



**TROIS ENJEUX CREATIFS EN POESIE SONORE :
PROPOSITION D'UN DISPOSITIF EXPERIMENTAL**

Octave Guichard

Mémoire de Master 2 - Spécialité Son

Directeur de mémoire interne : Jean Rouchouse
Rapporteur : Pascal Spitz

JUIN 2021

Résumé

Le travail de ce mémoire propose la création d'un dispositif sonore expérimental issue de réflexions autour de l'histoire de la poésie sonore. En d'autres termes, il s'agit, à partir d'une perspective historique dégagant trois enjeux créatifs dans cette discipline, d'aboutir à l'élaboration d'un vecteur expressif mettant en lien l'action verbale et l'action corporelle.

Comment explorer la relation entre mots et corps par les techniques du son en poésie sonore ? La première partie de cet écrit constitue le développement théorique qui permet de répondre en partie à cette question de recherche. Les réflexions sont axées autour de trois enjeux créatifs qui reprennent les termes de la problématique : une déconstruction du mot, l'usage des techniques du son et le médium du corps. En dégagant les objectifs artistiques d'un corpus mêlant histoire et résonances dans le paysage contemporain, il sera question d'établir le cahier des charges fonctionnel pour la création du dispositif, suivant deux principes : l'utilisation de la technique *du tape loop* et la proposition de trois mouvements sonores performatifs.

La seconde partie de cet écrit relate le processus technique d'élaboration du dispositif expérimental. Il s'agira dans une première section de préciser quels en sont les ressorts grâce à un synoptique technique. Les deuxièmes et troisièmes sections présentent respectivement l'implémentation des éléments informatiques relatifs au traitement de la voix et à l'action du corps. La dernière section précise l'écriture d'une performance musicale sur le thème des violences sexuelles : *Acid Corps*.

Mots clefs : poésie sonore ; langage ; corps ; dispositif sonore expérimental ; *tape loop* ; performance ; écriture sonore ; Lily Greenham ; agression sexuelle

Abstract

The work of this dissertation proposes the creation of an experimental sound device resulting from reflections on the history of sound poetry. In other words, it is a question, from a historical perspective identifying three creative issues in this discipline, to establish a functional specification leading to the development of an expressive vector linking verbal and bodily actions.

How to explore the relationship between words and body through sound techniques in sound poetry ? The first part of this writing constitutes the theoretical development which partially answers this research question. The reflections are centered around three creative issues which take up the terms of the problem : a deconstruction of the word, the use of sound techniques and the medium of the body. By identifying the artistic objectives of a corpus combining history and resonances in the contemporary landscape, it will be a question of establishing functional specifications for the creation of the device, according to two principles : the use of the *tape loop* technique and the proposal of three performative sound movements.

The second part of this writing relates the technical process of developing the experimental device. In the first section, it will be a question of specifying what the springs are thanks to a technical synoptic. The second and third sections present the implementation of the computer elements relating to voice processing and body action, respectively. The last section details the writing of a musical performance on the theme of sexual violence: *Acid Corps*.

Keywords: sound poetry ; language ; body ; experimental sound device ; tape loop ; performance ; sound writing ; Lily Greenham ; sexual assault

Remerciements

Jean Rouchouse, pour ses retours, ses conseils et son soutien durant l'écriture de ce travail de mémoire et les présentations d'Acid Corps.

Agnès Hominal et Marie-Pierre Izard pour leur aide précieuse, leur disponibilité et leur soutien durant l'écriture et la réalisation d'Acid Corps.

Michel Collet, guide sur les montagnes escarpées de la poésie sonore.

Stéphanie Bargues, de m'avoir fait découvrir l'univers de la danse et les ressorts fantastiques du corps en mouvement.

Fabrice Loussert, Frank Jouanny, Laurent Stehlin pour leur soutien technique durant la réalisation d'Acid Corps.

Florent Fajole, pour ses précieux conseils bibliographiques.

Les membres du corps enseignant du Master Son de l'école Louis Lumière, dévoués durant trois années à enseigner le son sous toutes ses formes.

Enseignant.es, étudiant.e.s, salarié.e.s de l'école Louis Lumière, qui sont venus assister aux présentations d'Acid Corps.

Mes sœurs et mes parents, de leur soutien de chaque instant, leurs relectures avisées de l'écrit et du projet. Pour ces dimanches au soleil et ces balades en poussette.

Ma nièce Telma, de m'avoir fait découvrir le chant quadriphonique.

Bleu Couard alias Thibaut Haas, pour tous ces moments folks et funks.

Caroline Senecal, pour la photographie et son écoute avisée.

Table des matières

TROIS ENJEUX CRÉATIFS EN POÉSIE SONORE : PROPOSITION D'UN DISPOSITIF EXPERIMENTAL	1
RESUME	2
ABSTRACT	3
REMERCIEMENTS	4
TABLE DES MATIERES	5
INTRODUCTION	7
I. TROIS ENJEUX CRÉATIFS EN POÉSIE SONORE	8
A. UN NOUVEAU LANGAGE POÉTIQUE	8
1. DADAÏSME : LA DECONSTRUCTION DU MOT	8
2. POESIE CONCRETE ET SPATIALE : L'OBJECTIVATION DU MOT	10
3. PAYSAGE CONTEMPORAIN : VERS L'EXPLORATION DU MOT	12
B. UN RAPPORT INTIME AVEC LES TECHNIQUES DU SON	14
1. POESIE SONORE : LE MAGNETOPHONE	14
2. POESIE SPATIALE ET <i>LINGUAL MUSIC</i> : LES BOUCLES SONORES	16
3. PAYSAGE CONTEMPORAIN : VERS L'EXPLORATION TECHNIQUE	18
C. LE CORPS COMME MEDIUM POÉTIQUE	20
1. POESIE ACTION : LA PRESENCE DU CORPS	20
2. POESIE PERFORMANCE : LE CORPS CRÉATIF	22
3. PAYSAGE CONTEMPORAIN : VERS L'EXPLORATION DU CORPS	24
D. MISE EN INTERACTION DE LA VOIX ET DU CORPS PAR LA TECHNIQUE DU <i>TAPE LOOP</i>	26
II. CRÉATION D'UN DISPOSITIF EXPÉRIMENTAL	28
A. DESCRIPTIF ET SYNOPTIQUE TECHNIQUE	29
1. ABLETON LIVE 10 ET MASCHINE MK2	31
2. PROTOCOLE MIDI	33
3. LOGICIEL CONTROLLER EDITOR	36
B. ACTION VERBALE : TECHNIQUE DU <i>TAPE LOOP</i> ET CREATION DES BOUCLES SONORES	39
1. LA TECHNIQUE DU <i>TAPE LOOP</i>	39
2. CREATION DE LA SESSION ABLETON LIVE 10	41
3. PLUGIN <i>FILTER DELAY</i>	46
C. ACTION CORPORELLE : AFFECTATIONS MIDI AVEC MASCHINE MK2	48
1. AFFECTATIONS MIDI DANS ABLETON LIVE 10	48
2. CREATION D'UN <i>TEMPLATE CE : PAD PAGE</i>	52
3. CREATION D'UN <i>TEMPLATE CE : KNOB PAGE</i>	56

D. ACID CORPS : PERFORMANCE DE LINGUAL MUSIC	58
1. LE POEME	58
2. REALISATION TECHNIQUE	60
3. DEROULEMENT DE LA PERFORMANCE	63
4. REPETITIONS ET CAPTATION AUDIOVISUELLE	67
5. PRESENTATIONS D'ACID CORPS	70
CONCLUSION	73
BIBLIOGRAPHIE	74
FILMOGRAPHIE	77
ANNEXES	79
AFFICHE	80
FLYER	81
QUESTIONNAIRE	82
1^{ER} MOUVEMENT D'ACID CORPS	83
2^{EME} MOUVEMENT D'ACID CORPS	84
3^{EME} MOUVEMENT D'ACID CORPS	85
LISTE DES MOTS RETENUS PAR LE PUBLIC	86
LISTE DES MOTS EMPLOYES POUR QUALIFIER LE RESENTI A L'ECOUTE	87

Introduction

La *poésie sonore* à proprement parler trouve ses origines dans les travaux de Henri Chopin au début des années 1950. Cependant, ce terme recouvre un ensemble de productions qui s'étend vers d'autres horizons créatifs liés à une exploration approfondie des relations qu'entretient le langage avec le travail du son. Il est ici question de regrouper selon trois axes le paysage de la poésie sonore qui me semblent définir en partie les enjeux artistiques de cette discipline.

Il sera d'abord question de se pencher sur ses origines qui prennent racines dans les travaux des dadaïstes au début du 20^{ème} siècle, amorçant une transformation du langage poétique classique vers une poésie typographique et plastique : cela fera l'objet d'une première section, *Un nouveau langage poétique*. Au milieu du 20^{ème} siècle, les travaux notables de Henri Chopin et Lily Greenham mènent à une réflexion sur la place des techniques du son en poésie sonore et ses frictions avec la musique électroacoustique : cela fera l'objet d'une seconde section, *Un rapport intime avec techniques du son*. Enfin, depuis les théories de la performance des années 1950, le médium du corps remplace la poésie sonore dans un cadre social, revendiquant l'action comme principe de transmission des idées : cela fera l'objet d'une troisième section, *Le corps comme médium poétique*.

En prenant en compte l'analyse des œuvres qui traversent ce développement, il fera enfin l'objet d'une reformulation sous la forme de l'association de deux principes techniques : une articulation entre action verbale et action corporelle par le biais d'un dispositif expérimental ; la proposition d'une performance musicale en trois mouvements sonore, inspirée du morceau *Relativity* (1974) de Lily Greenham. Ces deux développements feront l'objet d'une seconde partie.

I. TROIS ENJEUX CRÉATIFS EN POÉSIE SONORE

Les trois sections présentées dans cette première partie sont relatives à trois enjeux créatifs particuliers de la poésie sonore qui se retrouvent de manière transversale dans les productions contemporaines. Il est ici question de dégager un certain nombre d'éléments artistiques qui permettent de définir les objectifs artistiques de la poésie sonore.

A. Un nouveau langage poétique

L'objectif de cette sous partie est d'explorer les transformations artistiques qui ont permis d'opérer une déconstruction du langage poétique d'en observer les résonances dans le paysage contemporain. Le dadaïsme, la poésie concrète et la poésie spatiale présentent une continuité historique permettant de mieux comprendre en quoi les productions contemporaines s'attachent à l'exploration du mot.

1. Dadaïsme : la déconstruction du mot

Une typologie des nouvelles manières d'envisager la parole poétique au début du 20^{ème} siècle regroupe quatre principales terminologies faisant remonter la poésie sonore jusqu'aux *poèmes scéniques* des séances du club des *Hydropathes* fondé en 1878 par Émile Goudeau (Bobillot, 2013, p.11). Dès lors, des « *improvisations vocales* » basée sur des variations d'intonation, du volume de la voix, de gestes posent les premières pierres d'une poésie vocale et scénique, prononcée devant un public, où le sonore prend une place aux côtés du texte poétique. L'apparition du phonographe donne également la possibilité aux poètes et poétesses de faire circuler leurs textes : c'est la *poésie enregistrée*. Apparaissent alors successivement la *poésie simultanée* et la *poésie phonétique*, initiées par les travaux des dadaïstes.

Les expérimentations dadaïstes sur la déconstruction du langage proposent un point de vue intéressant sur la question de sa fonction et de la manière de l'utiliser. Dans le contexte de première guerre mondiale qui était celui du début du 20^{ème} siècle, un certain nombre d'artistes, à commencer par Emmy Hennings (1885-1948), Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963), se sont réfugiés en Suisse et ont développé un foisonnement d'interactions esthétiques mêlant poésie, danse, costumes, peinture, sculpture. Nous nous pencherons davantage ici sur leurs explorations poétiques.

En 1916, Emmy Hennings et Hugo Ball proches du milieu expressionniste allemand, fondent le *Cabaret Voltaire* à Zurich, dans le but d'accueillir des artistes de tous registres et de créer un lieu de renouveau artistique. C'est à ce même endroit que naîtra rapidement, sous l'impulsion de Hugo Ball et Tristan Tzara, le mouvement *Dada*. Le manifeste de Tristan Tzara, publié en 1918, formule les termes des revendications dadaïstes. Le mouvement remet en question la fonction philosophique des productions artistiques début du 20^{ème} siècle et prône un art spontané et individuel : *être* plutôt que *dire*. C'est dans cette mesure qu'apparaissent progressivement leurs premières œuvres poétiques dont un des objectifs artistiques est la déconstruction de la poétique classique, en cherchant à en retirer le véhicule sémantique associé au verbe et aux mots. Leurs productions se rapprochent alors davantage d'une poétique basée sur le potentiel sonore du langage parlé et écrit.

Une des premières élaborations de déconstruction du langage poétique est marquée par un récital de Hugo Ball datant du 23 juin 1916 au *Cabaret Voltaire* : « après avoir déclamé « *Le Chant de Labadasse aux nuages* », « *La Caravane des éléphants* » et « *Gadji beri bimba* », il observe que les accents deviennent de plus en plus lourd, que l'expression augmente avec l'intensification des consonnes » (Béhar et al., 2005, p.118). Hugo Ball se focalise sur le potentiel sonore intrinsèque à la diction. S'en suit la *poésie simultanée* initiée notamment par Tristan Tzara, dont la pièce emblématique est *L'amiral cherche une maison à louer* (1916). Le poème étant passé du côté de l'interprétation scénique, en voilà une transposition collective : plusieurs voix parlent en même temps, dans des langues différentes, le texte étant ponctué d'apparitions sonores mêlant chant, objets et instruments de musique. Le véhicule sémantico-linguistique disparaît au profit d'un texte se rapprochant d'une partition musicale et sonore. Ces deux représentations au *Cabaret Voltaire* en 1916 préfigurent les débuts de la *poésie phonétique*.

Raoul Hausmann (1886-1971), un des fondateurs du mouvement Dada à Berlin, écrit ses premiers poèmes phonétiques en 1918 : « chaque valeur dans un tel poème se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amasements de consonnes-voyelles par une déclamation plus haute ou plus basse. » (Hausmann, 1958, p.59). Le poème phonétique se détache de l'usage du vocabulaire, déconstruisant le langage de la parole pour en construire un autre à partir d'onomatopées et de phonèmes. *Bbb* et *Fmsbw* sont deux de ses productions les plus connues. Kurt Schwitters (1887-1948) fera une adaptation de *Fmsbw* sous la forme d'une sonate, *Ursonate* (1932), qui aura un succès mondial. Une partition accompagne cette production et est reprise encore aujourd'hui par différents poètes sonores comme standard de la poésie phonétique : Jaap Blonk, Michael Schmid, *Barbara Vuzem* – dans une version contemporaine avec Klaus Obermaier.

2. Poésie concrète et spatiale : l'objectivation du mot

Au même titre que les travaux des dadaïstes au début du 20^{ème} siècle, les courants plus tardifs de la poésie concrète marquée par les travaux d'Eugen Gomringer et de la poésie spatiale initiée par Pierre Garnier (1928-2014) en 1968 avec *Spatialisme et poésie concrète* (Garnier, 1968) participe aux expérimentations de la déconstruction du mot. Plus particulièrement, ce mouvement se concentrent sur une objectivation du texte : le texte poétique est, comme toute matière plastique, soumise aux lois qui régissent la matière. Dans cette mesure, la poétique devient davantage typographique et s'éloigne encore plus du véhicule sémantique qu'elle est susceptible d'engager. La poésie concrète et spatiale « *existe chaque fois que le poète considère la langue davantage comme une matière que comme un médium, chaque fois qu'il l'utilise plutôt comme éléments de montage que comme moyen de communiquer ses propres sentiments ou ses expériences* » (Garnier, 1968, p.13).

Eugen Gomringer est un des premiers poète à imaginer un langage poétique objectif, au-delà de toute intention, qui ne serait que la projection de mots-objets. Il publie en 1953 un recueil de poèmes concrets, *Konstellationen* et un manifeste, *Vom Vers zur Konstellationen* redéfinissant les objectifs d'une poésie contemporaine : « *le but de la poésie nouvelle est de rendre à la poésie une fonction organique dans la société* » (Gomringer, 2000, p.156). La fonction organique dont parle ici Gomringer prend sa forme dans la fonction même du texte poétique : il devient objet de pensée et non un véhicule d'émotions ou de sensations par une relation sémantique avec la syntaxe et le verbe. C'est, dans une autre mesure, la continuité des élaborations poétiques des dadaïstes : celle du jeu avec les mots et les lettres dans une organisation typographique et plastique totalement libre.

Pour Pierre Garnier, les travaux d'Eugen Gomringer mettent en avant une poésie « *allant dans le sens de la langue, dans celui de sa simplification, se situant sur un plan exclusivement linguistique* » (Garnier, 1970, p.15). Un exemple de cette nouvelle manière de considérer l'objet poétique est représenté dans le poème *Kein fehler im system*, phrase sujette à plusieurs types d'anagrammes. La dimension sonore prend également son importance : c'est tout autant dans la diction du poème que dans sa typographie que la sensibilité poétique se dégage.

L'usage des répétitions dans les textes d'Eugen Gomringer est assez récurrent, par l'anagramme d'une part mais également par des jeux de disparitions d'une lettre ou d'un mot. Par transformations successives, le poème se (dé)construit suivant une logique à la fois graphique et typographique qui donne une de cohérence plastique au poème. Cependant, il n'y a aucune

cohérence sémantique, c'est bien là l'objectif des poètes et poétesses concrets. Ces répétitions à la fois visuelles et sonores – apparaissant lors du récital – mettent en évidence la volonté d'obtenir une forme de stabilité dans l'expression verbale, dont l'objectif artistique est davantage la transmission des idées allant éventuellement à l'encontre des systèmes institutionnels établis, comme l'exemple de Lily Greenham (cf. I.B.2.).

3. Paysage contemporain : vers l'exploration du mot

Les dadaïstes ne comptent pas sur les mots pour communiquer leurs sensations. Par leur manière d'être lors des récitations, ils vivent la multitude émotionnelle qui les habitent pour la retranscrire telle quelle, rendant leur discours à la fois totalement universel et purement personnel. Hugo Ball, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann se tiennent loin des concepts soit trop petits, soit trop grands qui ne leur permettent pas de formuler leur intériorité : à la stabilité des mots se substitue la labilité des émotions traduites par l'intention vocale. Dans le paysage contemporain de la poésie sonore, on retrouve cette même continuité, adaptée à de nouvelles manières de concevoir la poétique.

La déconstruction de la syntaxe et l'éloignement de son véhicule sémantico-linguistique reste un objectif artistique prépondérant dans les œuvres de poésie sonore contemporaine. *Train Train #1* de Sébastien Lespinasse (COUAC, album no[NOUS]us, Trace Label) joue avec des mots de différentes natures sémantiques et ne garde intacte que leur fonction d'adjectif, d'adverbe, de nom ou de verbe. En résulte un texte d'associations conceptuelles qui déconstruisent les caractéristiques a priori de l'identité nationale, de genre et de relation entre sujet et objet. Cette évolution symbolique de la pensée structurée par le langage nous ramène à nos propres questionnements : au-delà de la simple question « *Qui suis-je ?* », se pose la question « *Que suis-je ?* ». L'objectivation des éléments conceptuels qui se cachent derrière ce texte est directement liée à la même objectivation des mots : ils se construisent autour d'un fil réflexif qui ne dépend que de la manière dont ils sont ordonnés. Dans *Train-Train #1*, l'oralité – la manière de *dire* – dépend de notre conception à priori des mots et de leur manière de s'imposer à nous.

La déconstruction du mot en lui-même peut également être source d'éloignement sémantique et d'exploration du potentiel sonore des mots. Comme l'attestent les travaux de Hugo Ball ou Raoul Hausmann, la poétique classique déconstruite autour du découpage du texte en phonèmes et en onomatopées perd son usage de véhicule des émotions et des sensations pour ne garder que l'intention du corps et de la voix. À ce propos, Vincent Barras allie d'une manière subtile le phonème avec l'articulation du souffle. *Umno* est tiré d'un texte phonétique construit autour du mot *poumon*, lu à l'endroit et à l'envers avec une progression d'intonation du haut vers le bas puis du bas vers le haut. La signification poétique du mot *poumon* est attribuée à une déconstruction de lui-même. C'est la respiration qui vient rythmer le poème, et l'aptitude de Vincent Barras à exprimer une inversion spatiale des lettres rappelle les remaniements typographiques des dadaïstes, notamment Raoul Hausmann et Kurt Schwitters.

D'une autre manière, la poésie sonore s'appuie sur les métamorphoses du langage parlé par une focalisation des possibilités sonores de la voix. Dans *Animal*, poème alliant gestuelle et diction, Joël Hubaut se met dans la peau d'un lapin, d'un loup et d'un chien en métamorphosant à la fois son corps et l'intonation vocale. « *J'aimerais être un animal* », nous dit-il. Le langage animal est ici associé à une dérive du langage parlé. Par exemple, à partir du mot *loup*, Joël Hubaut se met dans sa peau en imitant son hurlement. Cela rejoint dans une certaine mesure *Umno* de Vincent Barras : c'est la dimension du sonore qui nous rappelle le lien sémantique avec le texte poétique.

B. Un rapport intime avec les techniques du son

L'objectif de cette partie est d'explorer les transformations artistiques qui ont engagé l'utilisation des techniques du son afin d'en observer les résonances dans le paysage contemporain. L'apparition de la poésie sonore à proprement dite, la poésie spatiale et la *lingual music* présentent une continuité historique permettant de mieux comprendre en quoi les productions contemporaines s'attachent à l'exploration des techniques du son.

1. Poésie sonore : le magnétophone

A l'instar des premiers poèmes phonétiques, les poèmes sonores de Henri Chopin (1922 – 2008) sont également imprégnés du vécu de la guerre. « *Si tout au long de sa recherche poétique, Chopin met en évidence la voix et plus généralement l'ensemble des sons de l'appareil phonatoire, c'est au départ, déclare-t-il, pour des raisons historiques et biographiques liées à son expérience de la Deuxième Guerre Mondiale* » (De Simone, 2019, p.86). Il y découvre effet des langues aux musicalités diverses : de nouveaux vocables, des chants, des sons inouïs qui l'invitent à dépasser la langue pour utiliser la voix et le corps « *au-delà de l'écriture* ». Selon Cristina Simone, il conçoit également une poésie « *physique et corporelle* » qui émane de la recherche d'un nouveau mode d'existence après le traumatisme de la guerre.

L'apparition du magnétophone donne l'idée à Henri Chopin de sonder son corps et sa voix par la technique de l'enregistrement sur bande magnétique. Il utilise toutes les possibilités offertes par le microphone pour s'exprimer dans un monde sonore nouveau, celui de la poésie sonore, selon ses propres termes. Il enregistre et réalise des montages sonores basés sur la captation de divers sons vocaux et corporels : respirations, mouvements de langue, des joues, des claquements de dents, allant jusqu'à placer le micro à l'intérieur de sa bouche. Selon Cristina Simone, il conçoit également une poésie « *physique et corporelle* » qui émane de la recherche d'un nouveau mode d'existence, par l'exploration de son corps au sein des mécanismes du *Revox*, son premier magnétophone.

Selon Cristina de Simone, la recherche de Henri Chopin « *se construit à partir du refus du « Verbe », de la langue établie et liée à l'écrit* ». Henri Chopin s'écarte donc des conventions du livre en cherchant à savoir ce que son corps et sa voix peuvent lui apporter pour s'exprimer toujours plus librement. Il invente un langage globalisé grâce à son appareil phonatoire dans lequel il compte rassembler toutes les langues, toutes les cultures, toutes les oralités. Il se

rapproche en cela des travaux effectués autour de la poésie phonétique. Il enregistrera d'ailleurs un certain nombre des performances de Raoul Hausmann à Limoges en 1968 (*Raoul Hausmann, Dadasophe, de Berlin à Limoges*, p.139).

Dans *Le Corps*, poème sonore publiée dans la revue *OU* en 1967, Henri Chopin propose de décortiquer son corps et de faire entendre tout ce qui le constitue, à l'intérieur comme à l'extérieur. On constate effectivement la multitude de possibilités sonores qu'offre l'exploration de Henri Chopin. La technique de montage sonore, qui consiste à coller bout-à-bout plusieurs bandes magnétiques, ainsi que la variation des vitesses d'enregistrement et de lecture nous transportent dans son univers : la projection du corps dans un autre monde, tantôt paisible et musical, tantôt grave et inquiétant.

Dans cette mesure, Henri Chopin élargit le concept de « voix », qu'il ne réduit pas à la vibration des cordes vocales *stricto sensu* en y ajoutant le souffle, l'intérieur de sa bouche, la langue, etc. Il considère la voix comme manifestation orale de l'instrument du corps. Paul Zumthor parle à ce propos de « *corporéité de la voix vive* » :

« Henri Chopin m'écrivit un jour que le désir qui anime sa pratique lui vint d'abord de la contemplation « des gestes et de la geste » de l'art roman : de la haute et presque ésotérique sculpture jusqu'à la corporéité de la voix vive ; de la pleine pierre jusqu'aux nuances des sons, un réseau d'équivalences permet la circulation d'analogies, les échanges de valeurs, toute une alchimie dont le Grand Oeuvre s'opère au lieu central où bat notre sang. » (Zumthor, *Une poésie de l'espace*, 1992, §3)

Henri Chopin conçoit la poétique comme une émanation du corps, un moyen de s'affranchir des mots pour leur donner une consistance sonore plurielle. Il restera, dans toutes ses productions, fidèle à cet état d'esprit. Dans *La poésie sonore du plus loin que le verbe et toujours pour lui*, il donne à entendre la sonorité des mots dont il appuie les syllabes en transformant leur teneur par différents effets. Au milieu du canal gauche et du canal droit de la stéréo, un entre deux mondes qui oscille entre le corps et les mots.

2. Poésie spatiale et *lingual music* : les boucles sonores

La poésie visuelle et spatiale va plus loin encore en proposant une forme de reconstruction du mot par l'espace, basé notamment sur sa répétition. Après les essais d'Eugen Gomringer (cf. I.A.II.) sur une poétique désaffectée et décortiquée, Pierre Garnier et Isle Garnier (1927-2020) rattachent l'usage de la langue à la création de « *moments (structure espace-temps) ou plutôt des « mouvements » se transmettant d'auditeur en auditeur et ne laissant en mémoire que leur structure* » (Isle Garnier in. Garnier, 1970, p.22). Les mots deviennent structure au-delà du sens « *qui disparaît peu à peu sous la figuration des mots* » (Isle Garnier in. Garnier, 1970, p.24) et créent une perspective, un point d'horizon qui canalise l'énergie sonore. Dans l'écriture poétique comme dans la pratique de la poésie sonore, c'est alors la manière d'*agir* sur les mots qui construit la perspective artistique. La structure du langage n'est plus logique, mais dynamique : c'est une forme « *d'émancipation des mots sur la page* », pour reprendre l'expression de Gilles Froger (Froger, 2012, p.2).

Tem-Tem (1962) d'Isle Garnier présente toutes les caractéristiques propres au développement de la poésie sonore qui s'opère depuis Eugen Gomringer et jusqu'à Lily Greenham (cf. I.B.2.). Elle mélange à la fois l'héritage de déconstruction du langage en y ajoutant un aspect rythmique par la répétition, usant de l'espace stéréophonique pour proposer deux versions d'elle-même, une à l'endroit, une à l'envers. D'un point de vue sonore, c'est donc également les débuts d'une émancipation des « *sons hors des mots* » et « *des mots hors de la page* » (Froger, 2012, p.2) par le dispositif de projection stéréophonique et d'enregistrement sur bande magnétique.

La *Lingual Music* est un type de composition sonore initiée par Lily Greenham. Lily Greenham utilise les avancées techniques des effets sonores analogiques qui inondent le monde de la musique des années 1970 pour construire un mode d'expression très personnel. Partant de l'enregistrement de sa voix, elle la tord, l'écarte et la resserre, la rendant aussi malléable qu'un *chewing-gum* entre ses dents. Elle déconstruit le langage à la lettre en créant des matières denses et multiples, remaniant les phrases et mots qu'elle enregistre. Elle considère la syntaxe et le mot comme des objets, dont elle retire toute valeur linguistico-sémantique.

Dans *Relativité* (1974), Lily Greenham s'inspire de la théorie de la relativité générale d'Albert Einstein (1879-1955), publiée en 1915 et en propose sa propre vision. Par l'usage des effets sonores et de la technique du *tape loop*, Lily Greenham détruit la logique scientifique : elle choisit la poésie sonore comme réponse à l'absurdité des vérités absolues construites par les concepts et la syntaxe. La manière dont Lily Greenham manipule les voix n'est pas sans

rappeler la manière dont Henri Chopin manipule son corps (cf. I.B.1.). À l'écoute de *Relativity*, une sensation particulière déjà rencontrée dans l'analyse de *Le Corps* fait surface. Tantôt les voix nous parlent, tantôt la répétition des sons nous détache de tout discours, interpellant le sensible : c'est la mémoire d'une « *structure* » sonore qui subsiste, pour reprendre les mots d'Isle Garnier.

La principale technique utilisée par Lily Greenham est la création de boucles sonore, les *tape loops*, originellement élaborées en bouclant des morceaux de bandes magnétiques, ou plus généralement les *loops*, lorsqu'on parle de boucles sonores effectuées grâce à des machines analogiques ou numériques. Partant d'un mot ou d'un phonème répété dans temps, parfois sur toute la longueur d'un morceau, elle « imprime » sa voix sur le support sonore, lui permettant ensuite d'enregistrer une seconde voix, puis une troisième, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'apparaisse un flot d'objets sonores autonomes qu'elle organise et manipule en leur appliquant des effets sonores et en les déplaçant dans l'espace stéréophonique. À partir d'une matière verbale initiale, elle réalise des flux sonores présentant des caractéristiques tonales rappelant une organisation harmonique des sons, d'où le terme de *lingual music*.

3. Paysage contemporain : vers l'exploration technique

Dans le paysage contemporain en poésie sonore, on retrouve un certain nombre de productions qui font état d'une relation intime avec les techniques du son. Les outils d'aujourd'hui permettant d'autres moyens d'expressions mènent les poètes et poétesses à s'engager des voies créatives différentes.

Si la poésie sonore est entre autre une manière d'exprimer une distance au verbe et aux mots, on constate lors de son évolution dans les années 1950 un rapprochement avec la musique électroacoustique qui mêle enregistrements sonores et transformation électroniques par traitements du son. Lors d'une [performance au Garage dans la ville de Besançon le 2 mars 1995](#), Henri Chopin mêle des enregistrements rediffusés en *live* et le son direct d'un microphone qu'il porte à main. Il mélange ces deux plans sonores en jouant sur la spatialisation stéréophonique, grâce à des gestes destinés à la régie prise en main par Joachim Montessus. Pour Henri Chopin, « *chaque enceinte est un personnage* ». Il donne vie à des corps imaginaires représentés par des objets sonores traversant l'espace scénique. Il ne s'arrête pas là : il interagit directement avec ses « *personnages* » en se rapprochant des enceintes, jusqu'à parfois provoquer leur présence par un effet de larsen.

L'importance donnée à l'utilisation des hauts-parleurs et au régisseur place alors la poésie sonore dans un autre champs d'expérimentations qui découle de l'apparition des techniques du son. Du point de vue de Joachim Montessus, il semble que la continuité des travaux de Henri Chopin s'opère dans une dimension technique évolutive, qui prend en compte la progression des outils techniques jusqu'à donner une seconde nature à la corporéité sonore. De cette manière, il s'agit davantage de (re)construire la voix et le corps toujours plus loin du mot et du verbe. Il fait notamment usage d'une commande sans fil améliorant ses possibilités de mouvement en relation avec l'application d'effets sonores, comme dans [une performance qu'il donne au festival Akouphène à Genève le 24 novembre 2012](#). Lors d'une présentation au [Palais de Tokyo le 12 novembre 2013](#), sa voix est totalement décomposée par l'utilisation du logiciel Max/Msp, et les sons flottants qu'il propose résultent davantage d'un état de lui-même que de la volonté de transmettre un message.

Dans un autre registre, [George Moraitis](#) propose un univers qui s'accorde avec ses constructions mécaniques. Par l'utilisation détournée du magnétophone jusqu'à l'implémentation d'outils informatiques comme l'Arduino lui permettant de modifier des sons vocaux préenregistrés grâce à au mouvement ou à la lumière, il propose une plongée dans un univers de sons progressifs et inouïs qui ne mettent à priori pas nécessairement en avant son propre corps comme producteur de sons. Le dispositif technique qui l'accompagne est

instrumentalisé : tout se passe comme s'il *jouait* de son dispositif. Cela recoupe avec les travaux de Carole Rieussec, qui mêle installations sonores et enregistrements acoustiques. Dans son travail, le haut-parleur est un instrument : « *j'ai travaillé très longtemps avec le haut-parleur. Et pour moi, le haut-parleur est un peu comme une guitare, c'est-à-dire que je le prends, je le manipule, je le prépare* »¹.

Carole Rieussec voit donc dans la création de ses installations une certaine forme d'interprétation liée à l'enregistrement des sons au préalable, la gestion des textures sonores et l'organisation spatiale des enceintes. Il y a une véritable mise en scène sonore qu'on retrouve dans certains travaux de George Moraitis et, moins récemment, dans ceux de Henri Chopin qui tente de faire vivre des « *personnages* » par le travail du son. La poésie sonore d'aujourd'hui est donc indissociable de ces nouvelles manières d'envisager la création sonore, issue d'une parenté entre les avancées en acoustique – enceintes et techniques d'enregistrement - et en techniques de traitement du son – effets sonores et synthèse du son.

¹ *Rencontre avec Carole Rieussec*, LUFF 2015, L'OFF, <https://www.youtube.com/watch?v=go4g8tmMqRU>, consulté le 01/03/21

C. Le corps comme médium poétique

L'objectif de cette partie est d'explorer les transformations artistiques qui ont engagé l'utilisation du corps dans la poésie sonore et d'en observer les résonnances dans le paysage contemporain. La poésie action et la poésie performance présentent une continuité historique permettant de mieux comprendre en quoi les productions contemporaines s'attachent à l'exploration du corps.

1. Poésie action : la présence du corps

En parallèle des expérimentations de Henri Chopin au début des années 1950 s'opèrent d'autres avancées dans le monde de la poésie sonore. Bernard Heidsieck (1928 – 2014) propose une nouvelle manière d'envisager la création poétique, dont l'axe principal est l'action poétique, donnant lieu à une nouvelle terminologie : la *poésie action*. Dans les pas des artistes cités jusqu'ici, il pousse plus loin l'élaboration du texte qui prend directement en compte la façon dont il est projeté par la voix, inscrivant directement le corps dans la lecture. « *La page, ainsi, [n'est plus] à ce stade, qu'une partition, un élément de référence* » (Heidsieck, 1987, pp. 95-121, §64). Le texte n'est plus un ensemble de mots, mais une véritable partition, conductrice de l'instrument du corps.

« *La part d'écriture [du travail de Bernard Heidsieck], faite pour la lecture à haute voix, montre, par sa disposition sur le papier, des indications de rythme, de durée, de vitesse, de hauteur de ton : c'est en cela qu'il peut parler de poème-partition* » (Froger, 2012, p.2). Bernard Heidsieck se place comme interprète de ses propres pièces. Il n'est plus question d'envisager une poésie faite pour l'écriture et le livre, mais une poésie faite pour être jouée. L'objet de la théorie de Bernard Heidsieck est de projeter les mots en dehors du livre et de leur donner une autonomie sonore supplémentaire. La poésie action, c'est donc un processus de création complet, partant de l'idée d'une observation sociale projetée dans l'espace par la voix, le corps et le magnétophone – Bernard Heidsieck en fera notamment l'usage pour diffuser des sons préenregistrés en direct lors de présentations poétiques. Le texte devient pré-texte à interprétation. Il n'est pas, dans ce cas, objet poétique. C'est en cela que Bernard Heidsieck propose le terme « *partition* » : le texte poétique à proprement parler est celui qu'on entend, pas celui qu'on lit.

Il s'agit pour Bernard Heidsieck d'« *ARRACHER le texte à la page, à le décoller du papier, de ce support, lourd de tant de siècles, pour le projeter sur un auditoire dans l'instant et sur le vif* » (Heidsieck, 1987, pp.95-121, §107). Le corps

devient un réel médium, à la fois sonore et social. Le sujet poétique bascule progressivement du langage vers le corps. Il est la poésie et se veut une forme de véhicule non verbal, par son mouvement, par son action dans l'espace et de la succession des décisions opérées lors du processus créatif, avant même la lecture. « *Il faut [mettre le poème] debout. [...] « Debout », ça signifiait qu'il fallait mettre le poème debout face à un public* »², dans l'objectif de le projeter vers lui, sans apparence.

Henri Chopin se mettra également en scène lors de représentations, parallèlement à un travail de publication d'œuvres sur disques microsillons qu'il publie avec la revue *OU* entre 1964 et 1974. Il enregistre ses productions à l'avance et les reproduit sur scène, en *live*. Par l'intermédiaire d'une communication gestuelle avec la régie, il définit, dans le temps et dans l'espace, quels haut-parleurs doivent passer la bande préenregistrée en y superposant sa voix en direct. Entre enregistrements et son en direct, il « *travaille sur les interactions entre visibilité et invisibilité, donnant ainsi vie à une prolifération de vocaux fantomatiques* » (De Simone, 2019, p.97).

D'un point de vue technique, Bernard Heidsieck utilise également le microphone pour porter sa voix et le magnétophone dont il fait usage au préalable afin de diffuser sur scène des pré-enregistrements sonores. Dans l'écriture de ses *poèmes partitions*, plusieurs cas de figure se présentent. Il profère parfois simplement le poème, par l'usage du microphone, étant lui-même à genoux, assis ou debout. Par ailleurs, il superpose le texte qu'il diffuse tel quel avec sa lecture en direct. Il ajoute également de divers sons d'ajout : manifestations, cris d'enfants, souffles, soupirs, portes.

Ainsi, la poésie sonore de Bernard Heidsieck marque un tournant dans l'histoire. Elle replace la poésie dans l'espace social, tant par les sujets qu'il aborde que par la manière qu'il a de présenter ses textes et ses poèmes sonores. Henri Chopin, comme François Dufrêne (1930-1982) ou Brion Gysin (1916-1986) à la même période sondent leur corps et, dans le cas notable de Henri Chopin, se mettent également en scène pour provoquer leur être par le son qui traverse le magnétophone et l'usage des techniques nouvelles que sont le montage - appelé aussi *collage sonore* - et les effets – notamment le *Delay* et la *réverbération*. L'activisme poétique des années 1950 et 1960 préfigure, voire constitue, ce qu'on appellera rétrospectivement la *poésie-performance*.

² Paroles de Bernard Heidsieck tirées d'un extrait du film documentaire *Bernard Heidsieck, la poésie en action* de CHAMBOISSIER (A.L.) et FRANCK (P.) (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=YLOMhLpOIEM>, consulté le 05/03/2021, 2'20 – 2'50

2. Poésie performance : le corps créatif

« *Je me suis gardé d'utiliser, jusqu'à présent, le terme PERFORMANCE, allécheur, et fort utilisé actuellement. [...] Son mérite est de concrétiser globalement toute manifestation publique où auteur/créateur et performeur ne se dissocient pas. Cette adéquation peut seule permettre d'en revendiquer le terme* » (Heidsieck, 1987, pp.95-121, §115). On peut considérer, dans une certaine mesure, les actions de Bernard Heidsieck et de Henri Chopin comme des performances. L'objectif est de mettre en œuvre le corps dans l'action poétique : un corps social qui confronte directement la poésie à un public. L'axe principal des réflexions de Bernard Heidsieck est la circulation des idées : le processus créatif à l'origine du résultat présenté apparaît clairement par la présence des poètes sur scène.

Parallèlement apparaît le mouvement Fluxus, à l'origine de nombres de productions qui définissent et redéfinissent la notion de performance. Le mouvement Fluxus apparaît au début des 1960 avec des artistes comme Gorges Maciunas (1931 - 1978) et Dick Higgins (1938 -1998). Le premier sera à l'origine de ce mouvement d'artistes pour qui « *l'art devient un catalyseur, un antidote aux industries de la conscience, un moyen de résistance aux impositions culturelles, partageant avec les sciences sociales des formes de pouvoir et de violence symbolique à l'œuvre dans la société via la culture.* » (Del Rey, 2008, §11). Dans la volonté d'un renouveau artistique permettant de sortir des carcans de la poétique du livre, et dans la lignée de la « *poésie debout* » de Bernard Heidsieck, les actions artistiques de Fluxus sont élaborées dans l'objectif de créer du lien social et de faire fondre les frontières entre les arts. Ils organisent actions poétiques, concerts, performances sous la forme de festivals où se regroupent un certain nombre d'artistes d'avant-garde dans les domaines de la musique, de la poésie ou encore de l'art contemporain : John Cage (1912 - 1992), Robert Filliou (1926 - 1987), La Monte Young, George Brecht (1926 - 2008), Allan Kaprow (1927 - 2006) ...

La notion de performance est en particulier liée au propos de Bernard Heidsieck par la considération importante du processus de création. Joseph Beuys, rattaché au mouvement Fluxus, partage cette vision d'un art qui laisse voir le trajet de l'imagination au sein de l'œuvre, qui, pour lui, n'est pas représentative d'un résultat, mais d'un chemin vers ce résultat. [Lors d'une conférence le 27 janvier 1970](#), il expose l'idée que l'art peut être révolutionnaire parce qu'il « *il a élargi son concept au processus, parce qu'il ne se contente pas de questionner le résultat mais parce qu'il remonte plus loin et questionne le processus. Il arrive nécessairement à une origine et demande où ce processus commence et il arrive à un point où le penser apparaît.* » Beuys se demande comment le processus permet d'entrer dans l'œuvre artistique en considérant qu'il n'est pas seulement

une fin et peut par ce biais montrer les entrailles de la création et poser les bases d'une revendication sociale, voire politique.

C'est à cet endroit que la question du corps prend son sens. Dans une certaine mesure, le corps de l'artiste est amené à exposer lors de la performance un état d'être qui suggère les forces qui ont été mise en jeu dans le processus créatif. Le corps peut être directement présent sous sa forme biologique, comme indirectement par une série de traces qui sont représentatives de l'imaginaire du corps créateur. Du point de vue de la poésie sonore, sa relation avec l'*action poétique* telle que l'a défini Bernard Heidsieck rejoint ces considérations : le corps, par sa présence, devient un médium, au même titre qu'aurait pu l'être le texte ou une forme de mise en scène signifiante. D'ailleurs, Bernard Heidsieck profite de ce basculement en poésie sonore du texte vers le corps, plus précisément la *corporéité de la voix vive*, ou *corporéité sonore* – tout ce qui constitue le sonore lié à la présence d'un corps – pour remanier le texte sous la forme d'une partition qui présente en lieu et place d'une écriture langagière stricte une écriture davantage sonore.

À partir de ces travaux des débuts des années 1950 sur la mise en espace par le corps de l'acte poétique, il me semble important de noter que la circulation des idées suggère une forme de mise en mouvement des mots, i.e. de leur projection dans l'espace par le médium du corps.

3. Paysage contemporain : vers l'exploration du corps

La poésie sonore prend son caractère performatif dans des configurations diverses. La relation au texte, à la voix, au travail de l'espace sonore par la spatialisation du son restent certains axes privilégiés tout en ajoutant une présentation du corps qui fait partie intégrante de l'acte poétique. Dans les travaux de Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Joachim Montessuis ou encore Carole Rieussec, le corps prend une place importante et oppose à l'écoute un certain regard du public.

La poésie sonore contemporaine va tout d'abord dans le sens d'une continuité avec les travaux du début des années 1950, c'est-à-dire comme véhicule d'idées et d'éventuelles revendications sociales, voire politiques. C'est dans cette mesure que les lectures performatives d'Anne-James Chaton s'accordent avec les travaux de Bernard Heidsieck. D'une part, son travail avec Alva Noto pour le titre *Uni Acronym* (Album *Univrs*), basé sur la répétition d'acronymes, symboles du discours et des rapports administratifs, reprend les enjeux sociaux d'une poésie au service de la revendication par la destruction des langages formatés. À ce propos, dans une interview à France Musique le 26 juin 2012, il évoque « *un tunnel de lecture qui ouvre l'écoute* »³ en se basant sur une intonation neutre et des lectures qui portent le public vers une forme d'interprétation sonore du document lu à haute voix. D'autre part, dans *Événement n°1*, il ajoute enregistrements et montages rythmiques nous plongeant dans l'irréversible de l'intervention américaine en Irak en 2008. Mettant en scène son corps et sa voix par un texte qu'il rythme vis-à-vis de sons préenregistrés, il propose des pièces proches des poèmes partitions de Bernard Heidsieck.

Dans un tout autre registre mais non moins important, la poésie sonore est également créatrice de lien social, plaçant le public au sein de l'espace de représentation. *Théâtre*, pièce créée dans le cadre du projet de recherche « *Poétique de la voix et espace sonore* » au Conservatoire national d'art dramatique par Marcus Borja propose un travail de mise en scène performative et sonore qui s'inscrit dans le parcours de la poésie sonore décrit jusqu'ici. Par son concept de « *présence audible* », il rejoint les travaux des poètes et poétesses sonores sur la déconstruction du langage parlé ainsi que leur pratique de mise scène sonore. Le public est assis en cercle dans une salle, regards vers l'intérieur. Au commencement, cinquante personnes entrent dans la salle, initiant un « *flux sonore ininterrompu aux multiples textures, couleurs, densités et dynamiques* » (Borja, 2017, p.6). Ce « *flux sonore* » est composé du bruit des corps en mouvement, de murmures, de souffles et de textes parlés en trente-

³ Anne-James Chaton lors d'une interview à France Musique le 26 juin 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TK41pS-D3CU>, consulté le 13/02/21

quatre langues différentes. Pendant la performance, la salle est entièrement plongée dans le noir et « *chaque acteur est appelé à composer une partie [d'une trame contrapuntique], en y apportant, sous forme de son, ses mémoires personnelles, en vocalisant ses propres racines (ou déracinements) culturelles et sociales* » (Borja, 2017, p.8). Chaque corps est un instrument à la tessiture unique, muni d'une échelle de « notes » qui lui est propre : bruits des déplacements, souffles et voix. Chaque acteur constitue une des *voix* qui composent la partition de *Théâtre*. Dans le tumulte sonore, mêlant choralité et diversité des langues, l'objet d'écoute n'est pas le langage, mais la matière qui en découle par l'alchimie de la poésie sonore.

L'usage du son peut par ailleurs faire directement référence à des sujets directement liés à la question du corps et sa représentation dans la société. Hortense Gauthier travaille notamment sur le rapport qu'entretient le corps avec les codes sociétaux de féminité qui lui sont associés. Dans *Toutes les sorcières sont des danseuses étoiles*, les mots projetés par la voix qui accompagne la présentation du corps se rapporte directement à un vécu et est mis en résonance avec des phrases présentées sous forme de messages inscrits sur des feuilles A4 : « *travaillez le flou et les reflets subtils* », « *floutez les irrégularités* », « *appliquez une base abricotée* » qui sont autant de rituels corporels. Ici, le rapport entre le texte présenté et le vécu oralisé tient d'une connexion faite au gré du public : Hortense Gauthier y suggère des liens par le mouvement, par sa présence et par ses choix en tant que performeuse – montrer les affiches ou encore s'adresser directement au public en chuchotant dans leur oreille.

Le médium du corps est une composante fondamentale dans l'évolution de la poésie sonore. D'une part, il remet en question la place de l'acte poétique d'un point de vue social : la projection des mots dans l'espace par une présence corporelle fait entrer les poètes et poétesses dans l'espace scénique. D'autre part, si cette caractéristique de l'acte poétique existait déjà depuis la fin du 19^{ème} siècle avec des lectures publiques, la notion de performance propose aujourd'hui une remise en question, au-delà de la place de la poésie sonore, de la place du corps au sein de la création artistique et son rapport au langage : dans une certaine mesure, le langage structure nos actions corporelles et la manière qu'on a d'agir sur soi-même. Enfin, la poésie contemporaine vise à créer du lien social, c'est-à-dire à remettre en question la place du public par l'interaction avec lui (cf. performance à Dijon de Hortense Gauthier, I.C.3.), voire son immersion dans l'espace de représentation (cf. *Théâtre* de Marcus Borja, I.C.3.).

D. Mise en interaction de la voix et du corps par la technique du *tape loop*

Le dispositif expérimental proposé dans la suite s'inscrit dans la continuité des réflexions portant sur l'évolution historique de la poésie sonore. L'objectif de l'élaboration de ce dispositif est la perte de la valeur sémantique du mot par l'action sur ses sonorités. Autrement dit, il s'agit de l'élaboration d'un dispositif sonore mettant en application la technique du *tape loop* par une mise en relation de l'action verbale avec l'action corporelle.

Il mettra en jeu deux principes techniques appliqués à une série de mots qui constituent le poème associé à l'écriture d'un morceau de *lingual music* (cf. § I.B.2.). Ce morceau musical fera l'objet d'une performance *live* qui constitue la partie pratique de ce mémoire de fin d'études (cf. § II.D.).

Premier principe : il s'agit, par l'intermédiaire des techniques du son, de mettre en relation le langage et le corps. En d'autres termes, il est question d'implémenter une adaptation de la technique du *tape loop* dans l'objectif de créer des boucles de mots par une intervention sur un contrôleur MIDI. La *lingual music* de Lily Greenham en est la principale source d'inspiration. Ce principe met en lien les trois enjeux créatifs présentés en première partie : le mot et le corps en interaction par l'exploitation des techniques du son (cf. § II.B. et II.C.).

Second principe : en appliquant le premier principe, la proposition de trois mouvements sonores directement issus de l'utilisation du dispositif expérimental qui constitueront l'écriture d'une performance de *lingual music* (cf. § II.D.). Les premières minutes du morceau *Relativity (1974)* de Lily Greenham en sont les principales sources d'inspiration. Ces trois mouvements sonores sont construits à partir des processus techniques suivants :

- 1^{er} mouvement : modification sémantique des mots par mise en boucles et accumulation dans l'espace stéréophonique (cf. § II.B.2.) ;
- 2^{ème} mouvement : modification sémantique de chaque mot par un effet de *time stretching* d'une boucle sonore (cf. § II.B.3.) ;
- 3^{ème} mouvement : modification sémantique des mots par découpage en syllabes et phonèmes (cf. § II.B.2.).

L'action verbale sera concrétisée par l'usage du microphone et du découpage de la voix via la technique du *tape loop* dont les ressorts techniques seront ici adaptés pour le logiciel Ableton Live 10. L'action corporelle sera concrétisée par l'utilisation du contrôleur midi Maschine MK2. L'interaction sonore entre action

verbale et action corporelle sera rendue audible par un système de diffusion stéréophonique associé à un amplificateur de puissance.

II. CRÉATION D'UN DISPOSITIF EXPÉRIMENTAL

Ce dispositif constitue une technique expérimentale d'écriture sonore : il se voue à déstructurer la valeur sémantique d'un flux de paroles par l'utilisation de la technique du *tape loop* (cf. § II.B.1.). Son potentiel dé-constructif se compose de trois champs de transformations sonores de la voix – les trois mouvements performatifs (cf. § I.D.) - associées à deux champs d'actions corporelles (cf. § II.C.) :

- Répartition spatiale et découpage temporel de la voix captée, relative à l'utilisation de huit pads sur Maschine MK2 (cf. § II.C.2.) associés à l'envoi de l'entrée microphone vers huit pistes de boucles sonores, chacune affectée à un emplacement dans l'espace stéréophonique ;
- Modification tonale de la voix captée, relative à l'utilisation d'un *fader* rotatif sur Maschine MK2 (cf. § II.C.3.) associé au temps de *Delay* des boucles sonores – effet de *time stretch*.

La recherche sonore expérimentale associée à l'élaboration technique de ce dispositif correspond à l'écriture d'une performance de *lingual music* qui constitue la partie pratique de ce mémoire de fin d'études (cf. II.D.). En d'autres termes, il s'agit de l'écriture d'un morceau musical qui sera joué en *live* ; les différentes présentations feront l'objet d'un questionnaire de retours du public.

Lors de la soutenance de mémoire, la présentation du dispositif expérimental consistera en la projection d'un support vidéo capté *in situ* permettant d'observer et d'écouter la performance proposée : cette vidéo servira de support à l'exercice oral.

A. Descriptif et synoptique technique

L'élaboration du dispositif se décompose en deux parties techniques distinctes : (1) une première relative à l'action verbale ; (2) une seconde relative à l'action corporelle. Une troisième partie est également représentée, relative à la diffusion sonore stéréophonique.

- (1) Le dispositif assure la possibilité d'une captation microphonique de la voix. Le traitement du signal analogique est effectué via une carte son qui permet d'envoyer le signal numérisé dans Ableton Live 10. Le découpage temporel de la voix par l'utilisation de la technique du *tape loop* est implémentée dans Ableton Live 10 dans une session créée à cet effet. Il intègrera un routage de huit pistes de boucles habillées du plugin *Filter Delay* et réparties dans l'espace stéréophonique. Cette partie du dispositif est relative à l'action verbale (cf. II.B.).
- (2) La captation corporelle est assurée via le contrôleur Maschine MK2 de la marque Native Instrument. Par le biais d'une communication MIDI (cf. II.A.2.) – *Musical Instrument Digital Interface* - entre les logiciels Ableton Live 10 et Controller Editor, il s'agit de pouvoir découper la voix « à la main » en interagissant directement avec l'action verbale et de modifier le paramètre de temps de *Delay* des boucles. Cette partie du dispositif concerne l'action corporelle (cf. II.C.).
- (3) L'imaginaire créatif du dispositif est basé sur la possibilité d'un éclatement de la voix dans un espace de projection sonore. Dans l'objectif d'une restitution naturelle de la voix et du choix d'un espace sonore de projection par effet de réverbération, une installation monophonique n'est pas suffisante. Dans cette mesure, nous préférons ici un système de diffusion stéréophonique corrélé, associé à un enregistrement sonore de même envergure (cf. II.D.).

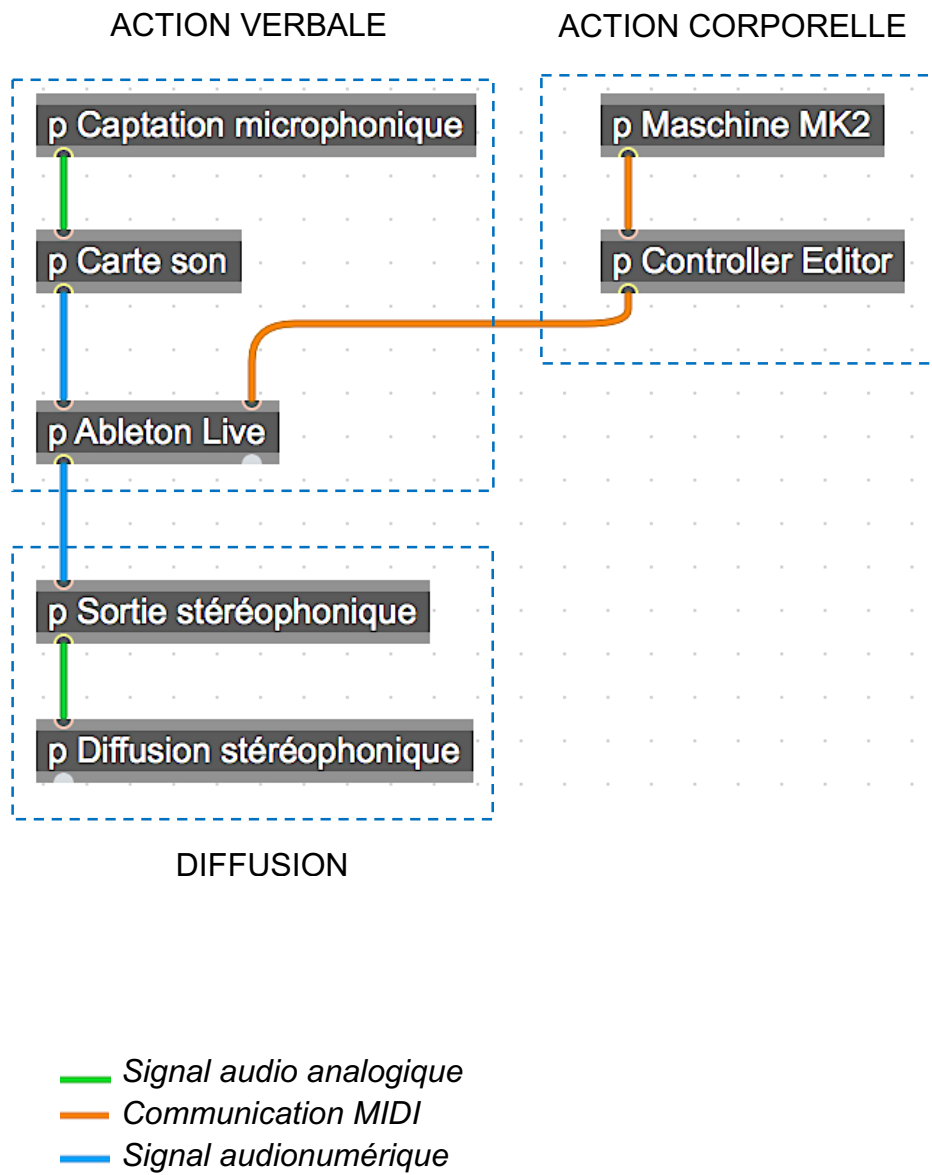


Figure 1 - Synoptique technique du dispositif

1. Ableton Live 10 et Maschine MK2

Ableton Live 10 est une station de travail audionumérique - *Digital Audio Workstation* abrégé *DAW* en anglais – dont la première version est lancée en 2001 par l'entreprise de développement logiciels Ableton. Cette station est pensée pour une utilisation « concert », c'est-à-dire qu'elle relève dans sa constitution de l'adaptation d'une station d'enregistrement pour un usage en temps réel. Elle est pourvue d'un affichage classique des pistes au sein d'une continuité temporelle linéaire, appelée *fenêtre d'arrangement*, ainsi que d'une *fenêtre de session* dans laquelle se côtoient les tranches de consoles associées à chaque piste. On peut enregistrer un *live* effectué via la fenêtre session directement dans la fenêtre arrangement.

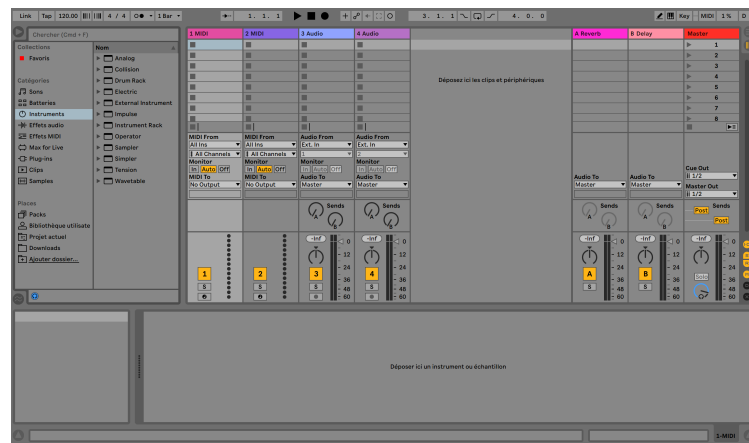


Figure 2 - Fenêtre arrangement d'Ableton Live 10 - session par défaut

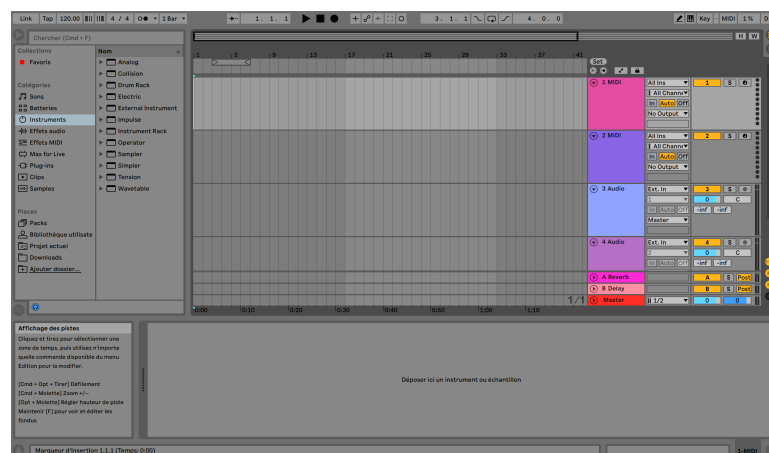


Figure 3 - Fenêtre session d'Ableton Live 10 - session par défaut

Le contrôleur midi Maschine MK2 est pourvu de seize pads sensitifs, huit boutons rotatifs et huit boutons poussoirs pour lesquels il est possible de multiplier les affectations en créant de nouvelles pages qu'on peut faire défiler via les flèches en haut à gauche – pour les poussoirs et rotatifs – et les huit boutons A, B, C, D, E, F, G et H – pour les pads. Le reste des contrôles sont affectés à des fonctions préétablies, notamment pour la gestion d'Ableton Live, mais peuvent également être utilisés pour des fonctions personnalisées, en utilisant le logiciel Controller Editor (cf. II.A.3.). Il est alimenté via une connexion USB et peut être branché en physique *MIDI In* ou *MIDI Out* pour la communication avec d'autres appareils.



Figure 4 - Maschine MK2 de la marque Native Instrument



Figure 5 - Exemple personnel d'une Maschine MK2

2. Protocole MIDI

Le protocole MIDI – *Musical Instrument Digital Interface* - est apparu en 1981 sous l'impulsion de deux constructeurs de synthétiseurs, Sequential Circuit et Roland. Afin de pouvoir faire communiquer plusieurs appareils de marques différentes, en premier lieu des instruments de musique électronique, ils mettent au point un langage numérique permettant d'envoyer et de recevoir des informations via un câble MIDI. Les utilisations du protocole MIDI sont diverses (Décarie & Gourd, 2001, p.2).

Ici, il s'agira davantage d'une utilisation se rapprochant de « *la composition musicale par l'utilisation de séquenceurs ou de logiciels de programmation* », plus spécifiquement Ableton Live 10 dans notre cas. Le contrôleur Maschine MK2, associé au protocole MIDI est donc ici utilisé comme outil de composition de ce qu'on peut également appeler M.A.O. – *Musique Assistée par Ordinateur* – via le contrôle paramétrique d'Ableton Live 10.

En analogique, le protocole MIDI est transféré via un câble DIN 5 dont ne sont utilisées que trois broches : deux pour l'information et une masse. Cela permet d'accéder au contrôle d'instruments utilisant le protocole MIDI en les reliant ensemble via les entrées et sorties *MIDI In* et *MIDI Out* de chaque appareil. Depuis l'apparition du port USB au début des années 1990 associé à l'utilisation des logiciels informatiques, il existe une norme de classification pour les appareils MIDI fonctionnant en USB, dont la dernière version adaptée aux appareils MIDI 2.0. et relayée par l'USB-IF – *USB Implementers Forum* – date du 16 juillet 2020 (Balich, 2020).

La connectique la plus courante est celle disponible sur Maschine MK2 présentant, du côté contrôleur un port USB de type B et du côté ordinateur, un port USB de type A.



Figure 6 - Connecteurs de type USB-B (à gauche) et USB-A (à droite)

Un message MIDI est composé de dix bits : un bit de départ, *start bit* ; un bit d'arrêt, *end bit* ; et huit bits intermédiaires – un octet - qui constituent le mot informatique qui délivre l'information. Pour transmettre un événement musical, un minimum de deux octets est nécessaire : un octet appelé *status byte* et un octet appelé *data byte*.

Le premier des huit bits significatifs constituant ces octets précise s'il s'agit d'un *status byte* - premier bit significatif qui vaut 1 – ou d'un *data byte* – premier bit significatif qui vaut 0. Il reste donc sept bits pour coder la valeur d'un contrôle MIDI, soit 128 valeurs – de 0 à 127 au sein du *data byte*.

Il est possible d'envoyer des données MIDI sur 16 canaux indépendant, ce qui multiplie les possibilités d'affectations. Le numéro de canal est indiqué au sein du *status byte* et caractérisé par les quatre derniers bits significatifs : 0 pour le canal 1 – 0000 en binaire – et 15 pour le canal 16 – 1111 en binaire.

0	nnnnnnnn	0
START BIT	BYTE (OCTET) (Mots de 8 Bits significatifs où n = 0 ou 1)	END BIT

Figure 7 - Constitution d'un mot MIDI (Décarie & Gourd, 2001, p.4)

Une transmission classique de données MIDI s'effectue via un *status byte* suivi d'un ou deux *data bytes*. Il existe plusieurs types de messages MIDI (cf. plus bas) : un exemple est celui des messages *Note On* et *Note Off* qui permettent respectivement d'activer et de désactiver une note sur un instrument MIDI, avec une certaine tonalité et un certain volume sonore – appelé aussi *vélocité*.

Si on prend un message MIDI déterminant l'activation de la note DO – valeur 60 – avec une vélocité de 64 sur le canal numéro 4 (Décarie & Gourd, 2001, pp. 5-6), le message MIDI correspondant sera :

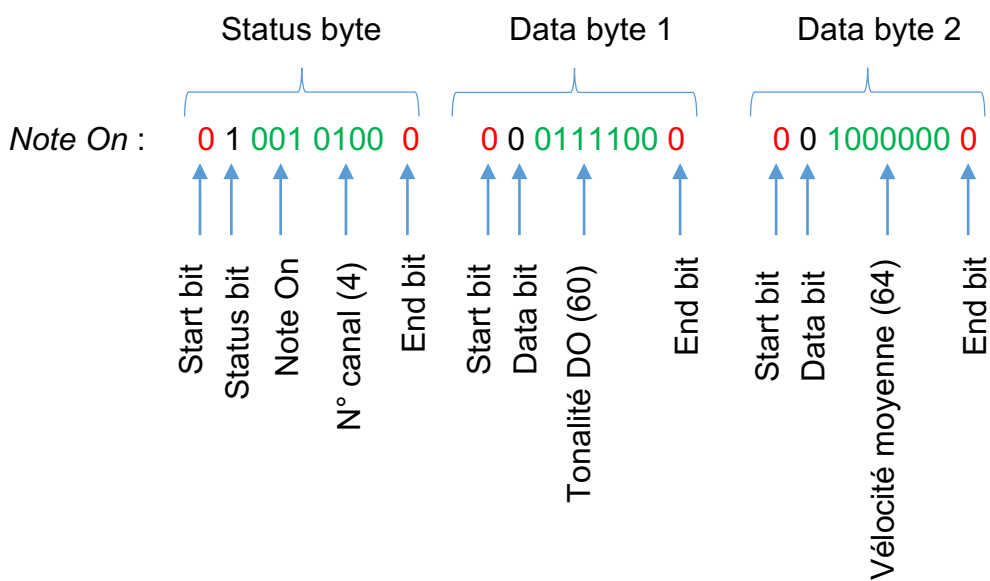


Figure 8 - Composition des status et data bytes pour la transmission d'un message MIDI Note On

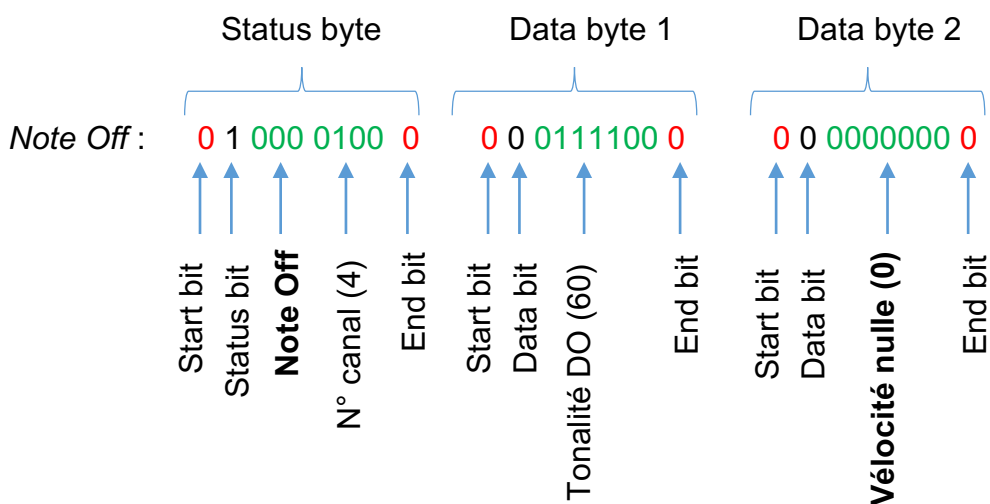


Figure 9 - Composition des status et data bytes pour la transmission d'un message MIDI Note Off

3. Logiciel Controller Editor

Le contrôleur Maschine MK2 peut être utilisé de deux manières distinctes. Soit la communication MIDI avec Ableton Live 10 est effectuée directement via la reconnaissance de l'appareil grâce à un mode de compatibilité ; soit on passe par le logiciel CE permettant d'affecter d'une manière personnalisée chaque contrôle depuis Maschine MK2 vers Ableton Live 10, ce qui sera notre cas (cf. II.B.1.). On crée pour ce faire un *template* dans CE, qui correspond à une sauvegarde des paramètres et modifications effectuées dans les affectations. On peut créer autant de sauvegardes qu'on souhaite, pour un même projet ou pour plusieurs projets différents et avec n'importe quel *DAW* permettant une communication MIDI.

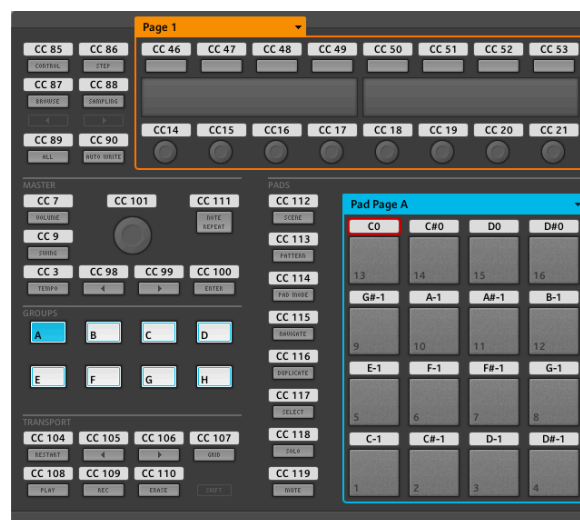


Figure 10 - Vue du Controller Editor

Les affectations MIDI sont effectuées grâce à trois panneaux de configuration qui concernent respectivement l'édition des *templates* d'affectation, l'édition des pages et l'assignation MIDI. On peut charger un *template* via la page *Templates*. L'onglet *Pages* concerne exclusivement les zones de rotatifs et de boutons/poussoirs disposés en haut de Maschine MK2 (cf. figure 7, cadre orange) ainsi que la zone des seize pads (cf. figure 7, cadre bleu). La page *Assign* concerne l'assignation MIDI de chaque contrôle *hardware* – visible sur Maschine MK2 – vers chaque contrôle *software* – ici chaque paramètre assignable d'Ableton Live 10. On y retrouve le numéro de canal – *channel* – présent dans le *status byte*, la note si le mode *Note* est choisi, le numéro si le mode *Control Change* est choisi – *number* – présent dans le premier *data byte*, ainsi que la valeur du contrôle, soit la vélocité – *value* – présente dans le deuxième *data byte*.

Dans la page *Assign*, chaque contrôle possède plusieurs paramètres modifiables : le nom permet de se repérer dans le réseau d'affectation – cadre du haut, les couleurs sont reportées directement sur le contrôleur – cadre du bas et la section *Action* – cadre du milieu - se rapporte à la nature de l'affectation.

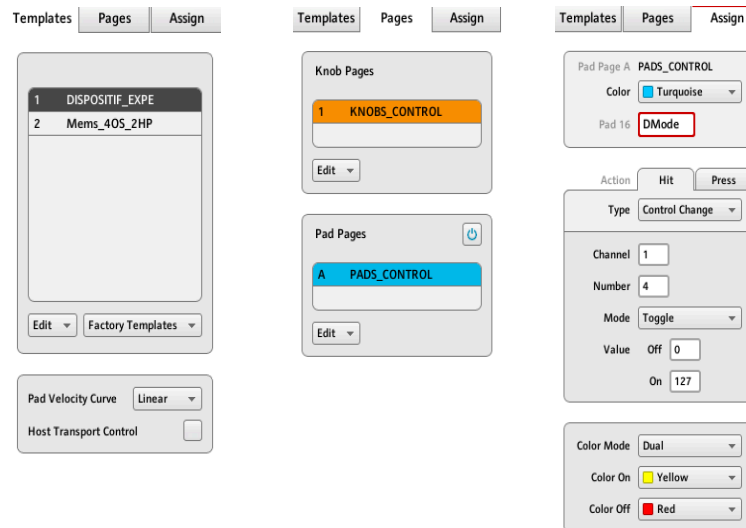


Figure 11 - Vue des trois panneaux de configuration dans Controller Editor

Dans la rubrique *Action*, il y a deux onglets : *Hit* et *Press*. Il s'agit de deux modes concomitants permettant de régler une action corporelle liée à l'appui simple sur le pad et une seconde liée à un appui prolongé avec pression variable. Le mode *Press* ne nous intéresse pas ici dans la mesure où toutes les actions sur les pads seront afférentes à un appui ou un relâchement (cf. II.C.2.). Il existe plusieurs types d'affectations standards pour les contrôle MIDI en mode *Hit*, qu'on peut voir apparaître dans l'onglet *Type* de la page *Assign* :

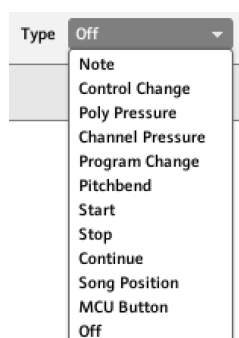


Figure 12 - Types d'affectations MIDI en mode Hit

On retrouve le mode *Note* pris comme exemple pour la transmission des messages MIDI (cf. II.A.2.). Dans notre cas, il s'agira exclusivement de d'affectations *Control Change*. Les valeurs MIDI comprises entre 32 à 64 au sein des *data bytes* pour le mode *Control Change* sont initialement prévues, en analogique, pour améliorer la résolution des contrôles associés aux valeurs 0 à 31, elles ne sont pas porteuses d'information. Cette particularité est conservée en flux numérique. L'onglet *Mode* permet de choisir un mode de comportement pour les boutons ou les pads ; ils dépendent de l'utilisation visée (cf. § II.C.2).

B. Action verbale : technique du *tape loop* et création des boucles sonores

Cette deuxième section est dédiée à la mise en place technique de la partie du dispositif liée à l'action verbale. Il s'agit d'obtenir un découpage temporel de la voix par la mise en place de boucles sonores à partir d'un effet de *Delay*. Le dispositif est ici élaboré pour une captation à un microphone et pour un dispositif d'écoute stéréophonique.

1. La technique du *tape loop*

La technique du *tape loop* est ici proposée comme manière de déconstruire le langage et d'y opposer une matière sonore persistante par la création de boucles sonores. Elle constitue le centre névralgique du dispositif expérimental.

Le *tape loop* est en premier lieu une technique de composition sonore basée sur la manipulation de la bande magnétique. En joignant les deux bouts d'un morceau de bande magnétique, on obtient une boucle qui peut être lue via un DAT – *Digital Audio Tape*. Il est ensuite possible d'enregistrer et d'accumuler des sons sur le temps de la boucle. L'adaptation de cette technique via un logiciel de traitement numérique peut être effectuée par un effet de *Delay*.

L'effet de *Delay* est effectué par un magnétophone qui fonctionne en mode enregistrement et en mode lecture simultanément. Un son est enregistré sur la bande magnétique au niveau de la tête d'enregistrement, et est ensuite lu quelques centimètres plus tard par la tête de lecture. Si le *monitoring* est enclenché, on entend alors le son enregistré puis le même son lu un temps plus tard. On obtient donc un écho au son enregistré, soit un *Delay* – un retard. En faisant varier la distance entre tête d'enregistrement et tête de lecture, on peut modifier le temps de *Delay*, soit la distance temporelle entre la première occurrence et la deuxième.

En réinjectant l'écho au départ du système, soit en créant une « boucle de rétroaction », on obtient un effet de *feedback*. L'écho précédent passe de nouveau devant la tête d'enregistrement et de lecture, créant un écho d'écho, et ainsi de suite. En ajustant le temps de *Delay* et la quantité de signal réinjecté, on peut donc créer un écho plus ou moins long dont les occurrences sont plus ou moins espacées dans le temps. Si la quantité de signal réinjectée s'approche de celle en entrée, on obtient une boucle sonore persistante dans le temps, jusqu'à l'arrêt du magnétophone, qui ressemble à s'y méprendre à une *tape loop*.

Dans Ableton Live 10, il est possible de mettre en place un effet de *feedback* grâce au plugin *Filter Delay*. Nous sommes exactement dans une situation de *tape loop*, mais en version numérique : tout se passe comme si nous avions un morceau de bande magnétique bouclée sur elle-même d'une longueur définie par le temps de *Delay*.

Dans le logiciel Ableton Live 10, les pistes de boucle sont intégrées comme pistes de retour. Chaque piste de retour incluant un *Filter Delay* est une cassette dans laquelle est installée une boucle de bande magnétique d'une longueur temporelle définie soit comme fraction d'un tempo, soit directement en millisecondes (cf. § II.B.2.).

2. Création de la session Ableton Live 10

Considérons dans un premier temps le cas d'une seule piste de boucles. Dans la session Ableton Live 10, Il s'agit de mettre en place les deux pistes correspondant à l'entrée microphone, nommée *MICROPHONE*, et à la piste de retour incluant l'effet de *Filter Delay*. La piste *Master* tout à droite de la session correspond au bus de diffusion : la sortie *Master* sera indexée sur la sortie stéréophonique physique de la carte son dans le cadre d'une diffusion stéréophonique (cf. § II.D.). On écoute donc la piste de retour A – les boucles sonores - qui est envoyée dans le bus *Master*.

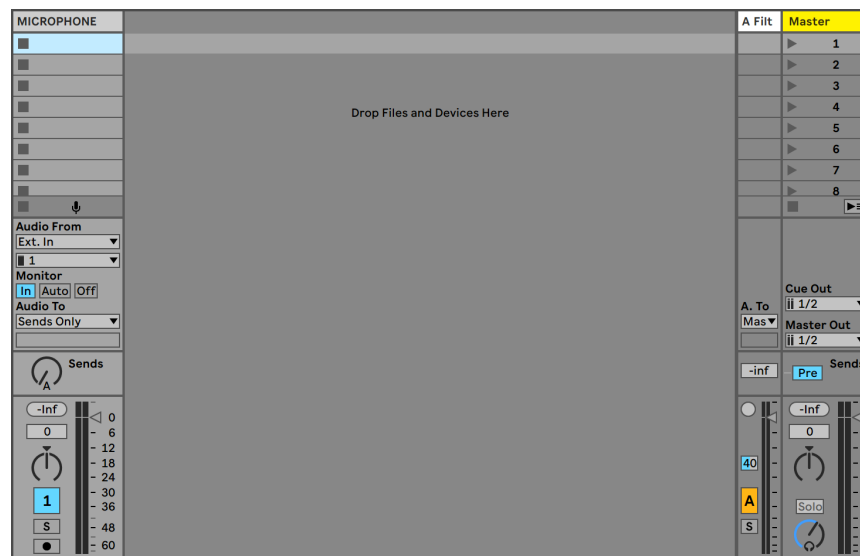


Figure 13 - Création de la piste *MICROPHONE* et du retour A dans Ableton Live 10

La gestion de la quantité de son bouclé s'effectue avec le fader rotatif associé à l'envoi de la piste direct dans la piste de retour, *Sends* sur la piste *MICROPHONE*. C'est ce paramètre qui sera maître du découpage temporel de la voix : en fonction du temps d'envoi de la piste *MICROPHONE* vers la piste de retour A, on pourra, à partir de la prononciation d'un mot :

- Le boucler en entier – 1^{er} et 2^{ème} mouvements performatifs ;
- Construire des boucles de syllabes et/ou de phonèmes – 3^{ème} mouvement performatif.

A ce stade, on peut découper la voix et la boucler pour créer des morceaux persistants dans le temps, à un degré allant d'une répétition à une infinité de répétitions, en fonction du taux de *feedback* de l'effet de *Delay*. Pour l'instant, une seule piste de boucles est disponible. Si on souhaite boucler plusieurs mots,

syllabes ou phonèmes, toutes les matières sonores sont stockées dans la même piste.

Au début de *Relativity* (1974), morceau de *lingual music* créé par Lily Greenham, l'effet d'accumulation des mots est réalisé, en anglais, avec neuf pistes réparties dans l'espace stéréophonique, dont une au centre – terme « *link* ». Un traitement fréquentiel est appliqué à chaque voix, ce qui les rend clairement intelligibles. La nappe sonore qui se constitue autour de 2'15" est effectuée en renvoyant les *tape loops* les unes dans les autres. L'objectif de notre premier mouvement performatif est de reprendre la structure sonore de constitution des boucles de *Relativity* (1974), à quelques ajustements près.

Dans notre cas, l'effet d'accumulation désiré se base sur notre capacité perceptive à localiser les sources, qui nous permet de discriminer davantage leur spectre fréquentiel respectifs. Deux mots simultanés seront davantage intelligibles s'ils sont séparés dans l'espace stéréophonique. Cependant, l'ajout progressif de plusieurs sources favorise également le recouvrement fréquentiel, d'autant plus si les sources sont issues du même instrument, ici la voix.

Il est question de pouvoir localiser les mots dans un premier temps, puis qu'à l'écoute, ils se mélangent au fur et à mesure de leur apparition : passer progressivement de l'intelligible à l'inintelligible en utilisant à la fois notre capacité auditive de discrimination spatiale et de mélange fréquentiel. Nous n'utiliserons donc qu'un seul traitement fréquentiel pour l'ensemble des voix, celui relatif au confort d'écoute lors de la diffusion stéréophonique (cf. § II.D.), directement appliqué à la piste *MICROPHONE* grâce au plugin *EQ Eight* de Ableton Live.

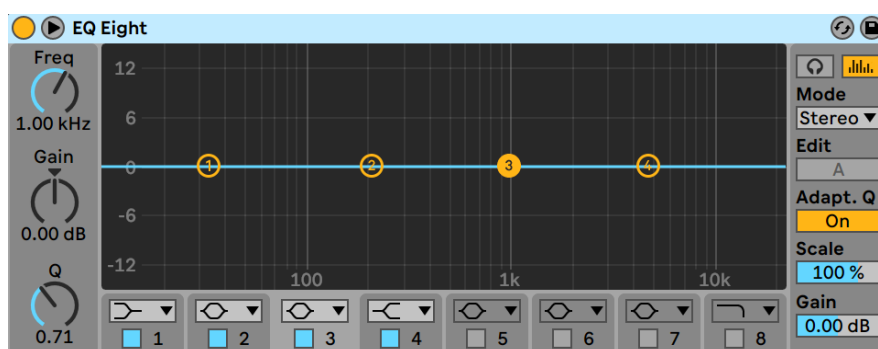


Figure 14 - Plugin EQ Eight dans Ableton Live 10

Par ailleurs, il est également question de ne placer aucune boucle au centre de l'espace stéréophonique. Cet effet, appelé communément « *trou au centre* », i.e. il n'y a aucun son au centre de l'espace stéréophonique, est à l'origine d'une

sensation corporelle très spécifique lors de l'écoute, qu'il me semble intéressante d'appliquer dans le cadre d'un travail sur la relation entre langage et corps. En se basant sur la structure de *Relativity* (1974), nous n'ajouterons donc que sept pistes à la première, ce qui fixe le dispositif à huit pistes de boucles réparties dans l'espace stéréophonique. Toutes les pistes de boucles sont envoyées dans le bus *Master*.

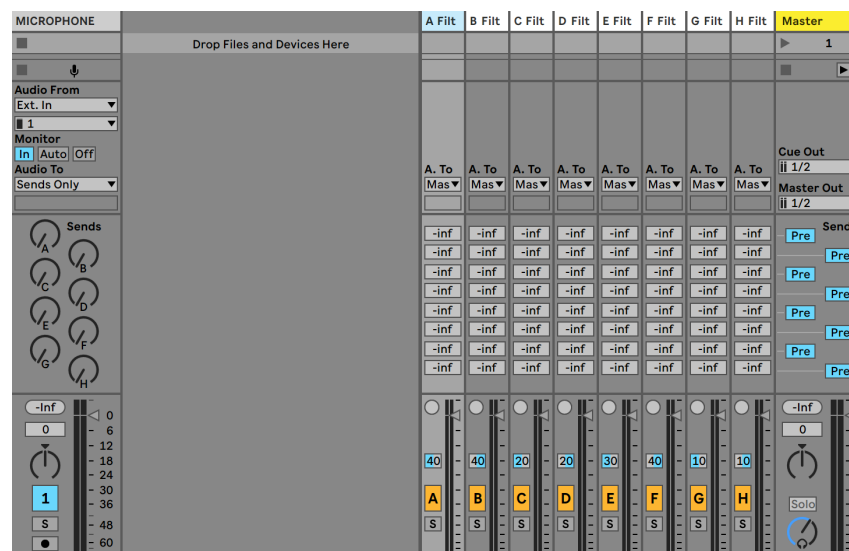


Figure 15 - Ajout de sept pistes de boucles B à H dans la session Ableton Live

Les choix de panifications sont les suivants pour les pistes de retour A à H, respectivement de gauche à droite :



Figure 16 - Choix des panifications des boucles sonores

L'effet de « *trou au centre* » peut cependant devenir désagréable lorsqu'elle est particulièrement marquée, notamment avec des sources frontales qui accentue la discrimination spatiale. Dans cette mesure, chaque boucle est

envoyée dans une piste de retour / habillée d'un effet de réverbération stéréophonique, cette dernière étant placée au centre.

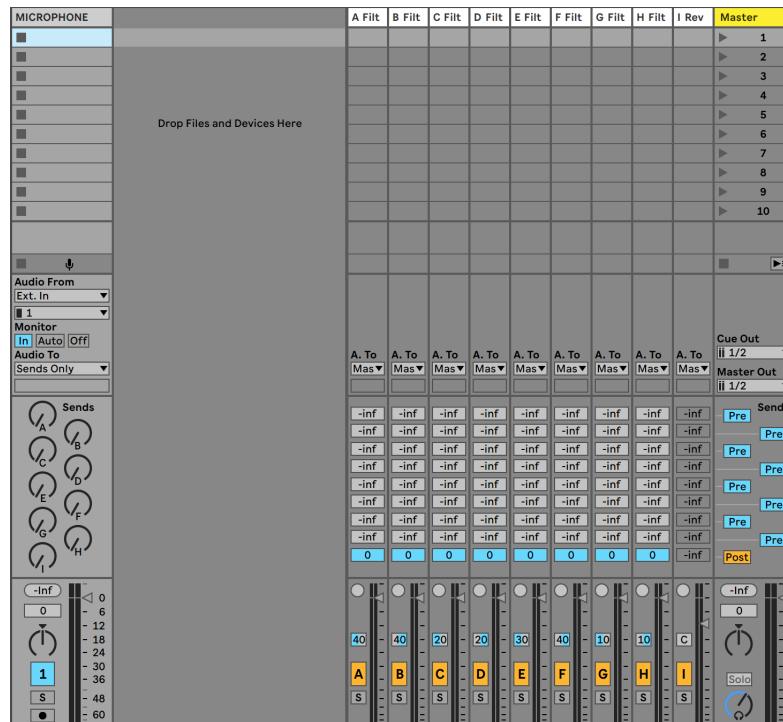


Figure 17 - Ajout d'une piste de réverbération et envoi des pistes de boucles

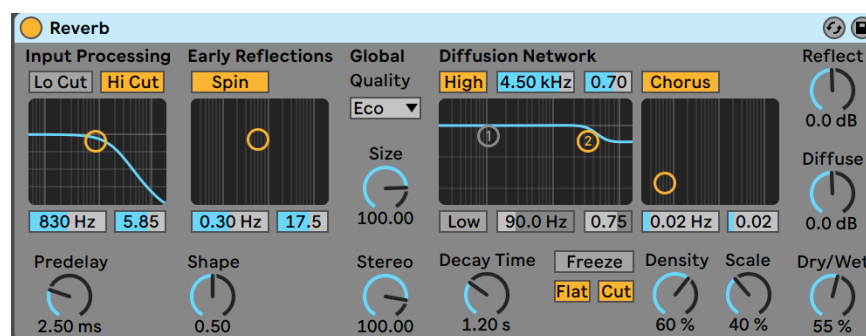


Figure 18 - Plugin reverb dans Ableton Live 10

Le troisième mouvement est basé sur le même principe technique que le premier, cependant l'effet de déconstruction sémantique est différente. La gestion des boucles sonores est similaire et appliquée à la même série de mots, mais leur constitution autre : le temps d'envoi de la piste *MICROPHONE* vers les huit pistes de retours *A* à *H* ne correspond pas à aux mots entiers, mais à un découpage temporel plus petit, ne rendant audible que syllabes et phonèmes.

Pour ces deux mouvements, à l'instar du début de *Relativity* (1974), l'objectif créatif est basé sur l'évolution d'une structure fixe dans le temps et dans l'espace à partir de l'accumulation des mots, syllabes ou phonèmes grâce à la technique du *tape loop*. Dans cette mesure, le temps de *Delay* de chaque boucle, i.e. le temps qui sépare chaque occurrence au sein d'une même boucle, est identique. Il s'agit donc de se pencher davantage sur le plugin *Filter Delay* qui permet notamment de gérer ce paramètre

3. Plugin *Filter Delay*

Filter Delay est un plugin de *Delay* associé à un filtre numérique, permettant de modifier l'équilibre fréquentiel des répétitions. Les trois *faders* rotatifs à notre disposition sont respectivement, de gauche à droite : le taux de *feedback*, la panification et le niveau de sortie. Le potard *Dry*, tout en bas à droite, représente le débit de son direct, soit le volume de la première occurrence : pour chaque mouvement, il est indexé sur 0db.

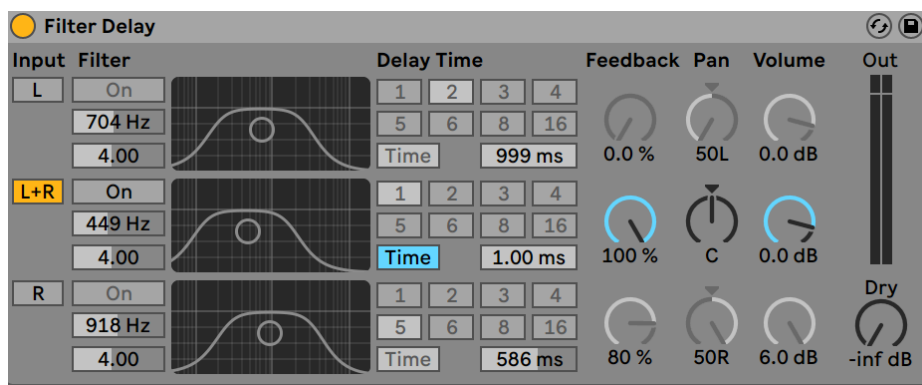


Figure 19 - vue de l'effet *Filter Delay*

Le cadrant intermédiaire régit le temps de *Delay*, c'est-à-dire l'intervalle temporel entre chaque boucle. En mode *Sync*, le temps de *Delay* est lié au tempo de la session. Pour chaque valeur discrète de fraction de tempo – variant de 1 à 16, il est possible de moduler la vitesse de défilement des boucles par un effet de *time stretch*.

Cet effet permet de ne pas modifier la valeur tonale des boucles comme cela serait le cas avec une bande magnétique. On peut réaliser une constriction temporelle des boucle en diminuant progressivement sa vitesse de défilement. C'est ce même effet qui sera utilisé pour le deuxième mouvement performatif (cf. § I.D.).



Figure 20 - Cadrants de temps de *Delay*; en millisecondes à gauche, en fractions de tempo à droite

L'objectif de ce deuxième mouvement est de réaliser un effet de *time stretch*, i.e. diminuer la vitesse de défilement d'une boucle sans affecter la tonalité des mots. Cependant, le mode *Sync* ne permet pas une évolution aussi large du temps de *Delay*. Seul le mode *Time* permet d'obtenir de petites vitesses de défilement, jusqu'à 1ms.

On constate par ailleurs qu'avec un taux de *feedback* égal à 100 % - cas de boucles sonores infinies, la diminution de la vitesse de défilement d'une boucle jusqu'à 1ms – le minimum possible – donne à entendre une note tonale continue. Ce n'est ici pas souhaitable, car la durée infinie de la boucle ainsi réduite donne un résidu sonore qui mélange les mots pulvérisés les uns aux autres. L'astuce est d'indexer le taux de *feedback* à moins de 100%, soit au plus 99 %.

Les réglages des paramètres de session pour chaque mouvement et du plugin *Filter Delay* pour chaque piste de boucles seront donc les suivants :

- Tempo de la session indexé sur 20 ;
- Valeur *Dry* à 0db ;
- Valeur de *feedback* à 99 % ;
- Panification au centre – les panifications de boucles sont réglées directement sur les pistes (cf. § II.B.2.) ;
- Niveau de sortie à 0db ;
- Mode *Sync* pour le premier et le deuxième mouvement, fraction de tempo indexée sur 16 ;
- Mode *Time* pour le troisième mouvement, les valeurs de *Delay* variant de 999ms à 1ms.

C. Action corporelle : affectations midi avec Maschine MK2

Cette deuxième section est dédiée à la mise en place technique de la partie du dispositif liée à l'action corporelle. Il s'agit d'appliquer une communication MIDI entre Ableton Live et le contrôleur Maschine MK2 permettant de gérer en temps réel les paramètres nécessaires au développement du morceau de *lingual music* lors d'une performance *live*.

Il est donc désormais question de préciser quels ont été les choix d'affectations MIDI pour la prise en main du dispositif. Il s'agit de définir un cahier des charges des actions corporelles vis-à-vis de la session live construite précédemment (cf. II.B.) :

- Envoi de la piste *MICROPHONE* vers les pistes *de retour A à H* permettant la répartition spatiale et découpage temporel de la voix captée (cf. § II.B.2.) : utilisation de huit *pads* sur Maschine MK2 ;
- Variation de la vitesse de défilement des boucles en mode *Time* et basculement des modes *Sync* et *Time* de chaque *Filter Delay* (cf. § II.B.3.) : utilisation d'un *fader* rotatif et d'un *pad* supplémentaire ;

1. Affectations midi dans Ableton Live 10

Il y a deux possibilités pour affecter des commandes MIDI dans Ableton Live via un contrôleur branché en USB :

- Le contrôleur MIDI est compatible avec le logiciel Ableton Live et il existe des *presets* – des configuration préétablies – qui permettent de commander un certain nombre de contrôles ;
- Une configuration manuelle et personnalisée qui permet d'établir des communications MIDI avec n'importe quel matériel *hardware*, tant que celui-ci est capable de délivrer un flux MIDI.

Maschine MK2 est compatible avec Ableton. Cependant, nous souhaitons ici créer une série d'affectations spécifiques, il sera donc préférable d'activer le mode manuel en évitant les conflits d'affectation avec le mode de compatibilité prévu par Ableton. Cela est paramétrable dans l'onglet *Link/MIDI* dans l'onglet *Préférences*.

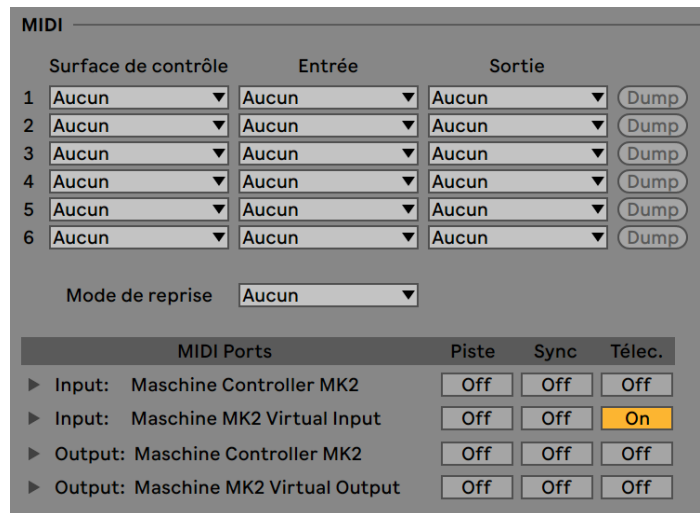


Figure 21 - Panneau de configuration des entrées/sorties MIDI

La section *Surface de contrôle* concerne les modes de compatibilités avec Ableton Live. Ici sont directement activés les ports d'entrées et de sorties dans la section *MIDI Ports*. Pour des affectations manuelles de contrôles de commandes dans Ableton, c'est l'onglet *Telec.* – parfois nommé *Remote* en anglais – qu'il est nécessaire d'activer. *Piste* concerne l'usage du MIDI sur les pistes MIDI ; *Sync* permet de synchroniser l'horloge de plusieurs appareils midi.

Maschine Controller MK2 est le nom donné au mode compatibilité du contrôleur Maschine MK2 avec Ableton Live, qui n'est activé que si on choisit la même machine dans la section *Surface de contrôle* : ce n'est pas notre cas. *Maschine MK2 Virtual Input* est le nom qui est donné à l'association du contrôleur Maschine MK2 avec le logiciel CE destiné à la personnalisation des affectations MIDI (cf. II.A.3.). Dans la mesure où l'on utilise qu'une seule voie de communication MIDI, à savoir depuis Maschine MK2 vers Ableton Live, seul le port d'entrée – *Input* dans le panneau de configuration - est indexé sur *On*. Si l'on souhaitait également envoyer des information MIDI depuis Ableton vers Maschine MK2, il serait nécessaire d'indexer le port de sortie – *Output* dans le panneau de configuration – sur *On* également.

Un fois l'entrée concernée pour les communications MIDI activée, l'affectation des commandes dans Ableton Live 10 s'effectue via un panneau de configuration qui met en surbrillance l'ensemble des contrôles affectables, accessible via un clic sur le bouton *MIDI* en haut à droite de la session Ableton Live. Dans cette mesure, il est possible d'avoir une vue d'ensemble de l'organisation MIDI de la session, en déployant l'onglet triangulaire en haut à gauche.

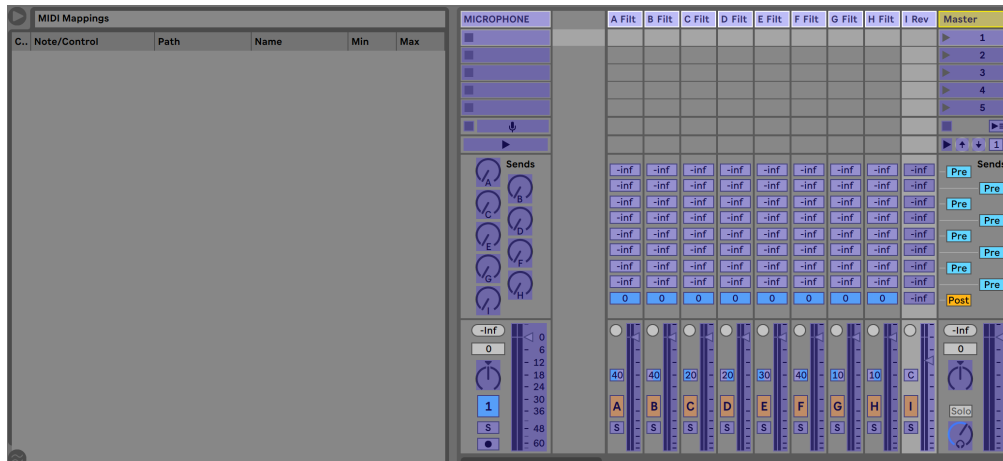
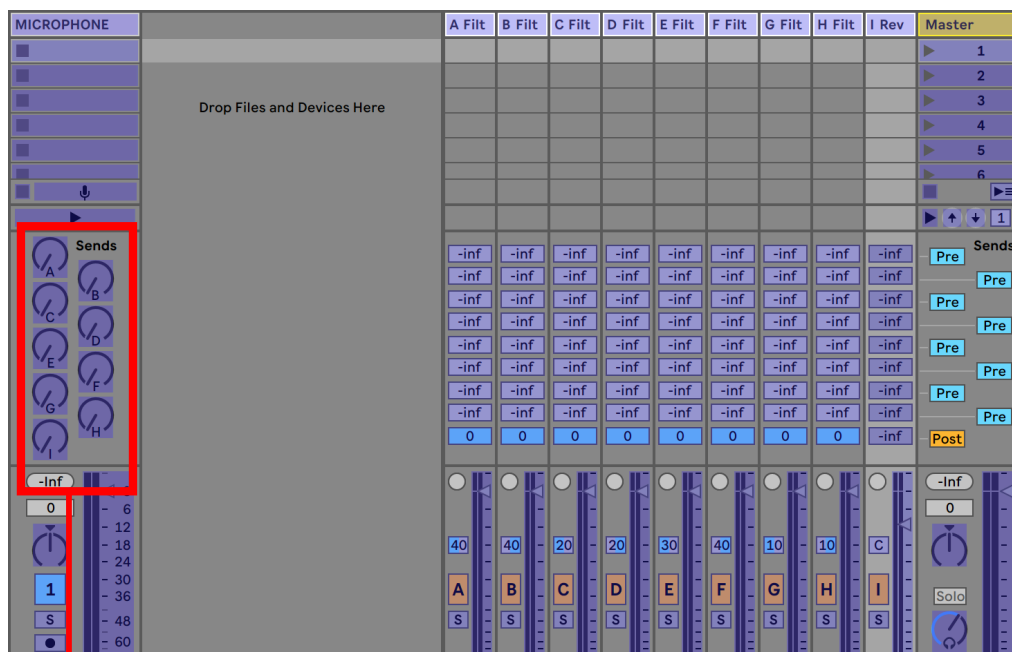


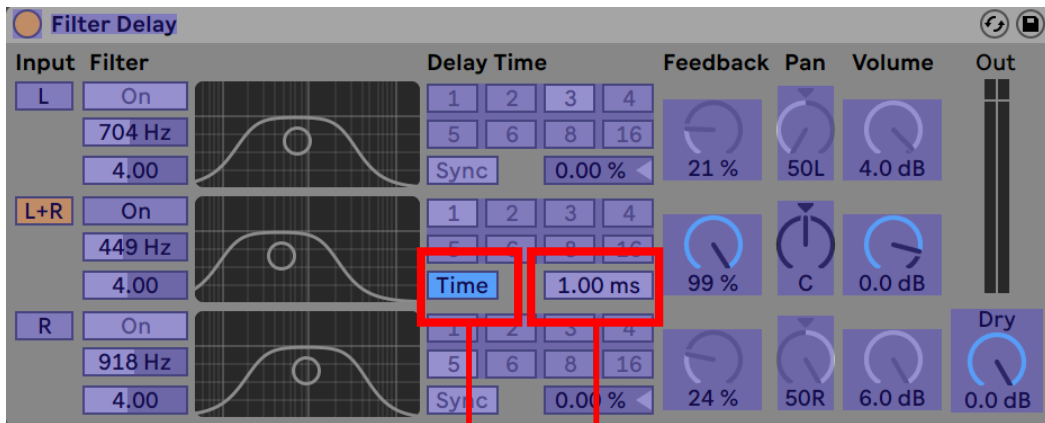
Figure 22 - Panneau de configuration MIDI de la session Ableton Live

Vis-à-vis du cahier des charges (cf. II., en introduction), les contrôles à affecter sont les suivants :



Envoi de la piste *MICROPHONE* vers les huit retours A à H

Figure 23 - Affectation MIDI des envois de la piste *MICROPHONE*



Basculement des modes *Time* et *Sync*
Réglage de la vitesse de défilement des boucles

Figure 24 - Affectation MIDI du basculement des modes *Sync* et *Time* ainsi que de la vitesse de défilement des boucles

La session est prête pour l'affectation MIDI. Il s'agit désormais de se tourner vers le logiciel CE, qui permet la gestion de la nature des communications MIDI à envoyer à Ableton Live et l'organisation des contrôles sur le contrôleur Maschine MK2.

2. Création d'un *template* CE : *Pad Page*

À partir du schéma d'affectations précédent (cf. *Figures 17 et 18*), nous nous pencherons dans la suite sur la création du *template* correspondant dans CE. Voici comment se présente un *template* vierge dans CE :

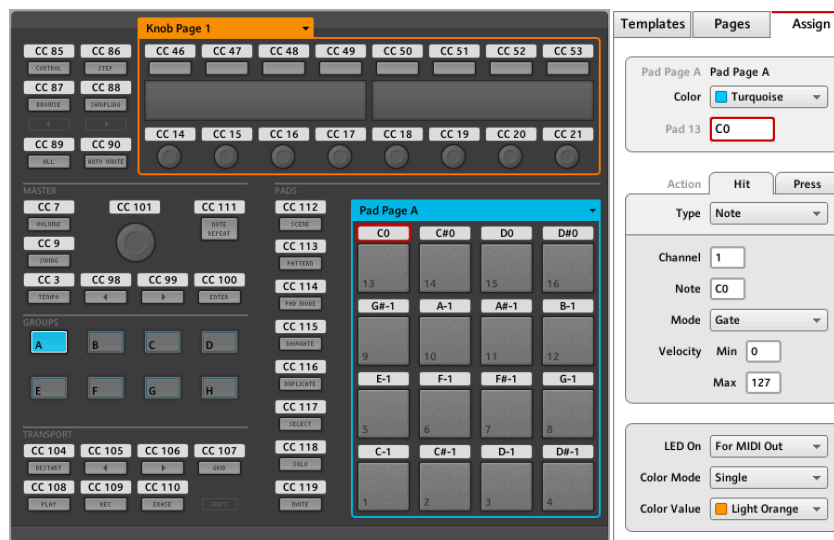


Figure 25 - Vue d'un *template* vierge dans CE



Figure 26 - *Template* vierge sur Maschine MK2

On constate que pour l'instant, tous les *pads* sont de la même couleur, sont tous en mode *Note* et aucun bouton n'est renommé. D'office une *Pad Page* et une *Knob Page* sont créées dans le *template*. Dans un tout premier temps, il est nécessaire d'affecter tous les contrôles en mode *Control Change* (cf. § II.A.2.).

Lorsqu'on passe l'intégralité des seize *pads* en mode *Control Change*, on constate une première série de redondances dans le rang des commandes *Control Change – number* dans l'onglet *Assign*. Deux solutions sont possibles : soit numéroter d'une autre manière les boutons dans la page *Assign* de CE; soit changer de canal – 1 à 16 - pour chaque zone. C'est cette deuxième solution, plus simple, qu'on retiendra ici :

- Canal 1 : *Pad Page A* ;
- Canal 2 : *Knob Page 1* ;

L'envoi de la piste *MICROPHONE* vers les retours A à H – s'effectuera via huit *pads* sur la *Pad Page A*, en mode *Control Change* – mode de contrôle des paramètres d'instruments ou de logiciels. Le basculement des modes *Sync* et *Time* du plugin *Filter Delay* s'effectue via un *pad* sur la même page.

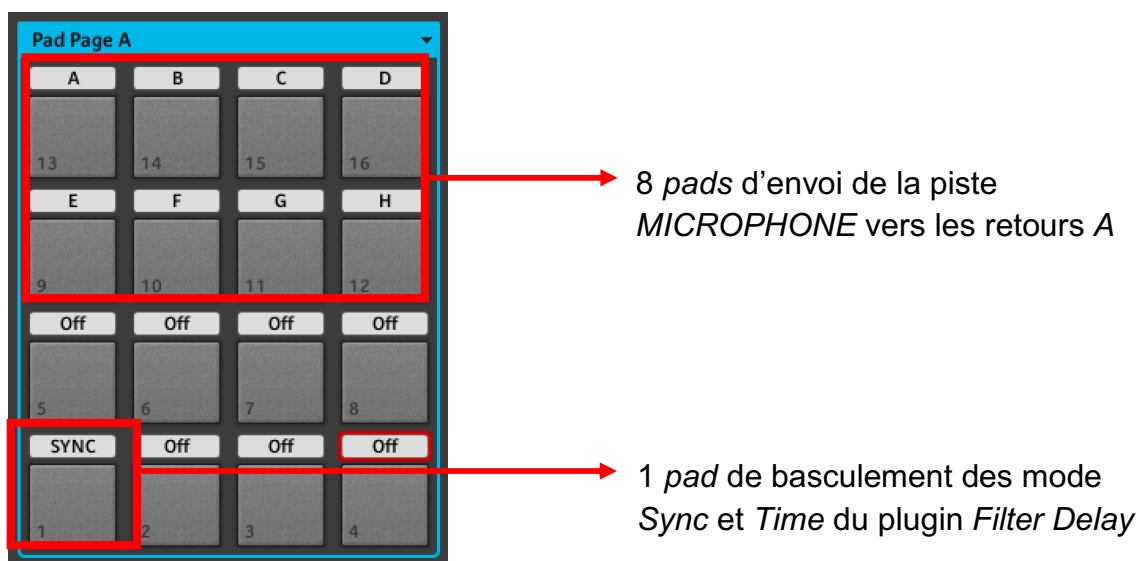


Figure 27 - Pad Page A

Il s'agira, dès lors qu'on appuie sur un des huit *pads*, d'ouvrir complètement l'envoi vers le retour correspondant, qui se fermera lors du relâchement. Chaque

pad peut être paramétré indépendamment via la page *Assign* dans CE (cf. II.A.3.) :

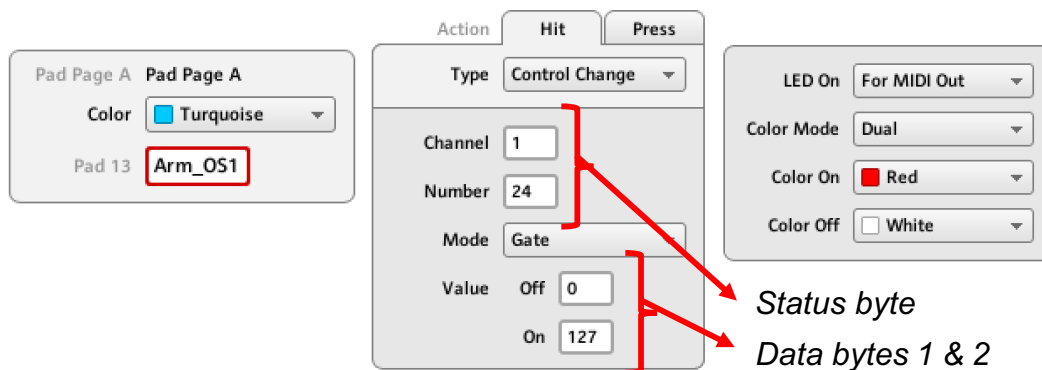


Figure 28 - Page *Assign* pour une commande de pad

L'ensemble des commandes de *pads* sont affectées au canal – *channel* - MIDI n°1. Il existe pour l'ensemble des canaux MIDI 128 rangs de commandes en mode *Contrôle Change* – *number*. Ce numéro détermine l'identité du contrôle : il est indiqué au sein du *status byte* de la transmission MIDI, au même titre que le numéro de canal (cf. II.A.2.). On peut en supplément choisir un mode d'appui en rapport avec son utilisation – menu défilant *Mode* :

- *Toggle* : deux valeurs midi qui basculent à chaque toucher - appui seulement ;
- *Trigger* : une seule valeur midi qui s'active à chaque toucher – appui seulement ;
- *Gate* : deux valeurs midi qui s'activent à chaque toucher – appui et relâchement ;
- *Inc* : incrémentation midi à chaque toucher – appui seulement.

Concernant le découpage de la voix par la technique du *tape loop*, il est souhaitable que le temps d'appui sur le *pad* d'envoi corresponde au temps d'enregistrement de la boucle. Il est donc nécessaire d'avoir de disponible les fonctions d'appui – pour ouvrir l'envoi - et de relâchement – pour fermer l'envoi. On choisira donc le mode *Gate* pour les huit *pads*. Concernant le *pad* de basculement des modes *Sync* et *Time*, on indexera le mode sur *Toggle*, qui permet de conserver la commande entre chaque appui.

Par ailleurs, Il y a deux valeurs MIDI correspondant à l'ouverture et à la fermeture de l'envoi. Elles sont visibles dans la section *Value* de l'onglet *Action* (cf. *Figure 21*). L'ouverture complète de l'envoi correspond à une valeur MIDI de 127 tandis que sa fermeture correspond à une valeur de 0. Ces deux valeurs *Off* et *On* sont transmises via deux *data bytes* distincts qui suivent le *status byte* (cf. § II.A.2.).

3. Création d'un *template CE* : *Knob Page*

Un fader rotatif disponible sur la page *Knob Page 1* est utilisé pour la commande du temps de *Delay* :



Figure 29 - Knob Page 1

Chaque fader rotatif peut être paramétré indépendamment via la page *Assign* dans CE (cf. II.A.3.b.) :

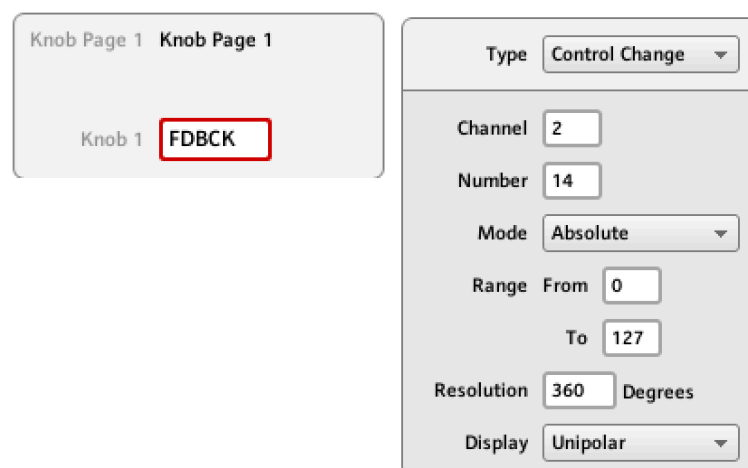


Figure 30 - Onglet Assign

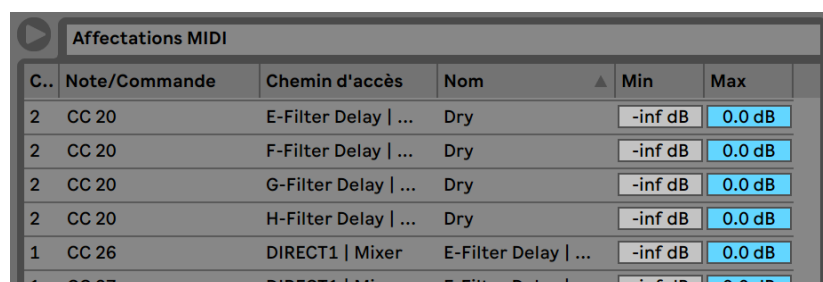
L'ensemble des commandes de faders rotatifs sont affectées au canal – *channel* - MIDI n°2. On peut en supplément choisir un mode d'action en rapport avec son utilisation – menu défilant *Mode* :

- *Absolute* : le contrôle envoi en MIDI des valeurs de commandes absolues de 0 à 127 ; *Range from* et *To* définissent l'intervalle de commande et *Resolution* la valeur en degrés à engager pour parcourir l'ensemble de la plage de valeurs ;
- *Relative* : la valeur control change envoyée est définie en rapport à la valeur actuelle, par incrémentation de 1/127 ; *Step* permet de régler la valeur d'incrémentation tandis que *Résolution* permet de régler la sensibilité de l'élément de contrôle ;
- *Relative (offset)* : similaire au mode *Relative* avec une valeur de décalage.

Le contrôle du temps de *Delay* est indexé sur le mode *Absolute*, avec une résolution de 360 degrés. Il faut donc un tour pour passer de 999ms à 1ms en mode *Time*.

Une fois les commandes renommées et les contrôles organisés dans la géographie de Maschine MK2, on peut accéder à Ableton Live 10 et affecter les commandes MIDI par simple toucher d'une commande après un clic gauche sur paramètre affectable. Chaque contrôle est répertorié dans la fenêtre des affectations MIDI d'Ableton Live 10.

Une fois Ableton Live 10 paramétré pour recevoir les données MIDI de Maschine MK2 (cf. § II.C.1.) et le *template* CE sauvegardé (cf. § II.C.2.), il s'agit d'ouvrir la page d'affectation MIDI (cf. *Figure 16*) pour y répertorier les commandes choisies. Les affectations sont alors répertoriées dans l'onglet *Affectations MIDI* :



C..	Note/Commande	Chemin d'accès	Nom	▲	Min	Max
2	CC 20	E-Filter Delay ...	Dry		-inf dB	0.0 dB
2	CC 20	F-Filter Delay ...	Dry		-inf dB	0.0 dB
2	CC 20	G-Filter Delay ...	Dry		-inf dB	0.0 dB
2	CC 20	H-Filter Delay ...	Dry		-inf dB	0.0 dB
1	CC 26	DIRECT1 Mixer	E-Filter Delay ...		-inf dB	0.0 dB
1	CC 27	DIRECT1 Mixer	E-Filter Delay ...		-inf dB	0.0 dB

Figure 31 – Vue partielle de l'onglet affectations MIDI

D. *Acid Corps* : performance de *lingual music*

Acid Corps est le titre de la performance qui résulte de l'interaction entre dispositif expérimental et la lecture d'un poème composé à dessein. La partie pratique correspondant à l'exercice de mémoire prend donc ici la forme d'un morceau de *lingual music* joué en *live* associé à sa captation audiovisuelle, en vue de sa présentation lors de l'exercice oral.

1. Le poème

Le poème proposé se constitue d'une série de 39 mots tirés d'un témoignage personnel enregistré sur note vocale le 24 octobre 2020 à propos d'une agression sexuelle que j'ai vécue en 2015, au sein d'une école d'ingénieurs. Le poème est répété trois fois, chaque occurrence correspondant à un mouvement performatif (cf. I.D.) :

<i>impression</i>	<i>morceaux</i>	<i>sensation</i>	<i>recupérer</i>
<i>souviens</i>	<i>piaule</i>	<i>résidence</i>	<i>compris</i>
<i>comment</i>	<i>pourquoi</i>	<i>solution</i>	<i>lumière</i>
<i>passé</i>	<i>revenue</i>	<i>oublier</i>	<i>imprimé</i>
<i>marque</i>	<i>cicatrice</i>	<i>voyais</i>	<i>là</i>
<i>endroit</i>	<i>moment</i>	<i>parfois</i>	<i>demander</i>
<i>repense</i>	<i>flou</i>	<i>corps</i>	<i>état</i>
<i>automatiquement</i>	<i>situations</i>	<i>gens</i>	<i>rue</i>
<i>particulier</i>	<i>histoire</i>	<i>importe</i>	<i>surface</i>
<i>images</i>	<i>répercute</i>	<i>écho</i>	

Outre la réalisation du morceau musical joué en *live*, il est également question de placer *Acid Corps* dans son contexte d'écriture : celui d'une agression sexuelle. Sans cette information, les mots utilisés ne véhiculent pas

d'eux-mêmes cette teneur, qui est amenée à modifier la perception d'écoute, i.e. la sémiotique du morceau. Dans cette mesure, une phrase est ajoutée avant le début d'*Acid Corps* et diffusée au centre de l'espace stéréophonique :

« *Autopsie d'une agression sexuelle.* »

Le terme d'*autopsie* a été choisi pour deux raisons. D'une part pour son rappel de la mutilation d'un corps ; d'autre part comme représentation du trauma via la dissection des termes de l'expérience qui constituent le propos d'*Acid Corps*.

Le contexte d'écriture est également lisible dans un *flyer* distribué lors des jours de présentation, associé à un visuel constituant l'affiche de la performance. Ces deux documents sont disponibles en annexe. Un questionnaire de retours du public, également disponible en annexe, fera l'objet d'une discussion en fin de ce document (cf. II.D.5.).

2. Réalisation technique

La réalisation technique de la performance s'effectue grâce à l'association d'un dispositif de captation de la voix, du dispositif expérimental élaboré précédemment ainsi qu'un dispositif de sonorisation stéréophonique.



Figure 32 - Installation complète du dispositif

Le dispositif de captation de la voix est constitué d'un microphone [Oktava MK012](#) hypercardio muni d'une bonnette et d'une carte son [MBox Pro](#) de la marque Avid. La communication avec un MacBook Pro version El Capitan sur lequel est installé Ableton Live 10 est effectuée via une liaison *FireWire*.



Figure 33 - Microphone Oktava muni d'une bonnette pour la captation vocale



Figure 34 - Carte son Avid Mbox Pro



Figure 35 - Macbook Pro sur lequel est ouverte la session Ableton live 10

Le dispositif expérimental est adapté de manière à communiquer les informations MIDI du contrôleur Maschine MK2, posé sur un pupitre, via une liaison sans fil grâce à l'application RTP-MIDI disponible dans *Audio and MIDI Setup* sur les ordinateur muni d'une exploitation MacOS. Elle permet le partage d'informations MIDI entre deux ordinateurs : celui auquel est branché le contrôleur MIDI et celui sur lequel est ouverte la session Ableton Live 10. Cela permettra d'effectuer plus aisément les réglages de sonorisation.

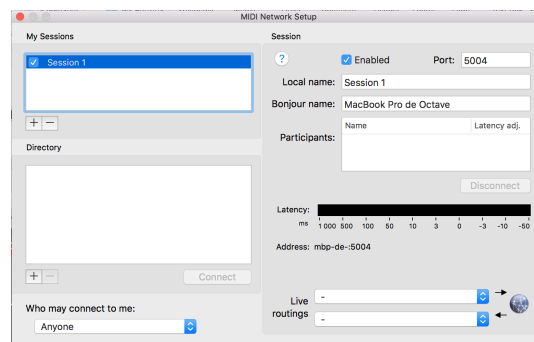


Figure 36 - Fenêtre de l'application RTP-MIDI disponible dans les réglage "Audio and MIDI Setup" sur une exploitation MacOS



Figure 37 - Maschine MK2 connectée en USB à un Macbook Pro; communication MIDI sans fil avec l'ordinateur de régie



Figure 38 - Vue depuis la scène

Le dispositif de sonorisation est constitué d'un amplificateur [Samson Servo 120a](#) et d'une paire d'enceintes Tannoy System 600.



Figure 39 - Amplificateur Samson Servo 120a



Figure 40 - Paire d'enceintes Tannoy System 600; 3m d'écartement

3. Déroulement de la performance

La performance se déroule selon une série d'action corporelles liées à la prononciation du poème. Un *pad* en mode *Toggle* est ajouté en bas à droite de la *Pad Page A* permettant de commander un envoi de la piste *MICROPHONE* vers une piste de retour *J* stéréophonique sans effet. Il sera activé pour la prononciation de la phrase d'introduction d'*Acid Corps*.

Par ailleurs, il s'agit également d'implémenter la possibilité d'un enregistrement stéréophonique, d'une part pour la captation audiovisuelle prévue pour la soutenance, et d'autre pour les éventuelles réécoutes lors des répétitions. Dans cette mesure, la piste *@MIX* est ajoutée à la session puis armée. De fait, toutes les pistes de retour *A* à *J* sont y sont routées, la piste *@MIX* étant à son tour routée vers la piste *Master*. L'enregistrement s'effectue alors via la fenêtre Arrangement d'Ableton Live 10.

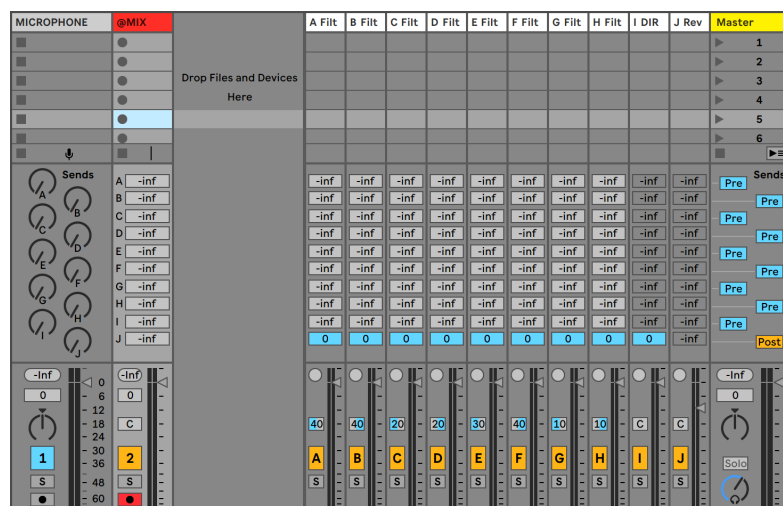


Figure 41 - Session Ableton Live finale

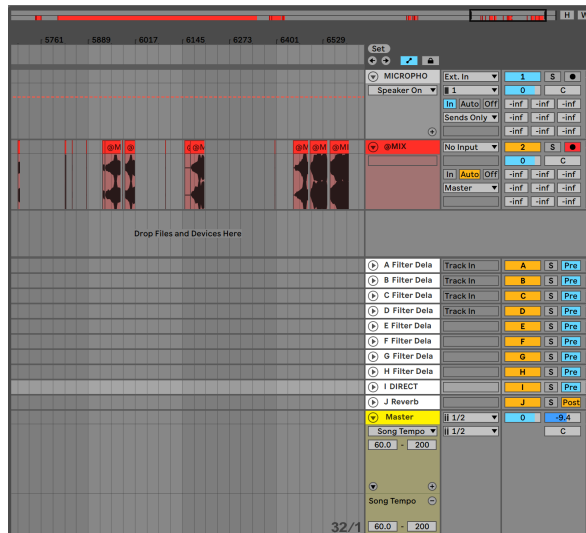


Figure 42 - Fenêtre Arrangement et enregistrements

La configuration initiale de Maschine MK2 est la suivante :

- Mode Sync activé – pad en jaune ;
- Pad de direct activé – pad en vert ;
- Temps de Delay réglé à 1ms.



Figure 43 - Configuration initiale de Maschine MK2 pour la performance Acid Corps

Pour le 1^{er} mouvement, chaque mot est mis en boucle et placé dans l'espace stéréophonique par appuis successifs sur les huit pads d'envoi de la piste MICROPHONE vers les retours A à H. Cela suppose un ordre d'apparition des

mots dans l'espace stéréophonique. L'objectif est que le mélange des mots reste spatialement équilibré tout au long de leur accumulation.

La partition correspondante au premier mouvement est disponible en annexes. À chaque mot est associé la combinaison de pads correspondante ; le sigle « > » représente une action descendante le fader rotatif *DELAY*. La fin du premier mouvement est marquée par le passage des plugins *Filter Delay* de chaque piste de boucle en mode *Time*.

Lors du 2^{ème} mouvement, chaque mot est successivement « *time stretché* » par un appui sur une combinaison de pads associé à la manipulation du fader rotatif *DELAY* correspondant à la vitesse de défilement des boucles. Outre l'explosion des mots du poème par un effet de time stretch, l'objectif est de faire évoluer ce mouvement dans l'espace stéréophonique :

- Les huit premiers mots sont d'abord pulvérisés à chaque position des retours A à H (cf. § *Figure 13*) – un pad par mot ;
- De « *Comment* » à « *Imprimé* », la répartition s'effectue en miroir par rapport au centre stéréophonique : les quatre premiers mots progressant des deux extrêmes vers le centre ; les quatre suivant progressant du centre vers les deux extrêmes – deux pads par mot ;
- De « *Marque* » à « *Demander* », la répartition s'effectue en opposition vis-à-vis des positions dans l'espace stéréophonique, aller puis retour – deux pads par mot ;
- De « *Repense* » à « *Rue* », la répartition spatiale est effectuée via une combinaison de trois pads par mot ;
- De « *Particulier* » à « *Surface* », la répartition spatiale est de nouveau effectuée via une série de combinaisons d'un pad par mot, amorçant les trois derniers mots, « *Images* », « *Répercute* » et « *Écho* », pulvérisés suivant une série de combinaisons de quatre pads par mot.

La partition correspondante au deuxième mouvement est disponible en annexes. La fin du deuxième mouvement est marquée par la constitution d'une nappe sonore à partir du mot « *Echo* » et le passage des plugins *Filter Delay* de chaque piste de boucle en mode *Sync*.

Le 3^{ème} mouvement est caractérisé par une répartition spatiale de syllabes et phonèmes associés au même poème. Chaque mot est prononcé lentement et découpé à quatre endroits suivant l'ordre des retours proposé par le premier mouvement. Le temps de prononcer « *Impression* », quatre appuis courts

successifs sont effectués sur les pads *A*, *H*, *C* et *F*. Le temps de prononcer « *Morceaux* », quatre appuis courts successifs sont effectués sur les pads *B*, *G*, *D* et *E*, et ainsi de suite.

La partition correspondante au troisième mouvement est disponible en annexes. La fin du troisième mouvement est marquée par le passage des plugins *Filter Delay* de chaque piste de boucle en mode *Time* et à la constriction lente de l'ensemble des boucles sonores jusqu'au silence.

4. Répétitions et captation audiovisuelle

Les répétitions se sont soldées de plusieurs changements quant à l'implémentation informatique du dispositif expérimental :

- (1) Le deuxième mouvement rend le dispositif très sensible à l'effet *Larsen* : la constriction successive des mots laisse pour le troisième mouvement un résidu sonore aigu particulièrement désagréable ; dans cette mesure, il était nécessaire que l'effet de *time stretch* disparaisse plus rapidement lors de la manipulation du *fader* rotatif *DELAY* lié à la modification de la vitesse de défilement des boucles : en conséquence, le taux de *feedback* de chaque *Filter Delay* a été réduit à 97 % ;
- (2) De même, la pulvérisation des termes du deuxième mouvement joue sur l'effet granuleux du son dégagé ; cependant, une saturation n'est pas souhaitée et est presque systématique : sur chaque piste de boucle ont été ajoutés une série de limiteurs réglé sur -1db.



Figure 44 - Plugin Limiter dans Ableton Live 10

- (3) L'ajout d'un égaliseur sur la piste *Master* dédié à la réduction des effets *Larsen* inhérents à l'association des dispositifs de captation microphonique et de sonorisation, relativement proches dans les salles de présentation.
- (4) Pour la position des doigts d'une main, le placement des huit touches associées aux envois vers les retours *A* à *H* sur Maschine MK2 n'est pas idéale ; dans cette mesure, voici la proposition d'une nouvelle ergonomie :



Figure 45 - Nouvelle ergonomie des touches proposée

La correspondance des touches vis-à-vis des retours A à H s'effectue de droite à gauche, de manière à suivre leur position dans l'espace stéréophonique lorsqu'on est placé sur scène :

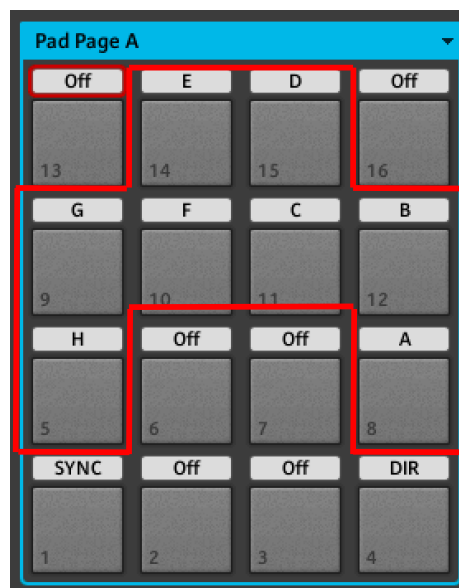


Figure 46 - Ordonnement des correspondances avec les retours A à H dans Controller Editor

La captation audiovisuelle de la performance correspond au montage alterné de deux plans en contre champs : plan de trois-quarts face – action verbale – et un plan de trois-quarts arrière – action corporelle. La bande sonore est un mélange de l'enregistrement direct du morceau au sein d'Ableton Live et d'une captation stéréophonique de sa diffusion acoustique par un couple ORTF Superlux.



Figure 47 - Plan de trois-quarts face

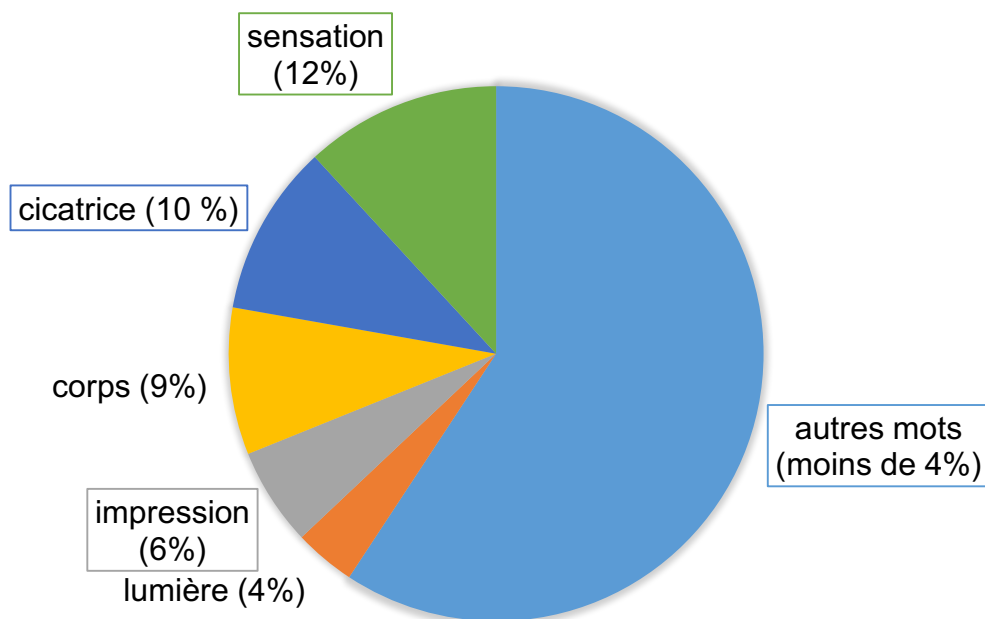


Figure 48 - Plan de trois-quarts arrière

5. Présentations d'Acid Corps

Les présentations d'Acid Corps ont eu lieu à L'ENS Louis Lumière du 26 au 29 Mai 2021. 41 personnes y ont assisté et ont répondu au questionnaire, composé de trois questions :

- (1) *Quels mots avez-vous retenus ?* : cette question est destinée à recueillir les mots qui ont le plus marqué l'auditoire ; la liste des mots retenus par le public est disponible en annexes. En voici l'analyse en termes d'occurrences :



Au total, 66 mots ont été recueillis. Sur cet ensemble :

- Le terme « sensation » est cité 16 fois ;
- Le terme « cicatrice » est cité 14 fois ;
- Le terme « corps » est cité 12 fois ;
- Le terme « impression » est cité 8 fois ;
- Le terme « lumière » est cité 5 fois ;
- L'ensemble des autres termes sont cités moins de 5 fois.

Tout d'abord, on constate qu'un grand nombre de mots retenus n'ont pas été prononcés. Parfois, l'auditoire est même amené à les associer pour constituer des phrases. La perte progressive des repères sémantiques pousse donc

l'auditoire à s'appuyer sur une autre perception, plus active : les mots s'imposent d'eux-mêmes.

On constate que les termes prédominants sont effectivement prononcés. Les termes « *sensation* » et « *impression* » étant deux des tous premiers mots prononcés avant le flot sonore constitué dans le premier mouvement, il paraît sensé qu'ils soient marquants ; cependant, « *morceaux* » et « *recupérer* » ne sont cités que deux fois. Il semblerait que lors des représentations d'*Acid Corps*, l'auditoire ait davantage retenu les termes qui se rapportent au lexique du ressenti.

Le terme « *cicatrice* » est le deuxième le plus cité. Ceci est largement dû à son agressivité sonore lié au phonème [s] ayant tendance à le faire davantage ressortir. Par ailleurs, le terme « *corps* » est contenu dans le titre de la performance, *Acid Corps*, ce qui explique en partie son effet marquant pour l'auditoire.

Le terme « *lumière* » est plus mystérieux. J'en laisse la libre interprétation aux lecteurs et lectrices de ce mémoire – *l'ouïe* ?

- (2) *Comment qualifieriez-vous le ressenti lors de l'écoute d'Acid Corps ?* : cette question est destinée à recueillir l'ensemble des sensations, exprimées en mots, perçues par l'auditoire. La liste des mots employés par le public est disponible en annexes.

Au total, 46 mots décrivant un ou plusieurs ressentis font surface. Un certain nombre sont amenés à décrire un sentiment plutôt désagréable, voire intrusif, durant l'ensemble de la performance : *agressif, anxiogène, asphyxie, choquant, crispation, désagréable, douloureux, envahissant, gênant, malaise, oppressant, peine, pernicieux, stressant, violent.*

Une petite partie des retours, issue de remarques davantage liées à l'évolution des trois mouvements d'*Acid Corps*, rapporte une sensation plutôt agréable à l'issue du morceau, malgré l'inconfort à l'ouverture : *agréable, apaisant, enveloppant, relaxant.*

D'une manière plus générale, ce qui marque également l'auditoire semble être le sentiment ou la sensation d'une perte de repères : *confusion, déroutant, embrouillement, emportant, fragmenté, hypnotisant, intrigant, perte, perturbant, polarisé, troublant.*

- (3) *Selon vous, à quelle sensation peut se rapporter le terme d'acidité ?* : cette question, plus personnelle, est destinée à recueillir des mots qui permettent de définir une sensation d' « *acidité* », liée au propos d'*Acid Corps* ; en voici un certain nombre, que je me suis permis de choisir parmi tous :

quelque chose qui pique au milieu du reste

se défend petit à petit

honte

peur

échec

rejet

rentrer dans la tête

fragmentation

rugueux

explosion

Conclusion

Le dispositif expérimental élaboré dans ce travail de mémoire de fin d'études constitue une proposition d'écriture sonore, basée sur la technique du *tape loop* et la mise en lien des actions verbales et corporelles. D'une part, il présente une dimension évolutive vis-à-vis des possibilités offertes par les différentes composantes *hardware* et *software* qui lui sont associées. S'il est proposé ici de l'utiliser dans le cadre de la création d'*Acid Corps*, performance construite autour d'un poème, il peut également participer à l'élaboration d'une mise en sons d'autres récits, ou pour des performances alliant des velléités verbales et corporelles différentes : textes, sons préenregistrés, chant pour l'action verbale ; captation de mouvement, reconnaissance de gestes pour l'action corporelle. D'un point de vue pédagogique, la performance est également une méthode d'apprentissage enrichissante.

La recherche réalisée dans ce travail de mémoire concerne l'exploration de la relation des mots avec le corps dans le cadre de la poésie sonore. D'une part, la perspective historique choisie pour l'élaboration du dispositif est un point de vue personnel et spécifique, rattaché à un corpus d'œuvres sélectionnées sur plus d'un siècle de productions. Le dispositif expérimental et les trois mouvements sonores proposés comme réponses à cette problématique est un choix d'élaboration issu de la technique du *tape loop* et du découpage de la voix. Il y en existe d'autres : utilisation d'instruments – Joachim Montessuis, de la spatialisation – Carole Rieussec, de la synthèse sonore et visuelle – Cyrille Henry et Nicolas Montgermont, du magnétophone – George Moraitis – ou encore du montage sonore – Hortense Gauthier.

Un thème récurrent en poésie sonore est l'utilisation des haut-parleurs. Dans les cas notables des travaux de Henri Chopin et Carole Rieussec, ils ont une fonction créatrice particulière : à la fois technique et artistique. Leur « détournement » dans le cadre des productions contemporaines pourraient faire l'objet d'un projet de mémoire de fin d'études.

Bibliographie

BALICH (J.), *USB-IF Publishes USB Device Class Specification for MIDI Devices v2.0* [En ligne], mis en ligne le 16 juillet 2020, consulté le 5 avril 2021, URL : https://www.usb.org/sites/default/files/2020-07/USB-IF_MIDI%20Press%20Release_FINAL_20200714.pdf

BARRAS (V.), ZUBRUGG (N.), *Poésies sonores*, Éditions Contrechamps, Genève, 1992

BOBILLOT (J.P.), *Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse*, 2013, *Inter*, (114), p. 10–13

BÉHAR (H.), CARASSOU (M.), *Dada, Histoire d'une subversion*, (ed.) Fayard, 2005

BOIRON (A.), « Poésie sonore aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse » : un développement, *Littératures*, 2016

BORJA (M.), « Présences audibles et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre », *L'Écho du théâtre*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2017

CHOPIN (H.), *Quelques notes*, In Barras, V., & Zubrugg, N. (Eds.), *Poésies sonores*. Éditions Contrechamps. doi :10.4000/books.contrechamps.1283, 1992

DACHY (M.), *L'Ursonate de Kurt Schwitters*, Cairn.Info, 2016

DÉCARIE (J.), GOURD (S.P.), *Le protocole MIDI, Document synthèse* [En ligne], Université du Québec à Montréal, 2001, consulté le 5 avril 2021, URL : http://multimedia.uqam.ca/audio/docu/MIDI_JDSPG.pdf

DEL REY (G.), *Fluxus : un temps pour la politique en art*, *Noesis* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 06 octobre 2008, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/743>

DE SIMONE (C.), « Henri Chopin et l'invention de la voix », *Dispositifs sonores, Corps, scènes, atmosphères*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019

FROGER (G.), *Poésie sonore et art contemporain : les mots dans l'espace, déméter* [En ligne], Actes, Séminaires, Textes, Séminaire régulier "L'Espace à la jonction des arts", mis à jour le : 22/07/2012, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=86>

GARNIER (P.), *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968

GARNIER (P.), *Poésie concrète et spatiale*, Persée, In : Communication et langages, n°5, 1970, pp.13-25

GAYOU (E.), *GRM, Le Groupe de Recherche Musicales, Cinquante ans d'histoire*, Fayard, 2007

HAUSMANN (R.), « Autobiographie », in Marc Dachy (éd.), *Courrier Dada*, [1958], Paris, Éditions Allia, 1992

HEIDSIECK (B.), La poésie sonore, In Laufer, R. (Ed.), *Le texte en mouvement*, Presses universitaires de Vincennes, 1987

HEIDSIECK (B.), Domaine musical et poésie sonore, In Albèra, P. (Ed.), *Karlheinz Stockhausen. Montag aus Licht : Revue Contrechamps / numéro spécial*, Éditions Contrechamps, 1988

LISTA (G.), *Dada, libertin et libertaire*, (ed.) L'insolite, Paris, 2005

MARINETTI (F.T.), La déclamation dynamique et synoptique, in LISTA, Giovanni, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015.

NACHTERGAEL (M.), *Poet against the machine, Une histoire technopolitique de la littérature*, (ed.) Le mot et le reste, 2020

Raoul hausmann, Dadasophe, De Berlin à Limoges, dir. Annabelle Ténèze, Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, Éditions Dilecta, 2017

ROUX (C.), *Danse(s) performative(s)*, Collection Le corps en question, Paris, Le Harmattan, 2007

RYKNER (A.), "Le dispositif à l'épreuve de la médiatisation sonore au théâtre", in PISANO (G.), QUIÉNNIEC (J.P.), *Dispositifs sonores, Corps, scènes, atmosphères*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019

SANOUILLET (M.), *Dada à Paris*, (ed.) Pauvert, 1965

THIERS (B.), *Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature*, *La Vie des idées*, 29 juin 2012. ISSN : 2105-3030.
URL : <https://laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>

THÉVAL (G.), *Manifestes en performance : de quelques manifestes de poésie expérimentale, Itinéraires* [En ligne], 2018-1 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 23 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4399> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.4399>

TOTH (L.), « Mise en corps, mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine », *Danse contemporaine et littérature, entre fiction et performances écrites*, Collection Recherches, Centre national de la danse, 2015

ZUMTHOR (P.), *Oralités—Polyphonix*, éditions Inter, Québec, 1992

ZUMTHOR (P.), *Une poésie de l'espace*, In Barras, V., & Zubrugg, N. (Eds.), *Poésies sonores*. Éditions Contrechamps. doi :10.4000/books.contrechamps.1281, 1992

Filmographie

Tristan Tzara, *L'amiral cherche une maison à louer*, 1916,
<https://www.youtube.com/watch?v=ais4uCD22io&t=78s>, consulté le 10/02/2021

Raoul Haussmann, *Bbb*, 1918,
<https://www.youtube.com/watch?v=2IVqiCURmFQ>, consulté le 10/02/2021

Raoul Haussmann, *Fmsbw*, 1918,
<https://www.youtube.com/watch?v=2IVqiCURmFQ>, consulté le 10/02/2021

Kurt Schwitters, *Ursonate*, 1932,
<https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>, consulté le 10/02/2021

Klaus Obermaier & Ars Electronica Futurelab, *Ursonate*, 2015
<http://www.exile.at/heavyheaded/>, consulté le 10/02/2021

Eugen Gomringer, *Kein fehler im system*, 1953,
<https://www.youtube.com/watch?v=SwgxMEJEYwE>, consulté le 16/02/21

Sébastien Lespinasse, *Train Train #1*, <https://www.youtube.com/watch?v=-uquaqS1YmY&t=174s>, consulté le 11/02/21

Vincent Barras, *Umno*, <https://www.youtube.com/watch?v=VmDqwUnKG9M>,
consulté le 15/02/21

Joël Hubaut, *Animal*, <https://www.youtube.com/watch?v=Rx3bkscwGqk>,
consulté le 15/02/21

Henri Chopin, *Le Corps*, 1966,
<https://www.youtube.com/watch?v=lgedLWNtanY>, consulté le 26/01/2021

Henri Chopin, *La poésie sonore du plus loin que le verbe et toujours pour lui*,
1983, <https://www.youtube.com/watch?v=TIqnwpmn63E>, consulté le
26/01/2021

Isle Garnier, *Tem-Tem*, 1962,
<https://www.youtube.com/watch?v=fZRhar2uXEO>, consulté le 22/02/21

Henri Chopin, performance au Garage, Besançon, 1995,
<https://www.youtube.com/watch?v=HFbAScqxqng>, consulté le 12/11/2020

Joachim Montessuis, performance au festival Akouphène, Genève, 2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=eI8S92ONX7Y&t=272s>, consulté le 10/12/20

Joachim Montessuis, performance au Palais de Tokyo, 2013,
https://www.youtube.com/watch?v=LiAGEBO_meA&t=415s, consulté le
24/02/21

Georges Moraitis, Live au CDN de Besançon, *Excentricité VI*,
<https://www.youtube.com/watch?v=qSy26Yjm4zQ&t=674s>, consulté le 24/02/21

Joseph Beuys, 1970, <https://www.youtube.com/watch?v=kf7JP5thQE0>,
consulté le 10/03/2021, 1'47 – 2'12

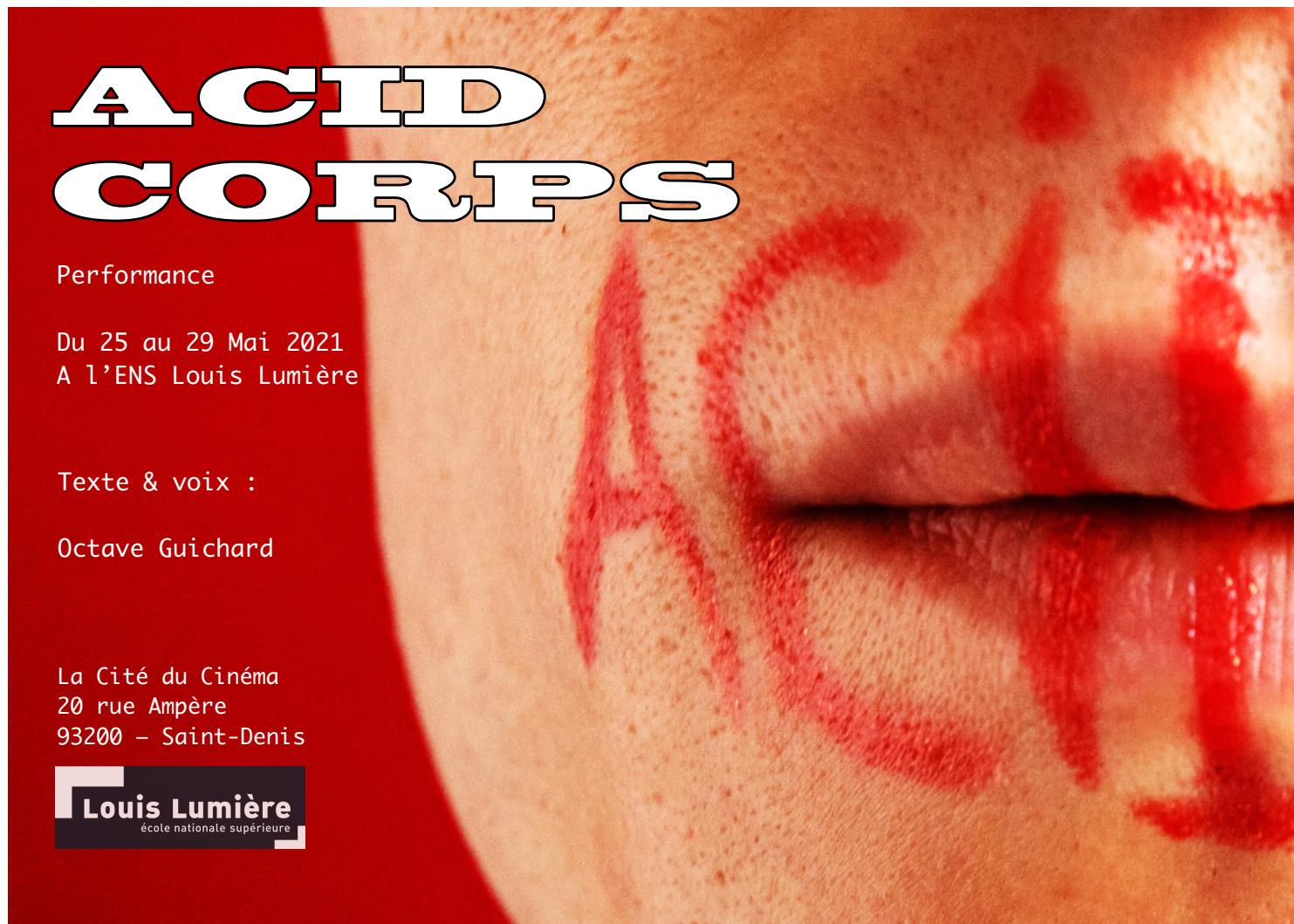
Alva Noto feat. Anne-James Chaton, *Uni Acronym*,
https://www.youtube.com/results?search_query=anne+james+chaton, consulté
le 13/02/21

Hortense Gauthier, *Toutes les sorcières sont des danseuses étoiles*,
performance au Festival one+one, Dijon, 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=C7YKDz-Otw4>, consulté le 10/03/2021

Annexes

AFFICHE	80
FLYER	81
QUESTIONNAIRE	82
1^{ER} MOUVEMENT D'ACID CORPS	83
2^{EME} MOUVEMENT D'ACID CORPS	84
3^{EME} MOUVEMENT D'ACID CORPS	85
LISTE DES MOTS RETENUS PAR LE PUBLIC	86
LISTE DES MOTS EMPLOYES POUR QUALIFIER LE RESENTI A L'ECOUTE	87

Affiche



ACID CORPS

Performance

Du 25 au 29 Mai 2021
A l'ENS Louis Lumière

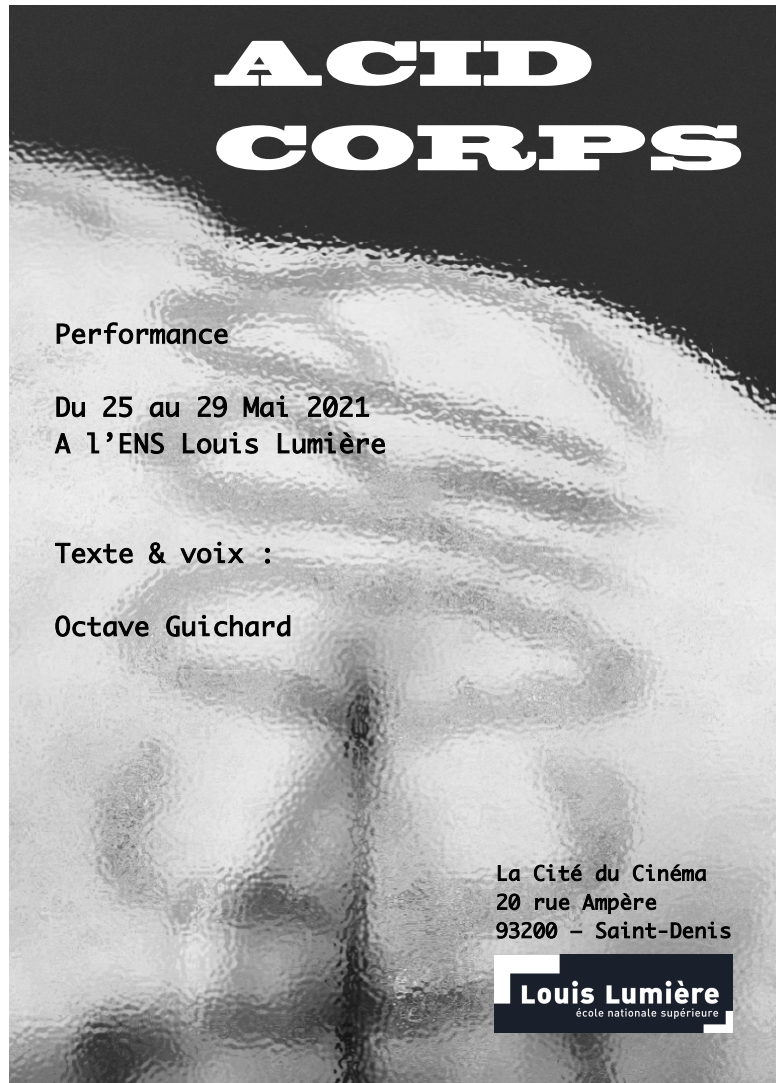
Texte & voix :

Octave Guichard

La Cité du Cinéma
20 rue Ampère
93200 - Saint-Denis

Louis Lumière
école nationale supérieure

Flyer



ACID CORPS

Acid Corps est le titre d'une performance musicale sur le thème des violences sexuelles. À partir d'un témoignage personnel qui en relate les ressentis, je vous propose, le temps de quelques minutes, une plongée sonore dans les entrailles du corps en prise avec les mots.

Cette performance a été élaborée à l'occasion d'un mémoire de fin d'études au sujet de la *poésie sonore*. La relation intime entre langage et corps que suggèrent les productions historiques et contemporaines dans cette discipline ont mené à la création d'un dispositif sonore permettant l'articulation entre action verbale et action corporelle.

Ce dispositif expérimental est utilisé comme vecteur expressif du récit proposé. Il est à l'origine de la création d'*Acid Corps*.

Les représentations auront lieu à l'ENS Louis Lumière du 26 au 29 mai. Le morceau sera joué toutes les heures aux horaires suivants :

Mardi 25 mai :	14h - 17h
Mercredi 26 mai :	9h - 12h et 14h - 17h
Jeudi 27 mai :	9h - 12h et 14h - 17h
Vendredi 28 mai :	9h - 12h et 14h - 17h
Samedi 29 mai :	10h - 12h et 14h - 17h

Questionnaire

ACID CORPS

Questionnaire

*Ce questionnaire est anonyme.
Aucune question n'est obligatoire.*

Quels mots avez-vous entendu ?

Comment qualifieriez-vous le ressenti lors de l'écoute d'*Acid Corps* ?

Selon vous, à quelle sensation peut se rapporter le terme d'*acidité* ?

1^{er} mouvement d'Acid Corps**A***impression***H***morceaux***C***sensation***F***recupérer***B***souviens***G***piaule***D***résidence***E***compris***A***comment***H***pourquoi***C***solution***F***lumière***B***passe***G***revenue***D***oublier***E***imprimé***A***marque***H***cicatrice***C***voyais***F***là***B***endroit***G***moment***D***parfois***E***demander***A***repense***H***flou***C***corps***F***état***B***automatiquement***G***situations***D***gens***E***rue***A***particulier***H***histoire***C***importe***F***surface***B***images***G***répercute***D***écho*

2^{ème} mouvement d'Acid Corps**A >***impression***H >***morceaux***C >***sensation***F >***recupérer***B >***souviens***G >***piaule***D >***résidence***E >***compris***AH >***comment***BG >***pourquoi***CF >***solution***DE >***lumière***DE >***passé***CF >***revenue***BG >***oublier***AH >***imprimé***AE >***marque***DH >***cicatrice***BF >***voyais***CG >***là***CG >***endroit***BF >***moment***DH >***parfois***AE >***demander***ACG >***repense***BFH >***flou***BDF >***corps***CEG >***état***CEG >***automatiquement***BDF >***situations***BFH >***gens***ACG >***rue***A >***particulier***E >***histoire***H >***importe***D >***surface***ABGH >***images***CDEF >***répercute***BCFG >***écho*

3^{ème} mouvement d'Acid Corps**A-H-C-F***impression***B-G-D-E***morceaux***A-H-C-F***sensation***B-G-D-E***recupérer***A-H-C-F***souviens***B-G-D-E***piaule***A-H-C-F***résidence***B-G-D-E***compris***A-H-C-F***comment***B-G-D-E***pourquoi***A-H-C-F***solution***B-G-D-E***lumière***A-H-C-F***passé***B-G-D-E***revenue***A-H-C-F***oublier***B-G-D-E***imprimé***A-H-C-F***marque***B-G-D-E***cicatrice***A-H-C-F***voyais***B-G-D-E***là***A-H-C-F***endroit***B-G-D-E***moment***A-H-C-F***parfois***B-G-D-E***demander***A-H-C-F***repense***B-G-D-E***flou***A-H-C-F***corps***B-G-D-E***état***A-H-C-F***automatiquement***B-G-D-E***situations***A-H-C-F***gens***B-G-D-E***rue***A-H-C-F***particulier***B-G-D-E***histoire***A-H-C-F***importe***B-G-D-E***surface***A-H-C-F***images***B-G-D-E***répercute***A-H-C-F***écho*

Liste des mots retenus par le public

abîmé	entre les deux	perception
agression	espace	peur
aide	exception	piaule
angoisse	flou	poésie
aspiration	histoire	pourquoi
automatique	hôpital	recupérer
automatiquement	impression	résidence
brûler	imprimer	ressenti
cet endroit	je	rester
chambre	je me	retient
cicatrice	la plupart	revenu
comment	lumière	sensation
complexe	marque	situation
comprendre	mémoire	solution
compression	moment	soudainement
comprimé	morceaux	souvenir
confusion	noir	souviens
continuer à faire ça	nu	spatialiste
corps	oser	superposer
déchirer	oublier	surface
écho	particulier	tôt ou tard
émotion	passe	viol

Liste des mots employés pour qualifier le ressenti à l'écoute

agréable	hypnotisant
agressif	intense
ample	intime
angoissant	intrigant
angoisse	introspectif
anxiogène	ludique
apaisant	malaise
asphyxie	mouvement
bouleversant	oppressant
choquant	peine
confusion	perdition
crispation	pernicieux
déroutant	perturbant
désagréable	polarisé
douloureux	relaxant
embrouillement	révélateur
émouvant	sincère
emportant	stressant
envahissant	touchant
enveloppant	troublant
fascinant	tumultes intérieurs
fragmenté	violent
gênant	viscéral