



Mémoire de fin d'étude
Section son promotion 2020

LA SONORISATION DE LA VOIX AU
THEATRE : ENJEU DE MISE EN SCENE

Hippolyte LEBLANC

Directeur interne : Sylvain LAMBINET

Rapporteurs : Pascal SPITZ, Franck GILLARDEAUX

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION p.4

1) HISTORIQUE DE LA VOIX AU THEATRE p.6

1.1 Les sons du théâtre p.6

1.1.1 Les sons du lieu et les sons de production p.6

1.1.2 Création sonore et « bande-son » p.9

1.1.3 La voix et le corps p.10

1.2 Le système vocal p.12

1.2.1 Physiologie p.12

1.2.2 La prosodie p.14

1.2.3 La prosodie du théâtre p.17

1.3 La voix au théâtre pré-sonorisation p.20

1.3.1 Théâtre antique et les voix multiples : Héros, Peuple et Dieux p.20

1.3.2 Théâtres classique et romantique : de la vraisemblance au réalisme
p.22

1.3.3 Théâtre de rue et avants-gardes : Les voix sortent de scène p.25

1.4 La voix au théâtre sonorisé p.29

1.4.1 Le phonographe et le théâtre aveugle p.39

1.4.2 Henri CHOPIN et « La Poésie sonore » : Reproduction sonore et
corps multiples p.33

1.4.3 Système de sonorisation fixe : l'utopie de la transparence p.37

1.4.4 Perspectives contemporaines de la voix sonorisée p.40

2) VOIX SONORISEE : LA DISSOCIATION VOIX/CORPS p.43

2.1 Interactions entre comédien.ne, personnage et public p.43

2.1.1 Le double sonore p.43

2.1.2 La dissociation voix/corps et le la comédien.ne p.45

2.1.3 La dissociation voix/corps et le public p.48

2.2 Microphonie et traitements numériques : matière sonore de la voix dans la dissociation voix/corps p.50

2.2.1 Quel dispositif microphonique pour quel corps sonore ? Ventriloquie et décalage temporelle p.50

2.2.2 Filtres, dynamique et intensité sonore : traitement de la matière sonore textuelle ? p.58

2.2.3 Effets sonores destructifs : la voix comme matière sonore sensorielle p.63

2.3 Paramètres spatiotemporels de la dissociation voix/corps p.66

2.3.1 Implantation des enceintes et localisation du corps sonore p.66

2.3.2 Sonorisation et nouveaux espaces p.72

2.3.3 Dissonances spatiotemporelles : transformation des corps p.74

3) PROPOSITION DE CREATION THEATRALE p.76

3.1 Définition du projet p.76

3.1.1 Synopsis p.76

3.1.2 Enjeux de mise en scène p.77

3.1.3 Ebauche du dispositif de mise en scène p.77

BIBLIOGRAPHIE p.82

ANNEXES p.85

Introduction

Depuis ses origines, le théâtre est un art sonore. Au cœur de celui-ci, se place le personnage, personne fictive incarnée par un.e comédien.ne. Durant le temps de la représentation théâtrale le.la comédien.ne va prêter son corps, ses traits et donc sa voix. C'est l'ensemble de ces différentes composantes physiques qui permettra l'incarnation d'un personnage. Etymologiquement « personnage » est issu du mot latin « persona », mot désignant le masque porté par les comédien.ne.s lors des représentations de théâtre antique. Ce mot est composé du préfixe « per » signifiant « à travers » et de « sonum » : le son. Ce masque était donc caractérisé par sa faculté à laisser passer le son du comédien, sa voix. Mieux, certains archéologues envisagent la possibilité que ces masques soient construits selon un modèle amplifiant par résonance la voix projetée d'un.e comédien.ne. La voix a donc toujours eu une place considérable dans l'élaboration du personnage et de l'art théâtral.

Au XXe siècle, les évolutions technologiques ont permis l'émergence de dispositifs de sonorisation au théâtre. D'une part, les éléments sonores non vocaux du théâtre ont pu s'étoffer et devenir un enjeu de mise en scène, jusqu'à l'apparition d'études universitaires au sujet du son du théâtre ces dernières années. D'autre part, la voix pouvant être amplifiée en direct, le cadre d'expression de celle-ci, limité par les capacités physiques d'émission des comédien.ne.s, a pu

évoluer. Cette avancée technologique a en outre permis l'apparition d'ingénieur.e du son, de créateur.rice sonore, au sein des équipes de mise en scène théâtrale.

Le son du théâtre, et par lui la voix, se trouve au plus près de mutation de pratiques théâtrales, rendues possibles par différentes avancées technologiques ; et apparaît comme un extraordinaire champ d'expérimentations.

Dans ce cadre il semble pertinent de s'interroger sur l'influence de l'évolution des outils technologiques sur les enjeux de la voix au théâtre à travers plusieurs questions. Comment peut-on définir la voix théâtrale ? Quelle place a-t-elle prise historiquement dans la représentation théâtrale ? Pourquoi sonoriser une voix ? Quelle influence la sonorisation peut-elle avoir sur la perception par le public de la voix ? Et pour le.la comédien.ne, de sa propre voix ?

Nous tenterons d'apporter des réponses à ces questionnements à travers ce mémoire. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le son ou les sons du théâtre pour définir l'ensemble des sources en interaction. Ensuite, nous étudierons les évolutions des enjeux vocaux à travers l'histoire, de la naissance du théâtre aux débuts de la sonorisation. Par la suite, nous nous concentrerons sur les différents paramètres participant à la sonorisation et leurs influences sur la perception de la voix et donc du personnage. Enfin, une proposition sera faite d'une création théâtrale, investissant les possibilités de mise en scène de la sonorisation de la voix au centre de sa dramaturgie.

1) HISTORIQUE DE LA VOIX AU THEATRE

1.1 Les sons du théâtre

Le théâtre s'est depuis toujours construit comme un espace intermédial. Il est avant tout le point de rencontre entre un texte, l'interprétation de celui-ci par le metteur en scène, celle de comédien.ne.s entre approche personnelle du texte et mise en jeu des directives de mise en scène et la perception d'un public. Au centre de ce point de rencontre interagissent une multitude d'agents non-humains du dispositif théâtre : la scénographie, les décors, les costumes par exemple et l'auralité du théâtre, c'est-à-dire l'ensemble des éléments audibles par les spectateur.rice.s lors de la représentation théâtrale. La voix est un élément aural prédominant. Il semble pertinent pour pouvoir construire une réflexion sur celle-ci de la replacer en premier lieu dans cette auralité théâtrale. Proposons-nous donc d'explorer succinctement l'auralité théâtrale dans ses différents composants.

1.1.1 Les sons du lieu et les sons de production

Le lieu de la représentation théâtrale n'est pas sonorement transparent. Chaque scène réunissant comédien.nes et public possède une identité sonore précédant la mise en scène sonore de la pièce. Prenons par exemple une salle de théâtre, fermée, composée de gradins et d'une scène, qui est un lieu dédié au théâtre dans lequel une grande majorité des spectacles se jouent aujourd'hui.

Chacune de ces salles se place à un endroit géographique différent et possède un traitement d'isolation acoustique particulier. Ainsi, malgré une volonté de couper la salle de l'extérieur, de nombreux éléments peuvent construire une ambiance sonore spécifique au lieu : circulation, sons de ville, métros ou au contraire oiseaux. Des éléments sonores propres aux bâtiments peuvent également intervenir, comme une ventilation par exemple. Chaque lieu possède donc un certain nombre de sources sonores non maîtrisables. Cette problématique est d'autant plus importante lorsque le théâtre sort des salles dédiées. Lors d'une mise en scène de théâtre de rue ou bien de théâtre déambulatoire comme cela a pu être proposé par Christophe RAUCK à la Villa Cavrois avec « *Un pays lointain, arrangement* » début 2020¹, la multiplication de ces sources non maîtrisable est telle, que le choix du lieu est un acte de mise en scène influençant directement le jeu des comédien.ne.s et l'implication physique du public, celui-ci pouvant être amené à se déplacer pour percevoir la voix. ?

L'acoustique est un élément central du son d'un lieu. Elle influe sur l'ensemble des éléments sonores du théâtre, chaque source, volontaire ou non, étant transformée par celle-ci. Certaines acoustiques facilitent la propagation de la voix, d'autres amplifient le public, chaque lieu possède une acoustique propre à l'architecture de la salle, proposant un équilibre sonore différent. A l'instar des

¹ Christophe RAUCK mise en scène d'après une écriture de Jean-Luc Lagarce, *Un pays lointain (arrangement)*, 11 mars 2020, Villa Cavrois

sources non-maîtrisables, les salles dédiées au théâtre sont pensées acoustiquement pour faciliter la transmission de la voix et du jeu de scène en général. L'acoustique devient souvent plus problématique dans des lieux non-dédiés : les églises par exemple où la réverbération longue perturbe l'intelligibilité du texte. En observant les évolutions architecturales des théâtres, il est intéressant de remarquer que les questions d'acoustique sont contemporaines à l'apparition du théâtre et ont continuées à se poser jusqu'à l'apparition de la sonorisation. Très souvent l'enjeu principal de ces travaux architecturaux sera de rendre la transmission de la voix au public le plus efficace possible, comme nous le verrons plus loin.

Durant la représentation certaines sources sonores ne font pas partie de la mise en scène sonore mais sont issues de la mise en scène globale : décors mobiles, machinerie, fumée, lumières... Ces sons dits « de production » au même titre que les sons venant du public, font partie intégrante de l'auralité du moment théâtral et non pas simplement du lieu.

L'ensemble de ces éléments est la matière sonore indépendante de la création sonore de la pièce. Lors d'une création théâtrale, on cherchera souvent à diminuer cette matière sonore de manière à la rendre la plus négligeable possible par rapport aux éléments sonores relevant de la création ou de l'expression des comédiens.

1.1.2 Création sonore et « bande-son »

Proposons-nous ici de distinguer la matière sonore issue d'une volonté de mise en scène en deux catégories : les sons issus des comédien.nes et les sons de sources indépendantes.

Ces sources indépendantes sont multiples et ont évoluées avec les progressions technologiques. Dès la renaissance la musique prend une place importante lors des représentations théâtrales, en dehors de la voix seuls quelques bruitages (des pas pour les entrées de scène par exemple) sont à retenir. Au départ, jouée systématiquement en directe, elle n'a jamais cessé d'être utilisée jusqu'à nos jours où elle est régulièrement enregistrée et diffusée. Avant le XXe siècle la musique occupe principalement deux fonctions : elle est illustrative ou incarne le divin. Lorsqu'elle est illustrative, elle accompagne de mélodies les événements et émotions prenant place sur scène. Elle est souvent non-écrite et changeante d'une représentation sur l'autre, à l'instar des musiciens accompagnants les débuts du cinéma. L'incarnation divine passe par l'utilisation de chœur, comme voix désincarnée sur scène, commentant les actions ou s'adressant aux personnages.

A partir du début du XXe siècle, la musique théâtrale s'inspire des avant-gardes et se diversifie s'orientant parfois vers le bruitisme. *Cenci* d'Antonin ARTHAUD en 1933 par exemple, cherche à isoler les sonorités non-musicales des différents instruments pour créer des sons ayant une influence directe sur la sensibilité des spectateur.rice.s, pouvant même les brusquer par une forte intensité

sonore ou des dissonances. Comme le souligne Bénédicte BOISSON dans *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*², il est intéressant de voir que cette évolution musicale va de paire avec l'apparition de sons pré-enregistrés et diffusés en stéréophonie, se mêlant avec cette nouvelle forme de musique. Bien qu'anachronique dans la terminologie, Bénédicte BOISSON y voit l'apparition des « bandes-son » mêlant sons directs, ici musicaux et vocaux, et sons pré-enregistrés. A partir des années 50 ces pratiques se démocratisent multipliant les possibilités de mise en scène sonore. Ainsi les bandes-son mêlent aujourd'hui musique, bruitages, sound design et occupent des rôles très variés allant de l'illustration à l'outil sensoriel en passant par l'accessoire d'interaction avec les comédien.nes.

Au gré de ces évolutions l'appréhension du son vocal va également se transformer, passant d'un unique élément sonore à composante d'une matière multiple et complexe.

1.1.3 La voix et le corps

Le.la comédien.ne est au centre de l'acte théâtral. Certaines pièces encore aujourd'hui se limitent, au niveau sonore, aux sons vocaux et corporels produits par le.la comédien.ne sur scène. Le son des corps ancre le personnage dans l'espace de la scène et dans ses interactions avec les autres protagonistes. Pas lourds ou légers, par exemple, donneront indication sur le personnage et sera donc une

² Bénédicte BOISSON, *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*, Chapitre 3 : Théâtre et technologies sonores : *Les technologies sur scène*, « Une « bande-son » trop peu écoutée : la musique de scène des Cenci d'Antonin Arthaud », pp.247-260

prolongation du jeu visuel par lequel le.la comédien.ne donne un corps à celui-ci. Anne PELLOIS expose dans *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)* que la voix est à la fois porteuse du texte, grande part du jeu du.de la comédien.ne et à travers les âges la principale source sonore du théâtre³. De ce fait la plupart de la littérature sur le théâtre évoquant le son avant le XXe siècle traite de la voix. A la fois principale expression du jeu et élément de perception prédominante du public la voix est centrale dans l'espace d'intermédiation théâtrale. Par conséquent elle va être au cœur des évolutions théâtrales, notamment sonores, évoquées plus tôt. La voix va s'intégrer à la complexification du son du théâtre en faisant évoluer ses techniques et ses enjeux : écriture, technique vocale, *in ou off*, sonorisée, directe ou enregistrée, unique ou multiple...

C'est pourquoi il est intéressant d'étudier plus particulièrement les composantes de celle-ci ainsi que les évolutions historiques de son approche.

³ Anne PELLOIS, *Le son du théâtre (XIXe-XXIe)*, Chapitre 4 : *Voix et oralités*, « *La voix de l'acteur : appréciation, notation, évocation* » pp.417-429

1.2 Le système vocal

1.2.1 Physiologie

On divise habituellement l'appareil vocal humain en trois parties : la soufflerie issue de l'appareil pulmonaire qui fournit l'air à une pression nécessaire à la formation de son, le larynx où se trouvent les cordes vocales déterminant la hauteur fondamentale du son émis et les résonateurs qui vont amplifier et moduler harmoniquement ce son.

Soufflerie pulmonaire

La soufflerie pulmonaire suit les deux temps de la respiration : l'inspiration et l'expiration. L'expiration alimente l'émission sonore et doit être contrôlée pour pouvoir gérer le rythme de l'expression orale. Pour maîtriser cette expiration, nous nous servons de la musculature de l'abdomen qui vient actionner le diaphragme qui chasse l'air des poumons vers la trachée puis le larynx au débit désiré. La gestion de la respiration est donc essentielle à notre expression orale.

Le larynx

Le larynx est un assemblage de cartilages articulés dans la prolongation de la trachée. Les principaux sont :

- La cricoïde, anneau uni à la trachée

- Les aryténoïdes, petites pyramides pivotantes, point d'attache postérieur des cordes vocales
- La thyroïde, grand cartilage en forme de livre ouvert posé à l'avant du larynx, sa saillie sous le menton forme la pomme d'Adam. C'est le second point d'attache des cordes vocales, à l'avant.

L'articulation entre ces trois éléments vont permettent l'action des cordes vocales sous l'influence des muscles et du système nerveux laryngé. Les aryténoïdes en pivotant sur elles-mêmes vont pouvoir écarter plus ou moins les cordes vocales entre elles. La thyroïde peut basculer vers l'avant par rapport à la cricoïde, éloignant les deux points d'attache des cordes vocales et les mettant donc en tension.

Lors de l'inspiration les cordes vocales sont écartées pour laisser passer l'air. Lors de l'expiration elles sont en contact. L'air remontant de la trachée fait pression sur celles-ci. Les cordes n'étant pas rigide elles laissent passer face à cette pression de petites quantités d'air régulières. Elles s'entrouvrent et se referment à la manière d'une valve des centaines de fois par secondes. Découpée ainsi, l'afflux d'air, évolue en « vibrations » entraînées vers les résonateurs. Selon la tension des cordes, l'harmonique fondamentale du son produit va évoluer : plus la tension est grande plus le son est aigu.

Les résonnateurs

Les résonnateurs vont venir amplifier et moduler à partir de leur fréquence de résonance propre les vibrations. En créant différentes harmoniques, les résonnateurs forment aussi le timbre de la voix. Le larynx en tant que cavité est certainement le premier d'entre eux, viennent ensuite les résonnateurs principaux : les cavités pharyngée, buccale et nasale. De nombreux éléments vont venir déterminer la taille et la forme de ces cavités :

- La forme du larynx
- Le voile du palais, dirigeant l'air ou non vers la cavité nasale, influençant la taille des cavités buccale et pharyngée
- L'ouverture de la mâchoire
- La langue et les lèvres, jouant sur la taille et la forme des cavités buccale et pharyngée

La combinaison de ces paramètres permet la création d'une multitude son et une unicité du timbre d'un individu.

1.2.2 La prosodie

Le système physiologique décrit précédemment offre un large champ de sonorité possible divisé en deux grandes familles :

- Les voyelles qui sont les sons harmoniques formées d'une combinaison des premières harmoniques d'une fondamentale donnée par la fréquence d'ouverture/fermeture des cordes vocales.
- Les consonnes s'apparentant à du bruit : les plosives, les sifflantes... On ne peut identifier de note fondamentale.

Les combinaisons entre ces types de sons permettent de créer des syllabes, mots, phrases, langage. Ces langages sont multiples et ne dépendent pas uniquement des mots utilisés par une langue. Le rythme des mots, la longueur des phrases, les accents, l'intonation sont autant d'éléments constitutifs d'un langage qui doivent être maîtrisés pour transmettre de la meilleure des manières le message souhaité. L'ensemble de ces éléments relève de la prosodie.

La prosodie est définie par universalis.edu comme « la musique du langage ».⁴ Le théâtre comme tout langage possède une ou des prosodies spécifiques. Pour l'étudier il est intéressant de définir différents paramètres construisant une prosodie. Les exemples d'influence de ces paramètres seront pris pour la langue française, chacun possédant des codes différents.

La mélodie vocale est un premier élément relevant de la hauteur des sons et plus précisément les variations de hauteurs. Cela peut-être un marqueur de sens (interrogation, affirmation) à l'échelle d'une phrase ou bien vecteur d'émotion de

⁴ Pauline WELBY, *Prosodie*, Encyclopædia Universalis

nombreuses variations pouvant donner un effet chantant, joyeux à une phrase. Ce paramètre correspond à l'étude de la fréquence fondamentale.

La rythmique est un autre de ces éléments. Elle intervient à plusieurs échelles : un mot, une phrase, un discours... La rythmique dépend à la fois de la longueur des sons, de celle des silences et de l'alternance entre différentes durées. Elle joue principalement sur l'émotion et l'intelligibilité.

L'intensité et la dynamique est sont un troisième élément. L'intensité moyennée est un élément de communication lié évidemment à l'émotion (forte intensité pour la colère par exemple). La dynamique à l'échelle d'une phrase ou d'un discours permet de donner des indications de sens avec par exemple un appui(e) fort sur le mot essentiel d'une phrase. Ce paramètre peut être mesuré en décibels.

Le timbre est une qualité sensible du son. Il dépend des composantes harmoniques de ce dernier. C'est un élément propre à chaque individu sur que(i) ce dernier peut transformer pour porter du sens et de l'émotion. L'étude du spectre harmonique d'une voix permet de mesurer ce paramètre. Différents termes psychoacoustique(s) sont utilisés pour le définir : chaude, stridente, voix blanche, pure, cassée... Chaque type de voix peut être associé à différentes attitudes ou sensibilité. Ce dernier paramètre est très travaillé par les comédien.ne.s pour interpréter différents personnages et s'approcher de certains archétypes : la voix pure d'une jeune première dans le théâtre classique par exemple.

Chacun de ces éléments sont interdépendants et différentes combinaisons permettent de travailler une prosodie. C'est au cœur de la technique vocale de jeu d'un.e comédien.ne.

1.2.3 La prosodie du théâtre

Anne PELLOIS dans *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)* étudie des critiques de théâtre datant du XIXe siècle, pour tenter de définir les enjeux vocaux du théâtre pré-sonorisation⁵. Elle relève dans ces critiques de nombreuses métaphores musicales grâce auxquelles nous pouvons directement faire le lien avec la notion de prosodie comme vu plus haut : la prosodie comme musicalité de la langue. De même Olivier NEVEUX écrit dans son article *La diction théâtrale* sur Universalis.edu :

« La diction est l'un des éléments du jeu du comédien caractérisant l'énonciation d'un texte. Elle prend en compte l'intonation, le débit, l'articulation, la prononciation, le volume sonore, etc. Souvent associée à la versification, elle déborde cependant le seul cas de l'alexandrin (« diction classique ») : tout acteur confronté à un texte travaille sa diction. »⁶

D'après les éléments énumérés cette diction est donc bien une prosodie spécifique au théâtre. Anne PELLOIS s'appuie sur les travaux de Julia GROS de GASQUET dans *En disant l'alexandrin : L'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, compare la voix théâtrale et la musique en les liant par leurs « qualités

⁵⁵ Anne PELLOIS, *Ibid*

⁶ Olivier NEVEUX, *Diction théâtrale*, Encyclopædia Universalis [en ligne],

*techniques impeccables avec une expressivité authentique, c'est-à-dire une diction irréprochable répondant à des canons esthétiques en terme harmoniques avec un réalisme psychologique propre à émouvoir le public. »*⁷ La prosodie théâtrale doit donc assurer deux enjeux, une intelligibilité (souvent confondu dans les termes avec l'audibilité à l'époque) à toute épreuve et une expressivité émotionnelle efficace.

Anne PELLOIS relève une critique, de Fransisque SARCEY à propos de FEBVRE dans *Dalida* d'Octave FEUILLET, éclairante sur les attentes du public et des critiques à propos d'une voix théâtrale :

*« La scène a été également bien rendue par Febvre, dont l'énergie sombre est de mise dans ces situations violentes. Mais nous ne saurions trop répéter à Febvre qu'il n'arrivera jamais à rien au Théâtre-Français s'il n'apprend pas à dire. Ce n'était qu'un cri l'autre jour : on n'entend pas ! Songez que toute la fin du premier acte lui appartient et qu'au commencement du troisième, il a un long récit à faire, et que le spectateur, sans être même placé très loin, perd un bon tiers de tout ce qu'il dit. Ce n'est rien dans les scènes pathétiques, où la voix s'élève, où le geste supplée, dans une certaine mesure, aux membres de phrases étouffées. Mais quand il ne s'agit que de conter une histoire, ou de débiter paisiblement les lieux communs de la conversation, c'est un supplice que de ne pas entendre. »*⁸

En premier lieu nous voyons ici la critique d'un défaut technique, Febvre passe sous le seuil d'audibilité du texte ce qui rédhitoirement fait défaut à son

⁷ Anne PELLOIS, *Ibid*, p.420

⁸ *Ibid*, p.420-421

interprétation : la voix est prioritairement porteuse du texte. En revanche il est noté que l'association du geste et d'une interprétation « réaliste » de l'émotion pathétique bien que peu intelligible emporte par instant le public. Voilà résumé l'enjeu de voix non amplifiée du théâtre textuel : un compromis entre émotion et compréhension.

Cela entraîne certains éléments prosodiques. Pour assurer l'intelligibilité des constantes d'intensité, de rythme et de dynamique sont indispensables. La voix doit être forte. Les consonnes doivent être très claires imposant une diction saccadée quand la voix parlée peut supporter quelques glissements. Enfin les mots ou syllabes porteuses de sens doivent ressortir sans que l'on perde la compréhension du reste imposant une plage dynamique restreinte mais comprenant de nombreux pics d'intensité. Ces éléments limitent l'espace de liberté interprétative. L'émotion ne peut passer que principalement par la mélodie et le timbre. Les changements de hauteur sont très marqués pour exprimer des émotions sans changement d'intensité ou de dynamique. Cette technique appelée chanté-parlé par Julia GROS de GASQUET⁹ est très caractéristique de la tragédie. Les changements de timbre sont également importants. Un excellent exemple est la représentation du chuchotement ou du murmure. L'acteur.rice va venir transformer son timbre de voix sans en diminuer l'intensité et l'intelligibilité, deux éléments pourtant caractéristiques d'une voix murmurée.

⁹ *Ibid*, p.420

Cette prosodie particulière limite les possibilités des comédien.ne.s. Certains spectateur.rice.s contemporain.e.s peuvent même percevoir une gêne, une distance, habitué.e.s aux prestations cinématographiques ne souffrant pas des mêmes contraintes. La sonorisation va ouvrir des réflexions sur cette question, qu'il sera intéressant d'étudier.

1.3 La voix au théâtre pré-sonorisation

Pour comprendre les enjeux de la sonorisation vocale, il est important de se pencher sur les problématiques et enjeux vocaux pré-sonorisation pour dégager les questionnements auxquels la sonorisation peut répondre.

1.3.1 Théâtre antique et les voix multiples : Héros, Peuple et Dieux

Il est intéressant de se pencher sur la voix lors de la naissance du théâtre en Grèce au Ve siècle avant J-C. Les représentations ont lieu dans le cadre de cérémonies en l'honneur du dieu Dionysos. Elles se tiennent dans des lieux dédiés pouvant accueillir dès l'origine de nombreux spectateurs, le théâtre d'Epidaure par exemple pouvait contenir jusqu'à 14000 personnes. La voix y occupe une place prépondérante et l'architecture du lieu, bien qu'en extérieur, est pensée en ce sens acoustiquement. En effet, comme Benoit BECKERS et Nicoletta BORGIA décrivent dans *Le modèle acoustique du théâtre grec*¹⁰, les lieux de représentation

¹⁰ Benoit BECKERS et Nicoletta BORGIA, *Le modèle acoustique du théâtre grec*, Université de Technologie de Compiègne

sont construits en forme circulaire souvent à flan de colline pour bénéficier de gradins qui se surélèvent en s'éloignant réduisant la distance entre les spectateurs les plus éloignés et la scène par rapport à une salle rectangulaire. Au centre de ces gradins circulaires en deux-tiers de cercle se trouve *l'orchestra*, zone plane à hauteur de sol accueillant le chœur. Accolé à *l'orchestra* se trouve, légèrement surélevée, le *proskenion*, scène peu profonde derrière laquelle se trouve *la skene* qui est le mur de fond de scène. Pour BECKERS et BORGIA les capacités acoustiques de ces lieux permettant d'accueillir un grand nombre de personnes sans amplification de la voix, relève de choix d'endroit tout d'abord très calme, mais surtout construit selon des proportions entraînant des réflexions sur *le proskenion* et *la skene*, puissantes et suffisamment proche(s) dans le temps du son direct (moins de 50ms) pour ne pas subir d'effet de *delay*. Nous sommes face à une amplification acoustique naturelle. L'enjeu de la « diffusion vocale » remonte donc à la naissance du théâtre.

Les pièces tragiques s'articulent autour de deux corps : *le chœur* dirigé par *le coryphée* placé dans *l'orchestra* et trois comédiens évoluant sur *le proskenion*, un principal et les deux autres interprétant l'ensemble des autres personnages. Le chœur incarnait un groupe collectif (population d'un village par exemple) et psalmodiait son texte, le coryphée seul s'adressait aux personnages sur scène. Il conseillait et commentait l'action. Peu visible au milieu du chœur cette voix était désincarnée corporellement et pouvait s'apparenter à une voix d'autorité, divine.

Les acteurs sur scène, uniquement masculins, portaient des masques, chaque masque symbolisant un personnage. Face à ce théâtre symbolique, nous voyons émerger les enjeux de dissociation entre la voix et le corps : les voix n'appartiennent pas à un personnage mais à un comédien symbolisant un personnage archétypal à travers un masque pour les rôles secondaires. Mieux l'absence de corps identifiable à une voix dans le cas du coryphée est porteuse de sens : l'autorité divine. Seul le personnage principal s'incarne en une voix unique associé à un corps : le héros. A travers ces trois registres différents de rapport entre voix, corps et personnage, le théâtre antique proposait une première réflexion sur le rapport entre le corps et la voix au théâtre, bien avant l'apparition de la sonorisation.

1.3.2 Théâtres classique et romantique : de la vraisemblance au réalisme

Jusqu'au XVIIIe siècle, ces enjeux sonores ne vont pas évoluer. La production théâtrale à travers notamment le classicisme français s'inscrit comme un héritage de la tragédie antique. Les comédien.ne.s ont perdu leurs masques mais incarnent toujours des héros mythologiques, les textes sont écrits en alexandrins et bien qu'ayant perdu son aspect religieux la représentation garde son rôle événement social réunissant la noblesse d'une cité. Le chœur chanté accompagné d'instruments a remplacé le chœur psalmodié mais son rôle « divin » reste le même.

Le XVIII^e siècle apporte son lot de changements passant de la vraisemblance classique à la recherche de réalisme à travers notamment les recherches de BEAUMARCHAIS qui propose une recherche de la vérité contre la vraisemblance *Essai sur le genre dramatique* en 1767. DIDEROT, de son côté, théorise *le quatrième mur* dans *Le discours sur la poésie dramatique* (1758), en ces termes :

« *Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.* »

Autrement dit, une séparation entre public et scène symbolisée par un mur à travers lequel on voit la fiction prendre place. Matériellement on assiste à la suppression des sièges latéraux pour un public exclusivement frontal à la scène. Pour les comédien.nes, il s'agit de faire abstraction du public pour chercher à rendre le plus précisément possible les sentiments du personnage et pousser le.la spectateur.rice à la plus grande identification au personnage possible. Les personnages symboles du classicisme disparaissent, les rôles se diversifient et deviennent réalistes et les comédien.ne.s doivent se fondre en eux. La voix des acteur.rice.s devient la voix des personnages. Chaque personnage est interprété par un comédien différent. Comme le souligne Anne PELLOIS, on demande au comédien d'adopter la manière de parler du personnage répondant à un archétype. ARISTIPPE en fait une liste non exhaustive dans sa *Théorie de l'art du comédien* :

« *Selon le caractère ou l'état de son personnage, le comédien doit avoir une voix douce, forte, majestueuse, pathétique, imposante, faible, grêle, aiguë, aigre,*

haute, basse, plaintive, mourante, cassée, usée, éteinte, enrouée, harmonieuse, sonore, bonne, belle, rude, articulée, inarticulée, discordante, flûtée, sourde, pleine, caverneuse, sépulcrale, fraîche, commune, familière, flexible, entrecoupée, grande nette, juste, empathique, etc. »¹¹

La voix n'est plus ici uniquement un vecteur d'émotion et porteuse du texte, elle devient un élément de la création d'un univers fictionnel réaliste. Les comédien.ne.s ne sont plus interchangeables et doivent correspondre tant physiquement que vocalement à leur personnage, comme nous le confirme l'article « Organe » du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* d'Arthur POUGIN :

« La nature de l'organe¹² doit d'ailleurs s'approprier à la nature de l'individu ainsi qu'au caractère de son emploi : une ingénue qui aurait une voix de stentor serait aussi ridicule qu'un hercule avec une voix d'enfant. »¹³

Concernant la mise en scène, l'espace fictionnel dépasse le simple cadre de la scène donnée. Les personnages peuvent s'exprimer hors scène en off, soit pour annoncer leur arrivée dans le lieu, soit pour signifier une dissimulation par exemple. La voix prolonge le corps et incarne le personnage de fiction hors du cadre donné à voir au spectateur.

Ainsi avec le développement du théâtre réaliste, voix, corps et personnage deviennent extrêmement liés, la voix pouvant même servir de synecdoque de cet

¹¹ Anne PELLOIS, *Ibid*, p.424

¹² Comprendre ici voix

¹³ *Ibid*, p.422

ensemble. Le corps, visible ou non, est la source vocale. Le timbre devient très important dans le jeu dramatique et les nouvelles attentes à propos de la performance des comédien.ne.s mettent en exergue les problématiques de la prosodie théâtrale.

1.3.3 Théâtre de rue et avants-gardes : Les voix sortent de scène

Nous nous sommes penchés jusqu'ici sur les expressions théâtrales se représentant sur une scène frontale et délimitée, face à un public assis et statique. Dès le XVIIe siècle en parallèle du théâtre « établi » évoqué plus haut, des artistes occupent la rue à travers des propositions théâtrales comiques. Juchés sur des tréteaux ou à même le sol, les limites scéniques de leurs farces sont floues. Ils interagissent avec le public qui leur répond, créant ainsi une nouvelle voix imprévisible : celle du peuple se substituant au chœur antique. Le public est acteur du spectacle au sens premier du terme : il donne de la voix. De plus, les comédiens peuvent traverser le public, venir de derrière, surgir d'un côté ou se révéler être cachés dans le public. La voix peut émerger de partout. Voici un nouvel enjeu de celle-ci : la spatialisation du spectateur dans l'espace scénique. Le champ visuel d'un.e spectateur.rice est limité. Il.elles a besoin d'indices pour diriger son attention sur une zone. En l'absence de scène balisée, les interventions vocales vont permettre d'orienter cette attention. Mieux, si nous plaçons, par exemple, de part et d'autre d'un public deux personnages s'opposant, les indices sonores de spatialisation placent le public au centre de la querelle. Charge au spectateur de

focaliser sont attention visuelle et auditive à sa guise. On peut même envisager dans le cadre d'un public mobile, que l'on puisse s'approcher d'un des protagonistes. Alors on gagne en intensité d'un côté et l'on en perd de l'autre. Les comédiens peuvent se permettre de jouer avec leur dynamique en s'adressant en aparté à une partie du public suffisamment proche, créant de l'attente et une distance avec le reste de l'assemblée. En définitive, avec cette spatialisation complexe, ce dispositif permet de donner une place au spectateur.rice dans l'espace fictionnel. Entre cette spatialisation et sa possibilité d'intervention personnel du public, la voix est ici un vecteur d'immersion.

Au XXe siècle loin des farces légères de la Renaissance, le théâtre avant-gardiste s'empare des ces questionnements de spatialisation et d'immersion. Max REINHART dont nous parle Marielle SILHOUETTE dans *La révolution mis en scène*¹⁴, est un excellent exemple. Il met en scène en scène *Danton* de Romain ROLLAND en 1920 au Großes Schauspielhaus, ancien cirque de cinq mille personnes construit en cercle à l'instar des théâtres antiques. Dans sa mise en scène lors du troisième acte représentant le procès de Danton, la scène à proprement parlée était occupée par Danton et « le juge » tandis qu'éclatés au milieu du public, assis avec eux, des comédiens prenaient la parole pour commenter et orienter le procès, poussant les simples spectateur.rice.s à les soutenir. L'ensemble du public est donc intégré à la scène, poussé à rentrer lui-même comme entité dans la fiction.

¹⁴ Marielle SILHOUETTE, *La révolution mise en scène*, Chapitre : *La révolution à l'épreuve de l'histoire de Georg Büchner et Danton de Romain Rolland sur les scènes de Max Reinhardt*, p.83-95

Nous assistons au phénomène exposé plus haut, la spatialisation des sources dans les gradins, parfois impossible à voir selon le placement et la possibilité d'intervention personnel, confère une fois de plus aux voix une dimension immersive, ici cela permet même l'intégration du « corps public entier » à la fiction, certains spectateurs préférèrent sortir de la salle plutôt que d'adhérer à ce corps.

D'autres expérimentations sur la spatialisation des sources seront explorées en ce début de XXe siècle, parfois à l'inverse. Dans les exemples précédant, la multiplication des sources dépassaient les possibilités de couverture du champ visuel, chaque voix suggérant un corps invisible à un moment donné. En 1894, à la création de *La Gardienne* d'Henri de Régnier, LUGNE-POE propose de fixer la source sonore en un point invisible, devant la scène. Pendant ce temps nous voyons évoluer des corps, eux en mouvement sur scène. Il y a ici une dissociation volontaire du corps et de la voix sans micros, troublant profondément le public. Arnaud RYKNER évoque dans *Dispositifs sonores corps, scènes, atmosphères*, les propos du *Journal des débats* du 21 juin 1894 qui écrit :

«[...] tandis que derrière un tulle de gaze les personnages se mouvaient lentement, M. Lugné-Poë et Mlle Lara, tapis dans les profondeurs de l'orchestre, parlaient pour eux. Ainsi, au lieu qu'on dit des autres comédiens qu'ils ont leur

*voix dans la tête, ou dans la gorge, ou dans le ventre, ceux-là avaient leur voix dans la salle, et c'est assurément là une grande bizarrerie physiologique».*¹⁵

Cette dissociation pousse le spectateur à la réflexion sur l'état des personnages, leur existence. On crée une dissonance dans la représentation, qui se répercute sur l'espace fictionnel. Celui-ci passe alors de cadre de réflexion à sujet de réflexion.

L'ensemble de ces exemples pose la question de la spatialisation de la voix et à travers elle de la dissociation entre la voix et le corps. Des réponses différentes sont proposées en fonction de l'enjeu de mise en scène : recherche d'immersion dans la fiction ou au contraire mise à distance et interrogations sur les existences physiques et spirituelles des personnages. Quoi qu'il en soit la spatialisation vocale est un paramètre important et interrogé de l'adhésion à l'espace fictionnel, mais également de la relation entre voix, corps et personnage : Toute voix invisible dans la foule devient-elle personnage ? Une voix et un corps dissociés sur scène en sont-ils toujours un ?

¹⁵ Arnaud RYKNER, *Dispositifs sonores : Corps, Scène et Atmosphères*, chapitre 2 : « Le dispositif à l'épreuve de la médialisation sonore au théâtre », p.47

1.4 La voix au théâtre sonorisé

Au début du XXe siècle, l'apparition de la sonorisation va faire émerger de nouveaux outils de mise en scène. Cependant nous avons vu qu'avant même l'apparition de la sonorisation la voix théâtrale fut traversée par nombre de questionnements sur ses enjeux en mobilisant différents aspects de mise en scène : l'architecture, la prosodie, la spatialisation... Cherchons à présent à étudier les réponses proposées à certains enjeux vocaux et l'émergence de nouvelles problématiques à la suite de cette évolution technologique.

1.4.1 Le phonographe et le théâtre aveugle

A la fin du XIXe siècle apparaît le phonographe, premier appareil de reproduction sonore sur cylindre de cire. Bien que cet appareil ne fût utilisé dans la création théâtrale, il y est très lié à plusieurs titres. Avec cette technologie émerge les pièces phonographiques. Au départ se sont des reproductions de spectacles théâtraux pré-existants. Patrick FEASTER donne dans *Dispositifs sonores corps, scènes, atmosphères* l'exemple de la pièce *The Shipmates* de la Compagnie Edison avec les acteurs comiques Billy GOLDEN et Joe HUGHES. La publicité présente la pièce comme « *un sketch original dans lequel ce duo renommé avait remporté*

*un grand succès sur une scène de vaudeville »¹⁶, confirmant la porosité entre les deux types de pièce. Les textes sont repris à l'identique par les comédiens ainsi que les bruitages émergeant traditionnellement de l'arrière-scène. Ces bruitages, dont la source est dissimulée, sont présents depuis longtemps au théâtre s'emparant des possibilités du son acousmatique, comme avec le fameux son de cheval au galop signifié par des noix de cocos s'entrechoquant par exemple. Au théâtre il y avait certes une différence entre son acousmatique et son « visualisé », son « d'avant-scène » et « d'arrière-scène ». Mais celle-ci ne souffrant d'aucune comparaison n'était pas conscientisée et ne freinait en aucun cas les spectateur.rice.s dans la construction d'univers fictionnel cohérent. Avec l'apparition du phonographe, l'ensemble des indices visuels disparaissent. Comme l'énonce FEASTER, ce théâtre invisible efface la distinction « avant-scène/arrière-scène » en « *cachant à la vue la source de tous les sons enregistrés, rendant ainsi la concomitance visuelle de tous les sons produits pour le phonographe aussi dénuée d'importance que la dissemblance visuelle entre une paire de coquilles de noix de coco et un cheval au galop.* »¹⁷*

Le phonogramme propose donc une fenêtre sensorielle plus restreinte sur l'espace fictionnel : d'une part suppression des indices visuels, d'autre part l'ensemble des éléments sonores émergent d'une même source physique,

¹⁶ Patrick FEASTER, *Dispositifs sonores corps, scènes, atmosphères*, chapitre 3 : *Banjo 'Lize, l'invisibilité phonographique et la stratégie du paravent utilisée par le ventriloque* p.60

¹⁷ *Ibid* p.61

l'enceinte. Il y a une homogénéisation des sources sonores en timbre (influence de support), spatialisation et dynamique (dynamique réduite du support). Par conséquence, il y a une grande cohérence des indices sensoriels mis à disposition de l'auditeur.ice pour se constituer l'espace fictionnel.

Par ailleurs, les phonogrammes sont enregistrés à un endroit unique une seule fois : la session d'enregistrement studio. Cette unité de temps et de lieu permet de mettre en œuvre des dispositifs techniques créatifs complexes et encombrants, n'ayant pas comme enjeu d'être reproduit. Cela entraîne l'apparition de sonorités inédites et spectaculaires. FEASTER rapporte le témoignage du journaliste Jonathan STERNE lors d'un enregistrement en 1893 :

« La méthode utilisée par M. Holding pour donner l'alerte nocturne est simple. Pendant que l'orchestre jouait, quatre ou cinq hommes se sont mis à crier «Au feu! Au feu!». Les musiciens ont alors arrêté de jouer et ont commencé à courir comme des fous dans la pièce pour simuler la panique. Ils parlaient tous, ce qui a créé le bourdonnement de voix entendu dans le phonographe. Une petite cloche a servi à sonner le tocsin. Le son des sabots des chevaux a été produit par un homme cognant sur une pierre avec deux maillets, tout d'abord faiblement, puis de plus en plus fort à mesure que les chevaux étaient supposés se rapprocher du lieu de l'incendie. Pendant que cet homme cognait sur la pierre, un autre donnait des coups de gong. Un troisième homme faisait tourner une crécelle de policier pour imiter le grondement des roues de la pompe à incendie. Il s'est d'abord tenu à un peu plus de trois mètres du phonographe, puis il s'est rapproché quand l'homme aux maillets s'est mis à taper plus fort. Ces trois hommes ont agi de concert, en augmentant uniformément le bruit, et ils se sont arrêtés quand celui-ci était au plus fort, au moment où la pompe était censée arriver sur les lieux...

Quelqu'un se tenant au milieu de la salle se serait cru dans un asile de fous. [...] C'était tellement astucieux que les gens imaginaient plus qu'ils ne percevaient, et beaucoup affirmaient qu'ils entendaient le moteur tourner, la vapeur s'échapper et l'eau jaillir de la lance à incendie. »¹⁸

Cet exemple reflète toutes les possibilités du phonogramme : grand nombre de participants, bruitages traditionnellement acousmatiques mêlés à des voix dans un même espace, effets d'éloignement et de rapprochement par rapport au phonographe spécifiques de ce support... La proposition est marquée de succès, le public se représentant même des éléments non suggérés sonoremment.

Ce nouveau média crée un premier élément de comparaison pour le théâtre. D'une part les univers sonores riches du phonogramme peuvent affadir les « bandes-son » composées de quelques bruitages du théâtre et d'autre part la dissonance entre sons entre son acousmatique et son « visualisé » devient remarquable au regard de l'expérience éprouvée avec les phonogrammes.

Ces problématiques vont structurer tout un pan des réflexions du théâtre sonore contemporain. Les bandes-son vont assez vite comporter de la diffusion de sons pré-enregistrés pour bénéficier de la liberté de création issue du phonogramme. La part acousmatique du son théâtral va donc se développer considérablement. Le son de « l'arrière-scène », des coulisses va devenir peu à peu le son des haut-parleurs. Cela donne comme évoqué plus haut « une homogénéisation des sources sonores », dont la seule exception devient peu à peu

¹⁸ *Ibid* p.62

la voix et le corps sonore des comédien.ne.s. Nous sommes face à une dissonance sonore renforcée, ayant une influence certaine sur la construction de l'espace fictionnel « réaliste ». La place de la voix dans cet espace est donc un enjeu très important de ce nouveau théâtre. Nous verrons quelles réponses ont pu être apportées à cette question, avec par exemple la sonorisation de la voix en recherche « d'homogénéisation des sources sonores ».

1.4.2 Henri CHOPIN et « La Poésie sonore » : Reproduction sonore et corps multiples

Le milieu du XXe siècle va être marqué par l'apparition de performances artistiques en marge du théâtre, influençant durablement l'appréhension de la voix. L'un des grands acteurs de ce nouveau cadre d'expérimentation est Henri CHOPIN à travers sa poésie sonore. Traumatisé par la guerre, durant laquelle il fût emprisonné en camp de travail et fut confronté à de multiples langues, il développa une pensée sur la voix dépassant la transmission du texte. Il déclara à propos de ses rencontres polyglottes :

« Avec eux, je sais que l'écriture pour l'écriture ne comprend que peu de pourcentages et que les voix et la VOIX sont plus majeures que les livres et les espaces littéraires. Dès lors, je veux accentuer le verbe lui-même en le situant hors des Tables, et ce goût devient impératif. »¹⁹

¹⁹ Cristina DE SIMONE, *Dispositifs sonores corps, scènes, atmosphères*, chapitre 4 : « Henri Chopin et l'invention de la voix », p.86

Il oppose à la voix du « Verbe », comme langage écrit et établi, la voix dont le commencement serait le « Corps ». Cristina DE SIMONE le cite à ce propos dans *Dispositifs sonores corps, scènes, atmosphères* :

« Au commencement était le corps. [...] Je l'affirme parce qu'il me semble curieux qu'en dépit des richesses expressives de l'homme on ait pu le croire inséparable du livre, alors qu'il est surtout inséparable du corps, des sens, de la respiration, du sexe, de la chaleur, des ondes, des forces physiques, des jeux, des jouissances, etc. »²⁰

Ainsi, les travaux de CHOPIN sur la voix s'affranchissent totalement de la compréhension d'un quelconque texte, se libérant par là de la contrainte des outils prosodiques utilisés jusqu'ici par l'ensemble des comédiens et performateurs. L'abandon de cet outil se fait au profit d'une technologie nouvellement démocratisée : le magnétophone. A travers celui-ci, selon CHOPIN, la voix émerge comme matière en soit pouvant être travaillée. Ce travail prend place dans le cadre de ce qui est appelé « la poésie sonore ». Cristina DE SIMONE décrit la poésie sonore comme *le champ où la voix et l'emploi des technologies sonores sont respectivement la matière et les instruments qui la définissent.*²¹

Les travaux de CHOPIN marquent en premier lieu une redéfinition de la voix par son « auscultation microphonique ». CHOPIN élabore des « audiopoèmes » en suivant un protocole précis. Dans un premier temps il

²⁰ *Ibid*, p.87

²¹ *Ibid*,

enregistre sur une première piste mono un ensemble d'expérimentations vocales se servant du microphone comme d'une sonde. Il place le microphone à divers endroits (gorge, intérieur de la bouche, ultra-proximité, lointain dans une pièce) en produisant un ensemble de sons phonatoire : parfois des morceaux de texte, des mots, mais surtout des cris, souffles, chuchotements, sons buccaux, vibrations de gorge... Il travaille également en direct sur des variations vitesse de bandes, ou des réservations et échos. A l'issue de cet enregistrement, il profite des possibilités de montage de la bande pour couper les défauts techniques et de performances. Ainsi il propose une redéfinition de la voix. Il propose de redonner une place à l'ensemble des sonorités corporelles ayant été exclues du système de transmission de sens du langage et par la même occasion effacées du champ de la conscience auditive. Cette matière vocale propose à l'auditeur.rice de s'approcher d'une intimité corporelle et physique nouvelle. Au sens textuel CHOPIN substitue un discours sensoriel. Ces propositions font émerger de nouvelles possibilités de mise en scène : mettre à nu le corps en laissant entendre son bruit, « le vacarme du dedans ».

A la suite de ces deux étapes, CHOPIN va venir écouter et apprendre cette première bande son dans une but de reconstitution, couchée sur la seconde piste. Pour CHOPIN l'utilisation du microphone et de l'enregistrement permet de s'affranchir de la langue car elle permet au créateur d'entendre pour la première fois sa voix :

« L'électronique nous a rendu caduques les anciennes mesures de prosodie, de règles grammaticales, de la voix en elle-même qui n'a plus à obéir aux propriétés du phrasé, du moulé pour la diction, tels qu'ils sont connus par les comédiens, les professionnels, aussi chez les phonétistes qui de leur côté n'eurent que l'alphabet comme imagination. »²²

Par la découverte de sa propre voix, de nouveaux axes de travail et de nouvelles méthodes d'expression s'ouvrent aux comédien.ne.s ainsi qu'un champ d'exploration de mise en scène inédit. DE SIMONE appuie sur l'influence de cette avancée majeure sur la scène contemporaine :

« En opérant au cœur du rapport entre corps vivant et technologie, les travaux de Chopin seront une source d'inspiration importante pour des artistes de la scène contemporaine comme Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio: une source d'inspiration pour le théâtre dont la généalogie et les répercussions théoriques pratiques sont encore à retracer. »²³

En outre, l'adaptation de ces audiopoèmes sur scène, par CHOPIN lui-même, ouvrent de nouvelles réflexions sur la voix sonorisée.

En 1969, CHOPIN donne des représentations de son audiopoème *Vivre pour vivre II*. Le dispositif scénique est le suivant : CHOPIN se place au centre d'enceintes placées en cercle diffusant les sons phoniques précédemment enregistrés par lui-même. Equipé d'un microphone il reproduit en direct cette bande-son dans le même dispositif de diffusion. En insérant les sons du corps visible à la bande-son de ses corps passés invisibles, CHOPIN travaille sur deux

²² *Ibid*, p.88

²³ *Ibid*, p.84

interactions : celle entre le visible et l'invisible, et celle entre le passé et le présent. Plusieurs temporalités cohabitent en une même matière sonore. Le corps visible se fait image de l'ensemble des corps passés. Nous assistons à l'interaction de différents états d'un personnage dans le temps en un seul instant. Le visible et l'invisible d'une voix identifiée comme appartenant à un unique personnage dans un même espace et un même temps permet de transcender les limites spatiaux-temporelles de l'espace fictionnel. La sonorisation permet ici l'apparition du personnage aux voix multiples qui remet totalement en question le cadre spatio-temporel fictionnel établi.

A travers CHOPIN, nous voyons que les outils de sonorisation ont permis à des artistes à repousser les limites de la représentation vocale. Pour DE SIMONE celle-ci *permet de réélaborer la « présence » et de remettre en jeu la relation entre la scène et la salle.*²⁴ La sonorisation apparaît donc ici comme un outil de recherche sur les enjeux de la voix théâtrale.

1.4.3 Système de sonorisation fixe : l'utopie de la transparence

A partir de la seconde moitié du XXe siècle la sonorisation se démocratise. Jusque-là les systèmes de sonorisation étaient créés spécifiquement pour les spectacles s'emparant de cette technologie. A présent les salles rénovées implantent un système de sonorisation à leur installation. Les systèmes de sonorisation ne supportent plus simplement une ambition créatrice spécifique, ils

²⁴ *Ibid*, p.98

deviennent un élément du dispositif sonore de la salle au même titre que son acoustique. Mieux, comme le démontre Marie-Madeleine MERVANT-ROUX dans *Le son du théâtre (XXe-XXIe siècle)* un glissement sémantique s'opère. Elle prend comme exemple les travaux de rénovation du TNP de la Comédie Française en 1956, décrits comme « *une correction acoustique* » effectuée au moyen d'un « *système électro-acoustique* »²⁵. La sonorisation devient donc un moyen technique de correction des salles. Le premier enjeu de ces travaux est de résoudre un problème d'intelligibilité à certains endroits de la salle. Des « colonnes acoustiques » qui sont des séries de haut-parleurs verticales seront utilisées en renforts à des endroits stratégiques. De plus « *une réverbération artificielle* » (delay dans les différentes enceinte) est mis en place pour « *créer une acoustique de cathédrale par exemple* »²⁶. Dans une interview pour *Théâtre. Drame, musique, danse*, en 1960 dans la rubrique « Théâtre et Techniques » M. Malin directeur des travaux déclare « *qu'une bonne sonorisation est celle que l'on ne soupçonne pas* »²⁷. Plusieurs choses sont à noter ici. Tout d'abord la prédominance de l'enjeu d'intelligibilité de la voix restant une qualité indispensable malgré les recherches de performateurs passées. Ensuite nous remarquons qu'alors qu'auparavant cette qualité était à la charge de l'acoustique et des comédiens, le dispositif de sonorisation s'impose comme une condition sine qua non à celle-ci. Le dispositif

²⁵ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Le son du théâtre (XXe-XXIe siècle)*, chapitre 1 : *Acoustique théâtral*, p.62

²⁶ *Ibid*

²⁷ *Ibid*

se doit d'être une correction transparente, se comportant comme ce qui, quelques années avant, aurait été une correction acoustique. Ces corrections n'étant pas acoustiques mais bien électro-acoustiques, proposer une mise en scène non sonorisée dans ce lieu devient problématique, la simple acoustique n'étant pas propice à une bonne intelligibilité. Dans ce cas la sonorisation n'est plus comme chez CHOPIN un outil de création mais un moyen technique de transmission vocale utopiquement transparent.

Par ailleurs la salle se dote aussi de multiples haut-parleurs *d'ambiance* tout autour de la salle et de stéréophonie pour permettre « *une vaste mise en scène sonore*. A la suite du phonographe, les possibilités d'enregistrements et de diffusion d'ambiances, bruitages, d'événements sonores nous amènent à ce terme nouveau de mise en scène sonore. Ceci est illustré par un nouvel article de *Théâtre. Drame, musique, danse* en 1959 :

« *Il ne s'agit plus vraiment de bruitage. [...] Le son accompagne le jeu scénique, le soutient, le renforce, crée l'ambiance au même titre que la lumière, enserre le spectateur dans l'atmosphère voulue.*²⁸ »

On remarque que « le son » du spectacle ne désigne bientôt plus que *ce qui a été fixé par les techniciens et diffusé lors de la représentation*²⁹. Les « améliorations sonores » de la Comédie Française vont dans ce sens, dans le

²⁸ *Ibid*, p.64

²⁹ *Ibid*, p.65

même article de *Théâtre. Drame, musique, danse* il est dit qu'*il fallait modifier artificiellement ses caractéristiques acoustiques en vue de reproductions musicales ou d'effets sonores.*³⁰ Autrement dit, indépendamment de questionnement d'homogénéité des sources sonores, il faut sonoriser la voix pour la garder intelligible vis-à-vis des effets sonores.

La construction des salles encourage donc le développement de cette mise en scène sonore, au détriment d'une écoute globale non amplifiée. Si l'on peut se réjouir du potentiel créatif de ces installations une question demeure sur la voix. Ces dispositifs poussent à incorporer la voix dans le système de sonorisation seulement la transparence de ces dispositifs est utopique. Il s'agit donc d'interroger l'influence de la sonorisation de la voix lorsqu'elle ne découle pas d'une volonté spécifique de mise en scène.

1.4.3 Perspectives contemporaines de la voix sonorisée

A l'issue du XXe siècle, la sonorisation vocale est un outil très largement répandu chez les metteur.euse.s en scène contemporain.e.s. La plupart des lieux du théâtre sont équipés de dispositifs de sonorisation comprenant une façade et des enceintes d'ambiance, suivant le modèle de la diffusion en multicanal du cinéma. Il est intéressant de voir que les problématiques soulevées par ces sonorisations s'inscrivent dans la lignée des enjeux vocaux ayant émergés au cours de l'histoire. L'intelligibilité est toujours un enjeu crucial de la voix. De nombreux.euses

³⁰ *Ibid*, p.64

metteur.se.s en scène se serve de la sonorisation vocale pour libérer les comédien.ne.s des contraintes prosodiques du théâtre non-sonorisé et développer de nouvelles techniques de jeu. Par exemple Denis MAILLEFER parle en ces termes de son choix, pour la mise en scène de *Quand Mamie* de Noëlle REVAZ, en 2009 :

« Des micros HF, pour entendre le grain, la nuance, la douceur de la voix, sans devoir la porter ; pour jouer sans jouer, apparemment, pour ne pas entendre les voix du théâtre, trop fortes et désincarnées. »³¹

La sonorisation est ici un outil à la disposition du texte et du jeu.

Nous pouvons également penser à d'autres propositions comme celle de Vincent MACAINGNE avec « *Je suis un pays* »³². Ici les voix sont sonorisées très forte avec une faible dynamique au milieu d'effets sonores explosifs. Associé à de la vidéo directe, ce dispositif éteignant pour le public, n'est pas sans rappeler les procédés sonores télévisuels. Cela accompagne la représentation sur scène, d'un show télévisuel composé par un l'ensemble des protagonistes habituels de ce genre de contenu (présentateur, participant, ect). Ici le dispositif sonore place le public dans l'espace fictionnel : spectateur de ce show, avec toute la distance que cela engendre. Lorsque durant le spectacle, la caméra se coupe et que la mise en scène télévisuel s'interrompt, la persistance du dispositif sonore suffit à laisser le public dans un état similaire : spectateur d'un show, témoin d'une artificialité. Nous

³¹ Arnaud RYKNER, *Ibid*, p.50

³² Vincent MACAINGNE, *Je suis un pays*, représentation du 31 mai au 14 juin 2018, salle Grand Théâtre de la Coline, Paris.

sommes face ici à une nouvelle forme d'interaction entre deux médias sonores l'écoute télévisuelle étant invoquée au théâtre par l'utilisation de ses caractéristiques spécifiques. La sonorisation est ici un élément participant à l'immersion des spectateur.rice.s dans un espace fictionnel précis, à savoir dans ce cas une certaine distance des personnages et actions.

Dans la droite lignée des travaux de CHOPIN, des mises en scène réinvestissent le personnage aux voix multiples comme Philippe QUESNE dans *L'effet de Serge* dont parle Arnaud RYKNER dans *Dispositifs sonores : Corps, Scène et Atmosphères*.³³ Il met en scène un unique comédien alternant voix amplifiée le visage masqué, voix pré-enregistrée à visage découvert et voix non amplifiée. La voix est cette fois-ci textuelle. Cependant de la même manière différentes temporalité et différentes existences du personnage cohabitent. Il propose ainsi différents niveaux de représentation de ce personnage, passant de l'adresse directe au spectateur en voix non amplifiée au commentaire sur son propre personnage amplifié. Cela entraîne le spectateur dans un cadre spatiotemporel étendu, au sein duquel un discours introspectif peut se construire.

En définitive, la voix se place au carrefour de réflexions sur le personnage, son corps et un espace fictionnel au sein duquel le.la spectateur.rice s'inscrit. Ces problématiques sont au cœur de l'élaboration de la voix théâtrale depuis l'apparition du théâtre et auxquels la sonorisation propose de nouvelles possibilités

³³ Arnaud RYKER, *Ibid*, p.48

de réponses. Il me semble pertinent en tant qu'ingénieur du son d'explorer techniquement les différents paramètres sur lesquels la sonorisation peut participer vis-à-vis de la voix théâtrale et ses différentes problématiques évoquées. Il s'agit donc d'étudier les possibilités qu'ouvrent la sonorisation à propos des interactions entre public, espace fictionnel, comédien.ne.s et peut-être plus encore personnage, corps et voix.

2) VOIX SONORISEE : LA DISSOCIATION

VOIX/CORPS

2.1 Interactions entre comédien.ne, personnage et public

2.1.1 Le double sonore

Des différentes interactions évoquées plus haut, celle entre personnage et public me semble prédominante. En effet, celle-ci est essentielle à la construction d'un espace fictionnel, le personnage étant le principal vecteur de sens et d'émotion de l'acte théâtral. Le.la comédienne incarnant physiquement le personnage une partie de l'interaction entre personnage et public repose sur celle qui a lieu entre comédien et personnage. Pour pouvoir envisager les variations de paramètres sonores engageant des enjeux conscients de mise en scène, il est important de définir les influences systématiques de la sonorisation de la voix sur ces interactions.

Daniel DESHAYS s'interroge en ce sens dans *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*.³⁴ En premier lieu, si l'on se penche sur l'incarnation physique du personnage — le corps sonore du. de la comédien.ne —, il apparaît une distinction entre corps sonore amplifié et corps sonore non-amplifié. Une première dislocation de l'unité du personnage apparaît, et redéfinit le corps de ce dernier. En amplifiant une partie du corps sonore, on rend inaudible le reste des sons de ce corps, la part non amplifiée du corps devient muette. DESHAYS souligne que cette distinction s'effectue très souvent en une amplification de la voix comme porteuse du texte au détriment de la voix du corps théorisée par CHOPIN. De plus le passage par le dispositif d'amplification va inexorablement altérer la source à travers ses différentes conversions mécanique/électrique/numérique.

Un second point vient sérieusement entamer l'unité du personnage : la délocalisation du corps sonore. La sonorisation s'effectue dans l'immense majorité des cas par l'intermédiaire d'enceintes éloignées physiquement du corps du comédien ; le dispositif le plus courant étant la façade, à savoir (a minima) une paire d'enceintes placées de part et d'autre de la scène. Nous avons donc une dissociation spatiale entre le corps sonore amplifié – la voix – et le corps du. de la comédien.ne, rendu muet. Cette dissociation peut être plus ou moins grande (voir

³⁴ Daniel DESHAYS, *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*, chapitre 4 : *Théâtre et technologies sonores : Les technologies sur scène*, « *L'impossible façade : L'usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces* » pp.261-274

inexistante par l'intermédiaire de la WFS, nous y reviendrons) en fonction du placement des enceintes et du déplacement des comédien.ne.s.

Ces deux éléments poussent DESHAYS à proposer la notion de « double sonore ». Le haut-parleur devient ici un deuxième espace-corps, un corps mécanique autonome. Le personnage serait alors divisé en deux : le corps muet du.de la comédien.ne et le double sonore issu de l'enceinte. Ne pouvant plus considérer le personnage comme une unité physique, l'interaction entre corps muet et double sonore devient un élément décisif dans l'ensemble des interactions entre personnage, comédien.ne et public. En considérant le corps amplifié – le double sonore – comme la voix textuelle, l'ensemble de ces interactions vont dépendre de ce que l'on ~~peut appeler~~ appeler la dissociation voix/corps du personnage.

1.2.2 La dissociation voix/corps et le.la comédien.ne

Intéressons-nous en premier lieu à l'impact de la dissociation voix/corps sur le rapport du comédien à sa performance, c'est-à-dire son incarnation du personnage, et au public. DESHAYS considère que « *le fondement du théâtre nécessite de se placer [...] au lieu même de l'incertitude et de la fragilité, l'incertitude d'émettre pour l'acteur [...]* »³⁵. A sa bouche, comme endroit *seuil* de l'apparition du son, « *comme lieu de création, c'est-à-dire lieu d'incertitude* »³⁶ comme le dit DESHAYS, le.la comédien.ne voit se substituer l'enceinte. Cela

³⁵ *Ibid*, p.261

³⁶ *Ibid*

engage plusieurs choses. Tout d'abord une écoute particulière de sa propre voix. Se mêle ici la perception habituelle de sa propre voix à travers les différents filtrages provoqués par notre forme crânienne et les transmissions osseuses d'une part, et la voix émise à travers l'enceinte et l'ensemble de la chaîne audio d'autre part. Ensuite le.la comédien.ne ne doit plus s'exprimer de son endroit, de sa position sur scène. Il doit s'exprimer de la place d'où s'élève la voix de son personnage₂; la place de son double sonore₂; le haut-parleur. Cette place est définie bien évidemment par sa localisation dans l'espace salle, mais également par l'intensité de diffusion. Un chuchotement amplifié peut être entendu au dernier rang de la salle quand le premier rang serait bien incapable à ce niveau d'entendre ce même chuchotement non amplifié. Quel est donc à ce moment la nature de l'espace-corps de ce double sonore ? Gigantesque, à une nouvelle échelle, celle de la salle, quand le corps muet du.de la comédien.ne est lui fixé à sa taille humaine. On a coutume de dire qu'un.e comédien.ne non-amplifié s'adresse au rang le plus lointain de la scène, ici à qui s'adresse-t-il.elle ? Pour DESHAYS ici « *L'adresse est vouée au nombre : « public-adress ». C'est-à-dire au public comme masse [...].* »³⁷

A travers ces nouvelles problématiques, le jeu évolue. Comme nous l'avons, vu précédemment₂, les problématiques d'intelligibilité sont en partie évacuées et permettent alors l'émergence d'une nouvelle gamme technique : murmure, filet de

³⁷ *Ibid*, p.266

voix, sanglots étouffés... Le travail sur les timbres peut être très poussé, les problématiques de dynamique et d'intensité reliées pouvant être résolues par les systèmes de compression intégrés aux systèmes de sonorisation. Le jeu corporel va être également influencé par la sonorisation. Les problématiques d'échelles soulevées vont intervenir : comment faire interagir le corps aphone sur scène avec l'espace corps du double sonore lorsque celui-ci est à une échelle différente ? Face à cette question, la réponse de la vidéo est parfois proposée. Le grossissement sonore s'accompagne d'un zoom visuel. Un média en appelle un autre.

Les comédien.ne.s doivent également apprendre à appréhender ces technologies. Chaque dispositif de sonorisation, des micros aux enceintes, est spécifique. Par exemple tous les micros possèdent des caractéristiques variables (sensibilité, réponse en fréquence...) et de multiples possibilités de placement influençant grandement le signal amplifié. Cela demande une certaine habitude de ces technologies aux comédien.ne.s pour contrôler au mieux leurs émissions sonores. Il s'agit d'avoir conscience de son corps amplifié pour ainsi pour pouvoir maîtriser la voix du personnage.

La dissociation voix/corps transforme donc radicalement l'interaction entre comédien.ne.s et personnages mais aussi l'interaction entre comédien.ne.s et spectateur.[rice](#).s : le comédien n'incarne plus un personnage s'adressant aux différents spectateur.[rice](#).s mais il construit la voix qui délivre à travers les enceintes, la parole, le texte, d'un personnage à un public.

1.2.3 La dissociation voix/corps et le public

Amplifiée, la voix rejoint l'ensemble des éléments sonorisés du théâtre (effet, ambiance...) ce que Marie-Madeleine MERVANT-ROUX appelle le décor spatial sonore, à savoir « *le son spécialement produit pour et par la mise en scène* ». ³⁸ Ici l'approche sonore du théâtre, privilégie la possibilité de la création d'un espace sonore propre à « l'œuvre » d'un.e metteur.e en scène, à l'écoute globale d'un événement théâtral à échelle humaine ; c'est-à-dire au partage du même espace sonore entre le.la spectateur.rice et le.la comédien.ne. Cette problématique est posée en d'autres termes par Daniel DESHAYS se posant la question de l'attente du.de la spectateur.rice face à une représentation théâtrale :

Cherche-t'on à « recevoir de l'art dramatique pur jus envoyé dans un tuyau, est-ce que l'on vient prendre sa dose de récit, ou bien vient-on pour être tenu durant peu de temps – quelques fois même un/des très cour(s) instant(s) – dans la sensation de se trouver au plein centre de l'espace d'une expérience de partage, partage avec et parmi cette collectivité assemblée ? » ³⁹

Il serait faux, même dans ce cas, de considérer le public comme une masse indivisée. Le double sonore du personnage parle d'une place dans un espace sonore perçu de manière individuelle par chaque spectateur.rice en fonction de son placement et de la subjectivité de son écoute. Comme nous l'avons vu, quelle que soit la technologie mise à l'œuvre, cette place diffère de celle du corps du.de la

³⁸ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Ibid*, p.62

³⁹ Daniel DESHAYS, *Ibid*, p.266

comédien.ne sur scène, à savoir du corps muet du personnage. DESHAYS prend comme exemple sonorisation de façade via deux enceintes de part et d'autre de la scène :

« Lorsque spectateur, j'occupe une place située sur un côté de la salle, la séparation est d'autant plus marquée que j'entends essentiellement le haut-parleur situé de mon côté et que celui-ci peut très bien me faire entendre un acteur se trouvant de l'autre côté de la scène. »⁴⁰

Ce phénomène s'explique par l'effet HAAS.⁴¹ Chaque technologie et chaque place d'écoute aboutira à une perception de la place d'expression du double sonore différente et donc à un rapport d'éloignement, entre corps aphone sur scène et corps sonore, différent. Chaque spectateur.rice se trouve donc dans une position de reconstitution entre le corps scénique et le corps sonorisé. Cette reconstitution, bien que souvent inconsciente, n'est pas un phénomène à négliger. Au contraire, plutôt que d'essayer d'effacer vainement cette dissociation voix/corps, son interrogation, sa mise en scène, peut devenir un nouveau terrain d'expression théâtral. La fragmentation du corps du personnage peut devenir un enjeu dramatique si elle est interrogée et non pas consécutive d'un dispositif pensé pour solutionner des problèmes de voix ne portant pas assez ou d'acoustique du lieu.

⁴⁰ *Ibid*,

⁴¹ Lorsqu'un son est suivi d'un autre séparé par un délai suffisamment court, les auditeurs perçoivent un seul événement auditif ; son emplacement spatial perçu est dominé par l'emplacement du premier son entrant.

Nous allons interroger cette dissociation voix/corps comme enjeu de mise en scène à travers différents paramètres sonores influençant la perception de cette dernière. En premier lieu, nous chercherons à répondre à la question suivante : de quelle matière sonore se compose le double sonore et pour quel effet sur la dissociation voix/corps ? Ensuite nous étudierons, les problématiques spatiotemporelles de la (des) source(s) d'émission de cette matière et leurs influences sur cette dissociation.

2.2 Microphonie et traitements numériques : matière sonore de la voix dans la dissociation voix/corps

La sonorisation fait intervenir l'ensemble d'une chaîne audio, du microphone à l'enceinte, à travers laquelle différents paramètres, maîtrisables par l'ingénieur du son, vont former la matière sonore perçue par les spectateur.rice.s. Essayons de faire émerger les différentes étapes cruciales dans la formation de cette matière sonore et leurs implications sur la dissociation voix/corps.

2.2.1 Quel dispositif microphonique pour quel corps sonore ?

Depuis le microphone « sonde » auscultant le corps de CHOPIN, la technologie microphonique s'est développée proposant des outils variés. Pourtant, l'enjeu est resté le même : qu'amplifions nous ? Quel corps sonore ? Que doit-on entendre ou passer sous silence ? Pour répondre à ces questions deux premiers outils décisifs s'offrent à la mise en scène : quel(s) microphone(s) et où est-il (sont-

ils) placé(s). Un choix microphonique se fait en fonction de ses caractéristiques : sensibilité, discrétion, réponse fréquentielle et directivité... Ces différents paramètres doivent répondre à des enjeux de mise en scène, il n'existe donc pas de dispositif microphonique idéal au théâtre. Chaque création doit être le lieu de réflexion d'un dispositif spécifique adéquat. Néanmoins nous pouvons observer trois grands dispositifs fréquemment utilisés au théâtre : le microphone électrostatique, le microphone dynamique dit micro-main, et le microphone miniaturisé dit cravate.

Les microphones électrostatiques possèdent généralement une haute sensibilité (environ 20 mV/Pa), un excellent rapport signal/bruit, et une courbe de réponse fréquentielle relativement plate. Ces caractéristiques nous intéressent en deux endroits : la haute sensibilité permet un placement éloigné du micro à sa source, et la réponse fréquentielle plate donne une restitution fidèle du timbre et de l'acoustique de la scène d'autre part grâce à une certaine précision dans les hautes fréquences. Ces avantages sont à relativiser. En effet le signal étant amené à être amplifié, des précautions doivent être prises face à l'effet Larsen. Cet effet intervient lorsque le signal amplifié par le haut-parleur est capté par le microphone entraînant une boucle rétroactive. Cela crée un signal ondulatoire augmentant progressivement en intensité, le plus souvent sous la forme d'un sifflement. Par conséquent la directivité d'un tel microphone, son placement et le type d'amplification sont à prendre en considération pour éviter ce phénomène. Ces

microphones sont utilisés dans le but d'une amplification globale de l'espace scénique. Dans les années 60, avant l'apparition des micros-cravates, la scène était truffée de micros dissimulés pour que « *l'acteur trouve un microphone en chacun des lieux où il évolue* »⁴² comme nous l'explique M. Malin dans *Théâtre. Drame, musique, danse* de 1960. Ceux-ci étaient modulés en intensité par un opérateur son pour éviter au maximum les effets d'éloignements. Plus tard des « rampes » de microphones le long de la scène pointés vers le fond de celle-ci, furent mis en place pour sonoriser l'ensemble de l'espace scénique. Dans ces cas, la sonorisation se veut comme une reproduction « fidèle » de l'ensemble de l'espace sonore scénique et s'inscrit dans la volonté utopique de sonorisation transparente présentée plus tôt. Ici, l'enjeu ne se porte pas sur le double d'un sonore d'un corps mais le double sonore d'une scène. Cependant de part les contraintes exposées plus haut liées à l'effet larsen, les possibilités de sonorisations sont limitées à une diffusion frontale, aplanissant la scène sonore. Nous sommes face à une sonorisation répondant à des problématiques principalement acoustiques, à savoir faire entendre au plus grand nombre à travers une représentation sonore médiatisée. Ces dispositifs sont donc d'un intérêt limité dans notre problématique de dissociation voix/corps mise en scène. Les dispositifs de micros-mains et micros-cravates s'approchent davantage de notre problématique (vont, en se rapprochant physiquement des corps, s'approcher également de cette problématique). Le microphone dynamique est

⁴² Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Ibid*, p.62

caractérisé par sa faible sensibilité (environ 5 mV/Pa). Nous pouvons relever plusieurs conséquences à cet aspect. Tout d'abord ce microphone peut être utilisé en grande proximité de sa source et discriminer l'ensemble des autres éléments sonores (l'acoustique par exemple). Par ailleurs ce microphone peut être manipulé sans sons parasites, et est donc souvent utilisé en « micro-main ». (Nous nous plaçons donc dans cette situation : le.la comédien.ne porte dans sa main le micro en question.) Cette particularité porte un enjeu fort : le.la comédien.ne est maître du placement du microphone en temps réel et donc a une grande influence sur son corps amplifié. On rejoint ici le concept de micro-sonde de CHOPIN. Si CHOPIN s'en servait lui dans le cadre de l'élaboration de « la voix phonique » sur lequel nous ne reviendrons pas ici (voir 1.2.4), des implications très similaires sont à trouver dans la construction d'une voix du texte. Prenons par exemple, le stand up one-man.woman show comique où le comédien.ne s'adresse directement aux spectateur.rice.s. Le spectacle *Pulsions* de Kyan KHOJANDI donne un bon aperçu de l'utilisation du micro-main dans ses seuls en scène. Le micro sert le rythme de la parole : en approchant ce dernier de la bouche, il annonce le début de sa parole. (L'approche de ce dernier de la bouche précède l'énonciation de cette parole.) Ainsi le comédien vient couper son discours en arrêtant de parler mais aussi en éloignant le micro de sa bouche. Tant que ce micro ne s'approche pas de la bouche la phrase est en suspens, le corps sur scène devient muet, on attend la chute de la blague. Conscient du phénomène le.la comédien.ne vient approcher le micro lentement et attend quelques instants avant de parler, voir même baisse et monte

le micro plusieurs fois. Cela créer une attente chez le.la spectateur.rice. En outre le comédien explore les possibilités de la voix phonique et du corps dans ce spectacle. Plusieurs fois il illustre son discours par des bruitages corporels amplifiés : onomatopées, sons gutturaux avec le micro posé sur la gorge, imitation d'alarme en approchant et éloignant le micro grimant ainsi l'effet doppler, coup sur le micro profitant de sa capacité à « encaisser » de forts niveaux pression...

Le micro-main joue ici un double rôle. Le premier rejoint les expérimentations de CHOPIN, le comédien a ici la possibilité d'effectuer une discrimination d'un élément du corps sonore évoluant de la simple parole à l'exploitation imitative de s'ensemble du dispositif phonique. Il permet de reconfigurer le corps sonore dans le temps, dans notre cas à des fins humoristiques. Le second rôle repose sur la visibilité du dispositif. Le microphone se substitue à la bouche comme source d'émission sonore. L'ouverture des lèvres comme endroit seuil d'émission est remplacé par la proximité du micro à la source sonore. Il peut apparaître un décalage entre cette proximité, signal visuel d'émission, et l'émission en elle-même. Cette tension appelant une résolution devient un espace d'expression, dans notre cas décuplant la construction amorce/chute d'une blague. La visibilité du microphone entraîne une révélation des subterfuges imitatifs phoniques dans le cas des bruitages vocaux. L'aspect virtuose du comédien et l'aspect comique n'en sont que renforcés.

En définitive l'utilisation du micro-main, par sa visibilité et ses aptitudes discriminatives, est un outil très intéressant vis-à-vis de la dissociation voix/corps. Il donne à voir le processus de création du double sonore du/de la comédien.ne. Il est intégré comme une prolongation du corps sur scène, comme un outil de reconfiguration du corps sonore en évolution constante. La construction du corps sonore est associée à un geste, un signal visuel : le placement du microphone par rapport à sa source en évolution. Que ce soit dans un but exploratif – de réflexion sur le corps sonore même – comme CHOPIN, ou bien dans une volonté de dissociation comique (corps racontant, illustrant, réagissant, dans un même temps à un discours), la mise en scène de la dissociation voix/corps repose ici sur une maîtrise d'un corps fragmenté et/ou augmenté ; maîtrise dont les spectateur.rice.s peuvent témoigner.

Les microphones cravates sont à l'inverse des micros de grande proximité que l'on cherchera à invisibiliser. Ces microphones sont habituellement électrostatiques à électret, d'une haute sensibilité, avec une capsule de très petite taille. Ils sont associés à un système d'émetteur/récepteur hautes fréquences « HF », dissimulés sur le/la comédien.ne. Ce type de liaisons comporte ses propres limites en termes de dynamique et d'amplification. Un soin tout particulier sera donc apporté à son paramétrage en fonction de l'intensité et de la dynamique vocale du comédien.ne. Très sensible aux frottements et au contact, le placement de la capsule est souvent fixe tout au long de la performance. Par conséquent

l'enjeu principal lors de l'utilisation de ces micros sera le choix de ce placement. La proximité à la source permise par la taille de ce microphone, rend possible une grande discrimination des éléments du corps sonore. L'inertie du micro par rapport à la source (pouvant elle être) mouvante peut engager des effets d'éloignement parasites. Par exemple un microphone fixé le haut du torse, verra son éloignement à la bouche évoluer en fonction des mouvements de la tête, entraînant un détimbrage. Indépendamment de ces problématiques impliquant le mouvement de la source, le placement du micro va influencer le timbre de la source sonore. Si l'on se place dans le cadre de la voix parlée, un microphone placé à hauteur du front dans les cheveux va amplifier une zone fréquentielle dans les haut-medium (1-2 kHz) tandis que qu'un micro placé sur la poitrine gonflera légèrement une zone bas-médium (250-500 Hz). En fonction des voix et des envies du rendu sonorisé mais aussi des costumes et coiffures, le placement de micros pour la voix parlée sera donc spécifique. De plus la sensibilité de certains microphones permet d'atteindre des voix soufflées, murmurées. Si nous sortons du carcan de la voix « textuée », la petite taille de ces microphones et leur sensibilité permettent d'accéder à des sons corporels inaccessibles pour un micro dynamique (battements de cœur par exemple) ouvrant de nouvelles possibilités de corps sonores. On peut imaginer, pour s'affranchir en partant de la contrainte de fixité du micro, d'en poser plusieurs sur un seul corps. Charge ensuite à l'ingénieur.e du son de faire évoluer le corps sonore au gré de la dramaturgie. Nous pouvons donc avoir accès à un corps sonore d'une grande proximité, intime, potentiellement multiple.

La particularité de ce dispositif est d'être invisible. Ainsi contrairement au micro-main proposant un indice visuel, seul le corps scénique muet dans son incarnation, dans ses mouvements peut faire lien entre lui-même et son double sonore. C'est à cet endroit que se joue la dissociation voix/corps. Face à un dispositif invisible comment relier ou non le corps aphone sur scène et son double sonore ? Le.la comédien.ne n'est plus acteur.rice de la reconfiguration de son corps sonore, il.elle est, ainsi que le personnage, ce corps fragmenté. Il y a une tension entre indices visuels et indices sonores du corps du personnage. Par cette fragmentation de nouveaux corps sonores peuvent évidemment s'ériger mais les corps scéniques peuvent également évoluer. Nous pouvons penser à la mise en scène de Christophe RAUCK d'*Un pays lointain*, déjà abordé plus tôt. Au début de sa pièce une femme seule dans la pénombre est simplement éclairée d'une petite lampe tenue par un autre comédien. Sa voix est amplifiée. Elle parle de l'écriture d'une pièce. Soudain le comédien tenant la lampe s'approche, colle son corps contre le sien et parle dans son micro cravate, continuant son fil de pensée. Ici les corps scéniques sont dans la pénombre, leurs traits sont flous. En partageant le même micro invisible ces deux corps tenant un unique discours semblent s'unir en un seul. Par la dissociation « voix/corps » la sonorisation peut donner lieu à des évolutions des corps sonores mais également scéniques, visuels. Nous nous intéresserons dans la suite uniquement à ce dispositif de microphonie cravate invisible.

2.2.2 Filtres, dynamique et intensité sonore : traitement de la matière sonore textuelle ?

À la suite de la captation par le microphone, le signal sonore sous sa forme électrique va subir une conversion électrique/numérique. Sous cette forme numérique un certain nombre d'outils de traitement vont être accessibles à l'ingénieur.e du son pour faire évoluer la voix.

Le premier de ces outils est le filtrage. Le filtrage est un traitement fréquentiel. L'ingénieur.e du son peut augmenter ou au contraire baisser l'intensité sonore dans une zone fréquentielle spécifique. En premier lieu cet outil va être utilisé en correction. En effet, on va venir couper les basses fréquences ($< 80-100$ Hz). D'une part la voix n'émet pas dans cette zone fréquentielle, d'autre part cela permet de se prévenir contre d'éventuels chocs, ainsi que contre un effet Larsen susceptible d'émerger dans cette zone en raison de la propagation omnidirectionnelle des ondes dans ces fréquences. Par ailleurs l'on va venir réduire ou augmenter différentes zones en fonction de l'acoustique de la salle, certaines fréquences pouvant être résonnantes ou d'autres atténuées par la conception architecturale. Une fois ces « corrections techniques » apportées, le filtrage pourra être utilisé pour transformer le timbre de la voix.

Dans un cadre d'éléments phoniques non textuels il pourra être intéressant de venir « sculpter » fréquentiellement, ceux-ci mettant en valeur certaines zones

caractéristiques. Par exemple venir gonfler la zone de résonance (120-250 Hz), sonorité particulière émergeant de la poitrine.

Dans le cadre d'une voix textuelle, nous avons de la même manière la possibilité de transformer la voix du/de la comédien.ne dans un but « d'aide au jeu » : dégager le haut du spectre pour favoriser l'intelligibilité ou au contraire rendre une voix moins agressive. Au-delà de ces problématiques « techniques », le filtrage peut avec parcimonie changer le timbre d'une voix pour caractériser un personnage. Si nous reprenons les termes d'ARISTIPPE, ajouter légèrement de bas-médium (250-500 Hz, zone de présence) peut aider à l'élaboration d'une voix caverneuse⁴³.

Le filtrage nous donne donc de nombreuses possibilités d'action sur le timbre de la voix.

La dynamique et l'intensité sonore sont d'autres paramètres intéressants à traiter de front. La dynamique se définit comme le rapport entre les sons les plus forts et les plus faibles d'un signal sonore. Nous pouvons distinguer deux traitements de la dynamique : le traitement de la dynamique instantanée et le traitement de la dynamique globale. La dynamique instantanée concerne la dynamique sur un temps très court, à l'échelle d'une syllabe par exemple. A l'aide d'un compresseur réglé avec un faible temps d'attaque on peut la diminuer.

⁴³Voir p.18

Réduire cette dynamique permet de rendre la voix « compacte », de pouvoir augmenter son intensité de diffusion sans risquer de passer au-dessus d'un seuil au-delà duquel l'écoute sera douloureuse. Le traitement de cette dynamique instantanée peut faciliter en ce sens l'écoute. Il faudra tout même prendre garde à ne pas effacer trop grossièrement les variations d'intensité relevant de l'interprétation et participant ainsi au discours. La dynamique globale relève elle de la dynamique sur une échelle de temps plus longue, à l'échelle d'une pièce par exemple. L'enjeu principal de l'évolution de cette intensité sonore va reposer dans son lien avec le registre de jeu des comédien.ne.s. Prenons une fois de plus l'exemple d'une voix murmurée, par conséquent à un faible niveau d'émission par la bouche. Une forte amplification de cette voix aboutie comme nous l'avons vu à une tension entre l'intensité de la voix perçue, son timbre et la distance au corps visuel considéré comme émetteur. Ce lieu de tension est intéressant et peut plonger le.la spectateur.rice dans une intimité du corps sonore inédite, une mise à nu, ou au contraire une sensation d'intrusion du.de la spectateur.rice. Cependant il est intéressant de penser cette tension liée à l'intensité de manière relative. Si par ailleurs une voix, dont les indices de timbre et de corps scénique nous indique comme portée ou même criée, est perçue au même niveau d'intensité sonore par les spectateur.rice.s les tensions étudiées vont disparaître, le niveau sonore établissant un nouveau régime normé de transmission vocale. Nous nous retrouvons dans une situation similaire à la prosodie du théâtre non sonorisé, le

paramètre d'intensité n'étant plus support de discours, mais un paramètre fixe normalisé.

L'ensemble de ces traitements découlent en partie d'enjeu techniques du dispositif de sonorisation et sont, dans une certaine mesure, indispensables à une écoute sonorisée. Il faut cependant avoir conscience que ces traitements ne sont pas transparents et par conséquent qu'ils définissent un nouveau régime d'émission et d'écoute. De nouveaux endroits de jeu s'ouvrent effectivement aux comédien.ne.s, cependant la chaîne de sonorisation comportant de nouvelles contraintes, le corps sonore intègre de nouvelles limites. DESHAYS va plus loin supposant que ce nouveau régime, dans le cadre d'une voix textuelle, détruit un des fondements du moment théâtral, à savoir l'incertitude d'émettre pour le.la comédien.ne et de percevoir pour le.la spectateur.rice. Cette incertitude est pour lui l'endroit de création du désir : « *désir que cela continue de nous faire désirer d'écouter* ». Ce nouveau régime favorisant la perception du texte relève « *d'un « objet voix » ficelé, éteint et refroidi, possédé.* ⁴⁴ »

Ce nouveau régime ne peut pas être un impensé. Il doit être partie prenante du discours. Deux possibilités s'offrent à nous. La première est de faire évoluer, dans le temps et entre les personnages, les paramètres de diffusion : voix chuchotée, forte puis plus faible, obligeant à tendre l'oreille, voix amplifiée puis non-amplifiée... De multiples combinaisons sont possibles et à travers elles

⁴⁴ Daniel DESHAYS, *Ibid*, p.261

peuvent se reformer les incertitudes chères à DESHAYS, notamment celle de percevoir la parole émise. Le corps sonore et son rapport au corps scénique peuvent évoluer : filet de voix envahissant la salle entière ou voix portée peinant à émerger. Ces évolutions sont d'autant plus marquantes qu'elles ne sont associées à aucun signaux visuels, les outils numériques utilisés étant invisibles et indépendant des comédien.ne.s.

La seconde possibilité est de construire le nouveau régime d'émission vocale comme part du discours, comme objet sémantique. L'exemple de la mise en scène de *Roméo et Juliette* de Carmelo BENE en 1977, évoqué par DESHAYS dans *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)* peut nous servir d'exemple. Les personnages prennent place dans un décors dont les éléments connus du public sont gigantesques. Les corps sur scène étaient installés dans des débris d'assiettes, servant de fauteuil à cette échelle. Leurs voix chuchotées dans un microphone cravate étaient fortement amplifiées. Ici le nouveau régime d'expression vocal était composant d'un ensemble d'indices dont faisait partie par exemple le décor, plongeant les spectateur.rice.s dans un univers à une échelle atypique. DESHAYS résume cet enjeu en ces mots : « *L'amplification était en quelque sorte une façon de mettre les voix des acteurs à l'échelle du décor : aux corps lilliputiens chuchotant correspondaient des voix majuscules entendues dans un décor de géant.* »⁴⁵ Par ailleurs, nous pouvons de nouveau penser au spectacle de

⁴⁵ *Ibid*, p.268

MACAIGNE *Je suis un pays*. Comme nous l'avions évoqué, la dynamique est très faible, cela permet une diffusion à un niveau sonore très élevé. D'une part ce régime réinvestit les codes d'un autre média (la télévision), portant ainsi un premier discours. D'autre part ce nouveau régime épuise sensoriellement le spectateur.rice.s, compliquant la compréhension du texte. Cette voix criée, forte, est violente, difficilement soutenable, imposée, à la limite de « l'audible ». L'enjeu ici n'est plus celui de la compréhension du texte mais bien un enjeu sensoriel. Un discours sensoriel est construit.

Dans ces cas les traitements deviennent un enjeu esthétique à part entière, allant jusqu'à l'altération de la compréhension du texte. Un certain nombre d'effets numériques peuvent participer à cette altération faisant évoluer la voix de support du texte à matière sonore.

2.2.3 Effets sonores destructifs : la voix comme matière sonore sensorielle

Dans ce cadre, s'affranchissant de la compréhension du texte comme condition primordiale à la construction du corps sonore, les outils pouvant sculpter la matière sonore se multiplient. Les outils de traitement de la dynamique et de filtrages peuvent être utilisés dans de nouvelles conditions. Nous pouvons pousser ces outils jusqu'à dénaturer, altérer volontairement les composantes de la voix du.comédien.ne. En plus de ces outils déjà étudiés, des traitements dits d'effets (souvent issus de la production musicale) peuvent être utilisés : distorsion, saturation, chorus, transposeur... Ces outils peuvent transformer radicalement

l'ensemble des paramètres de la voix, en premier lieu le timbre. Chaque outil offre une coloration particulière. Ne cherchons pas ici à en faire une liste exhaustive d'utilisation, mais considérons que le choix de l'utilisation de chacun d'entre eux relève d'une transformation explicite de la matière composant le corps sonore. Cette matière va trancher avec les attentes des spectateur.rice.s vis-à-vis des indices visuels à sa disposition. À un corps scénique vocalisant, on associera un corps sonore d'une matière sortant du cadre des sonorités possibles par le seul corps humain.

Deux cadres d'utilisation retiennent notre attention. Tout d'abord la redéfinition simple du corps du personnage. Ce corps se voit affubler de possibilités d'expressions vocales inhumaines ou surhumaines. Les indices de compréhension du discours sonore ne s'intègrent plus dans notre grille de lecture de la parole adressée. Une nouvelle écoute se construit, autour de contenus mélodiques, fréquentiels, dynamiques... Cette écoute peut invoquer celle d'un paysage sonore, de la musique par exemple. On pourra en tirer des sensations relevant de la psychoacoustique : agréable, agressif, apaisant, strident, suave...

Le second cadre d'utilisation s'inscrit dans une mise en scène de la médiatisation de la voix. Un exemple peut être celui d'un personnage au téléphone. A travers un filtrage spécifique, une faible dynamique et un effet de distorsion, on peut attribuer au corps sonore les caractéristiques d'une voix écoutée à travers un téléphone. Nous avons déjà vu que MACAIGNE utilise ce dispositif d'indices

sonores inscrivant la voix dans un cadre de médiatisation connu. « *Les déplacements du problème* », de la compagnie GRAND MAGASIN, propose elle aussi une mise en scène de la médiatisation de la voix avec un objectif particulier, comme nous l'expose le dossier de présentation du spectacle de la pièce :

*« utilise[r] les techniques de transformation et de diffusion du son pour multiplier expérimentalement [...] les problèmes que rencontre quotidiennement la communication. »*⁴⁶

Ici une réflexion se construit sur la communication : qu'entend-t-on et que comprenons-nous ? Pour répondre à cette question, le décor est découpé en zones comportant chacune un traitement sonore particulier. Ces traitements relèvent à la fois d'artifices de jeu (zone absorbante par exemple où les comédien.ne.s ne portent pas leur voix) mais également de solutions techniques comme la zone d'écho inversée où la voix des comédien.ne.s pré-enregistrée est diffusée en amont de la prise de parole et est imitée en direct par le.la comédien.ne. Julie SERMON dans *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)* analyse justement les enjeux de cette pièce :

« Le « déplacement du problème » principal auquel le son se voit livrer n'est pas celle, esthétique, « qualitative », de la résonance du son (que me fait-il percevoir, éprouver, imaginer ?), mais celle, pragmatique, « quantitative », de sa

⁴⁶ Julie SERMON, *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*, chapitre 4 : *Théâtre et technologies sonores : Les technologies sur scène, « Splendeurs ou misères du son : Les déplacements du problème, compagnie Grand Magasin (2009), p.275*

nuisance ou de ses déficiences (est-ce qu'on entend ou est-ce qu'on n'entend pas, dans quelle mesure ce qu'on entend perturbe-t-il la compréhension ?). »⁴⁷

Ainsi, ces effets peuvent expliciter la dissociation voix/corps et inscrire au sein même de celle-ci une réflexion sur la teneur de la communication à l'œuvre.

En de nombreux points, la question de la matière sonore du corps offre donc matière à de nombreux discours, lorsque l'interaction même, entre corps aphone, attentes des spectateur.rice.s et corps sonore, relève d'une mise en scène consciente.

2.3 Paramètres spatiotemporels de la dissociation voix/corps

Nous allons à présent nous pencher sur le cadre spatiotemporel de l'expression de la matière sonore du double. D'où et quand émerge le corps sonore ? Quelle relation pouvons-nous construire entre les indices spatiotemporels du corps sonore et du corps scénique ?

2.3.1 Implantation des enceintes et localisation du corps sonore

La source d'émission physique du son correspond aux enceintes. Avant toute considération de mise en scène, certaines précautions techniques sont à envisager : la zone d'implantation des enceintes va être limitée par la position du/de la comédien.ne, équipé.e d'un microphone, dans l'espace scénique défini. Le risque premier de la sonorisation est l'effet Larsen, comme évoqué plus haut.

⁴⁷ *Ibid*

Lors d'une représentation sonorisée, l'ingénieur.e du son doit s'assurer qu'aucun Larsen ne se produise. Dans le cadre d'une scène rectangulaire frontale au public, les enceintes seront implantées à l'avant-scène et dirigées vers ce dernier, pour limiter ces risques. Pour ce faire, un dispositif est très usuellement choisi et même régulièrement implanté de manière fixe dans de nombreuses salles de théâtre : « la façade ». DESHAYS définit ce dispositif ainsi :

« Ce que l'on nomme « façade » en sonorisation est un système d'enceintes installé de part et d'autre du cadre de scène, parfois augmenté d'un « cluster » (enceinte ou groupe d'enceintes assemblées pour être accrochées) en haut de ce cadre et situé en son centre. »⁴⁸

Cette condition de diffusion entraîne une première implication sur la spatialisation du corps sonore : on ne peut imaginer de dispositif d'enceinte à la position même du comédien, il y a donc un écart nécessaire entre le corps scénique et l'implantation de l'enceinte – la source du corps sonore. La provenance de cette source sonore va différer d'un.e spectateur.rice à l'autre, en fonction de sa position dans la salle et donc par rapport à l'enceinte source. Nous sommes donc face à une double problématique : la source du corps sonore est séparée spatialement du corps scénique et cette dernière n'est pas perçue de manière uniforme par l'ensemble du public. Cette dernière problématique est également présente lors d'un spectacle non-sonorisé, mais cette différence de perception est cohérente avec la différence de perception visuelle de la source d'émission : le/la comédien.ne. Si nous nous

⁴⁸ Daniel DESHAYS, *Ibid*, p.268

concentrons sur la problématique de séparation spatiale des sources sonores et visuelles, un outil récent permet aux spectateur.rice.s de placer la source sonore à l'endroit du corps scénique par la création d'une « source fantôme » : la wave field synthesis (WFS).

Ce dispositif s'appuie sur le principe acoustique de front d'onde : chaque source acoustique produit un certain front d'onde. C'est à partir de ce front d'onde défini par différents paramètres (contenus fréquentiels, intensité...) qu'un.e auditeur.rice pourra localiser la source de ce stimulus. La WFS consiste, à l'aide de nombreux haut-parleurs diffusant une multitude de sources secondaires spécifiques, à recréer par synthèse de front d'onde, une source primaire localisée en un point n'étant plus rattachée directement aux hauts-parleurs. Chaque source secondaire est associée à un DSP appliquant des retards, gains et filtrages, afin de composer les différentes caractéristiques du front d'onde souhaité. Ce dispositif permettrait donc de placer la source « fantôme » d'émission de la voix sur le corps du.de la comédien.ne et donc de faire disparaître la différence de localisation entre le corps sonore et le corps scénique. Cependant ce dispositif est très imposant et surtout très coûteux, il est donc assez peu utilisé au théâtre.

Plus habituellement, les spectateur.rice.s devront ré-associer les corps scénique et sonore, ou comme le dit DESHAYS ne vont « *cesser de tenter de rassembler l'un à l'autre, de recoller voix et corps dans une lutte le plus souvent inconsciente* ». Cette « lutte » relève d'un phénomène psychoacoustique appelé

effet ventriloque, permettant de relier les deux stimuli : visuel et sonore. Une étude, *Effet ventriloque pour les sources sonores variant simultanément en azimut et élévation*, définit ainsi l'effet ventriloque :

« Lorsque l'on présente à un sujet des stimuli audio et visuel temporellement coïncidents mais spatialement disparates, les sujets perçoivent parfois le stimulus sonore au même endroit que le stimulus visuel ». ⁴⁹

Cette étude nous permet d'évaluer qu'un tel effet est plus ou moins effectif en fonction de différents paramètres. Trois d'entre eux nous intéressent particulièrement :

- Paramètre spatial : l'effet décroît lorsque l'écart angulaire entre l'image et le son augmente.

- Paramètre temporel : l'effet décroît lorsque le son et l'image ne sont pas synchrones.

- Paramètre de « réalisme » : l'effet décroît lorsque l'association image/son n'est pas « réaliste ».

Le paramètre de réalisme dépend complètement de la matière sonore amplifiée et donc des problématiques soulevées plus haut.

⁴⁹ E. HENDRICKX, M. PASQUIER, V. KOEHL et J. PALACINO, *Effet ventriloque pour les sources sonores variant simultanément en azimut et élévation*, 2016

D'un point de vue temporel, la diffusion en direct place l'auditeur.rice dans de bonnes conditions pour éprouver la sensation de « fusion ».

En ce qui concerne le paramètre spatial, on cherche donc, comme nous l'avons vu avec la façade, à implanter les enceintes au plus proche de la scène et donc des comédien.ne.s, de manière à réduire au maximum l'écart angulaire entre l'image et le son.

Ce dispositif permet de diffuser la voix de manière relativement égale en intensité, sur l'ensemble de la largeur de la scène. L'une des visées de la sonorisation peut être la diffusion de la voix dans une grande salle et la correction d'éventuels défauts acoustiques. Pour cela, des enceintes dites « de rappel » sont placées dans ces zones en supplément de la façade. On applique à ces enceintes un retard de manière à ce que les spectateur.rice.s perçoivent ce son, d'une intensité rehaussée grâce aux rappels, comme émergeant de la façade par effet HAAS⁵⁰,

Ainsi de nombreux moyens techniques existent pour profiter de ces facultés psychoacoustiques et associer le corps scénique et le corps sonore. Plusieurs limites apparaissent néanmoins. Tout d'abord, cette gymnastique d'association relevant de la sensibilité du.de la spectateur.rice, l'effet ventriloque peut être plus ou moins efficace. Ces systèmes de sonorisation sont surtout efficaces en terme d'association dans le cadre d'un.e comédien.ne fixe au centre

⁵⁰Rappel : Lorsqu'un son est suivi d'un autre séparé par un délai suffisamment court, les auditeurs perçoivent un seul événement auditif ; son emplacement spatial perçu est dominé par l'emplacement du premier son entrant.

du plateau. Lors de mouvements latéraux par exemple, la source sonore reste fixe, reconfigurant le paramètre d'écart angulaire de l'effet ventriloque. Nous pouvons envisager un suivi panoramique de diffusion, pour suivre le mouvement du. de la comédien.ne. En ce cas l'équilibre de diffusion à l'échelle de la salle est lui aussi reconfiguré. Des recherches de nouveaux dispositifs sont intéressants à souligner comme ceux sur lesquels travaille Nancy TOBIN qu'elle présente dans *Dispositifs sonores : Corps, Scène et Atmosphères*⁵¹. Ces dispositifs se construisent spécifiquement pour chaque création et sont composés de multiples enceintes (une dizaine pour les plus complexes) disposées entre cadre de scène et décors.

L'association voix/corps d'un point de vue spatiotemporel est donc possible mais complexe, précaire ou très coûteuse. Dans ces conditions nous ne pouvons que regretter l'utilisation de ces outils dans le cadre de solution à des problématiques d'architecture ou de taille de lieux théâtraux. La mise en place de tels dispositifs prend son sens lorsque la matière du corps sonore est porteuse de discours. Dans ce cas l'association permet de faire évoluer l'intégralité de la perception du corps du personnage. La mise en exergue des limites d'associations nous permet également d'envisager l'existence d'une tension entre deux cadres spatiotemporels visuel et sonore et à travers celle-ci, un espace de création.

⁵¹ Nancy TOBIN, *Dispositifs de l'amplification vocale au théâtre : découverte de la méthode*, pp.257-268

2.3.2 Sonorisation et nouveaux espaces

Un premier lieu de tension entre espace spatiotemporel visible et sonore est l'utilisation de voix off. La voix off ne relève pas nécessairement de la sonorisation. Historiquement, elle était proclamée des coulisses, en opposition à la voix déclamée sur scène. Les espaces sonores de ces deux voix étaient donc manifestement différents. Les corps, à la fois sonore et visuel, n'appartenaient pas à un même espace. Sonoriser la voix d'un.e comédien.ne et une voix off par le même dispositif de diffusion redéfinit cette séparation. Prenons, par exemple, le cas d'une voix in et une voix off diffusées au même niveau par une façade, les voix seront localisées comme issues de la même source de diffusion. Elles sembleront donc appartenir à un même espace sonore cohérent. Cet espace permet l'émergence d'un dialogue entre visible et invisible : présence fantomatique, divine, intérieure... Les possibilités de mise en scène de nouvelles interactions deviennent possibles. DESHAYS crée un tel espace dans *The Tin Can People* de BOND.⁵² Valérie DREVILLE incarne un personnage seul en scène s'enfonçant dans la folie, portant un très jeune enfant, enroulé dans un drap, avec lequel elle va converser. Une enceinte était dissimulée dans ce drap diffusant la voix pré-enregistrée de cette même actrice incarnant l'enfant. Ainsi une source mobile figurait le corps sonore de l'enfant à l'endroit même de son « corps » scénique. D'une part, l'utilisation de la voix de la même actrice est ici un endroit fort de

⁵² Daniel DESHAYS, *Ibid*, p.270

caractérisation de la folie du personnage. D'autre part, nous sommes bien face à l'élaboration d'un nouvel espace d'interaction vocale entre deux corps, impossible dans un cadre non sonorisé.

Un autre lieu de la création espace sonore par la sonorisation, est l'élaboration d'un décor acoustique par l'utilisation de réverbération artificielle. La proximité du microphone à la bouche dans le cadre d'un microphone cravate, isole la voix du. de la comédienne de l'acoustique de la scène. Nous pouvons choisir de transformer cette voix « sèche » en « l'acoustiquant » à l'aide de réverbération. En fonction de différents paramètres (taille de salle, temps...) la voix réverbérée semblera être émise dans des espaces aux propriétés acoustiques particulières. Ces espaces acoustiques pourront éventuellement nous rappeler des lieux spécifiques à l'acoustique créée : église, hall, salle de bain... Le personnage peut ainsi évoluer dans différents espaces dépassant le cadre de la salle. Ces espaces peuvent être cohérents ou non avec le décor visuel et ainsi jouer sur le réalisme du lieu de l'action : petite maison à l'acoustique de cathédrale ou hangar d'une étrange intimité. Dans *Mes souvenirs d'après Herculine Barbin* d'Alain FRANCON, Daniel DESHAYS se sert très subtilement de ces possibilités d'évolution acoustiques. Dans cette pièce l'héroïne traverse de nombreux lieux aux sonorités très différentes. La voix était captée par un microphone cravate et passée dans plusieurs systèmes de réverbération. Seule la voix réverbérée était diffusée. Le public percevait à la fois la voix non-sonorisée de la comédienne et la

réverbération. Ainsi la localisation de la source restait très précise tout en invoquant l'acoustique des lieux traversés. Pour DESHAYS, dans *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)* :

*« Il ne s'agissait nullement d'illustrer, mais de nous placer dans la sensation, en nous déplaçant dans les différents espaces, afin de rallumer notre mémoire sonore individuelle et de rompre avec la lassitude d'écoute liée à l'unique lieu acoustique représenté par le plateau. »*⁵³

La sonorisation permet donc de sortir de l'espace borné par la scène où se tient le.la comédien.ne. Le corps sonore permet de suggérer un ailleurs ou même de rendre possible des interactions entre plusieurs formes d'existences visibles et invisibles.

2.3.3 Dissonances spatiotemporelles : transformation des corps

Indépendamment des espaces construits, les personnages peuvent, à travers les paramètres spatiaux et temporels, s'intégrer de multiples manières dans ceux-ci. Pour cela, il peut être intéressant de se placer au-delà des limites de l'effet ventriloque. Nous pouvons imaginer des dispositifs où l'association n'opère plus, où corps sonore et scénique existent comme éléments distincts d'une même entité. Tout d'abord, nous pouvons imaginer sortir de la diffusion de façade et ainsi élaborer une dissociation spatiale. La voix pourrait être émise des enceintes d'ambiance (sur les côtés et à l'arrière de la salle) tranchant avec la frontalité visuelle. Le corps sonore pourrait également être en mouvement, panoramique par

⁵³ *Ibid*, p.271

exemple, face à un corps scénique fixe. Le corps du personnage peut alors paraître « augmenté », communiquant de lieu impossible tendant vers l'omnipotence ; ou au contraire fragmenté, disloqué, recherchant une unité inatteignable.

Des dissociations temporelles sont également envisageables. Des retards de corps sonores sur le corps scénique, dans une désynchronisation volontaire, pourrait servir à une dislocation du corps et de son discours. Des répétitions, des boucles, pourraient dilater la perception temporelle du corps sonore indépendamment du corps scénique. Plusieurs temporalités se confrontent alors. Cela nous rappelle les expérimentations de CHOPIN, superposant voix pré-enregistrées et reproduction directe faisant cohabiter plusieurs temporalités du corps, interrogeant la mémoire de ce dernier.

Il ne s'agit pas de faire ici une liste exhaustive de techniques et d'implications esthétiques autour de ces effets relevant de paramètres spatiotemporels, nous pourrions envisager une multitude d'autres possibilités et d'intérêt de mise en scène. Il nous semble en revanche pertinent de souligner que ces endroits de tension, de dissociation voix/corps, peuvent devenir des outils de discours et de définition de personnages, extrêmement riches. Ces effets relevant de sensation de tension prennent un intérêt supplémentaire dans une utilisation dynamique. En effet, la sensation de dissonance, produite par un personnage seul, dont chaque prise de parole serait retardée dans le temps par exemple, s'atténuerait dans le temps sur l'ensemble d'un spectacle. Il y aurait une nouvelle fois

l'apparition d'un nouveau régime d'écoute. Un traitement spécifique à chaque personnage par exemple, entraînerait une caractérisation intéressante des interactions entre eux. L'évolution de traitement spatiotemporel du corps sonore d'un unique personnage peut lui, tout à fait participer à sa trajectoire dramatique. Il nous faut penser la dissociation entre la bouche du/de la comédien.ne et l'enceinte – entre son corps scénique et sa voix – non pas comme une contrainte contre laquelle lutter, mais bien comme un lieu de variations de dissonances, de temps, d'espace et de matière sonore, pour nous ouvrir un nouveau champ d'exploration de mise en scène et de discours.

3) CREATION THEATRALE

3.1 Descriptif du projet

3.1.1 Synopsis

Un homme s'enfonce sans but apparent dans les rues parisiennes, une bouteille à la main. Au fil de son trajet nous suivons ses réflexions internes sur son rapport aux autres, au langage. Il ne semble plus réussir à interagir avec le monde extérieur et cherche une solution pour retrouver un moyen d'expression.

Je mets en annexe une version provisoire du texte. D'après des premiers travaux de lecture avec le comédien, la pièce se jouera en une vingtaine de minutes.

3.1.2 Enjeux de mise en scène

Je m'appliquerai à mettre en pratique les possibilités de mise en scène exposés autour de la dissociation voix corps. Il s'agit d'une errance à la fois intérieure et géographique.

Voici la première ébauche de dispositif. Celui-ci est en train d'évoluer au contact du comédien Mathias ZAKHAR avec lequel j'ai commencé à travailler. De nombreuses réflexions sont en cours, sur la pertinence du dispositif d'interaction ainsi que sur l'utilisation et le discours de différents effets. Nous tendons à simplifier les enjeux spatiaux pour intégrer davantage d'interaction entre le texte et l'évolution de la matière du corps sonore. Néanmoins je vais exposer ici le dispositif initial à partir duquel se construit notre réflexion, qui va être amené à largement évoluer.

3.1.3 Descriptif du projet

Le personnage sera sonorisé. Je cherche à travers un jeu de répulsion spatiale, la source de projection vocale « fuyant » le corps du comédien, à mettre en scène la dissociation voix/corps du personnage comme enjeu d'une quête de sens et d'entièreté du personnage. Le personnage cherche à redonner voix à son corps pour s'adresser au public.

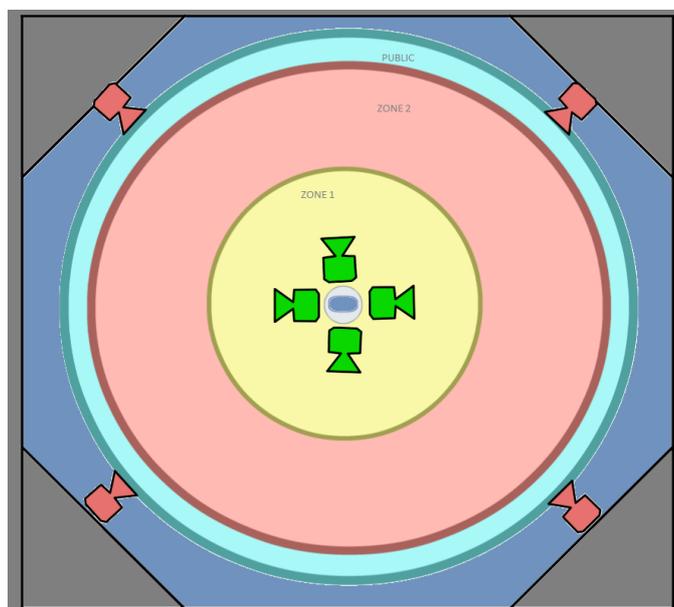
Je souhaite instaurer un dispositif d'interaction entre le/la comédien.ne et les différents paramètres sonores évoqués plus haut par l'intermédiaire du logiciel Max MSP. Des capteurs de pression et des caméras type « kinect » délivreront des informations de position et de vitesse : l'espace scénique se transformerait alors en

une zone d'expérimentation pour l'acteur.rice autour de la dissociation de sa voix transmise au public et de son corps.

La scène sera un espace circulaire non surélevé, délimité par une ligne autour de laquelle le public se tiendra (public en cercle bleu). Derrière le public un octogone de pendrillon « enfermera » les spectateur.rice.s dans cet espace. L'ensemble sera couvert par une caméra zénitale (rectangle bleu) de manière à pouvoir acquérir le déplacement de l'acteur.rice en temps réel.

Quatre enceintes (en vert) seront suspendues au centre de la scène dans quatre directions opposées, orientées vers le public. Quatre autres enceintes se tiennent quant à elles au sol, derrière le public, pointées vers le centre du cercle, aux quatre derniers côtés de l'octogone (en rouge).

La scène sera divisée en 3 zones, une première au centre, de la largeur d'un corps humain moyen (en gris). Au-dessus de celle-ci une lumière en douche. Une seconde zone circulaire de 4m de diamètre, non marquée au sol (en vert). Une troisième zone s'étend de l'extrémité de la seconde zone au public (en rouge). Une dernière zone peut être envisagée, celle derrière les pendrillons, « hors scène » (en gris).



Le premier paramètre utilisé sera celui de la position. Quatre principaux comportements associés à ce paramètre seront mis en place. Si le personnage se trouve en zone verte les sources utilisées seront les enceintes centrales (vertes). S'il se trouve en zone rouge les sources utilisées seront les enceintes extérieures (rouges). On pourra imaginer une zone de transition jouant proportionnellement sur les deux cercles d'enceintes pour passer d'une zone à une autre. S'il se trouve hors scène l'ensemble des enceintes seront sources. S'il se trouve en zone grise la voix n'est plus sonorisée.

Le paramètre de position aura une seconde utilité. Dans les zones vertes et rouge, la source sera opposée au personnage de manière symétrique par rapport au centre du cercle. La voix « fuit » la position du personnage.

Le paramètre de vitesse sera le deuxième grand paramètre utilisé. La vitesse fera varier le paramètre de divergence. Plus le personnage évoluera rapidement, plus la divergence sera grande, la source de la voix devenant ainsi plus « floue » et la voix plus enveloppante. La vitesse sera donc le paramètre faisant évoluer une forme de directivité de la source du haut-parleur défini par le paramètre de position. Nous pouvons imaginer qu'à partir d'une certaine vitesse à définir, l'on assiste même à une multiplication des sources, néanmoins nous n'utiliserons jamais

le haut-parleur le plus proche du personnage comme source. Si la vitesse du personnage s'approche de 0 (si le personnage s'arrête), des effets aléatoires viendront y perturber la voix : delay, distorsion, filtrage, réverbération artificielle... Il s'agit de forcer le personnage au mouvement pour tenter de faire entendre son discours.

Le.la comédien.ne évoluera dans une marche circulaire en partant du centre de ce cercle. Accélération, décélération, s'approchant, s'éloignant des spectateurs ou même sortant de scène, au gré de son texte il.elle expérimente le rapport à sa voix sous les yeux du public. Certaines indications d'actions seront données à des endroits précis du texte pour que les effets sonores suivent la trame narrative mais le.la comédien.ne évoluera à certains moments plus librement sur scène cherchant à trouver la meilleure action de son corps pour diriger sa source sonore.

Avec ce dispositif, plus le personnage s'approche d'un endroit du public plus la source de sa voix est lointaine : impossibilité de communication. Il faudra penser, une intensité de la voix sonore directe suffisamment faible pour que le rapport entre la voix amplifiée lointaine et la voix directe soit à l'avantage de la voix amplifiée. Cette technique vocale de jeu est à réfléchir avec l'acteur.rice. Lorsque son corps disparaît de scène la voix s'empare de toute la scène. Le corps et la voix s'opposent. J'aimerais que les dernières répliques soient prononcées au centre de la scène dans la zone sans sonorisation. A la fin le corps et la voix se retrouvent. La voix a changé car non amplifiée, avec toutes les différences d'intensité, de dynamique et de timbre que cela peut engendrer. Mais la source sonore

de la voix et le corps se trouvent au même endroit, le corps est de nouveau doué de parole. Le personnage est entier.

J'envisage par ailleurs avec des capteurs de pression posés au sol d'associer chaque pas perçu à un bruitage de pas dans différents environnements, évoluant à travers le temps, marquant les différents espaces de l'errance.

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages :

DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, 2006

LARRUE Jean-Marc (dir), MERVANT-ROUX Madeleine(dir), BOISSON Bénédicte, SERMON Julie, PELLOIS Anne, DESHAYS Daniel *Le son du théâtre (XXe-XXIe siècle)*, CNRS Edition, 2016

LARRUE Jean-Marc (dir), PISANO Giusy (dir), QUEINNEC Jean-Paul (dir), RYKNER Arnaud, FEASTER Patrick, DE SIMONE Cristina, TOBIN Nancy *Dispositifs sonores : Corps, Scène et Atmosphères*, Les presses de l'université de Montréal, 2019

LARRUE Jean-Marc (dir), PISANO Giusy (dir), *Les archives de la mise en scène : Hypermédialité du théâtre*, Les presses de l'université de Montréal, 2014

LARRUE Jean-Marc (dir), *Théâtre et intermédialité*, Presse Universitaire du Septentrion, 2015

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix*, Presse Universitaire de Rennes, 2011

MAIER-SCHAEFFER Francine (dir), PAGE Christiane (dir), VAISSIE Cécile (dir), SILOUHETTE Marielle, *La révolution mise en scène*, Presses universitaires de Rennes, 2012

GROS de GASQUET Julia, *En disant l'alexandrin : L'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*, Honoré Champion, 2006

ARISTIPPE Félix Bernier de Maligny, *Théorie de l'art du comédien*, A.Leroux, 1826

Mémoires :

GOTTELAND Estelle, *Dispositifs sonores immersifs pour le spectacle vivant : quels modes de jeu pour quels enjeux ?* Mémoire ENSATT, 2014

LEMBERT Estelle, *Voix seules, solitude des voix*, Mémoire ENSATT, 2016

MAFRANT Baptiste, *Elaboration d'un logiciel de synthèse de front d'onde*, 2016

Article internet :

CHOLLET Jean, *Théâtre occidental, Le mélange des genres*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-le-melange-des-genres/>

NEVEUX Olivier, *Espace théâtral*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/espace-theatral/>

NEVEUX Olivier, *Diction théâtrale*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/diction-theatre/>

WELBY Pauline, *Prosodie*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/prosodie/>

BECKERS Benoit et BORGIA Nicoletta, *Le modèle acoustique du théâtre grec*, Université de Technologie de Compiègne, document en ligne, date inconnue.

URL : <http://www.heliodon.net/downloads/Beckers>

E. HENDRICKX, M. PASQUIER, V. KOEHL et J. PALACINO, *Effet ventriloque pour les sources sonores variant simultanément en azimut et élévation*, CNSMDP et UBO, 2016

Spectacles :

MACAIGNE Vincent, *Je suis un pays*, représentation du 31 mai au 14 juin 2018, salle Grand Théâtre de la Coline, Paris.

RAUCK Christophe mise en scène d'après une écriture de Jean-Luc LAGARCE, *Un pays lointain (arrangement)*, du 25 février au 1^{er} mars, Théâtre 71, Malakoff.

QUESNE Philippe, *L'effet de Serge*, Menagerie de Verre, 2007

ANNEXES

Texte provisoire PPM

« Comment tu rentres ? » Ça commence toujours ainsi. Je ne comprends pas la question. Je ne connais plus les réponses. Alors je marche. Droit devant. Paris est une ville qui a la délicatesse de ne jamais te demander de direction. Les boulevards qui se succèdent sont suffisamment longs pour que l'arrivée ne soit jamais une question.

Un fleuve.

Un fleuve ça ne s'arrête pas, ça se jette. Ça disparaît un fleuve. Quand on pense arriver au bout ça n'existe déjà plus, l'océan l'a déjà avalé.

Rien n'existe face à l'océan.

Un fleuve c'est ça. C'est un truc qui bouge, tout droit, sans se poser de question. Ça meurt jamais, ça ralentit jamais, ça bifurque pas, ça va nulle part. C'est ça, ou ça n'existe plus – pas. Ça commence toujours ainsi.

Je plonge dans un fleuve.

Avant même la première gorgée c'est trop tard. Demain je pourrai dire que ça a dérapé, que j'ai déconné, que j'ai pas fait gaffe. Demain je pourrai. Demain je pourrai parler d'hier. Y aura un hier.

Pas un « tout à l'heure »,

pas un « cette nuit ».

Un vrai hier. Celui qui a une fin.

Un dernier temps. Celui qui est mort.

Dormir.

Celui que j'ai le droit d'oublier.

Au moins un temps.

Elle ne me regarde plus.

Celui que j'avais oublié.

Enfin le noir.

Son immense œil s'est fermé.

Celui qui me recouvre d'une nuit sans lune.

Si elle s'éteint je pourrai me réveiller.

Demain je pourrai me réveiller.

Demain je pourrai parler d'hier.

Je pourrai dire que j'ai déconné. Je pourrai mentir. Je ne déconne pas du tout. Loin de là. Au contraire. Ce que je fais demande un protocole. Une précision redoutable. De l'expérience aussi. Il y a beaucoup d'écueils possibles.

Dès la première gorgée, on peut se rater. Le bouchon craque lorsqu'on le dévisse. On porte le goulot à sa bouche comme un premier baiser. **Presque sensuel.** Prendre le temps de voir, de toucher, de sentir son corps. Nous allons faire de grandes choses ensemble ce soir. C'est la moindre des politesses. Saluer avant de danser. La première gorgée doit être la plus précise. Pas trop grande non.

Il commencerait à se débattre.

Ce corps.

Relent mal venu, quinte de toux, jambes flageolantes. Ou pire l'envie irréversible d'en finir trop vite : le vomi express, la chute précoce. Le dérapage. C'est bien loin du projet. Le contrôle est de mise.

Pas trop légère non plus, il faut savoir se laisser aller. Cette grande carcasse est capricieuse, si elle s'impatiente trop elle pourrait décider de s'arrêter.

Surtout ne pas s'arrêter.

Continuer d'avancer.

À cet instant, ils sont encore trop proches. Ils pourraient presque parler. Un simple murmure et je me retourne encore.

Continuer d'avancer. Garder les yeux grands ouverts pour ne rien voir. Lampadaires, phares, néons pleurant leur alimentation sur les vitrines, phares encore : une fois, deux fois, trois fois, pas de quatrième juste le rouge, pas encore de vert, lampadaire plus fort. Et plus longtemps cette fois. Tenir encore. Jusqu'au dernier moment. Jusqu'au basculement vers le blanc. Se cramer la rétine. Se cramer la rétine pour cracher des étoiles sur le bitume.

Puis les piétiner.

Minuscule contentement.

Un pas

Puis l'autre

Puis le même

Encore

Ils sont toujours là, derrière moi. Les rires peuvent encore m'attraper.

Continuer d'avancer.

Un pas

Puis l'autre

Puis le même

Encore

Soudain je plante mon regard dans le sien, surface plane, lisse, vide, vierge.

Un instant seulement. Sa figure disparaît déjà. J'aime ces visages inconnus qui ne veulent pas regarder. J'aime ces visages où je ne suis pas là.

Pas encore.

J'aime ces visages qui n'auraient pas dû regarder.

J'aime leur barbe presque mal taillée, leur rouge à lèvres pas encore écaillé, les cheveux sur leur nuque pas tout à fait trop longs, leur frange un poil trop courte.

J'aime leur chemise un peu trop serrée, leurs lunettes presque pas de travers,

leur téléphone à peine trop cher,

leur téléphone pour ne pas voir,

pour baisser les yeux,

leur montre trop lourde, tic-tac,

tic,

déjà en retard.

J'aime qu'ils soient à l'heure, qu'ils marchent à droite, qu'ils aient des Kleenex dans la poche gauche. J'aime qu'ils lisent les infos, pas un journal, les infos.

J'aime qu'ils aient un compte Uber, un compte pro, un pied à terre, un restau préféré, un parc à côté, une alarme, des enfants, un divorce, un ostéo, un dossier à rendre, bientôt une promotion, peut-être un héritage, un nouveau collègue, un after-work, un coup dans le nez, une soirée foot, un dernier crush, une affaire en or, envie de partir, envie de plus grand, des bonnes raisons, des principes.

J'aime leur mépris.

J'aime qu'ils détournent le regard, sentir leur dégoût.

Ça ne leur arrive jamais,
non,
ça ne leur arrivera jamais.

J'aime ces masques inconnus qui ne veulent pas regarder.

J'aime être ce miroir qu'ils n'auraient pas dû regarder.

Plane.

Lisse.

Vide.

Vierge.

J'aime être un miroir, tous les autres m'éblouissent.

Tous les autres te reflètent et me hantent.

(Toi)Lune de midi.

Un à un je les entends se taire.

Avancer devient simple. Boire aussi.

J'en viens à apprécier le breuvage. Cette chaleur. Elle devient douce.

En premier, elle submerge ma bouche. Maintenant je prends mon temps. Il n'y a plus de risque, ça ne brûle plus. Je profite de cette chaleur. Maintenant elle a même un goût. Frais. Quelques herbes. Coriandre, écorces d'orange, baies de genièvre. Une touche d'angélique. Maintenant elle a un goût. Un goût coûtant très exactement 15 euros et 10 centimes le litre. Maintenant je m'en rends compte. Je laisse la chaleur, non pas quitter ma bouche. C'est un flux. Je laisse cette chaleur s'approcher de mon cœur. Doucement. Elle continue sa course jusqu'au creux de mon ventre. Plus intense. Je peux la sentir dans la plante de mes pieds. Jusqu'au bout de mes doigts serrant le goulot collé à ma bouche. Une boucle. Je marche droit. C'est un flux en circuit fermé. Rien ne sort. C'est un flux qui étouffe tous les autres. Tout est calme. Je maîtrise.

Ils se sont arrêtés. Je le sens vous vous êtes arrêtés. Je pourrais vous voir.

Je ne dis rien.

Le vide des mots n'est plus un problème.

C'est toujours ainsi que ça commence.

Mes mots deviennent trop petits. Je les pousse, je les tords, les étire, les échange, les bouffe, les écorche...

Alors ils explosent. Disparus. Impossible à retrouver.

Ou bien ils se ferment. Je ne sais pas trop.

Ils se ferment. Hermétiques. Vides. Inutilisables.

C'est toujours ainsi que ça commence.

C'est comme devoir partir en voyage. Il faut imaginer deux pièces. L'une remplie de valises vides de toutes formes, toutes tailles ; l'autre débordante d'affaires en tout genre. Aucune valise ne peut s'ouvrir. Aucune. A quoi bon choisir. Comment choisir, elle serait quoi qu'il en soit de trop. Alors on tente de partir avec notre bric-à-brac sur le dos. Un pas et on tombe. On se relève en réfléchissant à quoi laisser.. Et on ne part jamais.

C'est toujours ainsi que ça commence.

Mort du langage.

J'aimerais alors enlacer.

Étreindre.

Embrasser.

Caresser.

Toucher.

Effleurer.

Regarder.

Partager avec des gestes ce que mes mots ne veulent plus contenir.

Une main agrippe mon épaule doucement.

Faible pression. Chaque phalange s'imprime sur ma peau.

Une main descend mon dos. Forte pression.

Deux corps dans la nuit fusionnent. Inconnus.

Une main explore ma poche. L'autre ouvre ma veste.

Langue inintelligible. Rires étouffés.

Rien qu'une danse. Une danse pour éprouver. Il n'y a rien à dire.

Une danse sans aucun temps. Une danse pour arrêter. Une danse sans musique, sans bouger. Une danse sans danser.

Je cherche le souffle. Je cherche les yeux. Le visage. Plane, lisse, vierge, vide.

Une main me repousse,

Une main me menace,

Une main me méprise.

Une bouche crache.

Les poches étaient vides. Il n'y a rien à voler.

Je n'ai plus rien à donner. Rien d'acceptable.

Je ne connais pas le mot.

Je vais le frapper, l'écorcher, l'enterrer.

Je ne peux pas le donner.

Il a pourtant une forme, des contours, un concept. Même des règles. Une vie propre.

L'amour

L'amour va mourir.

Je vais le tuer.

Je ne sais pas dire ce mot.

Vide

Hermétique.

Je ne peux pas le remplir. Je ne veux pas le remplir.

Il en faut d'autres. Des nouveaux. Des dizaines de mots, des centaines de mots qui giclent, qui coulent, qui n'existent pas, qui ne veulent rien dire. Des qui se crient, qui se prononcent pas. Il en faut d'autres. Je veux en dire d'autres. Des dizaines, des centaines ou aucun.

Je n'ai plus rien à vous donner.

J'entends vos rires. Je veux reconnaître vos voix.

Je sens tous vos regards. Je veux voir vos yeux. Je ne les vois plus.

Je vois les miens encore. Et la lune. Plane, lisse, vierge, vide. Miroir.

Maintenant je peux m'approcher. Je peux tendre l'oreille. Il y a la chaleur.

Restez.

Je veux prendre aussi. Recevoir. Réapprendre à recevoir pour pouvoir donner.

Toucher

Je veux vous enlacer.

Je veux vous étreindre.

Je veux vous embrasser.

Je veux vous caresser.

Je veux vous toucher.

Je veux vous effleurer.

Je veux vous regarder.

Tous.

Vous voir. Le visage. Plus de miroir. Plane, lisse, vierge, vide. Je ne veux plus de mon reflet.

Je frappe. 1 fois, 2 fois, 3 fois,

Encore, je veux vous voir.

Encore. Je veux te voir.

Encore. Je veux voir.

Encore

Encore

Encore

Encore

Arracher ce masque.

Exploser ce reflet.

Éteindre, atomiser cette lune.

Tout éteindre pour murmurer dans le noir.

Se dissoudre en aimant.

Me noyer finalement.

J'y suis presque. Frapper jusqu'à disparaître.

Encore.

Je tombe.

Je suis arrivé.

Ce n'est plus plane, lisse, vierge, vide.

De longues fissures. Je ne vous vois pas.

Je ne vous entends plus du tout. Je n'entends plus rien.

Ça me brûle. Mon visage est laid. Déformé. Balaféré.

Mon reflet n'a pas disparu. Il dégueule.

Je dégueule.

Je suis arrivé.

Ça commence toujours ainsi.