

# LA VOIX RE-COMPOSÉE :

(In L'Homme et la Société novembre 1997 )

**Résumé :** Tout comme l'image, la voix est aujourd'hui manipulée et numérisée. Grâce aux progrès des techniques d'échantillonnage (sampling), les voix peuvent être reproduites et réinjectées dans des messageries "intelligentes", utilisées pour nous identifier ou nous parler. Certains musiciens se sont emparés de ces techniques et inventent de nouvelles écritures vocales. Les voix humaines sont échantillonnées et insérées dans des pulsations, commentées, harmonisées. La langue parlée, son sens et sa mélodie deviennent le centre du projet musical. C'est donc une nouvelle approche pratique et conceptuelle de la voix humaine et du matériau sonore.

## 1) J'ENTENDS DES VOIX :

### **Les voix désincarnées :**

Chaque jour des voix préenregistrées nous guident, nous donnent des ordres et nous transmettent des messages définitifs nous concernant. Ces voix numérisées nous délivrent des informations sur notre compte bancaire, elles nous téléphonent pour nous proposer des cuisines ou des cadeaux, elles nous aident dans les transports et nous demandent d'appuyer sur les touches digitales de nos téléphones pour nous classer, nous orienter. Elles nous indiquent que le coffre de la voiture est mal fermé ou que l'heure du réveil est arrivée.

Toute voix humaine sera-t-elle remplacée par son équivalent numérique ? Quand on appelle les renseignements téléphoniques, l'opérateur réel déclenche désormais un disque enregistré qui annonce le numéro de téléphone recherché. Les voix pénètrent les objets et leur confèrent de la convivialité telle cette *poupée Barbie*, objet perfectionné qui dialogue avec les enfants et acquiert une personnalité.

La bonne qualité de ces voix, résultat des recherches en intelligence artificielle et des progrès de la numérisation, rend ces interfaces sonores moins artificielles, moins intimidantes et par conséquent moins irréelles. La bonne reproduction et l'uniformisation font bon ménage : notre nouveau paysage sonore urbain est peuplé de top-models vocaux. Les voix de femmes sont prépondérantes et elles semblent toutes formatées à l'identique. Elles sont rassurantes et dynamiques, toujours jeunes et sans accent. Agressivité, sensualité et particularismes sont prohibés, les termes sont châtiés et parfois légèrement technocratiques. Cette standardisation des voix "médiatrices"

serait à étudier du pont de vue féministe. *La Novlangue* de George Orwell, dans son roman 1984, n' est peut-être pas très loin.

Le répondeur téléphonique est un instrument banalisé et très répandu, la réticence des utilisateurs s'est émoussée et il est naturel de faire dire à sa propre voix que l'on est absent. Il semble également que les personnes en présence d'un répondeur soient plus hardies et moins intimidées. On trouve, dans les grandes surfaces, des ouvrages proposant des messages humoristiques ou sérieux. Par ailleurs, les hésitations éventuelles, l'intonation de la voix ou le contenu de l'annonce renseignent le correspondant sur l'identité et la prestance de l'émetteur du message. Les fonctions de cet appareil se sont considérablement diversifiées. Un répondeur est aussi un filtre efficace contre les gêneurs, chaque "décideur" peut se protéger efficacement contre les intrus. Une absence dans la présence..<sup>1</sup> Une machine présentée comme un outil de communication devient un instrument redoutable de sélection.

Nous vivons dans le monde de la voix off généralisée. Entendre une voix sans corps est devenu naturel. Cette pratique, issue du cinéma, a pénétré les sphères publiques et privées. Dans les produits multimédias "grand public", le commentaire soft remplace fréquemment l'écrit.

La parole désincarnée est devenue banale.<sup>2</sup> Dans les mythes antiques ou dans la Bible, les voix venues "d'ailleurs" n'étaient -elles pas l'apanage des divinités ?

### **Le nouvel âge**

Un ordinateur doué de parole sera probablement une réalité dans les années qui viennent. Nicholas Negroponte, directeur du laboratoire des médias au Massachusetts Institute of Technology (MIT) déclare dans son ouvrage *l'homme numérique : les voitures parlantes n'ont pas marché parce qu'elles ont à peu près autant de personnalité qu'un hippocampe ... Nous allons avoir des systèmes dotés d'humour, des systèmes qui vous rappellent gentiment à l'ordre, même des systèmes aussi sévères et à cheval sur la discipline qu'une nounou bavaroise.*<sup>3</sup> Ces prévisions d'un des principaux théoriciens du nouvel âge technologique sont techniquement crédibles, les machines commencent à nous identifier, elles nous parleront vraiment bientôt. Dans un récent article consacré aux nouveaux systèmes de contrôles et de sécurité basés sur la reconnaissance du corps humain, Pierre Barthélémy fait état des recherches du CNET (Centre National d'Etudes des Télécommunications) : *Une maquette de*

---

<sup>1</sup> A ce sujet *La machine de vision* de Paul Virilio éditions Galilée 1988.

<sup>2</sup> Le désenchantement du monde c'est aussi cela. Est-il possible aujourd'hui, pour un mystique, d'entendre la voix de Dieu ?

<sup>3</sup> *L'homme numérique* Nicholas Negroponte éditions Robert Laffont 1995. pages 268 et 269

consultation de compte bancaire par téléphone utilisant la voix comme mot de passe a été conçu par le CNET de Caen. Ce prototype connaît un taux d'erreurs de quelque pour cent. Il demande à l'utilisateur de prononcer dans le combiné une séquence de mots 'voisés' qui vibrent beaucoup. Une phrase comme -les oiseaux voyagent en hiver- fait émettre à celui qui la prononce des fréquences permettant de déterminer les caractéristiques de sa voix. L'auteur de l'article précise que des sondages ont montré la méfiance du public envers ces machines.<sup>4</sup> Le timbre de notre voix s'ajoute à l'empreinte digitale. Un individu pourra-t-il prochainement être identifié grâce à l'analyse de sa voix ? Hal, l'ordinateur fou du film de Stanley Kubrick, 2001 l'Odyssée de l'Espace, écoutait et lisait sur les lèvres des astronautes. Cette hypothèse a aujourd'hui acquis une certaine véracité.

Qu'il s'agisse de banque, de renseignements divers ou de messages confidentiels, ces nouveaux systèmes semblent peu conçus, en pratique, pour dialoguer. En règle générale les voix numérisées n'écoutent pas. L'interactivité partout prônée est très rare, c'est l'absence de recours et la pauvreté des choix disponibles qui sont la règle. Ce qui vérifie la thèse qu'une technique n'est rien tant qu'on n'en définit pas avec précision l'usage.<sup>5</sup> La tendance à la déréalisation du monde s'applique tout aussi bien pour le son que pour l'image<sup>6</sup> et il ne semble pas que cette nouvelle révolution technologique nous assure plus de convivialité et de meilleures relations dans notre vie quotidienne.

## 2) UNE NOUVELLE VOIE ?

### **L'échantillonnage**

C'est dans ce contexte, l'amélioration continue des techniques d'enregistrement numérique et de simulation sonore, qu'apparaissent les premières partitions mixtes pour musique et voix numérisées et ce, à la fin des années 80. A la même époque, la technique de l'échantillonnage envahit également les arts et l'industrie culturelle. Le sampler est utilisé par les rappeurs, dans les grandes productions hollywoodiennes, les images virtuelles se mélangent aux images réelles. Le synthétique n'est plus ce qui, par définition, est étranger au naturel. L'ordinateur permet de manipuler des images et des sons existants et l'opposition traditionnelle entre les "puristes", partisans des sons acoustiques et les "expérimentateurs", inconditionnels des

---

<sup>4</sup> " le corps humain" clé d'accès aux systèmes de haute sécurité" par Pierre Barthélémy in *Le Monde* du 7 mai 1997

<sup>5</sup>voir à ce sujet *L'intelligence collective pour une anthropologie du cyberspace* de Pierre Lévy. Editions La Découverte . 1994

<sup>6</sup> "Quand l'image fait écran" de Nicolas Truong et Olivier Bakan . page 28 in *Le Monde de l'Education* n° 247 avril 1997.

sons électroniques s'estompe. Les machines capturent le réel, elles l'échantillonnent (sampling) et permettent à partir d'un élément d'en fabriquer un nouveau, mis en boucle (en loop) ou inséré.<sup>7</sup> Ces techniques concernent toutes les activités humaines et nombreux sont les chercheurs qui s'interrogent sur les transformations de la perception qu'impliquent ces nouvelles interfaces.<sup>8</sup>

### **Repères historiques :**

L'utilisation de la voix parlée, par des compositeurs, n'est pas nouvelle : le *récitatif est un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée*,<sup>9</sup> il est fréquemment utilisé dans l'opéra ou la musique religieuse.

En 1902, le *Pelléas et Mélisande* de Debussy propose une prosodie renouvelée, très proche du parlé. La langue de Maeterlynck, son symbolisme et la volonté de Debussy de créer une nouvelle forme impliquaient cette nouvelle écriture vocale. Debussy a privilégié la compréhension du texte et a admirablement perçu les particularités de la langue française.

Plus tard, des compositeurs comme Igor Stravinsky, Arthur Honegger ou Arnold Schoenberg ont produit des oeuvres majeures construites à partir d'un texte non chanté. Le récitant est le narrateur dans *l'Histoire du Soldat*, la figure centrale dans *Jeanne d' Arc au Bûcher* ou un rescapé qui se souvient dans un *Survivant du Ghetto de Varsovie*

Ces formes nouvelles s'inscrivent dans le renouvellement de l'opéra et des arts de la scène dans la première moitié du vingtième siècle. Ces compositeurs, en confiant le rôle principal à un acteur, s'éloignent de l'opéra traditionnel et inventent un nouveau théâtre musical où le parlando, le récitatif élargi et le sprechgesang remplacent ou complètent le chant. Dans les années 60 et 70, sous l'influence conjuguée de la littérature contemporaine et des arts nouveaux (cinéma, bande dessinée, peinture abstraite) la parole sera hachée, fragmentée et rendue problématique dans un certain nombre d'oeuvres.<sup>10</sup>

Dans les années 60 et 70, à l'époque du magnétophone à bandes, certains musiciens enregistrent des éléments de discours et imaginent des dispositifs.

---

<sup>7</sup> lire à ce sujet *dérushages* par Bernard Stiegler in *Revue de littérature générale*. 96/2 Digest. page 41

<sup>8</sup> Dans un article paru dans *le Monde de l'Education* et intitulé "L'empire des sens" ( n°247 avril 1997, page 46), Sally Jane Norman plaide pour un nouveau naturalisme et pour la prise en compte des facultés olfactives et gustatives dans l'espace numérique . Voir aussi *Les réalités virtuelles* par Claude Cadoz . Dominos-Flammarion 1994

<sup>9</sup> *Science de la Musique* sous la direction de Marc Honnegger tome 2 Bordas Paris.1976 p864

<sup>10</sup> cf l'utilisation des onomatopées des cartoons par la chanteuse Cathy Berberian : voir *Stripsody in The unforgettable Cathy Berberian...* CD Classic Options.

A propos de *It Gonna Rain*, une pièce pour bande magnétique, le compositeur new-yorkais Steve Reich écrit : « A la fin de l'année 1964, j'enregistrais sur bande un sermon sur le Déluge délivré par un prêcheur noir...J'avais été extrêmement impressionné par les qualités mélodiques de son discours qui se situaient aux confins du chant et de la parole ».<sup>11</sup>

Dans son deuxième disque, en 1970, le groupe pop américain *CHICAGO TRANSIT AUTHORITY* <sup>12</sup> utilise des slogans scandés dans une manifestation et joue avec. Le rythme régulier des mots d'ordre est accompagné par la section rythmique (basse-batterie) du groupe.

Ces exemples font apparaître deux notions capitales : la pulsation régulière des slogans scandés par la foule et la musicalité de la voix du pasteur. Les musiciens découvrent dans l'enregistrement et la manipulation des voix, la qualité mélodique et rythmique de la langue parlée et son potentiel pour l'écriture musicale. Cette conjonction détermine un travail sur la prosodie, *l'art de faire coïncider dans la musique vocale les accents du texte et ceux de la musique*.<sup>13</sup>

C'est à la fin des années 80 que des musiciens d'horizons divers vont pouvoir utiliser les techniques d'échantillonnage et inventer de nouvelles formes musicales puis opératiques :

### **La musique des mots :**

En 1989, le guitariste québécois René Lusssier enregistre un disque intitulé "*Le trésor de la langue*".<sup>14</sup> Lusssier a recueilli des enregistrements de discours, d'interviews, de conversations banales, il a soigneusement relevé le rythme précis des propos, les accentuations et la courbe mélodique. Un groupe rock à géométrie variable (10 musiciens) accompagne les textes, double les voix et souligne la richesse mélodique inouïe de l'expression orale. Traitées avec beaucoup d'humour et d'à propos, les séquences s'enchaînent, on y entend De Gaulle (*Vive le Québec libre !*) ou des conversations courantes.

Dans *Differents trains* pour quatuor à cordes et sons numérisées et *The Cave* une sorte d'opéra multimédia, Steve Reich a développé ses idées ébauchées dans les années 60.

*Différents trains* est une composition de 1988, pleine d'émotion et de retenue. Reich a effectué des interviews de survivants des camps nazis et les a interrogés sur les trains qui les ont menés à travers l'Europe, il s'est souvenu, qu'à

---

<sup>11</sup> *sur quelques compositions* in Steve Reich *Ecrits et entretiens sur la musique*. Christian Bourgois Editeur 1981. page 99

<sup>12</sup> *CHICAGO TRANSIT AUTHORITY II*. Un CD Arca. 1970

<sup>13</sup> *Science de la Musique*. tome 2. page 838. sous la direction de Marc Honegger. Editions Bordas. Paris 1976

<sup>14</sup> *Le trésor de la langue* CD Ambiances magnétiques distribué par Ayaa.

la même époque, d'autres trains circulaient aux USA. Les voix enregistrées sont incluses dans des pulsations jouées par le quatuor Kronos, un ou plusieurs instruments doublent les phrases sélectionnés (*in nighteen thirty nine*). Souvent répétées en boucle (*in nighteen thirty nine, in nighteen thirty nine*) les phrases parlées-mélodiques évoquent le rythme obsessionnel du rail, tandis que des sifflets de trains "accordés" s'intègrent à la musique. Ce travail de remémoration évite, par sa construction même, la pathologie ou un pathétique douteux, *Differents trains* ne délivre pas de message direct à l'auditeur et n'est pas non plus didactique. La profonde originalité de l'oeuvre vient des moyens qu'a imaginés Steve Reich. Il a utilisé la même technique que René Lussier, à savoir des voix numérisées et insérées dans un tissu musical ; mais c'est sa problématique et une approche très réfléchie qui font la différence. Reich intègre les voix dans un dispositif global où le sens est fondamental. A l'opposé de Lussier, il utilise des phrases courtes qui deviennent des bases pour la composition et déterminent la tonalité des séquences. En outre, il a effectué un tri dans la matière sonore dont il disposait, un montage d'une grande homogénéité. Lussier accompagne, avec beaucoup d'inspiration, des "locuteurs", Reich invente un dispositif où trois éléments (trains, voix, quatuor) dialoguent et s'entrecroisent.

Cette responsabilité, ce choix du matériau qui conjugue éthique et construction formelle rappelle fortement la logique du cinéma documentaire. Le déruschage permet de sélectionner les éléments les plus significatifs et détermine les bases concrètes du montage. Comme un cinéaste, le compositeur oriente, trie et organise un ensemble signifiant de matériaux divers (musique, interviews, bruitages). On voit bien que la création de Steve Reich est bien plus qu'une innovation sans lendemain. Elle révèle, tout à la fois, la musicalité de la langue parlée et elle interroge le réel et l'histoire avec des moyens artistiques renouvelés. Le paradoxe le plus intéressant de cette démarche est sans doute d'élaborer une partition écrite à partir d'un matériel oral. Cette méthodologie "dialectise" l'acte créateur lui-même : l'interview est un matériau concret signifiant et poétique qui détermine largement l'écriture musicale (rythmes, mélodies, motifs, toniques, etc...) et le sens général.

Ce parti pris documentaire et esthétique a été fortement intensifié dans *The Cave*<sup>15</sup> qui associe des chanteurs, de larges écrans vidéo, un petit orchestre et des voix numérisées. Steve Reich et Berryl Korot, vidéaste, ont interrogé des Israéliens, des Palestiniens et des Américains sur Abraham et sur leur relation à la Bible. Dans *The Cave*, les personnes interrogées ont été filmées. Le thème est plus complexe et les "ingrédients" plus nombreux. Créé en 1993, *The*

---

<sup>15</sup> lire à ce sujet "The Cave livret-vidéo et partition interview" par Fabienne Bulot in la revue *Théâtre Public, Théâtre et technologie*, Janvier-février 1996 n°127, page 33. La musique de *The Cave* est disponible en CD chez Nonesuch.

Cave parle des trois grandes religions monothéistes et comprend des extraits de la Bible chantés en direct et dont les traductions en plusieurs langues sont aussi projetées sur écran. Triptyque sur les fondements du monothéisme et sur la "petite musique" de la parole religieuse, *The Cave* réinvente l'opéra et réinvestit le champ politique.<sup>16</sup> La réflexion proposée au spectateur, la place prépondérante accordée au réel et l'utilisation des images projetées rappellent les expériences d'Erwin Piscator, dans les années 30, qui utilisait le cinéma dans ses mises en scènes.<sup>17</sup> La phrase de Brecht, *seuls les champions des « lois éternelles du théâtre » prétendront qu'en renonçant à l'identification, le théâtre moderne renonce aux émotions* s'applique parfaitement pour *The Cave* : les chanteurs ne jouent pas des personnages, ils commentent les propos des acteurs virtuels présents sur les écrans, chantent des extraits de la bible et n'indiquent pas au spectateur le bon point de vue, l'oeuvre reste ouverte à différentes interprétations. L'archaïque et le moderne s'observent...

Cette interrogation sur le sens et la musicalité de la parole concerne d'autres compositeurs.

Lee Hyla déclare au sujet de *Howl*, une pièce de 1993, pour quatuor à cordes et écrite à partir d'un texte d'Allen Ginsberg et lu par ce dernier : *The tone and rhythm of allen Ginsberg's reading of the poem was the major inspiration and source of musical ideas* et plus loin *Ginsberg and Kronos are equal partners in and often changing relationship*.<sup>18</sup> Lee Hyla utilise la diction de Ginsberg et élabore un dialogue d'une grande intensité entre musique et texte. Le poète a toujours récité ces poèmes. Il a parrainé le groupe *The Fugs*, s'est accompagné à l'harmonium lors de séances publiques et a collaboré avec de nombreux musiciens<sup>19</sup>. La puissance de sa déclamation est décuplée par la partition de Lee Hyla. Steve Reich ou René Lussier doublent des phrases parlées pour en faire apparaître les courbes mélodiques et construisent des pulsations de voix échantillonnées. Lee Hyla traite la voix de Ginsberg comme un élément soliste, dynamique et autonome, sujet principal d'une partition à plusieurs voix. Le texte est lu dans son intégralité, sans montage. Les seules répétitions sont les

---

<sup>16</sup> *The Cave* n'est autre que la grotte de Hébron, vénérée par les juifs et les musulmans. Quelque temps après les représentations de l'ouvrage, un attentat était commis par un extrémiste de droite israélien.

Le compositeur John Adams et le metteur en scène Peter Sellars ont conçus trois opéras explicitement politiques : *Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer* (sur une prise d'otage par un groupe palestinien) et *I was looking at the ceiling and then I saw the sky* (consacré au tremblement de terre à Los Angeles).

<sup>17</sup> *Le théâtre politique*. Erwin Piscator. L'Arche éditeur Paris 1962.1972.

<sup>18</sup> Kronos Quartet *HOWL, USA*. Un CD Nonesuch entièrement consacré à des compositions pour voix parlées et quatuor à cordes.

<sup>19</sup> Il existe un site internet consacré à Allen Ginsberg avec des informations sur ses collaborations avec des musiciens : <http://www.charm.net/brooklyn/People/AllenGinsberg.html>

réitérations de mots ou d'expressions dans le texte de Ginsberg. Hyla imagine une confrontation où chacun joue sa partition, sans mimétisme. Il en résulte un entrelacement, une unité remarquable. Écrit à la mémoire de Carl Solomon, *Howl* (hurlement) est un mélodrame moderne, un genre cher à Jean Jacques Rousseau<sup>20</sup> et aux romantiques.

La pièce *Jesus' blood never failed me yet* de l'anglais Gavin Bryars a été conçue à l'ère analogique puis réenregistrée en 1993 avec des moyens plus modernes.<sup>21</sup> En 1971, le réalisateur Alan Power a sollicité Bryars pour un film sur les clochards d'un quartier de Londres. Un vieil homme avait chanté, lors du tournage, une chanson religieuse qui émut le compositeur et celui ci conçut le projet suivant : écrire une partition autour de la mélodie fredonnée par le vieillard, cette même mélodie étant mise en boucle. La version enregistrée de 1993 dure 1 heure 15 et est écrite pour un orchestre avec chœurs. A la fin de *Jesus' blood* le chanteur Tom Waits ajoute sa voix à celle du clochard. Comme dans le *Titanic*<sup>22</sup>, autre oeuvre fétiche du compositeur, l'élément documentaire est à la source de l'écriture, fondement et prétexte (dernier air joué par l'orchestre pendant le naufrage du Titanic ou complainte religieuse). Bryars reconnaît l'influence du pop art ou la récupération et le recyclage jouent un rôle considérable. Comme Steve Reich, la voix capturée est utilisée pour son potentiel expressif singulier (celui qui parle n'est identique à aucun autre) et pour stimuler le créateur. Bryars raconte qu'il a improvisé une suite d'accords, au piano, pendant la diffusion de la chanson en boucle et qu'il a ensuite décidé d'écrire un accompagnement. Cette méthode est proche de celle des rappeurs : un élément sonore est isolé et bouclé. C'est sur cette boucle que vont s'agréger d'autres boucles, des improvisations et des textes.

### **Altérations :**

Les nouvelles possibilités de manipulation et de synchronisation de données ont permis à Philip Glass de réaliser un projet techniquement impensable il y a quelques années. *La Belle et la Bête* est un opéra d'après le film de Jean Cocteau. Avec son équipe habituelle<sup>23</sup>, Philip Glass a remplacé tous les dialogues du film par du chant. Les moyens informatiques ont permis de calculer précisément quand les acteurs parlaient et les nouvelles parties chantées sont parfaitement synchronisées avec les lèvres des acteurs du film.

---

<sup>20</sup> Le philosophe déclare dans ses *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. Gluck* à propos de son ouvrage *Pygmalion* représenté en 1770 à l'opéra de Lyon, avec une musique de Coignet : *J'ai imaginé un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale* in *Science de la Musique* Tome 2 Marc Honegger Bordas, Paris.1976. page 593 et 594

<sup>21</sup> CD *Jesus Blood never failed me ye t* Gavin Bryars. Point Music

<sup>22</sup> *The Sinking of the Titanic* Gavin Bryars. Point Music. 1994

<sup>23</sup> Le chef d'orchestre Michael Riesman et le producteur Kurt Munkacsi

Les scènes sans dialogues sont accompagnées par des instrumentaux. Lors de la projection du film, sans le son d'origine, les chanteurs et un petit orchestre sont placés sous l'écran et chantent face au public ou face à l'écran. C'est donc l'oeuvre elle-même qui est altérée et redéployée. La voix des acteurs, les bruitages et la musique originale du film ont disparu. La cohérence du montage de Cocteau s'en trouve forcément affectée. Il s'agit d'un remake complet avec l'ancienne forme incluse et "amputée". Le compositeur a obtenu l'autorisation des ayants droits de Jean Cocteau, il n'y a donc pas d'objection juridique à lui opposer. La question est plutôt d'ordre moral : peut-on concevoir une nouvelle pièce avec un chef d'oeuvre et en faire un opéra ? L'histoire des arts est remplie de recyclages et de reprises de formes. *La Belle et la Bête* pose le problème de l'intégrité d'une oeuvre. et cette question n'est pas nouvelle : Marcel Duchamp, John Cage<sup>24</sup> ou Bertolt Brecht l'ont déjà posé. Je trouve personnellement l'idée de Glass fascinante et la réalisation musicale aboutie, quoique le texte chanté, en français, soit fréquemment incompréhensible.<sup>25</sup>

### **Post mortem**

Récemment, Paul Mac Cartney, Ringo Starr et George Harrison ont utilisé des enregistrements de la voix de John Lennon pour reformer virtuellement *les Beatles*. Une bande magnétique, avec la voix du Beatle décédé, a été nettoyée et le trio a joué avec un mort. Le traitement ne s'est pas limité à une nouvelle orchestration d'une chanson ébauchée sur une cassette par John Lennon, les techniques permettent dorénavant de transposer la voix, de corriger les imperfections rythmiques et les problèmes de justesse. Cette dérive, à forte connotation commerciale, pourrait fort bien se généraliser et devenir une habitude des maisons de disques. Depuis longtemps déjà, on réenregistre des chansons avec des orchestrations au goût du jour<sup>26</sup>, on diffuse des clips fabriqués avec des images d'archives. Les associations de consommateurs exigeront-elles une mention "enregistré de son vivant" sur les pochettes de disques ?

---

<sup>24</sup> cf *Européras 3 et 4* (1990) de John Cage Un CD Mode 38/39

<sup>25</sup> *La Belle et la Bête, an opéra by Philip Glass based on the film by Jean Cocteau*. CD Nonesuch.

<sup>26</sup> le Remix

## Conclusion

### **Traditions orales et techniques :**

Tous ces "reportages musicaux" me semblent avoir en commun une approche particulière du matériau . On pense à Bartok qui recueille en Hongrie des chants paysans et établit une véritable symbiose entre modernité et tradition populaire : Il y a bien des analogies entre l' "ethnomusicologue" Bartok enregistrant dans les campagnes et les documentaristes Steve Reich et Beryl Korot partant en Israël avec caméras et microphones. Cette captation du réel n'est pas contemplative, chaque créateur détourne les éléments concrets, les remodèle avec des principes d'utilisation très affirmés. Collecter des matériaux bruts, les assembler et les rendre musicaux rappelle le projet originel de la musique concrète.<sup>27</sup> *L'inspiration du concret* de Pierre Schaeffer est présente mais c'est la voix humaine, le langage, qui sont ici les "sujets-objets" du compositeur<sup>28</sup>. Malgré les différences, l'approche reste la même : elle met en valeur les trésors de la langue, se nourrit des propositions musicales et significantes de chaque subjectivité. Les phrases collectées peuvent être des échantillons bouclés, une rengaine nostalgique, des discours ou des conversations banales cependant le projet éditorial est toujours déterminant. La mémoire et l'identité sont les deux thèmes centraux de ces travaux. L'ordinateur des années 90 a permis de réaliser des projets que la technique ne permettait pas vingt ans auparavant mais les compositeurs cités utilisent l'informatique musicale pour des raisons plus pragmatiques que programmatiques. Ils manient les sons, les modèlent mais altèrent peu le timbre des voix, les moyens instrumentaux employés sont traditionnels et le cadre harmonique est souvent tonal. L'ordinateur permet ici d'analyser le détail (zoom) et de maîtriser l'écoulement des sons. Dans ces travaux, l'échantillon est surtout redimensionné temporellement, la hauteur est ajustée, le tempo est modifié sans que l'auditeur ne le remarque. Les traitements électroniques très apparents ou les transformations en temps réel des timbres sont peu usités.<sup>29</sup> L'ingénierie est discrète et fonctionnelle. L'ordinateur apporte une très grande souplesse pour manipuler musique et voix. C'est la relation texte-musique qui est réexaminée de fond en comble et c'est là que réside la radicalité du propos.

---

<sup>27</sup> *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer. Seuil Paris.1966. *La musique concrète* PUF. Que sais-je ? deuxième édition.1973

<sup>28</sup> L'évocation d'éléments concrets et notamment les sons de la métropole est manifeste chez Varèse.

<sup>29</sup> L'aventure ne coïncide pas toujours avec "l'expérimentation pure". L'analyse fine d'un matériau musical et la mise à distance, la réflexion que cela suppose sont propices à l'innovation. La vitesse, l'analyse d'un signal audio en temps réel n'est pas, en soi, un facteur de "progrès".

## **L'opéra :**

Ces nouvelles directions coïncident avec un renouveau de l'opéra et de l'écriture vocale.<sup>30</sup> Les compositeurs qui travaillent avec des voix numérisées ont le souci de l'intelligibilité du texte et n'utilisent guère la technique vocale classique traditionnelle. Nés à l'époque du Jazz et du Rock, ayant souvent étudiés les musiques extra-occidentales, ils utilisent le plus souvent, dans leurs oeuvres vocales, des voix naturelles souvent amplifiées par des microphones. Quand les voix des chanteurs réels et celles des personnes virtuelles se mélangent, il en résulte une véritable homogénéité. J'ai déjà insisté sur l'aspect mémorial et souvent politique (au sens large) de ces projets. La puissance d'évocation est elle, comme dans la littérature, intensifiée par l'absence d'images ? La voix, sans enveloppe corporelle, est elle chargée d'une poésie particulière et d'un très grand potentiel émotionnel ? Dans *The Cave*, les personnes interrogées sont filmées mais leur présence n'est pas pour autant plus réelle, la succession rapide des personnes interrogées accentue le sentiment d'étrangeté.

Dans ses films, Orson Welles mélangeait déjà documentaire et fiction<sup>31</sup> et nous démontrait que la vérité est fragile et qu'elle peut-être manipulée. Les créateurs s'interrogent, avec leurs moyens, sur l'authenticité de la parole humaine, instrumentalisée par les médias. Le travail entrepris par ces musiciens perpétue l'interrogation de l'artiste quant au monde et propose un usage alternatif de la technique, sans scientisme et non marchand. Détournement critique du reportage radiophonique ou télévisuel, toutes les oeuvres que nous avons évoqué "poétisent" la vie. Ces ouvrages annoncent t-ils de nouvelles formes d'opéras, une nouvelle musique électronique ? Nous assistons peut-être à la naissance d'un nouveau théâtre musical, un espace où se mêleront voix fantômes et incarnées, instruments réels et virtuels, acteurs vivants et images projetées et qui nous parlera de notre monde, sans complaisance.<sup>32</sup>

**François Ribac** (*Revue l'Homme et la Société*)

---

<sup>30</sup> Ce retour est général et concerne des musicien(nes) de toutes tendances et de tous ages . Il serait trop long, dans le cadre de cet article, d'examiner les causes de ce phénomène.

<sup>31</sup> *Vérités et Mensonges* 1974 ou *Citizen Kane* 1941.

<sup>32</sup> lire à ce sujet *Spectral spectacle* de Frédéric Maurin dans la revue *Puck* 9 du 4e trimestre 1996 et *Le cinéma ou l'homme imaginaire* de Edgar Morin. Editions de minuit. 1956