Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963)

Recorded-voice's dynamics by Pierre Schaeffer (1941-1963)

Fabien Le Tinnier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/621>

DOI : 10.4000/entrelacs.621

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Fabien Le Tinnier, « Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963) », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/621> ; DOI : 10.4000/entrelacs.621

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963)

Recorded-voice's dynamics by Pierre Schaeffer (1941-1963)

Fabien Le Tinnier

- 1 En 2010 à l'occasion d'un colloque¹ spécialement consacré à l'oeuvre pluridisciplinaire de Pierre Schaeffer (Nancy 1910 – Milles 1995), les éditions Allia (Paris) publient son *Essai sur la radio et le cinéma* à partir des archives versées depuis 2004 à l'IMEC par sa femme, Jacqueline Schaeffer, que je remercie, par ailleurs, de m'avoir reçu et permis d'accéder à ses archives personnelles. Cette publication, sous-titrée « Esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942 » est l'oeuvre collégiale de Sophie Brunet et Carlos Palombini qui l'ont richement agrémentée de notes, de photographies, et de croquis réalisés à la main par Schaeffer.
- 2 Polytechnicien de formation (1929²-1931³), Schaeffer s'est spécialisé ensuite dans ce qui deviendra les *mass médias*. Il fait l'École supérieure d'électricité en 1932⁴ puis l'École supérieure des télécommunications en 1933⁵. S'en suivent plusieurs affectations aux quatre coins de la France, d'abord à Strasbourg en 1934 où il se retrouve à la direction régionale des Télécommunications⁶, puis à Paris en 1936 où il est muté à la direction de la RadioDiffusion Française (RDF)⁷. Mobilisé en 1939 dans une division d'infanterie consacrée aux transmissions⁸, démobilisé en 1940⁹, Schaeffer est, fin 1941, muté par le Régime de Vichy à la Radio de Marseille¹⁰. Durant cette période d'accalmie qui précède la création du *Studio d'essai* de la RDF et son retour à Paris en 1942¹¹, Schaeffer s'attèle à l'écriture de son *Essai*. Il s'agit, selon Carlos Palombini, du premier travail théorique de Schaeffer. Notons, et c'est une première dans l'oeuvre de Schaeffer, que son *Essai* se constitue à partir d'une étude comparative de la radiophonie avec le cinéma. Cependant, si l'*Essai* n'est pas entièrement et exclusivement centré sur la question de la voix, thème qui nous intéresse ici, elle figure néanmoins, sous-jacente, dans l'ensemble de sa démonstration. C'est pour cette raison que nous joignons à notre étude deux textes qui proviennent du fonds d'archive de l'IMEC consacré à Schaeffer.

- 3 Le premier, « Le Laboureur et ses enfants » est la retranscription tapuscrite d'une conférence donnée dans les locaux de la RTF à l'occasion de la nouvelle année 1961, dans laquelle Schaeffer présente conjointement les enjeux du tout nouveau Studio de la recherche et les fondements de sa pensée technique et esthétique de l'art radiophonique. Le second texte, « L'Art et les machines », est la version tapuscrite rédigée en vue d'une publication ultérieure. Daté de 1963, il porte son intérêt sur les liens qui unissent les hommes, et plus particulièrement les artistes et techniciens, aux nouvelles machines de diffusion et de télécommunications. Entre temps cette période couvre les participations successives de Schaeffer au Studio d'essai de la RadioDiffusion française (RDF, 1942-1945), au Club d'essai qui lui succède en 1945 rattaché ensuite à la RadioTélévision française (RTF), et ce, jusqu'à sa transformation en 1960 pour devenir le Service de la Recherche rattaché en 1964 à l'ORTF¹². Notons qu'en parallèle, Schaeffer participe également au Groupe de recherches de musiques concrètes (GRMC) depuis sa création en 1951¹³.
- 4 Aussi, à partir de ces trois textes, nous chercherons à démontrer en quoi Schaeffer développe une pensée logique de la voix enregistrée, en cela qu'elle serait 1) la démonstration d'une approche pluridisciplinaire – technique et esthétique – de son objet d'étude, et 2) applicable en l'état, et toujours d'actualité, dans le domaine du cinéma ; une pensée logique et matérielle qui tend à développer un système théorique à partir duquel nous pouvons ensuite en discerner les applications concrètes. Étudier la voix enregistrée revient, selon les mots de Schaeffer, à étudier ce phénomène de l'objet sonore qui « demande à être considéré dans son entier »¹⁴. L'objet sonore, nous précise-t-il, est à entendre comme ce qui est émis à l'aide « d'une machine à transmettre les messages »¹⁵. Ces machines à transmettre, elles, désignent les dispositifs techniques de transmission par *diffusion* de la radiophonie et de la télévision, et, par *projection* du cinéma.
- 5 À propos de cette machine, Schaeffer soulève à juste titre l'existence d'une ancienne querelle qui oppose deux sortes de praticiens, les anciens d'une part et les modernes de l'autre¹⁶. Les anciens refusent la modernité technique tandis que les modernes, eux, au contraire, l'acceptent heureux de se trouver mieux équipés et mieux accompagnés dans leur travail. Schaeffer distingue les premiers des seconds en cela que ceux qui refusent l'usage de la technique considèrent davantage la machine comme un objet, ne l'utilisant jamais comme un moyen de création. Les seconds, en revanche, considèrent davantage la machine comme un guide d'un genre nouveau, un moyen pour une nouvelle fin. Prenons l'usage du microphone en exemple puisque c'est celui qui nous intéresse ici. Il devient un moyen technique pour créer de nouvelles formes d'art. Nous aborderons en seconde partie de cet article ces possibles formes, créées à l'aide du microphone, afin d'en constituer la typologie des voix enregistrées.
- 6 Œuvrant depuis les années de guerre jusqu'au début des années soixante pour une nouvelle approche interdisciplinaire qui mettrait fin à la querelle que nous évoquions, Schaeffer défend ses pairs et collègues : scientifiques, techniciens, esthéticiens et chercheurs d'un genre nouveau, opérant successivement pour le Studio d'essai, le Club d'essai puis dans le Service de la Recherche, car, nous dit-il, « qui peut se soucier du phénomène [l'objet sonore] dans sa totalité, sinon les frontaliers que nous sommes ? [...] Nous commençons à entrevoir une méthode où se côtoient sans cesse perception et mesure, exactitude et intuition »¹⁷. Cette méthode, qu'il défend toutes ces années durant, réunit ensemble autour de l'étude du phénomène de l'objet sonore, techniciens et esthéticiens, scientifiques et littéraires.

I. Le dynéma

- 7 Afin d'être en mesure de comprendre la conception dynamique de la voix dans le cas des « arts-relais »¹⁸ selon la pensée de Pierre Schaeffer, il nous est nécessaire d'abord d'en étudier l'architecture d'ensemble, commune donc à la radiophonie et au cinéma. L'appellation, « arts-relais », est de Schaeffer. Elle désigne ensemble les arts mécaniques de la radiophonie et de la télévision en cela qu'ils diffusent des messages sonores. Ce sont ces machines à transmettre dont nous parlions, qui, par extension, désignent encore le cinéma puisqu'il projette images et sons. Du côté du sonore désormais, cette appellation réunit ensemble les trois états du son, parmi lesquels figure la voix, la musique et les bruits¹⁹. Schaeffer, lorsqu'il opère cette séparation tripartite, parle plutôt de parole que de voix pour désigner ce qu'il aimait nommer autrement : « le bruit des hommes »²⁰. Ce bruit, cette parole sont ceux que l'on enregistre au moyen d'un dispositif approprié, dont il nous est nécessaire d'en comprendre l'architecture d'ensemble afin d'être en mesure d'appréhender son étude conçue à la croisée des artistes et des techniciens²¹, du littéraire et du scientifique²², entre « la technique pure [et] le discours esthétique »²³. Lorsqu'il y a enregistrement d'une voix, son existence, depuis sa prononciation jusqu'à sa diffusion finale, s'accompagne nécessairement d'une transformation, d'une déformation, voire d'une déperdition qualitative qui, si elle perdure encore aujourd'hui, était, à l'époque où Schaeffer écrit son *Essai*, une réalité et un problème bien plus marqués que rencontraient systématiquement les techniciens du son.
- 8 « Que se passe-t-il donc entre la prise de son et sa diffusion, d'une façon précise entre la diffusion initiale fournie par le microphone et la modulation finale envoyée à l'émetteur ? [Car] qu'elle soit en direct ou en enregistrement, la modulation, tout comme l'image au cinéma, est apte à subir toute une série de transformations [...] »²⁴.
- 9 Schaeffer, en guise de réponse, induit la nécessité d'une double transformation de l'objet sonore²⁵, qu'il qualifie 1) d'intensive, puis 2) de caractère. Si cette terminologie peut sembler absconse, elle permet néanmoins de suivre la trajectoire conceptuelle de Schaeffer et de relever le parcours d'une dynamique dans cet appareillage qu'il renommera dynéma.
- 10 La première transformation distingue deux types d'intensités, l'une « cinétique » et l'autre « dynamique »²⁶. En guise d'exemple, notons que l'intensité cinétique désigne, selon Schaeffer, ce qui est du domaine de l'image-mouvement, donc du cinéma. L'intensité cinétique transforme le mouvement naturel de ces êtres et ces choses en rythmique sur laquelle le monteur a les pleins pouvoirs puisqu'il peut selon ses désirs accélérer ou ralentir, tronquer ou ajouter dans l'écoulement naturel du temps et le mouvement naturel des éléments enregistrés. À l'inverse, il n'y a dans l'art radiophonique peu d'intérêt, nous dit-il, à vouloir faire tourner le disque plus ou moins rapidement. Ainsi dans le cas d'un art sonore – ou d'un art radiophonique, les deux formulations cohabitent chez Schaeffer – il n'est pas question d'intensité cinétique mais d'intensité dynamique dont les caractéristiques premières sont, toujours selon Schaeffer, la hauteur (du *pianissimo* au *fortissimo*) et la profondeur (de l'orchestrique d'ensemble au « gros plan »²⁷ sonore).
- 11 La deuxième transformation, elle, dispose de deux caractères et sépare le caractère « statique » du « dynamique »²⁸ qui nous intéresse. La différence entre les deux caractères réside dans l'idée que la transformation est pensée par Schaeffer comme, 1) statique

lorsque nous avons à faire à un direct (ou *live*), comme c'est déjà le cas en 1941-1942 pour la radiodiffusion sonore d'un événement, puis, en France quelques années plus tard avec la télédiffusion image et son d'un événement (ex : le couronnement de la Reine d'Angleterre en 1952) ; et 2) dynamique dans le cas d'une radiodiffusion différée avec enregistrement et donc archivage durant un temps, avant sa diffusion ou sa projection. En des termes d'application technique, le caractère statique du son ne permet, au technicien du son, seule la modification d'intensité et d'équilibre du son radiodiffusé en direct, quand le caractère dynamique, lui, non seulement autorise mais requiert généralement le montage, le mixage et l'art de l'ellipse, à la manière d'un monteur de cinéma qui colle et raccorde les plans entre eux pour ainsi constituer l'œuvre d'art.

- 12 « Sur la table d'opération, un son de cloche, de guitare, de piano [ou, une voix, une parole, un dire], gravé sur bande magnétique. D'un ciseau expert, quelqu'un vient de lui sectionner la tête ou les pattes. Le voici en trois morceaux. On les sépare par des "blancs". On recolle, on écoute. Voilà une dissection sonore que seule l'invention du magnétophone a rendue possible »²⁹.
- 13 Au terme de cette progression dynamique, à travers des deux transformations évoquées ci-dessus, Schaeffer conclut sur la constitution du dynéma, dont il ne nous donne pas la définition précise dans son *Essai*, indiquant seulement employer ce néologisme « dans un sens restrictif »³⁰ à l'instar du cinéma : apocope de « cinématographe ».
- 14 Le dynéma, selon Schaeffer, distingue cinq étapes de réalisation et de production de l'objet sonore. En nous appuyant sur le schéma joint par Brunet et Palombini³¹, nous recensons cette chronologie dont la base se divise, plus simplement, en trois temps que l'on nommera, par commodité, t+0, t+1 et t+2. Le premier et le dernier désigne pour l'un la phase d'enregistrement et l'autre la phase de diffusion ou de projection de l'objet sonore. Au milieu, au temps t+1, figure l'étape qui nous intéressera pour la suite de cet article. Schaeffer nomme cette étape médiale le « dynamophone » dont une rapide étymologie nous indique que ce deuxième néologisme désigne la dynamique de la voix. En grec ancien δύναιμις (*dynamis*) signifie force ou puissance et par extension le dynamisme, et φωνή (*phonè*), la voix.
- 15 Ce schéma, dont nous reproduisons ci-dessous la partie qui nous intéresse, s'élabore à la manière d'un tableau à double entrée. De haut en bas, si l'on poursuit la trajectoire dynamique de l'objet sonore en passant par le dynéma et le dynamophone, nous lisons que l'objet sonore est le résultat 1) artistique et technique du mixage et du montage, et 2) matériel de la bande-son, contenu sur le support magnétique ou pelliculaire. De gauche à droite, il convient de lire la chronologie qui, depuis l'élocution de ce que Schaeffer nomme un « corps-son »³², s'achève dans l'écoute spectatorielle. Ainsi, le dynamophone apparaît comme l'une des parties constituantes du dynéma à la croisée d'une trajectoire dynamique de l'objet sonore et d'une matérialité travaillée par l'artiste-technicien. En d'autres termes, il convient ici d'imaginer le dynéma comme l'on parlerait de cinéma, à l'intérieur duquel, une partie, le dynamophone, serait l'équivalent au cinéma de ce que l'on nomme habituellement la postproduction durant laquelle les techniciens du son travaillent à la finalisation concrète du son. Le schéma récapitulatif que nous formalisons ci-dessous, recense chacune de ces niveaux de lecture en accord avec la pensée de Schaeffer.

Schéma récapitulatif du dynéma.

II. Le dynamophone

- 16 Nous allons recenser, dans cette partie, les différentes voix possibles établies à partir d'une lecture croisée des trois textes de Schaeffer. Si les différentes appellations sont, pour la plupart, les fruits de notre invention, elles trouvent leurs justifications dans le vocabulaire employé par Schaeffer durant ces deux décennies. Nous terminerons enfin sur un schéma synthétique, le but étant, d'être en mesure *in fine*, de formaliser simplement le concept pluriel du dynamophone.

§1. Voix-simulacre ; §2. Voix-incarnée et voix-acousmatique ; §3. Voix-abstraction et voix-concrète ; §4. Voix-version (ou voix-poétique) : voix-thème versus voix-version ; §5. Voix-nouvelles versus voix de contrôle (ou de loi) ; §6. Voix-forme, voix-matière.

§1. Le dynamophone, nous l'avons vu, désigne cet état intermédiaire de la réalisation de la voix enregistrée dans le cas particulier d'une réalisation dynamique, par opposition à une réalisation statique. Dans ce cas, le dynamophone désigne l'objet factice réalisé à partir de l'objet matériel enregistré – une voix dans notre cas – avant que celle-ci ne devienne, dans sa diffusion ou projection, l'objet représenté. Pour le dire autrement, cet objet factice, c'est le simulacre, soit cette apparence ou encore cette sensation que Schaeffer appelle la trace.

- 17 « C'est cet état intermédiaire du réel, qui n'est plus ni tout à fait le réel, ni sa représentation subjective à laquelle nous avaient habitués la touche du peintre, le crayon du dessinateur, la note du musicien. Ce n'est pas non plus l'objet matériel : cube, visage ou trompette, ni la mémoire, éphémère et incommunicable qu'en garde notre souvenir, à travers l'œil et l'oreille. L'objet [factice, donc], désormais fixé aussi rigoureusement que le fait scientifique, possède sa trace sur une pellicule, mais il n'est pas non plus cette pellicule. Il est l'impression, la sensation qu'elle nous procure, répétable, lorsqu'il est retraduit, par un haut-parleur ou un projecteur »³³.
- 18 Ainsi, la voix-simulacre désigne cet état intermédiaire entre, d'une part, l'élocution d'une voix soumise à son enregistrement et, d'autre part, sa restitution mécanique qui peut, selon les cas, être une réplique, une chanson, un dire en somme, quelque soit sa nature ou

fonction. En des termes techniques, la voix-simulacre est celle travaillée au mixage à mi-chemin et se situe entre les usages du microphone puis du haut-parleur.

- 19 « Si le micro n'opère aucune transformation substantielle dans la matière sonore, il transforme la sensation sonore elle-même. L'image sonore diffère notamment de l'objet »³⁴.
- 20 Cette trace, cette empreinte, tantôt gravée sur un disque, tantôt imprimée sur une pellicule, est l'expression d'un stimulus, saisi au moyen du dispositif technique employé. Ce que Schaeffer envisage, c'est précisément de considérer que cette trace est la source à partir de laquelle un art radiophonique est possible, et par extension, un art de la voix enregistrée applicable en l'état au cinéma.
- 21 §2. Au cinéma et à la radio, toute voix se trouve à l'origine incarnée, contrairement aux arts de la littérature et de la peinture. Un acteur, comédien ou *speaker* est nécessairement enregistré au préalable. Si une voix nous est transmise, elle trouve sa source – quant bien même elle nous est restituée de façon *acousmatique*³⁵ – chez une personne réelle, là où dans la littérature (et c'est le meilleur exemple), elle demeure l'expression d'un véritable personnage de fiction. Ainsi la voix transmise ne peut pas ne pas être incarnée.
- 22 « La radio permet aisément la transmission du langage en pensant lui faire dire tout ce qu'elle veut. Telle est, par exemple, l'erreur courante du théâtre radiophonique, "simple retransmission" »³⁶.
- 23 La part de l'art dans l'enregistrement de la voix humaine ne réside pas simplement dans le seul fait d'enregistrer puis de retransmettre un message oral, mais plutôt de considérer la matière orale de la même manière que le peintre considère son usage de la couleur. Le théâtre radiophonique relaie l'information tandis que l'art radiophonique innove dans la présentation *in fine* dans message d'un genre nouveau. C'est cet objet factice dont nous parlons. Un objet d'art, à mi-chemin entre la réalité et le vraisemblable. En somme, la voix-incarnée s'oppose à la voix-acousmatique en cela que cette première évoque l'élocution d'une personne soumise à son enregistrement, et cette dernière, la diffusion ou projection de cette voix alors que la personne n'est plus là. Entre les deux voix, il nous faut remobiliser les deux caractères de transformations évoquées précédemment et dissocier le statique du dynamique, car c'est précisément sur ce dernier terme que se fonde ensuite la typologie des voix possibles de l'art radiophonique.
- 24 §3. Dans le cas d'une transformation dynamique du son, le premier niveau distingue la voix-abstraction de la voix-concrète. La voix-abstraction consiste à sélectionner seulement quelques éléments dans l'objet sonore comme le signifié, le sens (ex : une réplique) ou une intention particulièrement et aisément identifiable (ex : le cri) au détriment du reste des composantes de la voix exprimée (ex : le bruit alentour, la musicalité de l'élocution, le grain, la hauteur, etc.). La voix-concrète, elle, entend considérer l'objet sonore dans son ensemble concret, dans sa totalité concrète depuis la hauteur jusqu'au grain en passant par l'intensité, l'intonation, l'élocution, etc., signifié et sens inclus. Parmi les exemples bien connus, citons, au cinéma, les « charabias » incongrus et pourtant si significatifs de Charlie Chaplin dans *Le Dictateur* (1940) ou, dans un tout autre style, de Jacques Tati dans *Jour de fête* (1949).
- 25 « Et ce concret sonore [...]. Vous parvenez à une méthode qui consiste à penser – dans le cas du langage, par exemple – que la formation des idées ne doit plus être considéré en fonction du langage, un langage consigné par écrit, mais qu'on doit tenir compte de la matière sonore, mots et phrases, dont il est fait »³⁷.

- 26 Les mots prononcés ont, non plus seulement une signification, mais « une vertu intrinsèque, une existence concrète et ont en commun avec les choses d'avoir une forme visuelle et sonore »³⁸. Déjà, on s'en poindre ici chez lui les fondements ce qui deviendra ensuite la musique concrète.
- 27 §4. Sur cette dualité entre voix-abstraction et voix-concrète, Schaeffer calque ensuite trois niveaux de lecture différents. Il s'agit à chaque fois de préciser l'objet sonore et de tenter d'en faire le tour et d'épuiser ainsi l'étude de ces caractéristiques. Ici, Schaeffer distingue désormais la voix-thème de la voix-version (ou voix-poétique, nous nous expliquerons ensuite) à partir de l'exemple suivant : Schaeffer démontre que celui qui cherche les mots à partir d'une idée fait un *thème*, là où celui qui cherche les idées à partir des mots fait une *version*³⁹. La part artistique de la voix enregistrée entre donc, selon lui, dans cette seconde catégorie. Schaeffer distingue alors les mots de l'écrivain, soit de l'art de mettre en mots une idée, des mots du metteur en onde et du cinéaste, qui eux s'efforceraient à partir des mots de bâtir une nouvelle idée, de la même manière que le cinéaste découpe les *rushs* en plans pour construire son film dont le discours dépasserait, à l'instar d'un métalangage, celui à l'origine contenu, par fragments, dans chacun des plans. C'est pour cela que Schaeffer parle aussi de poésie, et nous de voix-poétique, précisant qu'en grec ancien ποιέĩν (poiein) signifie « faire »⁴⁰.
- 28 §5. Ce faire, ce *poiein* dont nous parle Schaeffer, désigne chez lui cette mise en forme des mots enregistrés. Il en trouve quelques uns, illustres, dans la littérature, bien que ceux-ci restent très minoritaires et (trop) souvent dévolus à narrer les histoires d'attirances sexuelles ou amoureuses. Schaeffer cite, outre Racine, Henri Michaux dont voici l'extrait d'un de ses poèmes : « Ça le soursouille, ça le salave / Ça le prend partout, en bas, en haut, en han, en hanhan / Il pâtermine. Il n'en peut plus »⁴¹. Schaeffer écrit ensuite : « le mot forme semble être un des mots-clefs de ces recherches ». En effet, de la concrétion de la voix nous en venons désormais à l'idée d'une voix-nouvelle, inspirée directement de l'écriture poétique.
- 29 « Les arts classiques avaient pour objet de mettre en forme la matière, mais on pourrait dire en définitive que le cinéma et la radio ont pour objet de mettre en forme les formes elles-mêmes »⁴².
- 30 Les voix de contrôle – encore appelées : voix de loi – mises ainsi à l'écart de la pratique artistique de la voix enregistrée, il s'agit, s'il on veut accéder à ces voix-nouvelles, d'innover, d'expérimenter les matières vocale et orale ; de la déconstruire d'abord et de la reconstruire ensuite dans un ordre nouveau afin d'envisager *in fine* atteindre une forme nouvelle. Et, les outils techniques pour le faire, nous l'imaginons aisément, sont nombreux déjà à l'époque de Schaeffer et le sont plus encore aujourd'hui. La voix de contrôle désigne cette parole éduquée, sensée et admise communément de tous, formatée et préconçue. La voix éduquée dessert davantage les arts de la rhétorique et de la logique formelle (au sens philosophique⁴³) que l'art radiophonique, tandis que la voix-nouvelle, quant-à-elle, réinvente l'usage du langage et de la parole, à la manière d'Henri Michaux. La voix-nouvelle use de mots nouveaux, d'expressions nouvelles (citons en exemple la "novlangue" d'*Orange Mécanique* de Stanley Kubrick, 1971), d'élocutions nouvelles (le phrasé singulier de Yoda dans les films *Stars Wars* de Georges Lucas) ou de grains nouveaux (pensons à la voix rauque et essoufflée de Dark Vador).
- 31 §6. Le dernier niveau de lecture distingue la voix-forme de la voix-matière. Cette première, la voix-forme, dépasse l'idée de la voix de contrôle en cela qu'il ne s'agit plus

seulement de reproduire une forme préexistante et d'emblée reconnaissable, mais désormais de former un objet sonore en vue de son appréciation immédiate, quand bien même celle-ci ne relève pas des formes préconçues. Ainsi le célèbre discours qui clôt le film de Chaplin, *Le Dictateur*, est une voix-forme car ce discours est immédiatement attribuable à Hitler sans que Chaplin n'ait pour autant cherché la reproduction fidèle et entière. La voix-forme participe alors, à la différence de la voix-contrôle, de l'art radiophonique car elle peut potentiellement renouveler et modifier les formes préexistantes. Il s'agit de donner forme à l'informe, à l'instar du sculpteur qui pétrit la glaise. La voix-matière, elle, désigne la substance dont est fait l'objet sonore, et la substance désigne l'essentiel, ce qui est irréductible (atomique, au sens grec⁴⁴). Si l'on considère – pour reprendre l'expression de Schaeffer – ce « bruit des hommes », la voix-matière figure dans la plupart des œuvres cinématographiques dans ce que l'on nomme communément les ambiances. C'est la rumeur d'une ville, singulière, qui diffère selon que l'on est à Paris ou à Tokyo. C'est encore le brouhaha d'une foule, le vacarme d'un assaut guerrier, le tintamarre d'une usine, le tapage d'une querelle, le tumulte de l'orage ou de la mer. Tantôt cacophonique, tantôt harmonieuse, ces voix-matières désignent ces grands ensembles polyphoniques.

- 32 Récapitulons enfin les différentes étapes constitutives de l'*organon* du dynamophone avec l'aide d'un schéma.

Schéma récapitulatif du dynamophone.

Cette étude, réalisée depuis l'étude des archives de Pierre Schaeffer conservées à l'IMEC, cherche moins l'idée d'établir une typologie exhaustive des concepts développés par Schaeffer durant ces recherches que de révéler les points conceptuels importants autour desquels tournent et s'organise sa réflexion. Le projet de cette étude consiste à rendre accessible une pensée qui conserve d'une part toute sa pertinence aujourd'hui et qui permet d'autre part de rechercher, selon une approche historiographique, les éventuelles influences que Schaeffer aurait permises à l'époque auprès de ses contemporains.

- 33 Faire ainsi l'historiographie de ces influences revient à s'inscrire à la suite des travaux d'historiens entrepris depuis 1993 et la thèse de Carlos Palombini⁴⁵ afin d'envisager pouvoir ensuite réaliser la lecture critique de la pensée diffuse de l'époque sur la voix

enregistrée en particulier et plus largement sur les arts dits tantôt mécaniques, tantôt nouveaux du cinéma, de la radiophonie et de la télévision.

BIBLIOGRAPHIE

BRUNET Sophie, PALOMBINI Carlos, Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma, Esthétique des arts-relais, 1941-1942*, Paris, Allia, 2010.

CHION Michel, *Guide des objets-sonores*, préf. de Pierre Schaeffer, Paris, INA/Buchet-Chastel, 1983.

DALLET Sylvie, avec la collaboration de BRUNET Sophie, *Bibliographie commentée de l'oeuvre éditée de Pierre Schaeffer, Itinéraire d'un chercheur*, Montreuil, Éditions du Centre d'Études et de Recherche Pierre Schaeffer, 1996.

LEDOS Jean-Jacques, « Schaeffer, Pierre (1910-1995), Dictionnaire historique de télévision, de ABC à Zworykin », Paris, L'Harmattan, 2013.

PALOMBINI Carlos, Pierre Schaeffer, *typo-morphology of sonic objects*, thèse de doctorat soutenue à Durham University, 1993.

ROBERT Martial, Pierre Schaeffer : des Transmissions à Orphée, Paris, L'Harmattan, 1999.

ROBERT Martial, Pierre Schaeffer : d'Orphée à Mac Luhan, Paris, L'Harmattan, 2000.

SCHAEFFER Pierre, « L'Élément non-visuel au cinéma (I), Analyse de la bande-son », *La Revue du cinéma*, n°1, 1er oct. 1946.

SCHAEFFER Pierre, « Le Laboureur et ses enfants », retranscription d'une conférence, janv. 1961.

SCHAEFFER Pierre, « L'Art et les machines », article tapuscrit, 1963.

SCHAEFFER Pierre, « Mémoire du XXe siècle, Pierre Schaeffer », retranscription de l'émission : *Océaniques*, FR3, 1990.

TOURNET-LAMMER Jocelyne, *Sur les traces de Pierre Schaeffer, Archives 1942-1995*, Paris, La Documentation française / INA, 2006.

NOTES

1. Organisé par l'INA, le colloque « Pierre Schaeffer, Archéologie future : la traversée d'un siècle » a eu lieu les 24, 25 et 26 novembre 2010 à Paris : <http://www.inagrm.com/colloque-pierre-schaeffer-paris>, 4 fév. 2014.

2. Sylvie Dallet, *Bibliographie commentée de l'oeuvre éditée de Pierre Schaeffer, Itinéraire d'un chercheur*, Montreuil, CERPS, 1996, p. 23.

3. Jocelyne Tournet-Lammer, « Repères biographiques », *Sur les traces de Pierre Schaeffer, Archives 1942-1995*, Paris, La Documentation française / INA, 2006, [s.p.].

4. *Id.*

5. *Id.*

6. Pierre Schaeffer, *Mémoires du XXe siècle, Pierre Schaeffer*, Océaniques FR3, 1990, retranscription tapuscrite de l'émission de Michel Haillard sur la vie de Pierre Schaeffer, p. 63. Fonds personnel, Jacqueline Schaeffer.
7. Martial Robert, *Pierre Schaeffer : d'Oprhée à Mac Luhan*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9.
8. Pierre Schaeffer, *Mémoire du XXe siècle*, *Op. cit.*, p. 69.
9. Jocelyne Tournet-Lammer, « Repères biographiques », *Op. Cit.*, s.p.
10. *Id.*
11. Martial Robert, *op. cit.*, p. 9.
12. Jean-Jacques Ledos, « Schaeffer, Pierre (1910-1995), *Dictionnaire historique de télévision, de ABC à Zworykin*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 475.
13. *Id.*
14. Pierre Schaeffer, « Le Laboureur et ses enfants », janv. 1961, p. 226, §40. Texte tapuscrit pour une conférence destiné au personnel du Service de la recherche à l'occasion de la nouvelle année. Fonds Schaeffer, IMEC, dos. 10, boîte 1.
15. *Id.*
16. Pierre Schaeffer, « L'Art et les machines », 1963, p. 8, II, §13. Texte tapuscrit. Fonds Schaeffer, IMEC, dos. 31, boîte 3.
17. Pierre Schaeffer, « Le Laboureur et ses enfants », *op. cit.*, p. 226, §43-44.
18. Pierre Schaeffer, « introduction », *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*.
19. Cette pensée du son, ou du sonore, divisée en trois états distinct est reprise plus tard par Michel Chion. À l'origine, elle figure chez Pierre Schaeffer dans l'article « L'Élément non visuel au cinéma (I), Analyse de la bande son », *La Revue du cinéma*, n°1, 1er oct. 1946, p. 45. Fonds personnel, Jacqueline Schaeffer.
20. Pierre Schaeffer, « L'élément non visuel au cinéma (I), Analyse de la bande son », *ibid.*, p. 47.
21. Pierre Schaeffer, « Le Laboureur et ses enfants », *op. cit.* p. 222, §25.
22. Pierre Schaeffer, « L'Art et les machines », *op. cit.*, pp. 1-2, I, §2.
23. Pierre Schaeffer, « Le Laboureur et ses enfants », *op. cit.*, p. 222, §25.
24. Pierre Schaeffer, « Le Laboureur et ses enfants », *ibid.*, p. 20, §5.3.
25. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 38, § 12.1.
26. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 39, § 12.3.
27. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 40, § 12.5.
28. *Id.*
29. Pierre Schaeffer, « Le laboureur et ses enfants », *op. cit.*, p. 225, §36.
30. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 21, § 5.4.
31. Voir schéma, Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 22.
32. *Id.*
33. Pierre Schaeffer, « L'Art et les machines », *op. cit.*, p. 28, VI, §57.
34. Pierre Schaeffer, « L'Art et les machines », *ibid.*, p. 19, IV, §37.
35. « Acousmatique : mot rare, dérivé du grec, est ainsi défini dans le dictionnaire : *adjectif, se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient*. Il a été repris par Pierre Schaeffer [...] pour désigner une expérience aujourd'hui très courante [...] qui consiste à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone, etc., des sons dont la cause est invisible. », Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Paris, INA / Buchet.Chastel, 1983, p. 18.
36. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *Op. cit.*, p. 54, §15.9.
37. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 84, §19.
38. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 55, §16.1.
39. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 56, §16.4.
40. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *op. cit.*, p. 55, I6.2.
41. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *ibid.*, p. 58, §16.4, cite un extrait du poème, « Rencontre dans la forêt », Henri Michaux, *Transition*, n°23, juillet 1935, p. 181.

42. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, *ibid.*, p. 59, §I67.

43. Je renvoie ici la logique formelle au langage platonicien par opposition à celui d'Aristote que nous nommerions ainsi par opposition logique matérielle.

44. En cela que l'atome désigne l'indivisible, ce qui ne peut être divisé en tome.

45. Se référer, pour les décennies qui nous concernent, au premier chapitre de la thèse de Carlos Palombini, *Pierre Schaeffer, typomorphology of sonic objects*, thèse de doctorat soutenue à Durham University, 1993, disponible sur internet : http://www.academia.edu/2530251/_Pierre_Schaeffers_Typo-Morphology_of_Sonic_Objects_ (22/02/2014).

RÉSUMÉS

Depuis l'édition de *l'Essai sur la radio et le cinéma* chez Allia en 2010 à l'occasion du colloque organisé par l'INA autour de la carrière de Pierre Schaeffer, homme de radiophonie et de télévision, de nouvelles pistes de recherches sont rendues désormais possibles. Car si les musicologues se sont depuis longtemps déjà attelés à relire la pensée de Schaeffer sur ce qu'il nomme l'objet sonore, mais du côté de la musique concrète, du côté des études cinématographiques, en revanche, trop peu d'études n'ont été encore à ce jour réalisées. Cet article, consacré à l'étude logique et matérielle de la dynamique de la voix enregistrée, se fonde à partir d'une lecture croisée de *l'Essai*, des archives déposées à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine de Caen (IMEC) et des archives personnelles conservées par sa femme, Jacqueline Schaeffer. Cette étude formalise enfin cette dynamique singulière dans le but de proposer une nouvelle lecture intertextuelle de la voix enregistrée.

Since *Essai sur la radio et le cinéma* (*Essay on Radio and Cinema*) was published in 2010 for the symposium organize by INA about the Pierre Schaeffer's career, french man of radio and television, some news researches are nowadays going to be made. But, if musicologists are already for a long time dedicate their time to work on, what Schaeffer called, the objet-sonore (sonic object), on the other hand amongst film studies, too few studies have actualy been done. This article, dedicated to the logical and material study of the recorded-voice's dynamics, is based on the cross reading of the *Essay*, the IMEC's and his wife Jacqueline Schaeffer's personnal archives. This study will finally formalize this specific dynamics to propose a new recorded-voice's intertextual reading.

INDEX

Mots-clés : Voix, Voix-enregistrée, Art radiophonique, Objet-sonore, Dynamique, Dynéma, Dynamophone, Pierre Schaeffer.

Schlüsselwörter : Voix, Voix-enregistrée, Art radiophonique, Objet-sonore, Dynamique, Dynéma, Dynamophone, Pierre Schaeffer.

Palabras claves : Voix, Voix-enregistrée, Art radiophonique, Objet-sonore, Dynamique, Dynéma, Dynamophone, Pierre Schaeffer.

Keywords : Voix, Voix-enregistrée, Art radiophonique, Objet-sonore, Dynamique, Dynéma, Dynamophone, Pierre Schaeffer.

AUTEUR

FABIEN LE TINNIER

Après un premier Master en Études cinématographiques intitulé *Les séquences chantées dans le cinéma de la Nouvelle Vague (1960-1965)*, dirigé par Gilles Mouëllic et soutenu en juillet 2012, et un second Master en Histoire Critique des Arts, intitulé *L'ontologie du cinéma selon Étienne Souriau (1947-1954)*, dirigé par Pierre-Henry Frangne et soutenu en juin 2013, Fabien Le Tinnier est actuellement en première année de doctorat d'Études cinématographiques sous la direction de Gilles Mouëllic à l'Université de Rennes 2. Le sujet de la thèse préparée porte sur *Les relations entre la télévision et le cinéma dans la France des années cinquante : techniques, discours et esthétiques*, et s'inscrit dans le cadre du programme de recherche TECHNÈS porté conjointement par les Universités de Rennes 2, de Lausanne (UNIL) et de Montréal (UdeM).