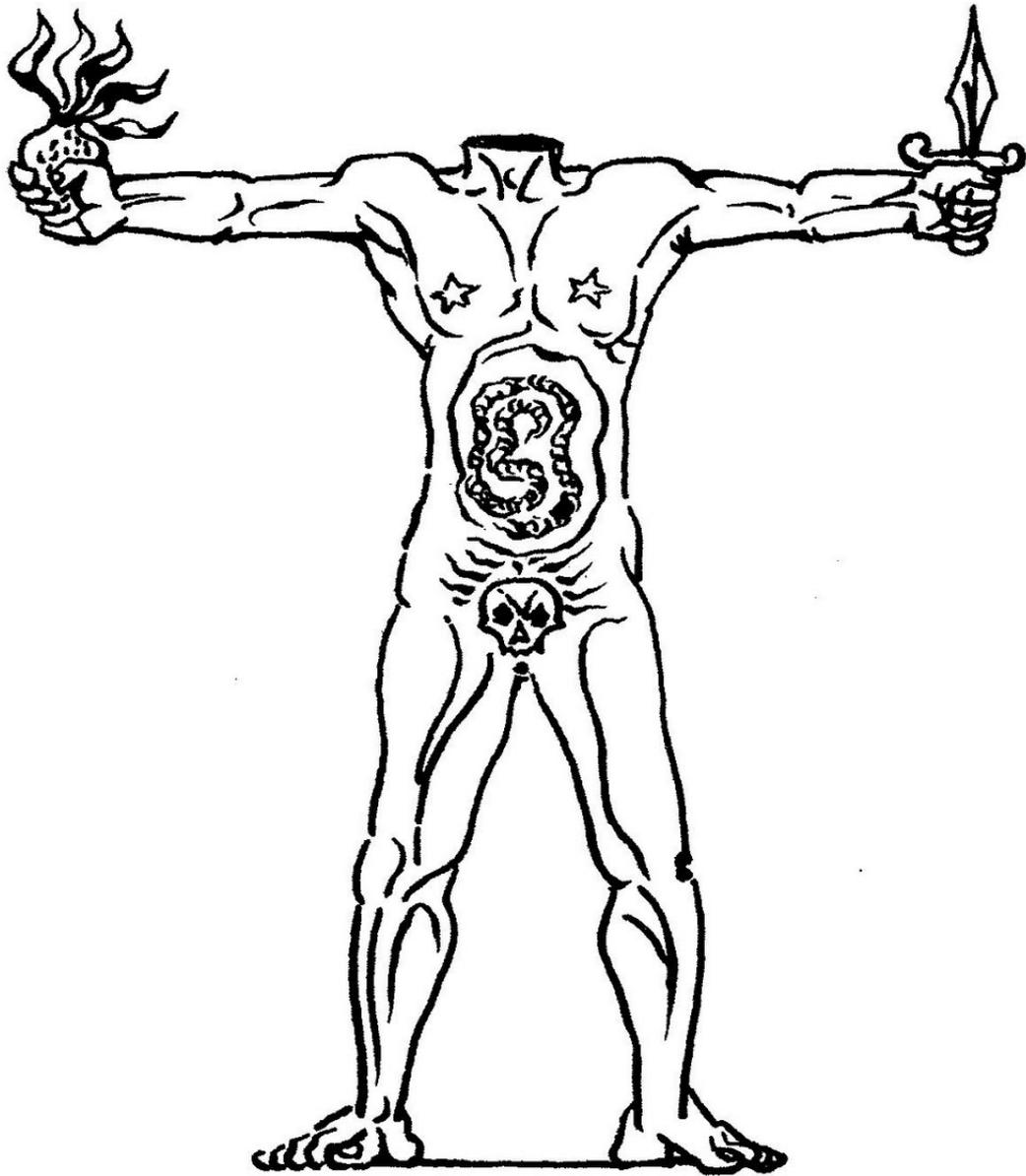
55 Fabien Giraud et Raphaël Siboni, *The Everted Capital (1971- 4936) - 24th Year*, 2019 < <https://vimeo.com/379002108> >

56 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1971

57 Giorgio Agamben, *L'ouvert - De l'homme et de l'animal*, Paris, Payots & Rivages, 2016



Bible juive du XIII^e siècle, *Les Trois Animaux des origines*, *Le Banquet messianique des justes*,
Bibliothèque ambrosienne, Milan



ACEPHALE

RELIGION · SOCIOLOGIE · PHILOSOPHIE - REVUE PARAISANT 4 FOIS PAR AN

1^{re} année

LA CONJURATION SACRÉE

24 juin
1936

PAR GEORGES BATAILLE PIERRE KLOSSOWSKI ET ANDRÉ MASSON

André Masson

Bonhomme acéphale

Dessin de couverture du premier numéro de la revue Acéphale

Impression

1936

ce *dernier homme* post-historique. Dépourvu de tête et donc de système laryngé, il n'est plus capable que d'une voix *sans parole*, animale. Une telle idée est également présente dans les études de Jacques Derrida sur Antonin Artaud, comme le précise Pierre Delain, auteur du site [idixa.net](http://www.idixa.net)⁵⁸ présentant une lecture de l'œuvre du philosophe : « Une voix sans *différance*, sans écriture, serait celle de la fin de l'histoire. Dans la panique et l'exaltation, Artaud a rêvé d'une telle voix. Ses proférations visaient la destruction du langage et de la représentation. Cette voix sans parole, qu'on a considérée comme folle, continue à se faire entendre. Impossible de la faire taire.⁵⁹ » Cette *voix sans parole*, sans langage, post-historique donc, comme l'est celle de l'homme acéphale de Bataille et celle de l'homme redevenu animal de Hegel et de la Bible ambrosienne, montre la possibilité d'une voix phénoménologique déployée en dehors du langage, et marque ici la première partie de notre enquête ontologique sur le concept de voix. L'homme post-historique est muni d'une voix sans *logos*. La question de cet homme post-historique est autre — en sommes-nous ? viendra-t-il ?⁶⁰ —, son hypothèse montre déjà la possibilité d'une voix sans langage. Mais si la voix n'est pas le langage, quelle est-elle ?

Dans le prolongement de cette voix sans tête, à l'image de celle de l'homme acéphale, l'installation vidéo *Modal, Loft, Pulse* tire son nom du système de mesure des fréquences sonores produites par la voix. En s'intéressant à la physiologie de la voix, le film énonce la possibilité d'un nouveau langage vocal et de ses résonances dans les champs artistiques, scientifiques et politiques. *Modal, Loft, Pulse* pose la question du rapport entre le corps, la technique et la technologie, de leurs évolutions concomitantes et des possibilités en termes de communication et de production artistique qui en découlent.

58 <http://www.idixa.net/>

59 <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508261504.html>

60 La réalité de cet homme post-historique est ici questionnée par souci d'ouverture. Je tiens cependant à préciser que l'homme acéphale de Bataille est selon lui l'homme moderne — déjà presque post-moderne — et qu'il ne fait aucun doute qu'il se considère comme tel. Il en va de même pour Kojève et Hegel, tout deux persuadés de la fin de l'histoire comme ayant déjà eu lieu. Lorsqu'ils écrivent alors sur l'homme post-historique, ils écrivent sur l'homme contemporain, pour eux donc réanimalisé.



Modal, Loft, Pulse

Video 4K

12 min

2019

DEUXIÈME PARTIE : DU CORPS ABSENT / CACHER LA SOURCE : VOIX ACOUSMA- TIQUE ET TECHNOLOGIQUE

1. Quand la source de la voix se cache : la puissance de l'enregistrement

Je viens d'évoquer dans la première partie de cet écrit quelques zones de creux propres à certains phénomènes spécifiques liés à la voix. La mise en lumière de ces caractéristiques vocales et de leur absence définit ce que serait une voix d'un autre ordre que celui de la perception conventionnelle qui lui est imposée, une voix du débordement.

Cette partie s'intéresse donc à une voix *dé(corps)rélée*, une voix post-physiologique, celle de la technique et du spectre. L'enjeu est ici d'analyser les outils et pratiques déjouant la fragilité et l'éphémérité accordées à la voix, la structurant quand le corps se fait absent.

Le corps est un instrument sophistiqué capable de produire une palette de tonalités et de notes multiples et ainsi de faire éclater dans l'air les mots et les sons. Cependant, ce corps tant représenté dans l'action de la parole, du chant et du discours, joue parfois la carte de l'absentéisme aux yeux du spectateur qui écoute, mais aussi regarde d'une certaine manière la voix, seule et sans support visuel pour la soutenir. Selon une anecdote répandue⁶¹, Pythagore donnait ses cours de mathématiques appliquées caché derrière un rideau, usant de l'*acousmatique*⁶² pour favoriser la concentration de ses étudiants, sa voix aux contours *spectraux*, sans corps apparent pour la soutenir auprès des adeptes, se propagait seule dans l'espace acoustique peuplé d'oreilles censées plus attentives. Dans le cours de Pythagore, malgré quelques pirouettes pédagogiques, la voix semble pourtant *a priori* toujours corrélée à un corps, toujours provenir d'une entité humaine la propulsant, quand bien même elle serait cachée. Il faudra ainsi attendre l'arrivée de la technique d'enregistrement pour pouvoir poser la question suivante : qu'en est-il de la perception du son et des voix

61 <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0607101132.html> / <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0607101145.html>

62 Michel Chion, *The Voice in Cinema* - trad. Claudia Gorbman, New-York, Columbia University Press, 1999, p. 19 : « To understand what is at stake in this distinction, let us go back to the original meaning of the word *acousmatic*. This was apparently the name assigned to a Pythagorean sect whose followers would listen to their Master speak behind a curtain, as the story goes, so that the sight of the speaker wouldn't distract them from the message. » L'homme acousmatique est celui qui cache son visage pour se faire entendre.

quand la source de production n'est tout simplement pas là ? Qu'arrive-t-il à la voix quand son origine est abstraite par un outil médian ?

La voix enregistrée, rythmée, structurée dans un temps précis et diffusée par un objet intermédiaire à celui du corps, déplace ainsi la voix dans plusieurs temps et espaces, et est donc ici un point d'étude précieux. La voix enregistrée est la voix qui s'émancipe de l'autorité du visage ou du corps pour faire cavalier seul. Cette partie étudiera ainsi la voix détachée du corps par la technique, et sa résonance dans les champs de la théorie critique, de l'art contemporain, du cinéma, du jeu vidéo et de la robotique, afin de comprendre comment une telle voix peut devenir un outil vers de nouvelles formes fictionnelles, affectives ou politiques.

La voix radiophonique : traces et archives

« Parler à l'aveugle, écouter à l'aveugle⁶³ »

Dans *Écrits radiophoniques*, Walter Benjamin écoute et perçoit dans l'obscurité. Écouter les voix qui sortent de la radio, c'est écouter *la* voix de la radio elle-même nous dit-il, reprenant les mots de Theodore Adorno. L'oreille et le regard se dirigent vers la voix de l'objet diffuseur, qui s'adresse à la communauté d'isolés⁶⁴, tous « à l'écoute des voix sans corps⁶⁵ ». Ce petit amplificateur de sons divers et de voix multiples, muni de son antenne métallique captatrice des ondes, « nous parle » comme le précise Theodore Adorno dans *Current of Music* : « Chaque fois que nous allumons la radio, les phénomènes qui s'ensuivent ont une certaine expression. La radio “nous parle”, même si nous n'écoutons personne. Elle peut faire la grimace ; elle peut choquer ; elle peut même “lever les yeux”⁶⁶ » Déplacée, la voix n'est plus ce qui originellement appartient à un individu, une entité hu-

63 Walter Benjamin, *Écrits radiophoniques*, Paris, Allia, 2014, p. 8

64 *Ibidem*, p. 15

65 *Ibidem*, p. 16

66 Theodore Adorno, *Current of Music — Éléments pour une théorie de la radio*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010

maine et vivante. Elle n'est plus reliée à une chair et un corps capables de la propulser, mais bien à l'objet dont la puissance permet de détourner le regard de la source première. La voix est réinventée dans l'absence du corps, dans le bourdonnement des objets technologiques la propulsant.

Il n'est pas question ici de la notion du *direct* propre à la radio — la plupart des émissions radiophoniques sont aujourd'hui préenregistrées puis diffusées —, mais de l'enregistrement de la voix et de son lien profond à l'objet de diffusion. Dans cette technique, le corps est déplacé et remplacé. Son absence laisse place libre à la chose qui se fait écouter. La voix n'est plus le corps.

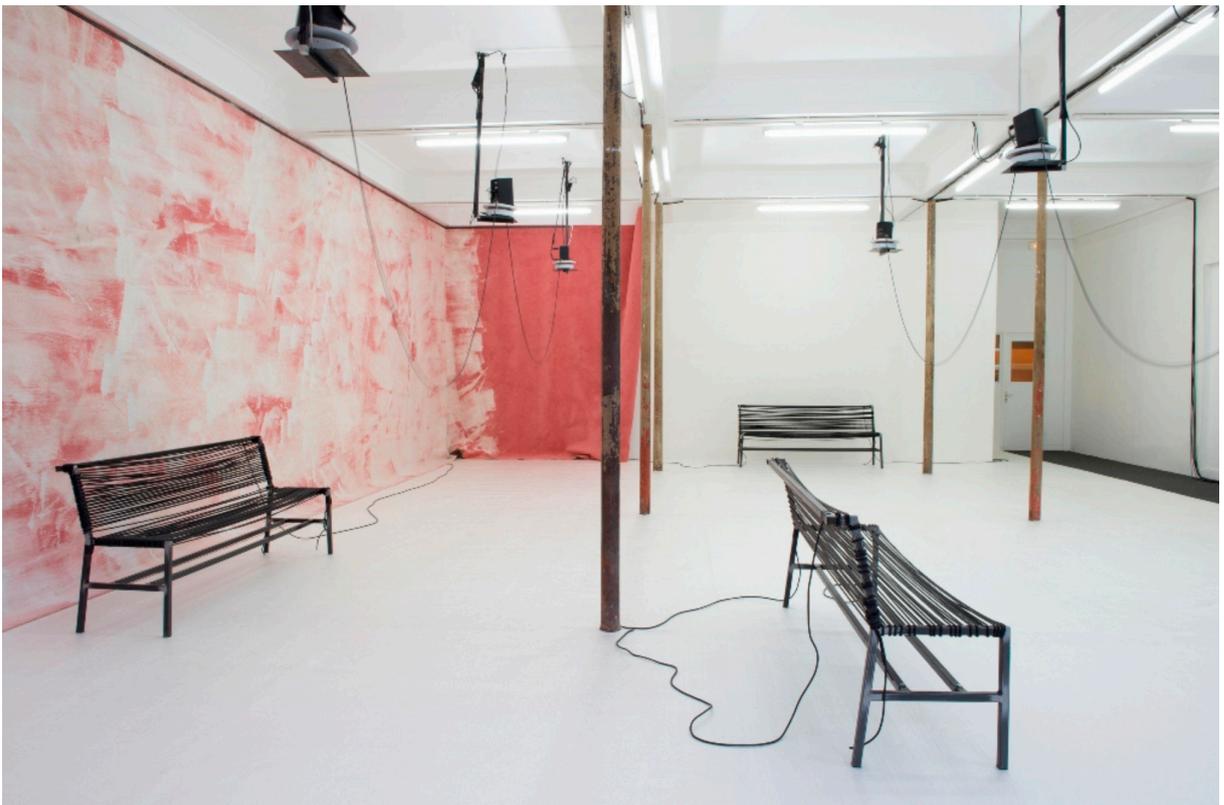
La voix enregistrée est un mouvement de décorrélation qui enclenche un nouveau rapport au corps, aux faits et aux fictions. Entre la fiction radiophonique sans corps de Walter Benjamin racontée par un objet/machine et les premières voix synthétiques — il en sera question plus loin —, l'écart est court. C'est celui d'une accélération des techniques, l'une cachant l'humain, l'autre l'évacuant complètement certes, mais le geste vers le non-humain est là. C'est cette première *mise à nu* de la voix qui m'intéresse ici, celle qui relève non seulement d'une technique et de la multiplication de la diffusion de contenu liée à l'essor de l'industrie culturelle, mais aussi d'un premier mouvement de *déshumanisation* de la voix, pourtant prétendue absolument propre à l'homme.

C'est donc à travers l'analyse de l'installation/exposition vocale et polyphonique *Parler de loin ou bien se taire*⁶⁷ d'Anne Le Troter, réalisée au *Grand Café* de Saint-Nazaire en 2019, que je souhaite introduire les enjeux de la voix enregistrée.

Le travail d'Anne Le Troter repose avant tout sur la composition polyphonique de sons et de mots, mais également sur la récolte des voix⁶⁸. Comme le précise le texte pré-

67 <https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/fr/projets/682-le-troter.html> — Je fus, après le montage de cette exposition, l'assistante d'Anne Le Troter pendant une année.

68 Anne Le Troter, *Claire, Anne, Laurence*, Suisse, HEAD-Genève et Monospace Press, 2012 : l'artiste produit également des pièces polyphoniques dans un travail d'écriture de pièces de théâtre.



Anne Le Troter, vue de l'exposition *Parler de loin ou bien se taire*, 2019

Pièce sonore, 30 min.

Installation, matériaux divers, dimensions variables

Production *Le Grand Café* - centre d'art contemporain, Saint-Nazaire

Photographe Marc Damage



Anne Le Troter, vue de l'exposition *Parler de loin ou bien se taire*, 2019
Pièce sonore, 30 min.
Installation, matériaux divers, dimensions variables
Production *Le Grand Café* – centre d'art contemporain, Saint-Nazaire
Photographe Marc Damage

sentant son travail lors de la Biennale de Rennes en 2019, « Au cours des dernières années, on a pu y entendre des enquêteurs téléphoniques réciter des phrases pré-écrites, des prothésistes dentaires balbutier ou encore des aficionados de l'*ASMR* — technique de relaxation sonore — chuchoter à nos oreilles.⁶⁹ » L'installation *Parler de loin ou bien se taire*, qui tire son nom d'une fable de La Fontaine, utilise donc comme matière première les auto-descriptions audio de donneurs, archivées par les banques de sperme des États-Unis, que l'artiste assemble, découpe et remonte, pour former une nouvelle fiction audio aux mille voix. L'installation expose par l'absurde la démarche eugéniste des banques, que se soit dans la sélection des donneurs comme dans la commercialisation de leurs dons. C'est après un voyage à Dallas que l'artiste commence à rassembler les enregistrements des voix des donneurs effectués par l'entreprise, dans lesquelles ils répondent à des questions intimes sur leur personnalité, leur rapport à la famille, au travail, permettant ainsi à l'entreprise de dresser un portrait cohérent des individus. Suite à l'entretien, il est demandé aux employées de l'entreprise de commenter à l'oral les rencontres effectuées, afin d'aiguiller les potentiels clients de la société. L'enregistrement est par la suite retranscrit dans le but de créer une biographie disponible en libre accès sur le site internet de la banque.

Le montage de l'artiste mettant l'accent sur les tics et aberrations du langage courant forme donc une comptine de voix quasi mécaniques, un air où s'enchaîne sans fin la rythmique des adjectifs se multipliant, formulant à leur manière la quête du donneur idéal. Les voix sans corps, porteuses de l'intime — et aux contours dystopiques —, invitent à repenser la société actuelle par la poésie vocale du discours déconstruit.

La pièce sonore⁷⁰ se veut être le chef d'orchestre de l'exposition, montée comme un organisme à faire vivre, où les fluides sonores et vocaux doivent circuler. Les mots sont des organes qui rythment la pièce et qui trouvent une place précise — tant dans le montage sonore que dans la spatialisation du son — et qui s'activent régulièrement pour que cet organisme sonore et abstrait *respire*. Le mot *AND* — qui revient de façon récurrente dans

69 <http://www.lesateliersderennes.fr/les-editions/a-cris-ouverts/les-artistes/anne-le-troter>

70 <https://soundcloud.com/anne-le-troter> : le soundcloud de l'artiste, où nombre de ses pièces sonores sont disponibles.

la pièce sonore tout comme les *HE, IS, HUM* sont des *organes*. Le son glisse entre les trois salles, les espaces se répondent et encerclent les corps des spectateurs qui sont à l'intérieur comme des cellules participant au bon fonctionnement de l'installation. Dans *Parler de loin ou bien se taire*, le son coule comme une lave en fusion. La salle principale, où l'installation prend sa source, comme dans le ventre de l'organisme qu'est la pièce sonore, respire. Elle est ce point stratégique où tous les câbles audio de l'installation trouvent leur origine et connectent les différents composants de cet organisme qu'est la pièce/exposition. Le mouvement des câbles animés par des enceintes posées sur plateformes rotatives reprend le va-et-vient d'une respiration fragile portée par les voix des donneurs.

La voix enregistrée devient cette voix détachée du corps, chez Anne Le Troter elle forme un organisme autonome déployé en dehors de l'échelle humaine. Une telle conception de la voix sans corps est à retrouver chez Barthes, dans le contexte de l'appel téléphonique, lequel redéfinit de nouveau ce lien corps/voix : « L'ordre d'écoute qui inaugure toute communication téléphonique invite l'autre à ramasser tout son corps dans sa voix et annonce que je me ramasse moi-même tout entier dans mon oreille.⁷¹ » La voix enregistrée « abolit tous les sens, sauf l'ouïe.⁷² » La voix moderne est donc celle passant par la médiation d'un outil technologique pour parvenir à son écouteur. Ce cycle de la voix est aujourd'hui omniprésent et se retrouve dans les technologies sociales les plus novatrices comme c'est le cas pour la plateforme sociale de réalité virtuelle *VRChat*.

La voix dans les plateformes de réalité virtuelle

Par convention, je ferai ici la distinction entre le réel — constitué de l'ensemble des formes matérielles et abstraites qui structurent l'existence — et la réalité — constituée uniquement de la matérialité du réel. Le réel ici entendu comprend la réalité, mais n'en est pas synonyme, il la surpasse, car il est également composé d'abstraction. Cette distinction

71 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus - Essais critique III*, op-cit, p. 423

72 *Ibidem*, p. 423

est marquée ici, car il me semble important pour le développement à suivre dans cette recherche de préciser que la réalité virtuelle — et donc le virtuel en général, comme il en sera question plus loin — ne s’oppose pas au réel, dans lequel elle s’inscrit pleinement, mais à la réalité actuelle.

L’application de réalité virtuelle *VRChat*, développée par Graham Gaylor et Jesse Joudrey en 2017 et distribuée sur la plateforme de streaming *Steam*, est un exemple précieux d’utilisation de la voix dans l’espace virtuel — ici au sens employé dans le milieu du jeu vidéo, et s’écartant donc de la définition du virtuel deleuzien auquel le titre de ce mémoire renvoie. *VRChat* est une plateforme digitale sur laquelle des utilisateurs du monde entier se connectent, évoluent et communiquent dans des mondes communs via un système de casque de réalité virtuelle individuel muni d’un micro.

L’espace de *VRChat* est un espace de renversement du rapport virtuel/réalité. Une fois dans la « diégèse » de *VRChat*, la réalité du monde extérieur est remplacée empiriquement par celle du jeu. La réalité du monde extérieur devient alors elle-même virtuelle et n’est actualisée que par la voix des joueurs, seule trace de cette réalité déçue. Dans *VRChat* du corps absent, ne persiste plus que la voix. Le micro du casque, en plus de diffuser la voix non modifiée des joueurs en réactualisant leur statut purement humain, devient un trou dans la réalité du jeu, par lequel s’engouffrent et s’actualisent des fragments du monde extérieur jusqu’alors virtualisé par l’expérience immersive et remplaçante de la réalité virtuelle. Un cri lointain, un aboiement, une musique diffusée sur des haut-parleurs, en s’extirpant de ce *trou* de voix en même temps que les mots des joueurs, forment ainsi la boucle de réalité sur laquelle repose le jeu émotionnel de *VRChat*.

VRChat est donc un espace d’interaction dans lequel la voix se déplace sans la substance du corps et rend perméable par sa diffusion le niveau même de réalité auquel les joueurs se soumettent. La plateforme représente un espace dans lequel la voix contemporaine échappe absolument au corps et à l’identité.

Le sous-titre : un corps toujours absent

Comme il a été vu dans le cas de la voix enregistrée/retransmise, le corps est absent. Mais il arrive même que le son le soit aussi. La voix n'est pas le corps, elle n'est pas non plus le son. C'est du moins ce que peut démontrer le sous-titre cinématographique, laissant concevoir une voix qui ne s'entend pas.

Le sous-titre est une des formes possibles de structuration de la voix qui, plutôt que de la faire entendre, la fait taire et voir. Ici, la voix redevient le langage certes, mais elle échappe à sa définition d'autant plus. Le cinéma, art du divertissement par excellence, n'a désormais plus de limites dans sa capacité d'audience. Par l'avènement du numérique, le cinéma est devenu un art dématérialisé, jusqu'à la presque disparition de la salle de cinéma qui se voulait à l'origine de l'acte cinématographique, la matière structurelle du septième art, permettant ainsi la performance et l'existence du film. Cette pratique de la projection a été sauvagement boycottée par les nouveaux cinéphiles au profit des plateformes de *streaming* : « À travers les canaux du Web, (les films) passent les frontières de nos sociétés mondialisées⁷³ », écrit Louise Dumas dans un article intitulé « Sous-titrage » publié dans la revue *Médium*. De ce fait, l'industrie cinématographique acquiert une certaine liberté toute singulière au regard des autres formes de monstration de l'art. Une exposition d'art visuel est dépendante d'un temps et d'un lieu précis, réduisant ainsi grandement la capacité de regard à une échelle internationale⁷⁴. Cela signifie moins de public ayant la possibilité de vivre l'expérience du *corps-à-corps* avec l'œuvre montrée. De nos jours, le rendez-vous, si propre aux événements et représentations, ne régit plus la pratique de monstration du cinéma.

73 Louise Dumas, *Sous-Titrage*, Revue Médium, n°40, Janvier-Février-Mars 2014/3, p. 188-191. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-medium-2014-3-page-188.htm>

74 Par ailleurs, je propose ici un écart sur le sous-titrage dans l'art vidéo. Pour des questions d'accessibilité avant tout, mais également utilisé comme solution de monstration, le sous-titrage est utilisé dans l'art vidéo dans le but, parfois absurde, de le substituer au son. Je renvoie à cet égard à l'article de Maude Lefebvre sur cette notion, qui raconte l'anecdote sanglante concernant la rétrospective de Lygia Clark au Museum of Modern Art of N-Y. Toutes les vidéos de l'artiste étaient présentées. Lefebvre dit : « Fait étonnant, toutefois : plusieurs des vidéos étaient présentées sans leur piste audio, alors entièrement substituée par le sous-titrage des propos tenus par les intervenants. Ici, les contraintes muséographiques ont conduit à un effacement total de la dimension sonore, et l'expérience de l'œuvre vidéo sous-titrée s'est trouvée modifiée par sa "traduction du son en texte". » (Maude Lefebvre, « Des problématiques de présentation de l'art vidéo à l'agentivité créatrice : sous-titrage et articulation des temps chez Anri Sala et Vera Frenkel », Revue *Intermédialités : histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, Montréal, n° 27, Printemps 2016.) Alors que le sous-titre au cinéma sert l'œuvre par souci de fidélité, l'art contemporain se permet des folies artistiques sur les œuvres des artistes jusqu'à les mutilées en plein cœur.

Alors que la question de l'accessibilité du film ne repose plus seulement sur le lieu — celui de la projection dans la salle de cinéma ou d'exposition—, une entrave matérielle semble encore subsister : « la barrière de la langue fait encore de la résistance.⁷⁵ » L'épreuve de la voix parlée par laquelle est véhiculé le récit filmé se trouve résolue par le sous-titrage, répondant ainsi « aux exigences de vitesse et de flexibilité imposées par la société numérique.⁷⁶ » Le sens des mots est à l'origine, comme pratiqué dans notre quotidien par l'utilisation de la voix, porté par les paroles des acteurs. Le sous-titrage permet, à moindre coup, le doublage direct des voix par l'écrit. Dans sa forme actuelle, le sous-titrage est un texte dactylographié et incrusté en synchrone des paroles et des dialogues, en bas de chaque image⁷⁷ durant l'étape de postproduction du film. L'apparition de cet outil cinématographique écrit n'est malheureusement pas datée. L'origine du sous-titre vient bien entendu du film muet, dans lequel les paroles et dialogues des scènes sont représentés par des pancartes apparaissant avant ou après l'action. Ce qui différencie les deux systèmes d'écriture est donc la synchronicité, le sous-titre se positionnant, à l'inverse de ces pancartes, dans un temps présent, où la voix et son contenu sont appréhendés en simultané, bien que ce soit par le regard que le son et le sens des mots s'activent. Le carton du cinéma muet est donc en cela plus proche du cartel d'exposition que du sous-titre cinématographique contemporain. Malgré les écarts de langues, un film dépasse les frontières érigées par les différences linguistiques. La langue participe même parfois à la construction mythologique de ce qui fait la puissance et la force de certains films — à ce sujet, je pense bien évidemment à l'aura des films hollywoodiens provoquée par l'anglais américain. Elle permet aujourd'hui une autre approche du film, non plus uniquement par le biais de l'image en mouvement et du son en simultané composant une suite d'actions construisant ainsi un récit cohérent, mais par la simple action de lecture des sous-titres. La voix cinéma est polyphonique. Le corps se soustrait pour laisser place aux voix contenues dans l'écrit posé sur les images-mouvement et le son. La voix écrite, familière par la langue maternelle et la

75 *Ibidem.*

76 *Ibidem.*

77 À cet égard, je pourrais bien sûr faire l'apologie de toutes les formes possibles de sous-titres : du sous-titre de fiction, blanc, flottant entre l'italique et le romain pour rendre compte des multiples formes de voix, présentes et absentes du champ, du sous-titre jaune si propre aux vieux films, aux documentaires obscurs et autres films d'auteur, mais aussi les sous-titres pour sourds et malentendants, art de la mise en page des mots sur l'image cinéma.

voix phonétique et audible, mais étrangère, forme en addition une voix autre, celle du cinéma. Une double captation, une double langue, pour être au plus près de l'œuvre d'origine.

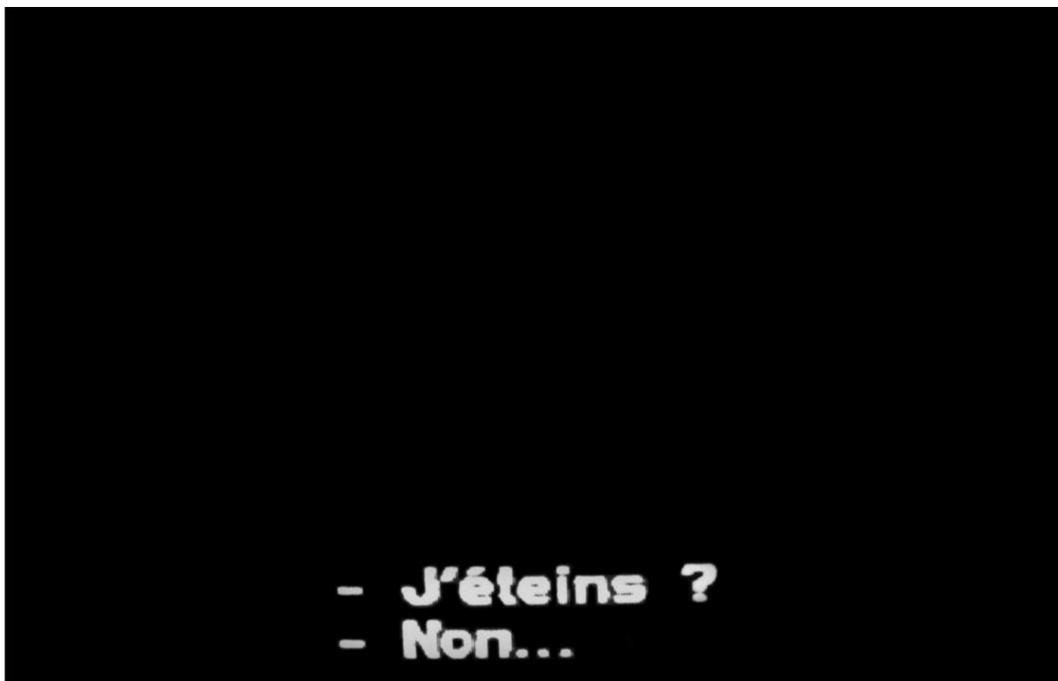
L'artiste Éric Rondepierre a utilisé et exploré la dimension plastique du sous-titre dans sa série photographique *Excédents*⁷⁸ afin de faire émerger les accidents et trous noirs cinématographiques laissés dans les films traduits en français. De l'ironie de cette série surgissent les creux dans lesquels apparaissent, comme la voix des morts, les sous-titres aux contours spectraux. Les mots émergent dans les failles du flux d'image, que l'artiste traque sans relâche.

La voix relayée par la technologie — de l'enregistrement, de la diffusion et du sous-titre — démontre un premier mouvement de décorrélation dans lequel le corps de l'émetteur est soustrait au processus d'appréhension de la voix. Mais dans ce cas, comme chez Pythagore, le corps n'est que caché. Il faut alors chercher un espace, un lieu dans lesquels le corps n'existe tout simplement pas.

78 <https://www.ericrondepierre.com/menu-excedents.html>



Éric Rondepierre
Western (Plans de coupe)
Tirage argentique sur aluminium
80 x 120 cm
1989



Éric Rondepierre
Le Voyageur (Plans de coupe)
Tirage argentique sur aluminium
80 x 120 cm
1989

2. De l'inexistence du corps

Si les avancées technologiques et en particulier informatiques du milieu du xx^e siècle ont permis la création d'une voix nouvelle déployée en dehors du corps de son émetteur, elles ont également permis la création d'une voix sans corps.

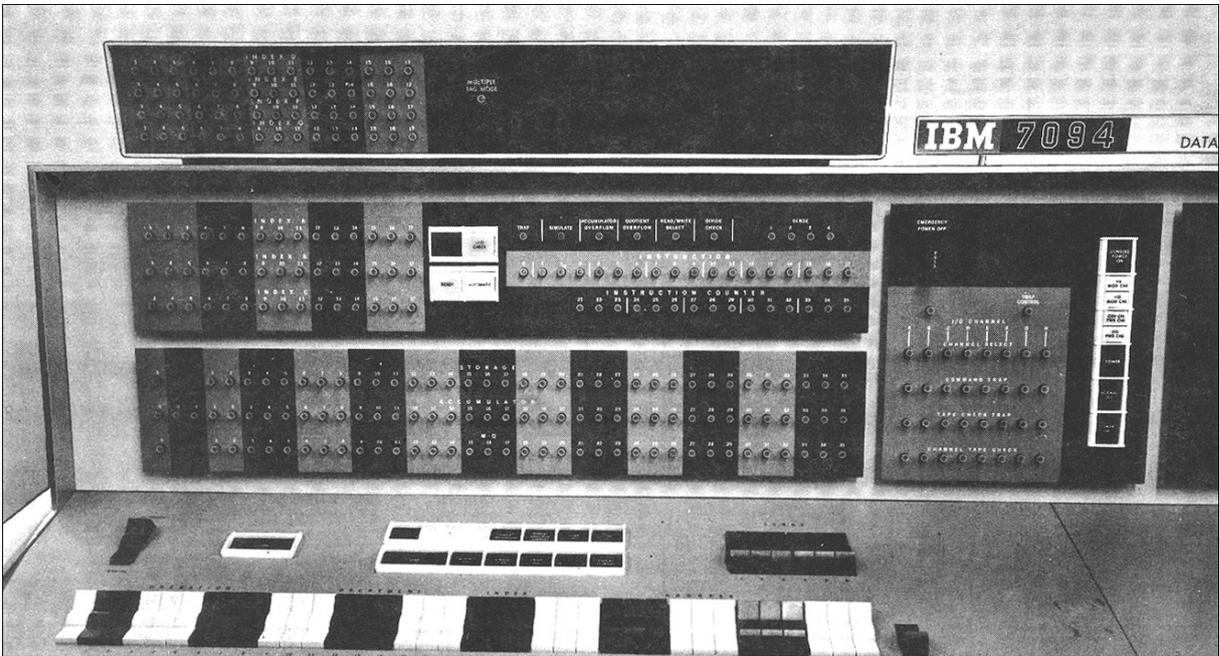
La voix synthétique au service de l'affect

Dans cette partie, je m'interroge sur le jeu entre ce qui est humain et non humain à travers le prisme de la voix. Dans le digital et l'informatique, la nécessité de produire de l'émotion donne lieu à une mise en dualité, à un jeu entre des éléments humains et des éléments synthétiques. De cette mise en tension résulte parfois une autre émotion accidentelle.

Le problème majeur de la synthèse vocale demeure encore aujourd'hui celui de sa vraisemblance. Vraisemblance dont la condition *sine qua non* se trouve être la possibilité pour une voix synthétique de reproduire les émotions portées par une voix humaine. La toute première voix synthétique autonome — des tentatives sous forme d'instruments avaient auparavant été développées — voit le jour dans les laboratoires Bell en 1961, sur l'ordinateur IBM 7094⁷⁹ permettant de reproduire la forme chantée d'un texte. La technique plus ancienne dont s'inspirent les chercheurs de l'époque est celle de la première machine à parler manuelle de Wolfgang Von Kempelen, construite en 1791, qui, grâce à un soufflet de cuisine et une cloche de clarinette, permet la formation de formants, base constitutive du langage articulé.

En choisissant par analogie de nom une chanson populaire d'Angleterre, *Daisy Bell*, comme la première chanson chantée par l'ordinateur, les scientifiques de Bell ouvrent alors une brèche dans les jeunes recherches sur la synthèse vocale. Si l'ordinateur parvient

79 <https://www.youtube.com/watch?v=41U78QP8nBk>



7094 Data Processing System - Operator Console

Courtesy IBM Corporation

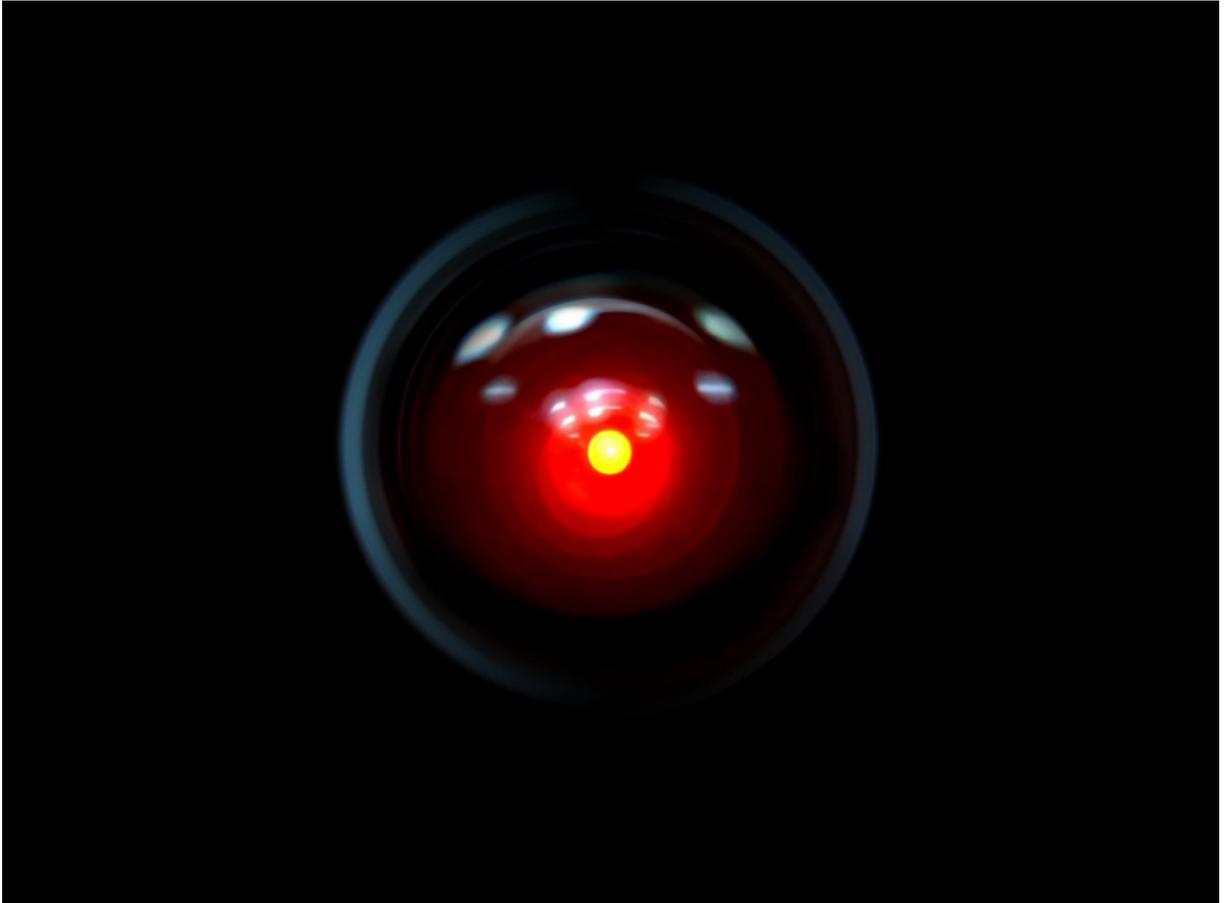
1961

à reproduire les modifications de tonalité nécessaires à un chant juste et harmonieux, il est en revanche incapable de produire l'émotion que le chant d'une chanson romantique telle que *Daisy Bell* sous-entend.

La brèche dont nous parlons ici n'est pas une faille, elle est une ouverture vers les possibilités d'un espace spéculatif nouveau, débarrassée de la nécessité de reproduction de la réalité humaine. Ce que nous considérons généralement comme l'échec de la synthèse vocale à reproduire l'émotion du discours humain peut être je pense perçue comme la possibilité d'émergence de nouvelles formes d'émotions non humaines, développées, dans le jeu entre le mot et son énonciation, entre le sujet et son discours, ici dans la fragilité d'un système vocal juvénile, frêle et pourtant absolument froid et mécanique. Dire que la voix du Hal 9000 de *2001 : l'Odysée de l'espace* ne porte aucune émotion au moment où il reprend en un clin d'oeil iconique le *Daisy Bell* de l'IBM 7094⁸⁰, serait faire preuve d'un aveuglement — ici plutôt d'une surdité — total.

La voix synthétique, même si elle est limitée à un contenu qui lui est imposé, s'échappe toujours de sa fonction par la production d'une émotion hybride. Le développement de nouveaux modes d'existence synthétiques tel qu'amorcé par l'informatique et la robotique s'est souvent vu confronté à des problématiques liées à l'humanisation des entités créées, et souvent cette humanisation s'est trouvée corrélée à la question de la voix. Pourtant, il apparaît aujourd'hui que ce qui a été développé par la science comme un moyen de rendre la technologie plus humaine a à l'inverse permis à ces entités synthétiques d'acquérir une existence et un statut bien à part, supportés par la capacité de produire un discours, d'avoir une voix propre.

80 <https://www.youtube.com/watch?v=E7WQ1tdxSql>



2001: L'Odyssée de l'espace
un film de Stanley Kubrick
149 minutes
1968

Opportunity Rover, les dernières paroles du robot martien

Opportunity Rover est un astromobile américain envoyé par la Nasa sur Mars en 2004 dans le but de récolter de nouvelles informations sur la planète et d'étudier le rôle de l'eau dans sa formation géologique. Censée durer 90 jours, la mission d'Opportunity s'achèvera finalement en février 2019, après que le robot ait parcouru environ 45 km en quinze ans, permettant la récolte d'un grand nombre d'informations sur la région de *Terra Meridiani* et sur la planète en général. La durée extraordinaire de son épopée le rendit mondialement célèbre à tel point que sa « mort » provoqua un véritable deuil au sein de la Nasa ainsi que sur Internet. Le journaliste scientifique Jacob Margolis posta sur Twitter ce qui, selon une traduction approximative, fut le dernier message du robot à l'intention de ses interlocuteurs terriens :

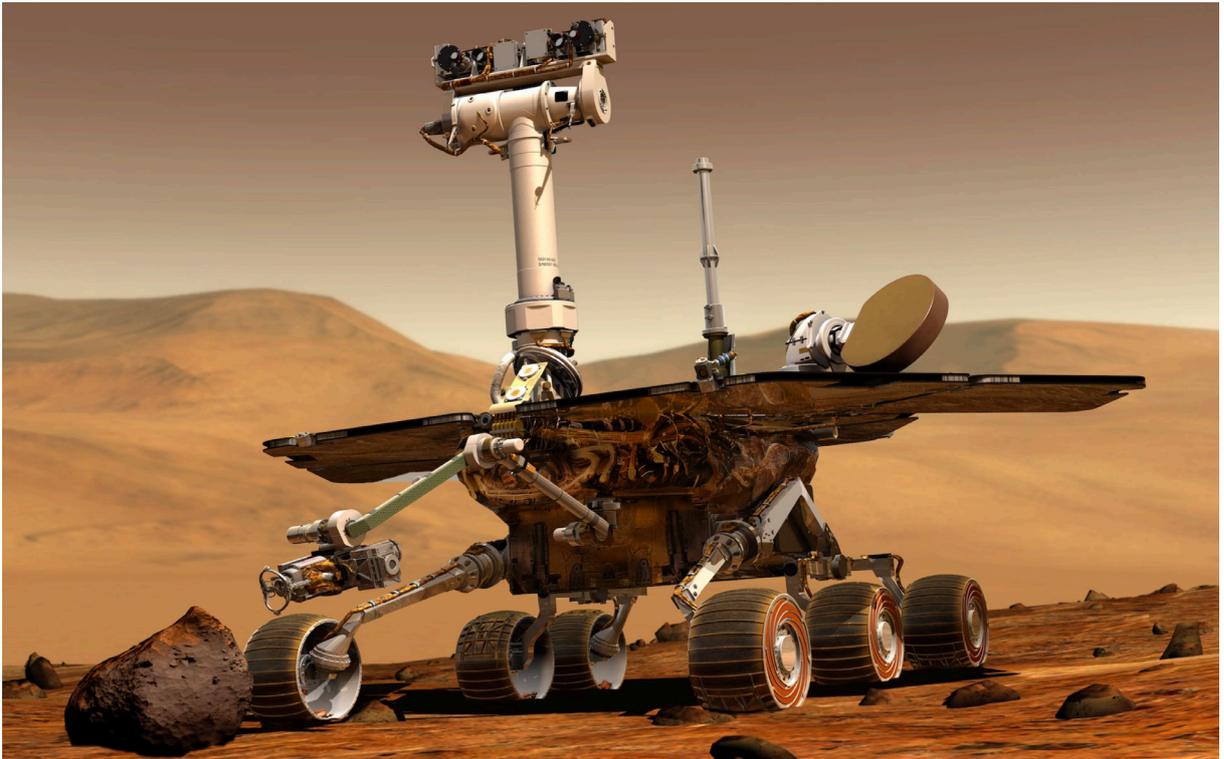
« My battery is low and it's getting dark. »⁸¹

Pour beaucoup d'internautes, qui grâce au réseau social Twitter⁸² ont pu avoir connaissance de la vie du *rover*, cet ultime message est apparu comme une épitaphe poignante déclarée par ce courageux petit explorateur, rappelant pour beaucoup le personnage d'animation créé par Walt Disney, Wall-E. Depuis, une vague affective inattendue vis-à-vis d'Opportunity a envahi la toile⁸³. De nombreuses images, bandes dessinées, musiques, tee-shirts ainsi que des tatouages ont été réalisés à la suite de ce message, accordant ainsi un tournant romantique démesuré à l'histoire de cette entité robotique. Il est important de préciser que les dernières données envoyées par Opportunity en compte-rendu de son état n'étaient pas précisément des *mots*, mais un ensemble de données digitales et illisibles pour des yeux amateurs. Ces données codées ont été paraphrasées par un employé de la tour de

81 <https://twitter.com/gh0st116/status/1095780508879990785>

82 Le journaliste américain Jacob Margolis tenait un journal sur les activités du robot : <https://twitter.com/JacobMargolis/status/1095436908899913729>

83 <https://www.youtube.com/watch?v=R1RKJSQwWFk> — Vidéo réalisée par la Nasa afin de souhaiter son treizième anniversaire à Opportunity. « Six Ways Opportunity is like a Teenager » est une vidéo qui montre à quel point Opportunity est plus considéré comme un adolescent humain — analogie — que comme une simple entité robotique. Cette vidéo a participé à l'élaboration du mythe Opportunity, de la tendresse du monde envers cet étant non-humain.



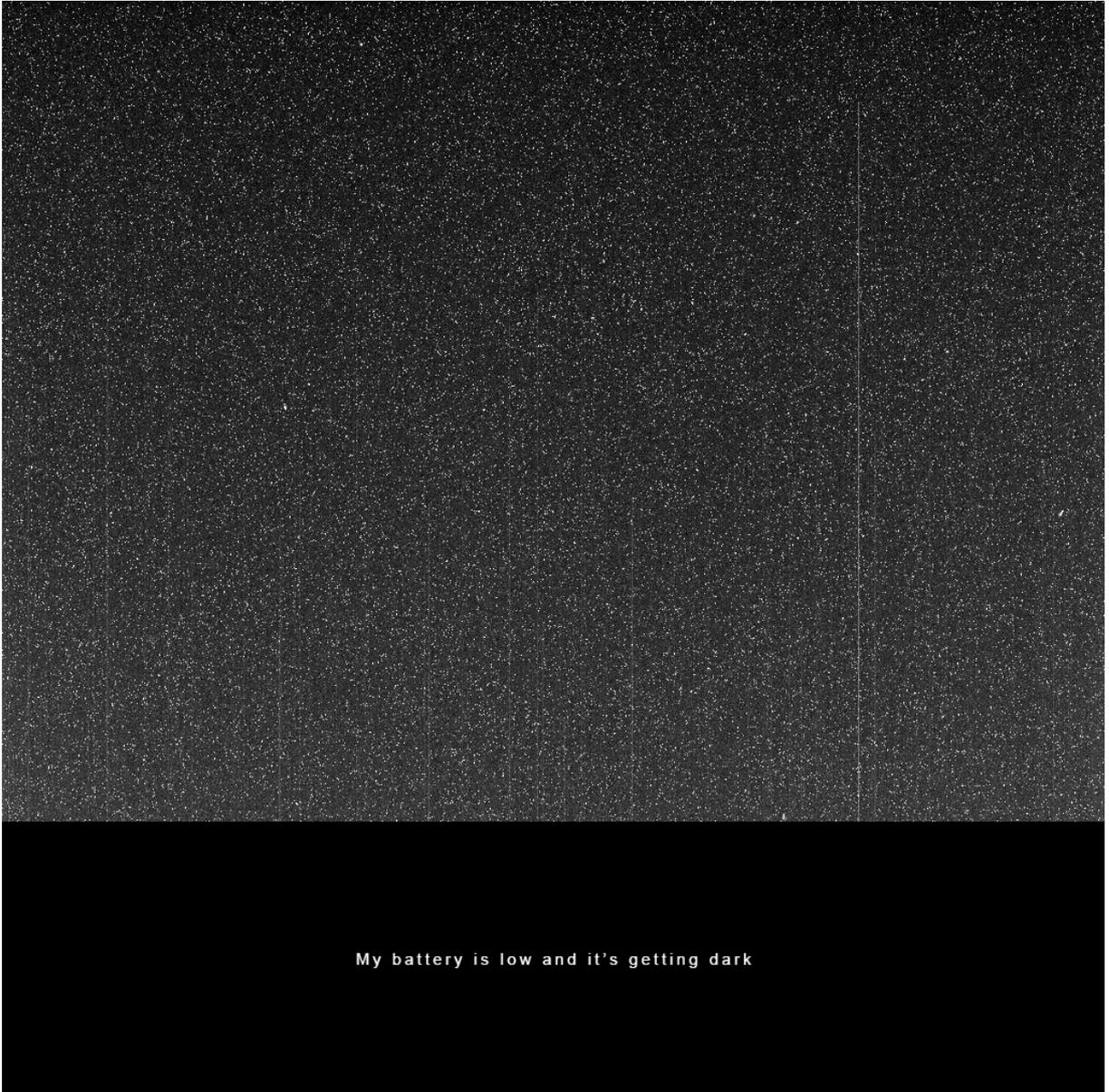
Opportunity Rover
NASA
2003-2019

contrôle de la Nasa qui, par une pirouette poétique, a transformé le code informatique du robot en une phrase lyrique. De plus, une photographie prise par le robot a été envoyée en même temps que les données numériques. Cette image, bruyante et incomplète, est la dernière envoyée par Opportunity Rover le 5111e jour martien de sa mission, soit le 10 juin 2018. Cette image partielle a été prise par la caméra panoramique du robot. Pour reprendre les mots de la Nasa : « Opportunity Rover a pris cette image avec l'œil gauche du Pancam, avec son filtre solaire pointé vers le soleil. Mais puisque la tempête de poussière a effacé le soleil, l'image est sombre. Les taches blanches sont du bruit provenant de l'appareil photo. Toutes les images Pancam contiennent du bruit, mais l'obscurité le rend plus apparent. La transmission s'est arrêtée avant la réception de l'image complète, laissant le bas de l'image incomplet, représenté ici en pixels noirs.⁸⁴ »

Comprendre cette affaire, c'est procéder à une enquête ontologique, voir métaphysique sur le cas précis d'Opportunity Rover, perçu ici comme une entité possédant sa propre *voix*, c'est-à-dire un certain *logos* de data transmissible et traduisible en phénomènes et en faits, et donc comme entité autonome dans laquelle il est possible de voir la potentialité d'une nouvelle relation au non-vivant et aux perspectives possibles de la transmission.

Que se joue-t-il dans l'espace noir de cette photographie? Il faut en soustraire la possible voix du robot à l'agonie. L'espace noir laissé là où l'image incomplète s'arrête, cet espace rendu vide d'information par le mouvement du satellite transmettant le message du *rover* à la Terre, est un espace laissé libre à la poétique. C'est dans cet espace du vide que vient s'inscrire, comme un sous-titre de cinéma, la transcription poético-anthropomorphisée d'un des derniers messages du robot Opportunity. Cette poétique appliquée à d'autres étants se trouve être une pratique courante de la littérature. La prosopopée, figure rhétorique, a pour caractéristique formelle de conférer un discours humain à une autre entité vivante ou non vivante.

84 <https://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=PIA22929>



My battery is low and it's getting dark

Photomontage

2020

Une telle pratique de la voix appliquée à tout autre étant peut générer nombre de discussions et désaccords. Le problème est le suivant : est-il encore possible de coloniser les êtres et les choses par le langage tant dans le réel que dans la fiction ? Un problème post-logocentrisme en somme. Une telle traduction des données d'Opportunity pose donc la question de la potentialité colonisatrice du *logos* humain conféré aux autres entités. Le rapport significatif entre la sensibilisation de l'humain envers les autres étants non-humains par la prosopopée, et le problème éthique de la colonisation des autres étants que ce procédé implique, posent ainsi la question de l'existence d'un ratio entre l'effectivité de sensibilisation et les dommages d'une colonisation anthropocentrique. Cette traduction est donc une anomalie romantique, un trop-plein d'anthropomorphisation appliqué sur l'étant d'Opportunity. Pour autant, les questions que pose cette anecdote, permettant d'étendre la sensibilité humaine et ainsi de réinventer de nouvelles formes d'altérité, ne sont pas à ignorer. Conférer une voix propre à une espèce, à une autre espèce, semble être une pratique à reconsidérer d'une double manière. Telle est la nature du problème soulevé par Emmanuel Alloa au sujet des pratiques de la voix dans les fictions non humaines, lors d'une conférence intitulée « Coexistence des temps, coexistences des espèces, coexistences des êtres : le réel décentré » au sein du colloque *L'Écho du Réel* organisé en 2018 à la Philharmonie de Paris et portant sur les nouvelles dynamiques du réalisme philosophique contemporain⁸⁵ appliquées aux arts. La critique d'Alloa étant basé sur une enquête logique de longue haleine, il est ici nécessaire de présenter de manière brève sa pensée et son champ d'études avant de revenir au problème plus précis posé par la prosopopée.

De manière générale, Emmanuel Alloa propose un travail philosophique qui se trouve à la jonction de la philosophie continentale, de l'esthétique et de l'épistémologie sociale. Son intervention portait sur la question du non-humain et celle de l'accès au réel, plus précisément l'approche d'un réel désanthropocentré par la notion du perspectivisme, où la subjectivité de l'humain ne fait plus autorité sur le monde et les étants qui l'entourent. Cette thèse passe par la critique de trois relativismes différents, et par la mise en tension de différents niveaux de coexistence : des temps, des espèces et des êtres au sein d'un

85 <https://pad.philharmoniedeparis.fr/doc/CIMU/1096240/coexistence-des-temps-coexistence-des-especes-coexistence-des-etres-le-reel-decentre>

réel décentré. Pour Alloa, le réel — dans le réalisme métaphysique —, au sein duquel les choses existent, est divisé en deux stratégies d’appréhension : l’une dite *négative* — le réel est ce qui se soustrait éternellement pour faire valoir sa réalité — l’autre dite *positive*, se définissant par l’excès ; c’est-à-dire que la réalité est ce qui tombe sur les êtres, comme une fatalité, « ce qui perfore l’intentionnalité de mes actions »⁸⁶. Donc, « le réel est de l’ordre de l’affect, qui ne s’accommode d’aucune modélisation ni d’aucune perspective.⁸⁷ » Cette réalité est alors « anti-perspective⁸⁸ ». Aucune perspective n’est rendue possible dans ces thèses sur la réalité en métaphysique. Alloa précise par une mise en tension de ce prisme métaphysique que le réalisme en art se trouve être strictement opposé au réalisme philosophique. Le réalisme artistique tend à rendre compte d’une certaine « vraisemblance des choses telles qu’elles se donnent à voir réellement.⁸⁹ » Le réalisme artistique se place donc d’emblée dans une relation perspectiviste par rapport aux choses, dans l’action de restituer les choses telles qu’elles sont, telles qu’elles apparaissent et se dévoilent au monde. Cette forme de réalisme développe un *réel centré* autour de la vision que l’homme porte sur la réalité et les choses, ce que critique le philosophe. Le travail d’Emmanuel Alloa — qui tend donc à redéfinir la notion de perspectivisme par l’action de conférer un regard, une perspective à toutes autres entités vivantes et non vivantes — m’intéresse ici en ce qu’il définit une pensée de la perspective propre à l’objet, c’est-à-dire que la perspective, ce regard adressé au monde, n’est pas propre à l’homme, mais se manifeste également chez les êtres et les choses.

Dans l’ouvrage *Choses en soi – Métaphysique du réalisme*, codirigé par Alloa lui-même et Elie During, le philosophe s’attache à considérer la *chose en soi*⁹⁰ comme une entité ayant la capacité de développer une multitude de points de vue sur le monde qui l’entoure. Emmanuel Alloa définit la capacité pluriperspectiviste de la *chose en soi*, et son déploiement, au-delà de la perception qu’il est possible d’en faire, « La chose en soi n’a

86 *Ibidem*, 6 min

87 *Ibidem*, 6 min 10

88 *Ibidem*, 6 min 17

89 *Ibidem*, 7 min 02

90 *La chose en soi* est un concept pensé par Emmanuel Kant dans la *Critique de la raison pure*, chapitre Esthétique transcendantale, Paris, Flammarion, 2017

pas attendu son découvreur pour exister.⁹¹ » Il ne faut donc pas enfermer la notion de perspectivisme au vivant et à l'expérience, mais l'appliquer à tous les étants. Une telle pensée est développée entre autres par l'anthropologue Eduardo Kohn, dans son récent ouvrage *Comment pensent les forêts*⁹², qui tente d'élargir le regard porté sur le monde du vivant et du non-vivant dans le but de questionner les rapports d'altérité et d'en rejouer les codes parfois trop fermement imposés⁹³. Le mot d'ordre propre à ce courant de pensée *décentré* est celui que je tente de développer dans mon travail de fiction, à savoir : comment déplacer ce regard anthropocentré ? Au-delà du fait que la *chose* ne nous ait pas attendus pour exister, elle a su déployer un écosystème de regard qui lui est propre. Alloa donne à voir que tout étant a des centres d'intentionnalité qui lui permettent d'appréhender les autres existants selon des caractéristiques et des puissances respectives.

Pour Alloa cependant, ce concept de la perspective décentrée ne peut pas s'appliquer au phénomène de la voix : « Que nous diraient les objets s'ils pouvaient parler ? (...) Cette tradition littéraire très ancienne, celle de la prosopopée (qui tend à) faire parler les objets, n'est pas du tout un mouvement désanthropocentré, bien au contraire. Il n'y a pas plus humain que la prosopopée ; essayer de prêter notre voix, c'est l'humain qui se fait le ventriloque de toutes les autres choses.⁹⁴ » Alloa considère donc la voix comme une puissance purement humaine à l'inverse de la perspective. Conférer une voix à d'autres entités serait selon lui de l'ordre d'une pure « colonisation intellectuelle »⁹⁵. Une telle conception des potentialités de la voix pose comme certain le corrélat entre voix et langage et renvoie ainsi à la critique derridienne du logocentrisme⁹⁶.

Si le langage est ce qui colonise et soumet, comme l'affirme Alloa, ce n'est selon moi pas le cas de la voix. La voix ne se limite pas à la forme du discours, éternellement

91 Emmanuel Alloa & Ellie During, *Choses en soi - Métaphysique du réalisme*, PUF, 2018

92 Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts — vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017 - Ce livre interroge comment les humains et non humains entrent en relation.

93 Une telle pensée du vivant n'est pas éloignée des recherches de Pauline Nadrigny sur l'écoute des espaces sonores chez les transcendentalistes. Voir texte en annexe.

94 Colloque - 30 min 34

95 Colloque *L'Écho du Réel*, Philharmonie de Paris, octobre 2018

96 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 2016

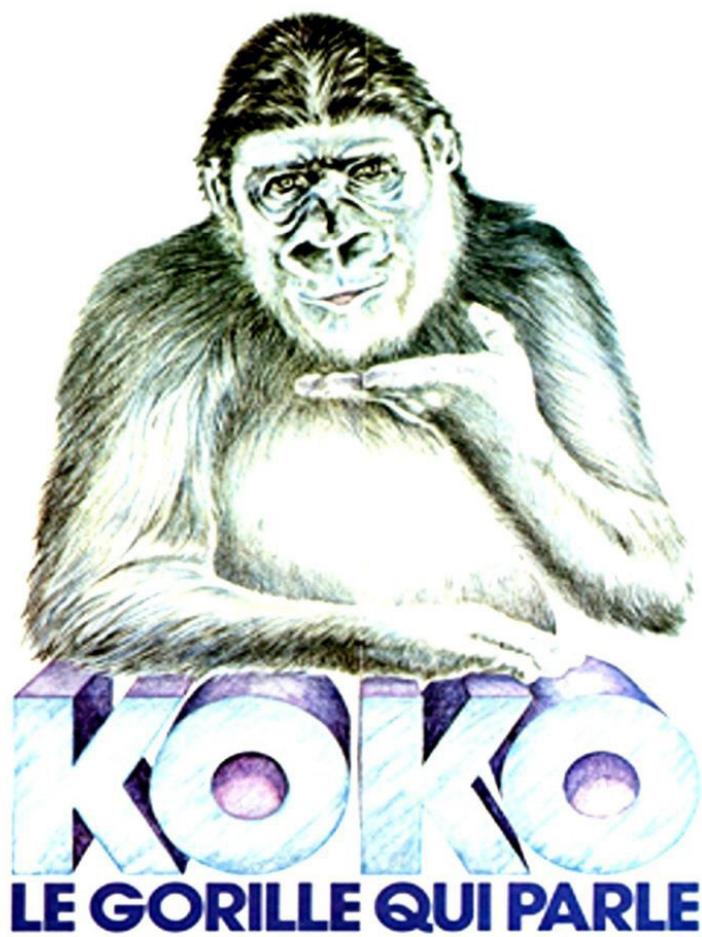
corrélée à la langue. Avoir une voix, c'est aussi avoir une manière singulière de manifester cette voix, *vocalement ou non*, au-delà des considérations propres à la voix humaine et des phénomènes censés la régir. Penser une autre voix détachée du langage, mais également du son et du corps, c'est déjouer les barrières héritées de l'anthropocentrisme — du *logos* au phénomène —, nous distanciant de toutes autres formes d'êtres. Il ne s'agit pas ici de croire ou non en l'existence d'une telle voix échappant à l'expérience, mais plutôt de la potentialiser en permanence. Un tel débat s'exerce en dehors de l'empirisme, au croisement de la métaphysique et de la plasticité.

L'objet de cette étude est de développer un nouvel outil pour la fiction afin de créer de nouveaux récits possibles, en rejouant les zones délimitées du dialogue. Pour penser une telle voix, débarrassée de tous phénomènes, il faut, pour reprendre les mots d'Alloa citant Searle, « débrancher l'ontologie de l'épistémologie »⁹⁷. Cette phrase est le crédo des réalistes spéculatifs contemporains. Il n'y a pas d'autres moyens de penser l'existence d'une *chose en soi* qu'en la séparant de l'expérience qu'il est possible d'en faire. La conception de la voix virtuelle relève de ce même processus.

Mon projet de recherche engage une enquête plastique dans une pratique du film et de l'écriture, sur la possible place de la voix dans la fiction, afin de redéfinir la zone liminale dans laquelle les questions de l'être, de l'étant et de sa traductibilité émergent. La traduction en anglais du dernier message d'Opportunity, « *My battery is low and it is getting dark* », révèle son étant à l'humain. Un tel processus rappelle la recherche de l'ethnologue Francine Patterson sur le langage des signes des sourds et malentendants enseigné au gorille Koko⁹⁸, qui, par cet apprentissage, pu supposément traduire son étant à sa gardienne. En ayant recours à un *logos* humain — voir à une poétique dans le cas du robot Opportunity —, non adapté, une telle traduction ouvre une nouvelle possibilité de dialogue en tant que nouvel outil de connexion et de redéfinition de notre statut.

97 Emmanuel Alloa & Elie During, *Choses en soi - Métaphysique du réalisme*, *op.cit.*

98 L'expérience Koko, comme Opportunity Rover, a également été le sujet de ce débat de la colonisation de l'être par le discours.



Koko, le gorille qui parle

Un film de Barbet Schroeder

85 minutes

Documentaire

Les Films du Losange

« La possibilité de faire varier — de faire jouer les différences — s'avère alors un atout majeur dans l'obtention d'un progrès dans la connaissance, mais aussi dans l'organisation d'un monde commun.⁹⁹ » L'idée d'une voix détachée du corps par la technique de l'enregistrement, puis complètement indépendante de l'individu et du règne humain vient marquer ici un nouveau chapitre de notre enquête et nous permet de dénuder un peu plus ce concept de voix. La voix n'est pas le langage comme il a été vu dans la première partie, elle n'est pas non plus ici corrélée à un émetteur.

99 Emmanuel Alloa & Ellie Dering, *Choses en soi - Métaphysique du réalisme*, op. cit.

TROISIÈME PARTIE : LA VOIX VIRTUELLE/ TUER LA SOURCE : ESQUISSE D'UN NOU- VEL OUTIL POUR REPENSER L'ALTÉRITÉ

1. De la virtualité

La voix dans la forme du *pli*

La notion de virtualité est arrivée dans ma recherche à la suite de l'enquête subtractive développée dans les parties précédentes, qui m'a vu épilucher couche par couche, pli par pli, ce concept de voix si souvent défini par un complexe phénoménologique qui ne satisfaisait pas la curiosité plastique et philosophique que j'en avais. La question qui s'est alors posée à moi est la suivante : que serait une voix déployée en dehors de l'empirisme, en dehors de cette définition classique ? Que serait, en somme, une voix de la virtualité, une voix virtuelle ? Il est nécessaire ici d'ouvrir sur quelques définitions du concept de virtualité ne se retrouvant pas dans sa conception commune, avant tout corrélée à l'usage informatique. Bien que le terme virtuel ait été élaboré au xv^e siècle par la philosophie scolastique¹⁰⁰, on retrouve des traces d'un concept similaire dans l'Antiquité¹⁰¹. Les notions du possible et du devenir sont deux composants essentiels du concept de virtualité et se trouvent historiquement liées au concept plus ancien de *dunaton* — dont la traduction latine est *virtualis* — défini par Aristote dans son ouvrage *Métaphysique*¹⁰². Le *dunaton* est l'unité de mesure du possible, et en en dérivant, le concept de virtuel ne s'oppose donc pas au réel, mais se déploie pleinement en lui.

C'est à cette définition aristotélicienne que Deleuze réfère en parlant du virtuel, conservant le terme latin par logique linguistique. Le virtuel chez Deleuze ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel, qui réalise le virtuel présent dans le réel, l'inscrivant dans la réalité — la matérialité du réel comme défini plus haut. Pierre Levy, dont la définition du virtuel

100 Marc Parmentier, *Leibniz et le virtuel*, Revue d'histoire des sciences, vol. tome 68, n° 2, 2015, pp. 447-473

101 Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007

102 Dans *Métaphysique*, Aristote s'oppose à une partie de la philosophie grecque prétendant qu'il n'y a puissance que lorsque qu'il y a acte, prenant l'exemple de l'architecte dont l'essence n'est selon lui « rien d'autre que la puissance de construire. » Aristote, *Métaphysique*, Paris Flammarion, 2008

dérive elle-même de celle de Deleuze, donne dans *Qu'est-ce que le virtuel?*¹⁰³ cet exemple maintenant répandu de l'arbre comme étant virtuellement présent dans la graine.

L'« objet virtuel »¹⁰⁴ défini par Gilles Deleuze est « ce lambeau de passé pur »¹⁰⁵. En un sens, considérer les objets virtuels, c'est assister au présent qui passe, mais aussi à la succession des objets réels dans lesquels ils s'incorporent. La différence fondamentale entre l'objet réel et l'objet virtuel — bien que l'objet virtuel soit prélevé sur l'objet réel — est que l'objet virtuel se soustrait systématiquement à l'objet du réel. L'objet virtuel, toujours incomplet, est en perpétuel manque de quelque chose en lui-même¹⁰⁶, cette moitié toujours différente et/ou absente. La part d'absence dans l'objet virtuel se définit pour Deleuze « comme éternelle moitié de soi, il [l'objet virtuel] n'est là où il est qu'à condition de ne pas être où il doit être. (...) Il n'est là où on le trouve qu'à condition d'être cherché où il n'est pas.¹⁰⁷ » L'objet virtuel est un objet partiel, non pas simplement parce qu'il lui manque une partie restée dans le réel, mais parce que c'est en lui-même et pour lui-même qu'il se *plie*¹⁰⁸, et se dédouble en deux parties virtuelles, l'une toujours manquante à l'autre. Enfin, le virtuel n'est pas soumis au caractère global affectant les objets réels. « Il est, non seulement par son origine, mais dans sa nature propre, lambeau, fragment, dépouille.¹⁰⁹ » Il manque à sa propre identité en s'échappant de l'actualisation.

Le concept de voix virtuelle que je développe ici s'inscrit donc dans la logique deleuzienne de la virtualité. N'étant ni sonore, ni corporelle, ni discursive, elle ne peut être entendue, lue, expérimentée, elle refuse toute actualisation par le son, le souffle et l'écoute. La voix virtuelle est donc la voix *soustraite* du réel, elle se déploie dans sa considération et non par sa perception. Mais que peut-elle ?

103 Pierre Levy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1998

104 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris PUF, 2019, p. 135

105 *Ibidem*, p. 135

106 *Ibidem*, p. 135

107 *Ibidem*, p. 135

108 Gilles Deleuze, *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988

109 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p. 133

« Est-ce que j'entends des voix dans la voix ? »¹¹⁰

Pour reprendre le début de ce chapitre sur le concept abstrait de voix virtuelle, elle serait donc la voix *non actualisée*, la voix *spéculative*. En opposition au caractère d'actualisation de la voix — la voix, même de synthèse, actualise un virtuel, une pensée — , il faut donc tenter de penser une voix qui n'actualiserait rien, pas même elle-même.

Une voix virtuelle serait donc une voix du silence. La seule voix virtuelle est celle qui ne s'entend ni ne s'écoute, ne s'expérimente ni ne se dit. Une voix au contour spectral, une voix purement spéculative. La voix virtuelle serait alors celle des morts, des muets, de ceux à naître et de ceux qui ne parlent pas ; elle est celle de Jean-Pierre dans *Le Silence*¹¹¹ de Nathalie Sarraute, ou celle de l'interlocuteur téléphonique dans la pièce *La voix humaine*¹¹² de Jean Cocteau. Elle peut alors être aussi celle d'entités non humaines, comme il en sera question plus loin. Une telle voix ne serait jamais produite, car elle ne peut, pour demeurer virtuelle, être actualisée par son existence sonore, physique.

Avant d'explicitier la façon dont une telle voix m'intéresse plastiquement, j'aimerais convoquer ici certains lieux, certaines pratiques, dans lesquels l'existence d'une telle voix peut être envisagée.

La voix virtuelle du chœur

La voix virtuelle se joue d'une certaine manière au sein de cette pratique chantée du chœur polyphonique dont il a déjà été question dans ce mémoire. Le chœur, constitué d'un ensemble de chanteur·ses dans le but de former une seule voix — la voix du chœur ou la voix virtuelle du chœur —, n'est jamais vraiment *une*, mais toujours plusieurs.

110 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus - Essais critique III*, op. cit, p. 462

111 Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Paris, Folio, 2017

112 Jean Cocteau, *La voix humaine*, Paris, Éditions Stock, 2001

La voix du chœur est un exemple puissant d'une possible forme de la voix virtuelle, quasi phénoménologique, mais qui échappe malgré tout à son actualisation. Deux *plis* — pour reprendre le lexique deleuzien — pourraient apporter une structure formelle, un exemple de *praxis* au sein duquel se déploie, à une certaine échelle, une forme quasi phénoménologique de la voix virtuelle, en particulier celle du chœur constitué de voix humaines. Le postulat est le suivant : chaque chanteur contient en lui une partie de la voix virtuelle du chœur. Pour autant peut-on dire que lorsque les chanteurs se réunissent, la voix virtuelle est actualisée ?

Le premier *pli* de la voix virtuelle du chœur se situe dans la polyphonie elle-même. La polyphonie est la voix unifiée, harmonisée, composée des voix des chanteurs. Toute la potentialité que génère la polyphonie — élément intrinsèque de la forme chorale — n'est jamais pleine. Pour que la polyphonie des voix soit totale, il faudrait supprimer les écarts entre les voix des chanteurs. La polyphonie absolue de la voix virtuelle du chœur flotte éternellement au-dessus du chant, toujours fragile et mouvant. Certaines voix prennent toujours le pas sur d'autres. Un équilibre est effectivement à trouver pour arriver à la voix absolue du chœur, la où trône, toujours en puissance, la voix virtuelle. Il est possible de percevoir cet écart entre les voix d'une autre manière : la polyphonie générée par le chœur est l'espace dans lequel la voix virtuelle s'active sans pour autant se faire entendre. Elle n'est jamais absolument *une*. C'est une multiplicité de *un*. Pourtant, et c'est pourquoi elle est convoquée ici, *la* voix du chœur peut, par sa virtualité, être appréhendée comme une entité.

Le second *pli* de la voix virtuelle du chœur ne se situe pas dans l'action chantée, mais dans la chair de chaque partie constituante du chœur : le·la chanteur·euse. La voix virtuelle du chœur est dans la persistance de cette harmonie dans le corps de chaque participant vocal. La voix virtuelle du chœur serait la voix unifiée de tous les chanteurs réunis bien que les corps soient séparés. Chaque membre du chœur produit un son unique qui forme un ensemble dont on perçoit encore les écarts. La voix virtuelle dit le *collectif* et sa *permanence* en dehors du rassemblement des chanteurs. Même seul, le sentiment d'appartenir à un groupe se prolonge. La voix virtuelle c'est ce sentiment *intérieur*, ce

sentiment d'appartenance au groupe en son absence. La voix virtuelle résiste malgré tout à l'intérieur du corps, en l'absence du chœur. C'est ce qui reste quand les membres du groupe se *séparent*.

La voix virtuelle est donc polymorphe, de la forme d'un virtuel atomisé quand les chanteurs sont séparés, à la polyphonie chorale d'une virtualité toujours au bord de l'actualisation, de l'unité parfaite.

2. De la spéculation

Le lieu théorique aussi bien qu'artistique dans lequel le concept de voix virtuelle peut être entendu est selon moi celui de la spéculation. La démarche spéculative — il est plus loin question de *geste* — est au cœur de cette enquête autour de la voix virtuelle, aussi bien dans le champ de la recherche académique que de ma pratique personnelle.

Qu'est-ce que le geste spéculatif ?

Pour répondre à cette question, il faut avant tout définir ce qu'est le spéculatif et pourquoi la pensée contemporaine se tourne vers un tel concept et tente d'actualiser le mouvement avant qu'il induit.

Dans son récent ouvrage à plusieurs mains — à plusieurs voix — *Gestes spéculatifs*¹¹³, Isabelle Stengers tente d'analyser la réactualisation du terme *spéculatif*, lequel, dans la Grèce Antique, de par le corrélat d'époque entre science et philosophie, constituait la démarche originelle de toute pensée structurée. Cette ancienne notion s'est trouvée propulsée dans les discussions d'un nouveau mouvement de philosophes contemporains, voyant en ce terme, et la démarche qu'il induit, « la promesse d'une pensée dégagée des

113 Isabelle Stengers, *Gestes spéculatifs*, Paris, Les Presses du Réel, 2015

interdits qui ont caractérisé la pensée moderne.¹¹⁴ » Le geste spéculatif émerge comme pratique du décentrement de la subjectivité humaine et de la projection de nouveaux possibles face au constat d'un monde contemporain traversé par une crise généralisée de la pensée et de la forme¹¹⁵. Le geste spéculatif s'inscrit en dehors de la pratique expérimentale et factuelle des sciences « dures » modernes et de la philosophie kantienne et néo-kantienne basée sur le rejet des pensées tendant à accéder à « la réalité en elle-même »¹¹⁶ — ce que Kant nomme la *chose en soi*, pour lui toujours inaccessible à la connaissance. Une telle pratique relève dès lors du domaine de l'abstraction, du virtuel. « Parler de “gestes spéculatifs”, c'est, pour nous, mettre la pensée sous le signe d'un engagement par et pour un possible qu'il s'agit d'activer, de rendre perceptible dans le présent. Un tel engagement, par l'attention qu'il demande aux virtualités dont est chargée une situation en train de se faire, rejoint étrangement les formes du pragmatisme de William James. En effet, le sens de l'activation d'un possible tient à ses conséquences, à la vérification que constitue la modification du présent qu'elle peut entraîner.¹¹⁷ »

Cette sous-partie faisant suite à la virtualité n'en est donc pas détachée. La virtualité dans le *geste spéculatif* révèle tout le potentiel contenu dans le présent. En d'autres termes, la pensée spéculative dans sa *praxis* tend vers une virtualisation dans le but de penser le monde dans toute sa potentialité. Elle passe par l'activation théorique ou fictionnelle des objets virtuels contenus dans le présent et projette ainsi ce qui viendra après pour repenser ce qui est maintenant. Le geste spéculatif — toujours au pluriel pour Stengers — n'est pas non plus étranger à un autre concept précédemment énoncé dans ce mémoire, celui de polyphonie. Il en est proche dans sa conceptualisation et son étude — par un réseau de théoriciens faisant groupe, faisant chœur — : « Mettre les gestes spéculatifs au pluriel désigne certes la pluralité des situations, mais aussi, et peut-être d'abord, la pluralité de ceux et celles sans lesquels les possibles qu'il s'agit d'activer seraient incapables

114 *Ibidem*.

115 Crise écologique, sociale, humanitaire, mais aussi — et parce que — crise de l'anthropocentrisme pour Donna Haraway et Jacques Derrida, crise du néo-kantisme pour Quentin Meillassoux et Tristan Garcia, crise épistémologique pour Paul B. Preciado, entre autres.

116 Isabelle Stengers, *Gestes spéculatifs*, *op. cit.*

117 *Ibidem*. Elle ajoute plus loin : « On ne peut, ni penser, ni percevoir sans abstraction », reprenant ainsi les mots de Whitehead.

de gagner consistance¹¹⁸ ». L'idée du collectif, du faire collectivement au sein des gestes spéculatifs, semble être une des notions intrinsèques d'une telle dynamique. La polyphonie des voix semble alors essentielle pour construire et élaborer les récits du possible. Le partage pluridisciplinaire des pratiques — anthropologique, biologique, sociologique — dans le but de construire un socle cohérent pour l'imaginaire spéculatif est alors privilégié. La démarche du geste spéculatif embrasse ainsi un grand nombre de pratiques de pensées polyphoniques orientées vers les objets virtuels conditionnant le rapport au réel et dont l'expérience manque. Le geste spéculatif se rattache aussi au concept de polyphonie par la pluralité des situations qu'il produit, comme le précise également Stengers au début de la citation précédente, une telle démarche structurant toujours des possibles et non un possible, toujours un ensemble de gestes, de voix, un ensemble polyphonique de projections.

C'est selon moi au croisement de la virtualité et de la polyphonie auxquelles s'attache une telle démarche, que la conception d'une voix virtuelle prend sens et forme. Si cette dynamique neuve qu'est le geste spéculatif a fait émerger un nombre important et varié de discours, tant métaphysiques et ontologiques que matérialistes et narratifs, je ne m'intéresserai ici qu'aux derniers nommés, étant ceux auxquels je suis particulièrement sensible, de par leurs dimensions intrinsèquement artistiques et la façon dont le concept de voix virtuelle s'y intègre.

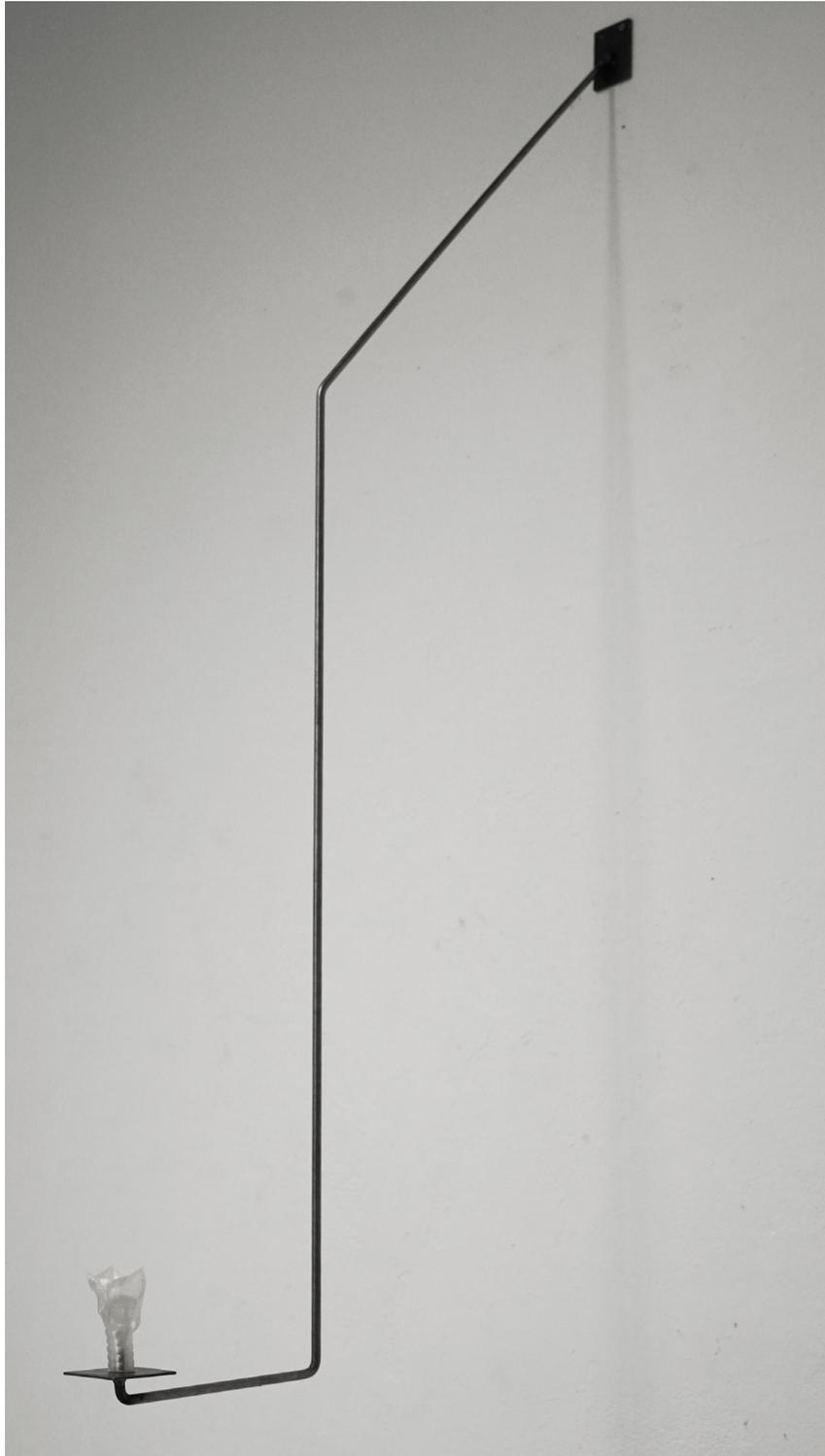
Modal, Loft, Pulse et fold : la quête de la voix virtuelle

La plasticité de la voix virtuelle s'est présentée dans ma pratique lorsque j'ai réalisé en impression 3D une sculpture intitulée *Modal, Loft, Pulse*, représentant un larynx synthétique, à partir de modèles scientifiques numériques auxquels j'ai ajouté à l'aide d'un logiciel de modélisation une troisième corde vocale — l'appareil laryngé n'en comprenant que deux — potentialisant ainsi, sans en démontrer la sonorité — l'actualisation —, une voix nouvelle, modifiée synthétiquement. Une telle voix, ne se

118 Isabelle Stengers, *Gestes spéculatifs*, op. cit.



Modal, Loft, Pulse
Métal, polyactic acid (PLA)
0,1 x 1,3 x 0,6 m
2019



Modal, Loft, Pulse
Métal, polyactic acid (PLA)
0,1 x 1,3 x 0,6 m
2019

faisant jamais entendre, est donc une voix virtuelle pouvant être décrite, analysée et implémentée dans une fiction — j’imagine un personnage pourvu d’une telle voix — sans qu’elle pénètre à aucun moment la sphère anthropique de l’empirisme. Une voix qui ne peut être parlée est une voix qu’il devient alors nécessaire de représenter, par ses contours, sa puissance à devenir. Wittgenstein le dit si bien, « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence¹¹⁹. »

De cette sculpture a émergé l’idée d’un film prolongeant la tentative de représentation de cette voix virtuelle. Le film, intitulé *fold*, présente donc de manière narrative mes recherches sur la voix virtuelle, définie selon les mots de Martine de Gaudemar dans son ouvrage *Les Plis de la Voix*¹²⁰ comme la voix de ceux qui nous ont précédés, de ceux que nous aurions pu être, de ceux qui viendront après nous¹²¹.

fold repose sur la recherche de fragments vocaux perdus du passé, comme une étude archéologique futuriste qui étudierait notre civilisation et les technologies d’écoute qui en subsisteraient¹²² et présente donc les enjeux de cette voix spéculative, aussi bien dans le champ de la mémoire et de l’histoire de l’humain que dans l’art. En s’attachant à considérer les voix du passé, celles muettes et silencieuses — des morts et des non-vivants —, mais aussi celles du futur comme matière intrinsèque de cette nouvelle voix, ce film tend à redéfinir les codes et l’impact d’une telle voix, aussi bien dans le champ de la fiction que du réel.

J’ai tout d’abord commencé à enquêter sur la notion de voix, dans sa conception la plus commune : « Son, ensemble de sons produits par la bouche et résultant de la vibration de la glotte sous la pression de l’air expiré ; faculté d’émettre ces sons.¹²³ » À partir de cette définition, j’ai amorcé un travail de soustraction des phénomènes propres à la voix, c’est-à-dire penser une voix dépourvue de souffle, de

119 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophique*, Paris, TEL - Éditions Gallimard, 2001

120 Martine de Gaudemar, *Les Plis de la voix*, Edition Lambert-Lucas, 2013

121 *Ibidem*.

122 <https://www.cnrtl.fr/definition/arch%C3%A9ologie>

123 <https://www.cnrtl.fr/definition/voix>

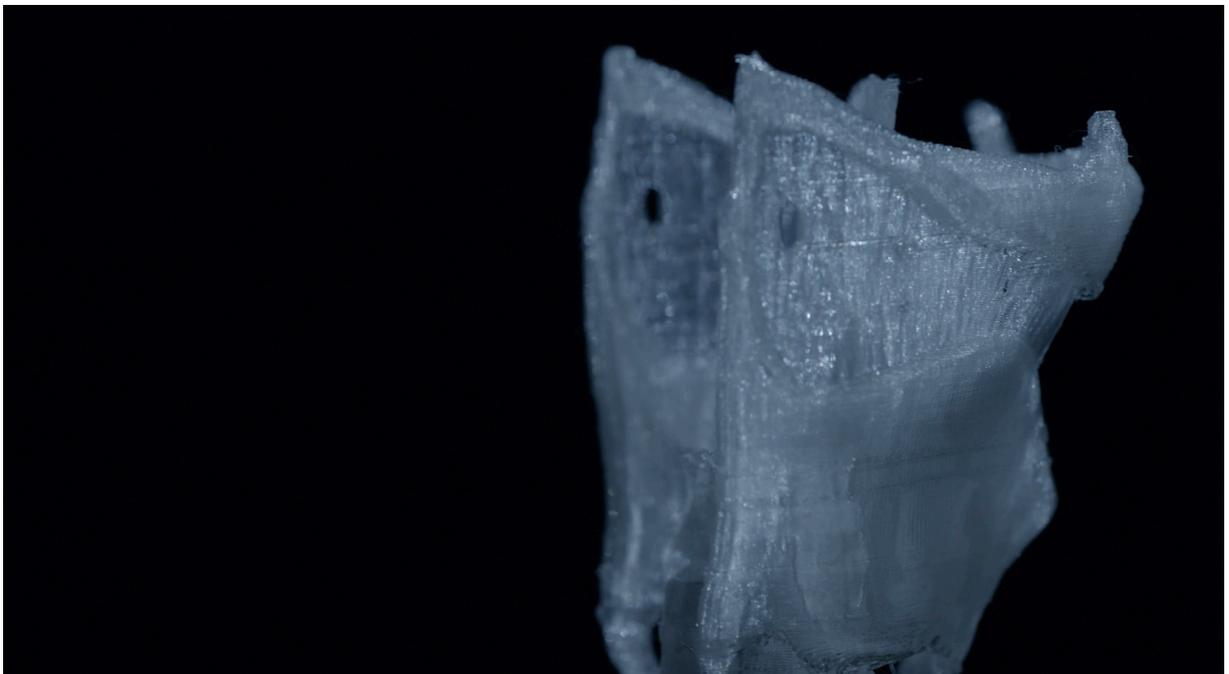
son, de parole, de tout ce qui la définit en temps qu'air articulé et singulier. De cet axe de recherche est apparue la nécessité de raconter l'histoire d'une voix qui aurait disparu, mais qui serait également en devenir, comme on raconterait l'histoire d'une héroïne mythologique morte au combat. Le récit est construit autour du point de vue d'une narratrice omnisciente définissant en voix *off* et par le contour, par ses effets, les enjeux de cette voix fantôme.

Mon ambition était de décrire par les gestes et le langage, une voix dont la puissance ne ferait que grandir, par-delà sa propre disparition. Le film raconte donc l'épopée, découpée en trois chapitres distincts, de la possible histoire d'une des voix virtuelles.

Chaque chapitre du film est précédé d'un fragment axiomatique, qui révèle un agrandissement retravaillé d'une muqueuse laryngée, introduisant par un territoire intérieur inexploré chacun des trois actes du film eux-mêmes développés et écrits dans un registre de langue spécifique : scientifique, onirique et ontologique. Chaque partie est portée par une voix *off* féminine parlant un anglais/américain à l'accent très prononcé et à la tonalité abaissée, déformée volontairement par la technique du *vocal fry*. Cette pratique vocale spécifiquement utilisée par des femmes anglo-saxonnes consiste à abaisser la tonalité de la voix parlée afin d'obtenir une voix grave et granuleuse dans le but d'affirmer une certaine assurance et/ou faire preuve d'autorité.

Le premier chapitre du film repose donc sur un registre scientifique analysant l'absence de traces historiques de la voix et s'ouvre sur les détails de la sculpture *Modal, Loft, Pulse* filmée en très gros plan, de manière presque scientifique. La sculpture devient le premier personnage du récit qui se construit.

« The descent of the larynx conditions the creation of the pharyngeal cavity and the liberation of the tongue, which then becomes very mobile, an essential property for the elaboration of articulated speech.



fold

Vidéo 4K

9 min 37

2019

« It is within the framework of the questions that concern the origin of language that evolutionary changes in the anatomy of the vocal apparatus were initially studied.

« Paleoanthropology has long been the only approach of those questions. However, it faces a major difficulty; the larynx has only one structure that can be fossilized: the hyoid bone.

« Any attempt to trace the evolution of the larynx faces the lack of elements that would allow its study. »

Le second chapitre, aux contours poétiques, amorce les prémices d'une fiction. Le passage à la première personne du singulier ajoute une dimension plus intime au texte récité, jusque là technique, analytique et distant. L'image d'un noir absolu dévoile progressivement un corps en position assise filmé par fragment. Un protagoniste silencieux réalise un enchaînement de gestes à l'aide de ses mains crispées, desquelles on aurait retiré des objets d'écoute de la voix — écouteurs, téléphones, casques audio —, c'est-à-dire des objets ayant la capacité de diffuser une voix détachée de sa source première de production, distanciée du corps la propulsant. Les creux de ses mains sont comme des empreintes, dans lesquelles réside un espace fantôme, éternellement disponible pour ces outils de propagation de la voix. C'est à ce moment précis que le chœur se fait entendre, interprétant une pièce vocale intitulée *Four2*, écrite en 1990 par John Cage sur un mode d'écriture alternatif sans structure rythmique et ne nécessitant pas de conduite par un chef d'orchestre, rendant ainsi chaque interprétation unique. Ce chœur arrive comme une respiration dans la fiction. À l'endroit où la voix de la narratrice se tait, surgit la forme chorale, tentant à son tour de présenter par le contour, par la virtualité de son unification, cette voix virtuelle aux facettes multiples. Quand les mots ne suffisent plus, quand la parole se fait longue ou insuffisante, le chœur trouve ici sa place, dans ces moments d'obscurité. « Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter.¹²⁴ » Cette phrase de Heiner Müller

124 Georges Banu, *De la parole au chant*, Paris, Actes Sud - Papiers, 1995



fold

Vidéo 4K

9 min 37

2019

énonce parfaitement l'un des problèmes fondamentaux du langage, de sa faiblesse face à la puissance de la voix.

« She dreamed that people were talking to her.

She was walking in the streets of a city, heading to the shore.

It was nighttime. She heard a humming, and then a mass of voices surged in the opposite direction.

It felt as if they were looking at her but in the same time coming from her.

Their crushing weight turned in a monumental wave that swallowed her. »

Le dernier chapitre du film bascule progressivement dans un troisième registre, plus philosophique et axé sur la description ontologique de cette voix virtuelle, et en décrit — comme en ouverture vers ses prochaines utilisations — les formes et pouvoirs, potentialisant ainsi de nouvelles possibilités fictionnelles.

« As long as the voice is not actualized in a form that makes it audible and that transforms it into an explicit declaration, it remains a distant and vibrating virtuality, floating between each of us as a breath that belongs to nobody, as the ghostly voice of those who preceded us, those we could have been and those who will come after us. The virtual voice would be a non actualized voice, a speculative voice. In opposition to the idea of the actualization of the voice - a voice, even a synthetic one, actualized as a thought — we have to think of a virtual voice, one that would not actualize anything, not even itself. In other words, a voice of silence. A voice of spectre. A voice that cannot be heard or listened to, that cannot be experienced nor told. A voice refusing any form of control and whose impossible expression would defeat any mechanism of colonization of memory or identity. This voice would not ever be produced as it refuses any actualization, any implementation. A voice that cannot be spoken is a voice that needs to be represented by its contour, by its power to become.

« This voice would be the voice of the dead and the unborn, of the muted and the absent. This would be the voice of the non human and the non living. »



fold

Vidéo 4K

9 min 37

2019

De tels travaux sont apparus tôt dans ma recherche, ils coïncident avec le démarrage du travail d'écriture de ce mémoire, et en forment en quelque sorte un parallèle plastique, énonçant en *crescendo* les différentes étapes auxquelles ma recherche d'abstraction s'est confrontée. Le film *fold* en est un exemple tout particulier, les trois chapitres le structurant reflétant par endroit le chemin de pensée de ce mémoire et les trois parties dont il est composé. Pourtant, si la voix virtuelle semble être dans ces projets au centre même du discours, elle reste par là même l'objet de l'étude plastique. Cette phase de mon travail artistique se clôt selon moi à la fin de ce mémoire. Si les travaux ici présentés furent le lieu d'enquête et de découverte de cette voix nouvelle, il m'apparaît désormais nécessaire de m'en saisir non plus comme sujet d'analyse, comme elle l'a été jusqu'ici, mais comme outil narratif et plastique. Il est temps pour moi de penser non plus ce qu'elle est, mais ce qu'elle peut. C'est sur cette idée que se basent donc la suite de ma recherche et la quête d'un lieu où un tel outil peut être déployé.

La fabulation spéculative :
« de nouvelles voix inspirées¹²⁵ »

Une possibilité infinie d'histoires et de fabulations est donc à inventer.

Si l'idée même de penser une voix virtuelle rentre dans le champ du spéculatif, de manière plus précise celui du *geste spéculatif* comme énoncé ci-dessus, il reste à en préciser le rôle. La conception même de cette voix s'inscrit dans cette dynamique, et son utilisation ne s'en éloigne pas.

Elle est selon moi un outil permettant de structurer des interactions entre des entités non humaines sans avoir recours à une prosopopée classique anthropomorphisante. Elle potentialise des modes relationnels extrahumains par son utilisation — par son action

125 Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils Éditeurs, 2007

pure au sein de la fiction. Il me semble essentiel à présent de donner un exemple de *praxis* de ce mouvement dans le champ du contemporain, tant dans la forme écrite que plastique.

Comment la voix virtuelle s'active-t-elle sans s'actualiser ?

Qu'elle soit l'objet du discours fictionnel ou utilisée comme outil narratif de ce discours, elle s'active par le contour, par l'ombre qu'elle fait traîner sur les êtres et les choses, comme un spectre qui jamais n'est vu ni entendu, mais dont les traces du passage demeurent bien visibles. Elle peut, dans la fiction littéraire, prendre la forme du dialogue décrit, mais jamais écrit. À la manière d'un cinéaste d'horreur ou de science-fiction refusant la vulgaire mise en image de sa créature, la cachant dans l'obscurité d'un cadrage ou l'abstraction d'un son et ne faisant surgir au spectateur que son cri, son ombre, les conséquences de ses actions, l'auteur peut s'en saisir et la mettre en place dans son histoire sans la faire dire. Donna Haraway¹²⁶ en donne un exemple dans ses *Histoires des Camille. Les Enfants du Compost*¹²⁷, décrivant des êtres hybridés par de nouvelles formes d'existence et de relation au vivant. Haraway dépeint ici des corps nouveaux et donc des voix nouvelles, jamais pleinement décrits et toujours silencieux, comme si leurs formalisations pouvaient détruire la puissance de leur hybridation, de leur virtualité.

« Les modifications corporelles sont normales dans la communauté de Camille ; et à la naissance quelques gènes et quelques micro-organismes provenant du symbionte animal sont ajoutés à l'héritage corporel du symenfant, de telle façon que sensibilité et réponse au monde telles que la bestiole animale en fait l'expérience puissent être ressenties de manière plus vive et précise pour le membre humain de l'équipe. »

La fonction fictive des *Speakers for the Dead* décrite par Haraway dans *Camille Stories* évoque cette idée d'une morphologie réinventée supportée par une voix nouvelle

126 Figure de proue de ce mouvement spéculatif et fabulatoire.

127 Donna Haraway, *Histoires des Camilles. Les Enfants du Compost*, Paris, juin 2017, Magazine *PALAIS*, n°25, p.105-109. Ce récit « naquit lors d'un atelier d'écriture à Cerisy », raconte l'auteur, « pendant le colloque d'Isabelle Stengers sur les gestes spéculatifs. »

capable de transmettre les enseignements perdus et les puissances mémorielles d'êtres humains et non humains ancestraux, de spectres des vies d'avant. Les mots de Martine de Gaudemar reviennent ici en tête : la voix virtuelle est « la voix fantomale de ceux qui nous ont précédés, de ceux que nous aurions pu être, de ceux qui viendront après nous.¹²⁸ »

« *There were thousands of Speakers for the Dead around the earth by 2300, each tasked with bringing critters who had been irretrievably lost into potent presence for giving knowledge and heart to all of those continuing to work for the still diverse earth's robust and partial recuperation. (...) The Speakers for the Dead teach practices of remembering and mourning that enlist extinct human and nonhuman critters (...). For help in preparing Camille 5 to take up the tasks of a Speaker for the Dead, Camille 4 turned to the Canadian-Nunavut, nontraditional, young Inuk woman throat singer Tanya Tagaq and her 2014 album Animism, which had been so powerful in strengthening Inuit and also other situated resurgence in the twenty-first century. (...) And so the fifth Camille inherited a powerful task from per's mentor — to become a Speaker for the Dead, to bring into ongoing presence, through active memory, the lost lifeways, so that other symbiotic and sympoie- tic commitments would not lose heart.*¹²⁹ »

Cette fonction repose donc pour Haraway sur un enseignement vocal permettant de nouvelles capacités d'énonciation et d'invocation, ici celui du chant de gorge inuit, un chant à deux fréquences simultanées pratiqué par les communautés inuits de l'Arctique et réinterprété par la morphologie hybridée de Camille 5. Or une telle voix n'est dans l'histoire d'Haraway jamais décrite ni implémentée en dialogue, elle demeure ici purement virtuelle, l'auteur la laissant au champ du spéculatif.

128 Martine de Gaudemar, *Les Plis de la Voix*, op. cit.

129 Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, p.164-165, traduction en français de Viven Garcia dans la récente publication *Vivre avec le trouble* de Donna Haraway, Paris, Les Éditions des Mondes à faire, avril 2020 : « Sur Terre, en 2300, les Voix des Morts se comptaient par milliers. Chacune avait pour tâche de conférer une présence forte aux bestioles à jamais perdues. Ils s'agissait d'offrir connaissance et courage à qui continuait à œuvrer à la récupération robuste et partielle d'une Terre encore riche en diversité. (...) Les Voix des Morts enseignaient des pratiques de souvenir et de deuil mobilisant des bestioles humaines et non humaines (...). Afin d'aider Camille 5 à devenir une Voix des Morts, Camille 4 se servit de l'œuvre de Tanya Tagaq — une chanteuse de gorge inuite du Nunavut au style non traditionnel — et notamment de son album datant de 2014 intitulé *Animism*. Au XXI^e siècle, ce disque avait eu un effet puissant et renforcé les résurgences situées — dont celle des Inuits. (...) Et ainsi Camille 4 transmet à Camille 5 sa lourde mission : devenir une Voix des Morts, conférer une présence continue, au moyen d'une mémoire active, aux manières de vivre perdues et insuffler du courage aux autres engagements symbiotiques et sympoïétiques. »

Une telle voix est selon moi un outil de grande importance pour redéfinir notre relation à l'altérité, sans doute au cœur de toutes les crises actuelles. Elle l'est pour moi par la fiction, comme le montre Haraway. Une telle voix s'échappant du règne humain, de son exclusivité anthropique, peut donc être appliquée à d'autres entités non humaines, nous permettant ainsi d'imaginer leurs potentielles interactions en dehors de notre expérience et de notre système de connaissance, à l'image de la perspective extrahumaine d'Alloa. Elle nous permet de poser la simple question : Comment les arbres ou les pierres se parlent-ils ? Cette voix nouvelle nous permet de déjouer l'anthropocentrisme par la création et la fabulation de nouveaux modes de relations, sans coloniser par logocentrisme ou anthropomorphisme les entités sujettes de ces interactions. C'est dans cette dynamique qu'a été développé mon dernier projet en date, une nouvelle de fiction intitulée *ROBBY*¹³⁰ et la performance scénographiée de sa lecture.

Le projet de performance *some seeds of my voice*¹³¹ repose sur une fabulation spéculative prolongeant mes recherches actuelles sur la notion de voix, aussi bien phonétique que métaphorique.

Dans un contexte eschatologique grandissant et alors que le monde en pause glisse un peu plus loin vers l'obsolescence programmée, des voix s'élèvent, et la nécessité d'imaginer les contours d'une planète habitée différemment apparaît d'une urgence extrême.

De cette urgence de penser « de nouvelles façons de vivre et mourir sur Terre¹³² » a émergé un récit du possible, une déroute spéculative, sur ce qui pourrait advenir dans un monde de l'autrement.

130 Voir annexe 1.

131 Voir annexe 2.

132 Terranova, Fabrizio, *Donna Haraway : Story Telling for Earthly Survival*, numérique, couleur, 81 min, Belgique, France, 2016

Le texte et la performance qui en découle racontent l'histoire de Robby, un être au(x) soi(s) et voix multiples qui, au cours d'un remaniement politique violent de son peuple, perd ses voix intérieures et est envoyé·e dans le futur pour comprendre les maux vocaux de son temps.

La performance me met en scène comme lectrice/chanteuse dans un espace scénique organisé autour d'affiches présentant les différents épisodes qui entrecourent la fabulation. *some seeds of my voice* articule chant et parole et propose, au sein d'un même dispositif sonore, un seul corps où les voix s'entremêlent, une réflexion fictionnelle sur le rapport de la voix au *logos* et aux êtres sensibles.

CONCLUSION

Je tiens à repréciser en clôture de ce mémoire la dynamique dans laquelle il a été pensé. Il m'est en effet apparu que la recherche reposait avant tout sur un mode soustractif et qu'il me fallait, afin d'appréhender un phénomène si fascinant et complexe, déterrer et décorrélérer les idées le composant. C'est donc par la soustraction de tout ce qui fait de la voix une voix, de sa physiologie à sa phénoménologie, par la suppression d'un corps entièrement remplacé par des outils techniques de propagation et de diffusion, par l'abolition du langage comme autorité d'interactions avec les autres entités humaines et non-humaines, par le refus de corréler voix et son, qu'a émergé de l'ombre une autre voix, celle du silence et de la mutation hybride, celle de l'abstraction et du virtuel. Je parle d'obscurité parce qu'il ne s'agit finalement ici de rien d'autre qu'une catabase théorique, terme provenant du grec ancien *katabasis* signifiant « descente, action de descendre » et définissant un motif récurrent des épopées grecques antiques présentant la descente du héros vers le monde souterrain des enfers. C'est quelque part sur cette trajectoire que ce mémoire est construit, ma recherche ayant poussé ce concept de voix au plus profond de ce qu'il pouvait être et ne pas être, pour tenter de définir par le contour l'être vocal le plus faible possible : celui du silence, déshumanisé, sans *logos*, sans organes, sans voix.

J'ai questionné à travers différents travaux plastiques et analyses théoriques la définition même de ce qu'est une voix, de son origine à ses manifestations actuelles, et ai tenté d'imaginer la possibilité et les potentialités d'une voix nouvelle, virtuelle, déployée en dehors de ces définitions. J'ai été animée par la façon dont une telle voix peut alors servir à inventer de nouveaux récits, à être utilisée dans l'art, et par la façon dont elle peut redéfinir des enjeux dans le contemporain,

La voix virtuelle, considérée comme un outil pour de nouvelles fictions ou productions artistiques, participe d'une dynamique du décentrement de l'humain à une époque où il devient crucial de reconsidérer notre place dans le macrocosme terrestre et les modes d'interactions colons et hiérarchisés avec les autres entités qui le peuplent à nos côtés. Face

à une telle crise, il me semble absolument nécessaire de réinventer les outils conceptuels et pratiques qui permettent d'articuler notre relation au monde. Ma recherche sur la voix virtuelle est une tentative, ou plutôt une ouverture, vers la création collective d'un de ces outils.

Cette recherche a également reconfiguré mon processus créatif. Le basculement de mon travail théorique, anciennement basé sur des considérations perceptives, vers une quête grandissante d'abstraction et de complexité, m'a permis d'articuler une pratique nouvelle naviguant entre des registres aussi bien sensibles que conceptuels. Ce mémoire pose les bases, pour mon travail plastique, d'une nouvelle approche du réel comme espace chaotique, où l'émotion la plus brute côtoie l'abstraction la plus complexe et où le jeu de cette navigation nécessite l'invention de formes nouvelles.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	4
AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE : À LA RECHERCHE DES TRACES PERDUES — L'IMPOSSIBLE HISTOIRE DE LA VOIX	11
1. De l'origine de la voix	12
Préambule — d'où vient la voix ?	12
Réécrire une histoire de la voix	16
Entre déformation et mutation de la voix	22
2. De la parole, du chant, du langage et du cri : voix et phénomènes	27
Sur la distinction entre chant et parole	28
La voix sans tête	33
DEUXIÈME PARTIE : DU CORPS ABSENT / CACHER LA SOURCE : VOIX ACOUSMATIQUE ET TECHNOLOGIQUE	41
1. Quand la source de la voix se cache : la puissance de l'enregistrement	42
La voix radiophonique : traces et archives	43
La voix dans les plateformes de réalité virtuelle	48
Le sous-titre : un corps toujours absent	50
2. De l'inexistence du corps	54
La voix synthétique au service de l'affect	54
Opportunity Rover, les dernières paroles du robot martien	58
TROISIÈME PARTIE : LA VOIX VIRTUELLE/TUER LA SOURCE : ESQUISSE D'UN NOUVEL OUTIL POUR REPENSER L'ALTÉRITÉ	68
1. De la virtualité	69
La voix dans la forme du <i>pli</i>	69
La voix virtuelle du chœur	71
2. De la spéculation	73
Qu'est-ce que le geste spéculatif ?	73
<i>Modal, Loft, Pulse</i> et <i>fold</i> : la quête de la voix virtuelle	75
La fabulation spéculative : « de nouvelles voix inspirées »	85
CONCLUSION	90
TABLE DES ILLUSTRATIONS	93
TEXTE	95
INDEX DES ILLUSTRATIONS	97
INDEX DES NOTIONS	98
INDEX DES NOMS PROPRES	100
GLOSSAIRE	102
BIBLIOGRAPHIE	103

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Annexe 1 : **ROBBY**

Fabulation spéculative

Extrait, Prologue

2020

En l'an -14/04, il pleut de la chair comme il pousse de la voix. Tous les « soi » vivants et non-vivants fusionnent, se grattent, au sein des écosystèmes de l'horizon lointain. De ces frictions somatiques découle une pluralité de formes multificationnelles d'être au monde. Ces étants hybrides peuplent les ruines du *Kultur* et participent à l'élaboration des communautés bioterrestres de l'archipel des possibles. De nombreux liquides épais fleurissent sur et sous le sol. Robby n'est alors qu'une enfant, en proie au chant dysphonique marin.

-14/04 est l'ère de la coexistence absolue des êtres et des choses. Robby fait partie de cette nouvelle génération génétiquement modelée par la composition de bichromosomes polyphoniques, eux-mêmes formés de « corps éléments » humains et de « couleurs » animales.

Robby est allongée, bouche ouverte, tête nue. D'une voix lointaine, calme et grave, elle dit : « Sacha, prends quelques graines de ma voix. »

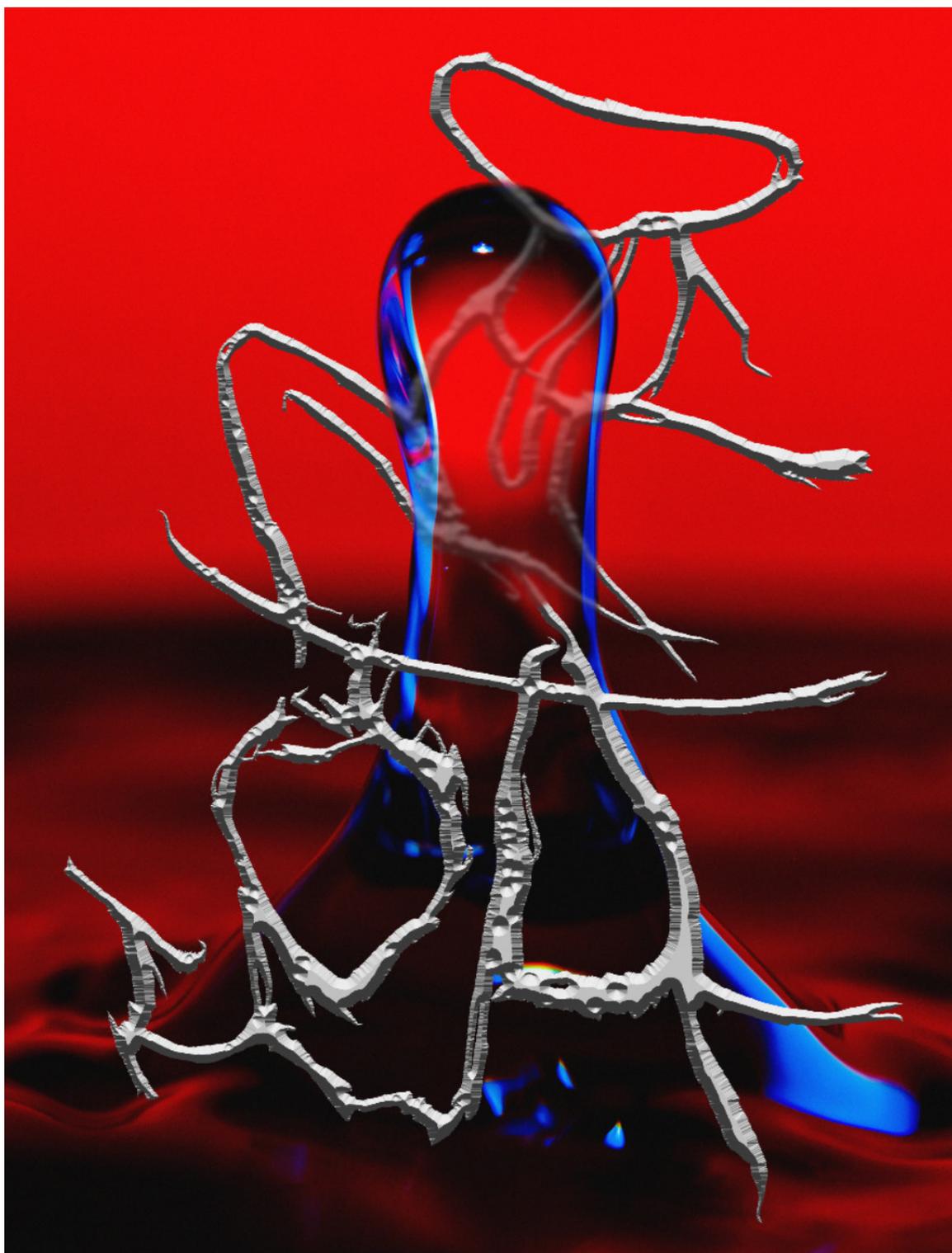
Robby s'agrippe à Sacha pour lui faire entendre son souffle articulé. Par l'expulsion orientée de son air vibrant, Robby caresse le pelage duveteux de Sacha. Au moyen de ce chant, Robby lui confie quelques précieuses ondes sonores de sa voix, avant qu'elle ne quitte définitivement la zone liminale du vivant. Sacha pourra cultiver la voix léguée comme elle le désire. Elle dialoguera avec, la transformera, l'engloutira sans en perdre une miette. Peut-être l'offrira-t-elle à son tour, qui sait ?

Robby siffle dans la feuille auditive de Sacha qui se trouve au niveau de la racine de l'ongle. Elle s'empare de chaque recoin disponible du corps ouvert de Sacha pour y déposer le peu de voix qu'il lui reste. Robby lui dit : « J'ai peur de disparaître dans la nuit ». Elle souffre d'un terrible mal de langue qui la fait agir ainsi. Sacha est devenue la gardienne de la mémoire vocale brisée de Robby qui, dans un ultime murmure, lui chuchote que sa bouche s'est abimée, que ses dents se sont creusées, sa mandibule s'est disloquée à la suite d'un voyage dans le temps.

Robby a perdu son étant. (...)

Annexe 2 : *some seeds of my voice*

affiche
(pour l'espace scénographique de la performance)
2020



TEXTE

Ce texte a été rédigé en 2019 à la suite de la conférence donnée par Pauline Nadrigny sur ces recherches, sous l'invitation de Yann Toma et François Noudelmann dans le cadre du séminaire intitulé « Penser/Créer en affinités ». Il donne un aperçu des prémices de la présente recherche, et de mon intérêt pour le monde invisible du sonore et de la voix, cette dernière ici encore corrélée au langage et la transmission — oralité —. Il fait donc sens dans l'annexe et non dans le corps du mémoire.

Pauline Nadrigny développe depuis plusieurs années une recherche des affinités sonores, c'est-à-dire de la perméabilité d'une pratique philosophique, celle de la pensée transcendentaliste et une pratique plastique, celle du son et de la musique, en particulier chez les compositeurs Charles Ives et John Cage.

L'affinité — c'est-à-dire la relation intime — profonde entre la pratique musicale de Cage et Ives et la pensée transcendentaliste tient selon Pauline Nadrigny en premier lieu à la nature même de cette dernière. Le transcendentalisme américain repose sur un rapport à l'absolu divin hérité des principes de l'unitarisme protestant et de l'idéalisme allemand, et c'est dans le commun et par son expérience intuitive qu'est entrevu son l'accès à un tel absolu. C'est dans cette relation nouvelle de l'individu à son environnement sensible — premier vecteur de l'absolu transcendentaliste — que se déploie l'affinité dont il est ici question, dans la façon dont un tel mouvement est en lui-même basé sur des rapports d'affinités, entre le sujet et son environnement. « Le balancement des branches dans la forêt est nouveau pour moi et ancien. Cela me prend par surprise et pourtant ne m'est pas inconnu. Ses effets sont semblables au sentiment qui me submerge d'une pensée plus haute ou d'un sentiment meilleur lorsque j'estime que j'ai bien agi ou pensé avec justesse. » Un tel principe relationnel affectif fait du transcendentalisme une pensée en elle-même des affinités, et donc à même de s'immiscer dans d'autres activités — ici artistique, musicale —, par « sa propension à toucher à la réalité, à toucher au proche et au concret ».

Ce qui m'intéresse ici, et en particulier dans les considérations de H.D. Thoreau sur la nature et l'écoute ayant infusé le travail de Cage et Ives, est l'énonciation de l'expérience sonore sensible comme moyen d'accès au réel. Le saisissement du réel se fait chez Thoreau en « affinité avec un milieu sonore ». Une telle considération renvoie aux écrits

plus tardifs de Beuys sur les systèmes perceptifs. Pour Joseph Beuys, il semble nécessaire de s'interroger sur la suprématie du champ visuel comme principe dominant de perception : « La perception rétinienne, c'est-à-dire qui passe par l'œil, est froide, distante. (...) Dans le cas de l'ouïe, c'est autre chose. C'est pourquoi il est important qu'on écoute aussi les images, qu'on perçoive les sculptures avec l'oreille, etc. Il faut donc déclencher une machinerie beaucoup plus intérieure, beaucoup plus profonde qui produise cet élément de chaleur, qui produise cette chaleur évolutionnaire, qui fasse progresser l'homme, qui fasse de l'homme un être capable de porter l'évolution. »

Un tel décentrement cognitif m'intéresse ici en ce qu'il relève d'une question d'accès et de transmission du réel qui forme la base de mon travail. Si l'écoute chez Thoreau est avant tout celle d'une nature de « seuil » — celui de la forêt et du village de Concord— qui permet l'appréhension d'un réel polymorphe — la nature et la cité —, il me semble aujourd'hui important de s'intéresser à la prédominance de l'écoute dans l'accession au réel par l'oralité. Aussi, bien qu'elle soit éloignée de l'expérience sonore de Thoreau immergé dans la nature, l'expérience de l'oralité participe elle aussi d'une forme de saisissement du réel prédominant sur le visuel. Prédominant dans l'idée que l'oralité — au même titre que l'écoute — est vectrice d'un réel non vu, d'un réel dont la vue est impossible. Ainsi, de la même manière que Thoreau percevait dans sa cabane des bois de Concord le réel d'un oiseau qui chantait hors de sa vue par l'écoute, l'oralité permet l'appréhension d'un réel hors vue, mais également hors du temps dans lequel le sujet écoute, un réel historique. L'oralité est à la base de l'histoire, et donc l'écoute est à la base de l'histoire. Si l'écoute est chez les transcendentalistes une des bases sensibles de l'accès au réel, il est nécessaire de rappeler que l'écoute est et était, bien avant la construction du village de Concord, le premier vecteur de réel du monde. C'est cette oralité là, et l'écoute qui la précède et la suit, qui m'intéresse en premier lieu, et la découverte des systèmes sensibles prônés par les transcendentalistes dans un retour animal vient ici conforter mon intérêt profond pour la matière sonore comme matière première du réel, et fait avancer ma recherche dans une dynamique catabatique nouvelle, de l'oralité au son de nature, de l'histoire au réel empirique.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

- p. 14. Photographie numérique d'une coupe anatomique du larynx qui rend compte du point de vue du médecin. Planche extraite de l'*Atlas d'anatomie humaine*, Dr. Frank H. Netter, planche n° 72 : muscles intrinsèques du larynx, Paris, Éditions Maloine, 1999
- p. 17. Marguerite Humeau, *Homo Sapiens*, Partition, 2016
- p. 17. Marguerite Humeau, *Homo Sapiens*, dans le cadre de FOXP2, Installation, Matérieux et dimensions variables, 2016
- p. 20. Photographie numérique de M. Girard, Grotte d'Arcy-sur-Cure, Salle des Vagues, dans la partie la plus sonore analysée par légor Reznikoff, Mammoth diamanté, Collection La Varende
- p.21. *fold_n2*, Lou Villapadierna
- p. 23. Marianna Simnett, *The Needle and the Larynx*, 2016
- p. 25. Marianna Simnett, *The Needle and the Larynx*, 2016
- p. 32. Photographie numérique de Lou Villapadierna d'un bloc partition prélevé sur le site archéologique de Delphes, Musée archéologique de Delphes
- p. 35. Fabien Giraud et Raphaël Siboni, *The Everted Capital (1894-7231)*, Season 2, Episode 1, 2019
- p. 37. Bible juive du XIII^e siècle, *Les Trois Animaux des origines, Le Banquet messianique des justes*, Bibliothèque ambrosienne, Milan
- p. 38. André Masson, *Bonhomme acéphale*, dessin de couverture du premier numéro de la revue *Acéphale*, 1936
- p.40. *Modal, Loft, Pulse*, Lou Villapadierna
- pp. 45-46. Anne Le Troter, vue de l'exposition *Parler de loin ou bien se taire*, 2019, photographe Marc Damage
- p. 53. Éric Rondepierre, *Western* (plans de coupe), tirage argentique sur aluminium, 80 x 120 cm, 1989
- p. 53. Éric Rondepierre, *Le Voyageur* (plans de coupe), tirage argentique sur aluminium, 80 x 120 cm, 1989
- p. 55. Photographie du IBM 7094 *Data Processing System - Operator Console*, Courtesy IBM Corporation, 1961
- p. 57. Stanley Kubrick, *2001 : L'Odyssée de l'espace*, 1968
- p. 59. Modélisation 3D de Opportunity Rover, Nasa, 2003-2019
- p. 61. Photomontage de Lou Villapadierna, composé d'une photographie prise par le rover, sur laquelle est posée l'ultime phrase du robot.
- p. 66. Affiche du film *Koko, le gorille qui parle*, de Barbet Schroeder.
- p. 76-77. *Modal, Loft, Pulse*, Lou Villapadierna
- p. 80-82-84. *fold*, Lou Villapadierna

INDEX DES NOTIONS

- Absence 13, 21, 33, 40, 42, 68, 71, 75
- Abstraction 25, 46, 72, 78, 79, 83, 84
- Altérité 8, 10, 33, 60, 62, 81
- Animal 15, 16, 18, 35, 38, 79, 85, 87
- Animalité 13
- Antique 71
- Chant 7, 9, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 40, 54, 70, 77, 80, 82, 93
- Chœur 18, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 69, 70, 71, 72, 76
- Chorale 27, 29, 30, 70, 71, 76
- Cinéma 8, 41, 48, 49, 50, 58
- Collectif 70, 73
- Corps 9, 15, 21, 23, 25, 26, 27, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 63, 65, 70, 71, 76, 79, 82, 83, 85, 93
- Décorrélér 5, 83
- Doublage 49
- Écoute 7, 10, 18, 19, 26, 40, 41, 46, 68, 69, 74, 76
- Écriture 9, 15, 29, 38, 42, 49, 63, 76, 78, 79
- Enregistrement 19, 25, 40, 42, 45, 50, 65
- Expérience 8, 18, 19, 23, 25, 47, 48, 62, 63, 73, 79, 81
- Fabulation 8, 18, 19, 78, 81, 82
- Fiction 5, 8, 10, 16, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 30, 32, 33, 35, 42, 45, 49, 60, 62, 63, 74, 76, 79, 81, 87
- Film 8, 9, 21, 23, 25, 32, 33, 38, 48, 49, 55, 63, 64, 74, 75, 77, 78, 90
- Geste spéculatif 71, 72, 73, 78
- Histoire 7, 8, 15, 16, 19, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 38, 48, 56, 67, 74, 75, 79, 80, 82, 86, 88
- Humain 10, 12, 15, 16, 18, 33, 42, 47, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 63, 65, 74, 79, 81, 83, 85, 87
- Intime 45, 76
- Langage 12, 13, 15, 18, 26, 29, 33, 38, 45, 48, 52, 60, 62, 63, 65, 75, 77, 83
- Logos 8, 10, 13, 15, 29, 32, 33, 38, 58, 60, 63, 82, 83
- Montage 19, 42, 45
- Non-humain 42, 56, 60
- Ontologie 8, 63
- Origine 7, 9, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 26, 27, 28, 35, 41, 46, 48, 49, 50, 68
- Parole 12, 13, 15, 26, 27, 28, 29, 33, 38, 40, 75, 76, 77, 82, 86
- Phénomène 9, 12, 21, 32, 62, 63, 83, 87
- Physiologie 12, 13, 38, 83
- Pli 67, 70
- Polyphonie 8, 9, 30, 32, 70, 71, 72, 73
- Possible 10, 18, 19, 21, 23, 26, 27, 58, 60, 61, 63, 67, 70, 72, 73, 75, 81, 83
- Réalité 38, 46, 47, 54, 61, 67, 72
- Récit 9, 10, 19, 21, 30, 49, 75, 79, 81
- Réel 10, 46, 47, 60, 61, 67, 68, 73, 74, 84, 88
- Ruine 30
- Rythme 12
- Silence 10, 69, 74, 77, 83
- Son 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 33, 35, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 52, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 93
- Sonore 7, 8, 12, 13, 18, 19, 20, 26, 29, 43, 44, 45, 46, 48, 68, 69, 82, 85, 97
- Souffle 5, 26, 68, 75, 93
- Sous-titre 48, 49, 50, 58
- Spectre 40, 77, 79
- Spéculation 7, 15, 18, 71

Technologie 38, 50, 54

Théâtre 26, 28, 30, 32, 42, 86

Tragédie grecque 27, 28, 29

Virtualité 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 79

Virtuel 47, 67, 68, 69, 71, 72, 83, 86

Vocal 9, 21, 28, 38, 54, 70, 75, 76, 80, 83

Voix 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 25,
26, 27, 30, 32, 33, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 52, 54, 58, 60, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70,
71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 87, 93

Voix off 25, 75

Voix synthétique 52, 54

Voix virtuelle 5, 8, 9, 10, 63, 67, 68, 69, 70, 71,
73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84

INDEX DES NOMS PROPRES

- Adorno, Theodore 41
Agamben, Giorgio 7, 35, 85
Alloa, Emmanuel 60, 61, 62, 63, 65, 81
Aristote 67
Artaud, Antonin 38
Barthes, Roland 12, 13, 16, 27, 46, 69
Bataille, Georges 35, 38
Benjamin, Walter 30, 41, 42
Brecht, Bertolt 30, 86
Cage, John 76
Charon, Aurélie 19
Chion, Michel 40
Chouchan, Nathalie 13, 29, 32
Clark, Lygia 48
Cocteau, Jean 69
Crimp, Martin 30
Delain, Pierre 38
Deleuze, Gilles 9, 67, 68
Derrida, Jacques 12, 32, 38, 62, 72
Diamond, Jared 15, 16, 21
Disney, Walt 56
Dumas, Louise 48
During, Elie 61, 62, 63, 65
Gaylor, Graham 47
Giraud, Fabien 33, 34, 35, 97
Haraway, Donna 10, 72, 78, 79, 80, 81, 87
Havelock, Eric 28, 29
Hegel, Georg Whilem Friedrich 35, 38, 87
Homère 26
Humeau, Marguerite 16, 17, 18, 85
Husserl, Edmund 32
Ingold, Tim 28, 29, 32
Jeanneteau, Daniel 30
Joudrey, Jesse 47
Kant, Emmanuel 61, 72
Kohn, Emmanuel 62
Kojève, Alexandre 35, 38
Koko 63, 64
Kubrick, Stanley 55
Lacoue-Labarthe, Philippe 27
Lamarche-Vadel, Rebecca 16
Lanchantin, Pierre 18
Lefebvre, Maude 48
Le Troter, Anne 42, 43, 44, 46, 97
Levy, Pierre 67, 68
Masson, André 37, 97
Meillassoux, Quentin 18, 72
Morizot, Marc 67
Müller, Heiner 28, 77
Nadrigny, Pauline 64, 99, 100
Nasa 56, 58
Netter, Frank H. 14, 85, 97
Nietzsche, Friedrich 30
Noudelmann, François 13
Opportunity Rover 56, 57, 58, 60, 63
Parmentier, Marc 67, 86
Patterson, Francine 63
Platon 29
Pouivet, Roger 67
Preciado, Paul B. 25, 26, 72, 85

Pythagore 40, 50
Reznikoff, Iégor 19, 20, 97
Rondepierre, Éric 50, 51, 88, 97
Sarraute, Nathalie 69
Schroeder, Barbet 64
Searle, John 63
Siboni, Raphaël 33, 34, 35, 97
Simnett, Marianna 21, 22, 23, 24, 26, 88, 97
Sobel, Bernard 30
Sophocle 26
Souriau, Étienne 12
Squarepusher 23, 87
Stengers, Isabelle 71, 72, 73, 79
Terranova, Fabrizio 10, 81
Vasseur-Legangneux, Patricia 27, 28, 29
Weill, Kurt 30
Wittgenstein, Ludwig 74

GLOSSAIRE

GESTE SPÉCULATIF, RÉALISME SPÉCULATIF : Je m'appuierai sur les écrits de Isabelle Stengers pour définir ce qu'est le geste spéculatif, « Parler de “gestes spéculatifs”, c'est, pour nous, mettre la pensée sous le signe d'un engagement par et pour un possible qu'il s'agit d'activer, de rendre perceptible dans le présent. Un tel engagement, par l'attention qu'il demande aux virtualités dont est chargée une situation en train de se faire, rejoint étrangement les formes du pragmatisme de William James. En effet, le sens de l'activation d'un possible tient à ses conséquences, à la vérification que constitue la modification du présent qu'elle peut entraîner.¹ ». Je tire parti de ce glossaire pour définir la seconde face du terme — n'étant pourtant pas un opposé —, celui de réalisme spéculatif. Réalisme spéculatif est le nom donné à un ensemble de dynamiques de pensées cristallisées au cours d'une conférence donnée au Goldsmith College le 27 avril 2007 par Ian Hamilton Grant, Ray Brassier, Graham Harman et Quentin Meillassoux. Je tiens à préciser que l'analyse tout particulièrement succincte donnée ici ne saurait soulever la complexité des enjeux profonds d'un tel courant philosophique, démarche que je laisse volontiers à d'autres mieux qualifiés. Un tel mouvement n'est envisageable en tant que tel uniquement dans la façon dont il s'est assemblé par la négative, dans tout ce qu'il refuse de la philosophie occidentale depuis Kant. Le réalisme spéculatif est ainsi construit autour du rejet d'un ennemi commun, le corrélationalisme, pensée issue de la modernité voulant rendre dogme l'impossibilité d'un accès à l'être des choses hors du régime de pensée humain. Dans son opposition à une telle forme d'appréhension du réel, le réalisme spéculatif pose ainsi comme principe actif le « décentrement hors de la subjectivité humaine »² au profit de l'énonciation d'un réel existant hors du rapport que l'humain entretient avec lui.

VIRTUEL : Pour reprendre Deleuze, «le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel»³. Le virtuel ou la virtualité ne désigne donc pas «ces environnements artificiels et synthétiques qui donnent au spectateur l'illusion de se mouvoir au sein d'une réalité, certes truquée, mais tout à fait opérationnelle.⁴», soit un réel actualisée.

VOIX VIRTUELLE : La voix virtuelle serait donc la voix non actualisée, la voix spéculative. En opposition au caractère d'actualisation de la voix — la voix, même de synthèse, actualise un virtuel, une pensée —, il faut donc tenter de penser une voix qui n'actualiserait rien, pas même elle-même. Une voix virtuelle serait donc une voix du silence. La seule voix virtuelle est celle qui ne s'entend ni ne s'écoute, ne s'expérimente ni ne se dit. Une voix au contour spectral, une voix purement spéculative. La voix virtuelle serait alors celle des morts, des muets, de ceux à naître et de ceux qui ne parlent pas; elle est celle de Jean-Pierre dans *Le Silence*⁵ de Nathalie Sarraute, ou celle de l'interlocuteur téléphonique dans la pièce *La voix humaine*⁶ de Jean Cocteau. Elle peut alors être aussi celle d'entités non humaines, comme il en sera question plus loin. Une telle voix ne serait jamais produite, car elle ne peut, pour demeurer virtuelle, être actualisée par son existence sonore, physique. Une telle voix peut être défini selon les mots de Martine de Gaudemar dans son ouvrage *Les Plis de la Voix*⁷ comme la voix de ceux qui nous ont précédés, de ceux que nous aurions pu être, de ceux qui viendront après nous⁸.

1 Elle ajoute plus loin : « On ne peut, ni penser, ni percevoir sans abstraction », reprenant ainsi les mots de Whitehead.

2 Tristan Garcia à propos du travail de Graham Harman dans une conférence donnée à l'occasion du banquet d'automne de Lagrasse en 2015.

3 Gilles Deleuze, *Différences et répétitions*, op.cit.

4 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse In extenso, 2008, p. 562.

5 Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Paris, Folio, 2017

6 Jean Cocteau, *La voix humaine*, Paris, Éditions Stock, 2001

7 Martine de Gaudemar, *Les Plis de la voix*, Edition Lambert-Lucas, 2013

8 *Ibidem*.

BIBLIOGRAPHIE

ORIGINE / PHYSIOLOGIE / HISTOIRE

AGAMBEN, Giorgio, **Le philosophe Giorgio Agamben : « La pensée, c'est le courage du désespoir »**, Interview donné pour *Télérama*, propos recueillis par Juliette Cerf, publié en mars 2012. <<https://www.telerama.fr/idees/le-philosophe-giorgio-agamben-la-pensee-c-est-le-courage-du-desespoir,78653.php>>

CHARON, Aurélie, **Fossile sonore**, Émission l'Expérience de France Culture, diffusé le 10 octobre 2019

CNRTL, **Définition de la voix**, < <https://www.cnrtl.fr/definition/voix>>

DIAMOND, Jared, **Le troisième chimpanzé - Essai sur l'évolution et l'avenir de l'animal humain**, Paris, Gallimard, 2016

NETTER, Dr. Frank H., **Atlas d'anatomie humaine**, Paris, Éditions Maloine, 1999.

NIEDERGANG, Pierre, **Son corps, ses papiers, ce feu : Paul B. Preciado (Un appartement sur Uranus)**, Revue Diacritik, 2019, <<https://diacritik.com/2019/04/05/son-corps-ses-papiers-ce-feu-paul-b-preciado-un-appartement-sur-uranus/>>

LAMARCHE-VADEL, Rebecca, **Marguerite Humeau - FOXP2 - catalogue d'exposition**, Paris, Palais de Tokyo, 2016

PRECIADO, Paul B., **Un appartement sur Uranus**, Paris, Grasset, 2019

PRECIADO, Paul B., **Une autre voix**, Libération, le 23 octobre 2015, <https://www.liberation.fr/debats/2015/10/23/une-autre-voix_1408432>

RIEZNIKOFF, Iégor et DAUVOIS, Michel, **La dimension sonore des grottes ornées**, Bulletin de la Société préhistorique française, tome 85, N. 8, 1988

RIEZNIKOFF, Iégor, **La Dimension sonore des Grottes Préhistoriques à Peintures**, x^e Congrès français d'Acoustique, Lyon, France, avril 2010

WIKIPÉDIA, **Définition du gène FoxP2**, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Prot%C3%A9ine_Forkhead-P2>

THÉÂTRALITÉ / CHŒUR / TRACE

BANU, Georges, *De la parole aux chants*, Paris, Actes Sud - Papiers, 2008.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963

BRECHT, Bertolt & WEILL, Kurt, *L'Opéra de Quat'sous*, L'Arche, Paris, 2018

CAGE, John, *Four2*, Leipzig, Éditions Peters, 1991

INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2018

LE TROTTER, Anne, *Claire, Anne, Laurence*, Suisse, HEAD-Genève et Monospace Press, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, 2015

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne - Une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003

VIRTUALITÉ

ARISTOTE, *Métaphysique*, Paris Flammarion, 2008

COCTEAU, Jean, *La voix humaine*, Paris, Stock, 2001

DE GAUDEMAR, Martine, *Les Plis de la voix*, Paris, Lambert-Lucas, 2013

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2019

Le Pli - Leibniz et le Baroque, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1998

PARMENTIER, Marc, *Leibniz et le virtuel*, Revue d'histoire des sciences, vol. tome 68, no. 2, 2015

SARRAUTE, Nathalie, *Le Silence*, Paris, Folio, 2017

SPÉCULATIF

ALLOA, Emmanuel & DURING, Ellie - *Choses en soi - Métaphysique du réalisme*, PUF, 2018

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils Éditeurs, 2007

HARAWAY, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016

HARAWAY, Donna, *Vivre avec le Trouble*, traduction Viven Garcia, Paris, Les Éditions des Mondes à Faire, 2020

KOHN, Eduardo, *Comment pense les forêts – vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2017

LE GUIN, Ursula, *Voix*, Nantes, L'Atalante, 2010

MEILLASSOUX, Quentin, *Métaphysique et fiction des mondes Hors-Sciences*, Paris, Aux forges de vulcain, 2013

MOULÈNE, Claire, *La Plasticité du vivant*, juin 2017, Magazine PALAIS, n°25, pp. 23-34.

STENGERS, Isabelle, *Gestes spéculatifs*, Paris, Les Presses du Réel, 2015

TERRANOVA, Fabrizio, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, numérique, couleur, 81 min, Belgique, France, 2016

LANGAGE / VOIX / PAROLE

AGAMBEN, Giorgio, *L'ouvert - De l'homme et de l'animal*, Paris, Payots & Rivages, 2006

BARTHES, Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1999.

L'Obvie et l'Obtus - Essais critique III, Paris, Éditions du Seuil, 1982

CHOUCHAN, Nathalie, *D'une voix inarticulée*, Cahiers Philosophiques, n°109, 2007

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 2016

Trace et archive, image et art, Paris, Ina Éditions, 2014

De la grammatologie, Paris, Éditions Minuit, 2014

KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1971

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue Française*, Paris, Gallimard/Hachette, 1964

MORIZOT, Jacques & POUIVET Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007

NOUDELMANN François, *Penser avec les oreilles*, Paris, Max Milo Éditions, 2019

SQUAREPUSHER, *Tommib Help Buss*, Ultravisitor, 2004

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophique*, Paris, TEL - Éditions Gallimard, 2001

ENREGISTREMENT / CINEMA

ADORNO, Theodore, *Current of Music – Éléments pour une théorie de la radio*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010

BENJAMIN, Walter, *Écrits radiophoniques*, Paris, Allia, 2014.

CASTANT, Alexandre, *Les Arts sonores*, Bourges/Charleroi, Transonic, 2017

CHION, Michel, *The Voice in Cinema* - trad. Claudia Gorbman, New-York, Columbia University Press, 1999

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement : Cinema 1*, Paris, Les éditions de Minuit, 2006

DUMAS, Louise, *Sous-Titrage*, Revue Médium, n°40, Janvier-Février-Mars 2014/3

LEFEBVRE, Maude, *Des problématiques de présentation de l'art vidéo à l'agentivité créatrice : sous-titrage et articulation des temps chez Anri Sala et Vera Frenkel*, Revue *Intermédialités : histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, Montréal, n° 27, Printemps 2016.

PAGES WEB

Site de l'artiste Marianna Simnett <<http://www.mariannasimnett.com/index.html>>

<http://www.idixa.net/>

Site de la maison d'édition BOOKSBY.AI qui ne publie que des livres écrits par des intelligences artificielles: <<https://booksby.ai/>>

Site de l'artiste Éric Rondepierre <<https://www.ericrondepierre.com/menu-excedents.html>>

Colloque Les Échos du réel, Philharmonie Paris, novembre 2018, <<https://pad.philharmoniedeparis.fr/doc/CIMU/1096240/coexistence-des-temps-coexistence-des-especes-coexistence-des-etres-le-reel-decentre>>

Site des Conférences à Cérisy <<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/gestes13.html>>

