

Communiquer: la voix humaine face au son animal, au regard angélique et à la simulation machinale

Herman Parret*

Comment communiquent les anges, les animaux, les machines, les êtres humains? Leur communication présuppose-t-elle l'existence d'une voix? Selon quelle définition de la "voix", les anges, les animaux, les machines, les êtres humains ont-ils une voix? Nous concluons que seuls les êtres humains possèdent une voix, et que seulement pour les humains l'intensité communicationnelle est surdéterminée par la qualité de la voix.

La communication sans voix des anges

La communication des anges est évoquée par Dante au tout début du Premier Livre de *De Vulgari Eloquentia*: "Il n'est pas donné [aux hommes] d'établir entre eux un contact d'ordre spirituel, comme c'est

*

propre des anges, car l'esprit humain se heurte à l'obstacle form_ de l'épaisseur et l'opacité du corps mortel" (Livre I, III). C'est bien la corporéité des humains qui génère de l'opacité dans la communication. Ainsi l'absence de corps et de voix chez les anges est bien ce qui garantit la transparence de la signifiante et la communication parfaite. Et Dante de spécifier: "Les anges disposent, pour exprimer leurs sublimes pensées, d'une capacité intellectuelle rapide et ineffable, qui leur permet de se manifester aux autres, soit par le seul fait d'exister, soit au moyen de ce miroir resplendissant dans lequel tous se reflètent en pleine beauté et se contemplent avidement; ils n'ont donc besoin d'aucun signe linguistique quelconque". Même les diables, ces anges déchus, se font connaître entre eux leur méchanceté réciproque, puisque, dit Dante, "ils se connaissaient les uns les autres avant la chute"(Livre I, II). "[Les anges] n'ont besoin d'aucun signe linguistique quelconque" pour communiquer: pas de sensible, pas de corps, pas de voix, dans la "région des anges". En insistant poétiquement sur l'idéalité et la transparence de la communication angélique, Dante refuse en effet l'idée que les anges communiquent par locutio. Bien que leur communication soit parfaitement libre et efficace, les anges ne font pas de discours. Leur idéalité paradisiaque permet aux anges de se faire connaître les uns les autres en toute perfection et de se contempler réciproquement de tout leur désir.

Une belle discussion s'est développée à ce propos dans la tradition chrétienne, d'Augustin à Thomas d'Aquin. Le point de vue de Dante est maximale-ment idéalisant: pour lui, aucun secret angélique, transparence totale entre eux et avec Dieu, pas de signe, pas de locutio. Telle n'est pas l'opinion de Thomas d'Aquin qui, tout en acceptant que les anges fassent l'économie de signes sensibles, explique l'immédiateté de la communication

angélique par la reconnaissance intuitive “d’une parole intérieure qui pourtant est perçue par autrui (*locutio interior, quae tamen ab alio percipitur*)” (*Summa theologiae*, Quaestio 107). Pour communiquer les anges, selon Thomas et à l’encontre de Dante, ont besoin de *locutio*. Réinstauration, par conséquent, de la dimension du secret, puisque la signifiante d’avant la *locutio* ne se reflète pas nécessairement en sa globalité dans cette parole intérieure. Reste que cette “parole intérieure” ne suppose ni matérialité ni corporéité. C’est en parlant à soi-même, intérieurement, que l’ange communique. Le Verbe intérieur est transmis immédiatement et spontanément. Toutefois, cette parole intérieure est une parole sans voix. Thomas est explicite à ce propos: “Le langage extérieur qui se fait par la voix ne nous est nécessaire qu’à cause de l’obstacle du corps. C’est pourquoi il ne convient pas à l’ange qui ne connaît que le langage intérieur. Or ce langage ne consiste pas seulement à se parler en formant un concept, mais aussi à ordonner ce concept, par le moyen de la volonté, en vue de le manifester à un autre. Ainsi ce n’est que par métaphore qu’on parle de la langue des anges pour signifier la puissance qu’ils ont de manifester leur pensée”. Conception passablement volontariste, dirions-nous. La philosophie du langage angélique de Thomas juge que la parole est consommée dans l’acte de volonté dirigeant la pensée de façon qu’il puisse être compris par autrui, sans que la voix corporelle et expressive – le signe sensible – y joue le rôle d’une médiation nécessaire. Pour l’homme ce vouloir-dire ne suffit pas à créer la communication. Le vouloir-dire, pour les humains, n’est pas le dire lui-même, comme pour les anges. Il faut la médiation de la voix.

Cette philosophie de la transparence totale des paroles, immédiatement connues d’autrui, s’accommode évidemment mal du registre de l’audition.

Sans voix, sans écoute, la communication angélique, et son calque nostalgique projeté dans le langage humain, n'a besoin de bouches ni d'oreilles. On se rappelle la thèse souvent citée d'Augustin selon laquelle, quand il y a "parole intérieure" – dans la communication angélique, par exemple – il y a identité du voir et de l'entendre. On lit dans *De Trinitate*: "Lorsque [les pensées] se produisent au dehors par l'entremise du corps, parole et vision sont choses différentes: mais au dedans, lorsque nous pensons, parole et vision ne font qu'un. De même, la vue et l'ouïe, en tant que sens corporels, sont deux sens distincts, mais dans l'âme, voir et entendre sont choses identiques. Voilà pourquoi, tandis que le langage prononcé au dehors ne se voit pas mais s'entend, lorsqu'il s'agit de paroles intérieures, autrement dit des pensées, le Saint Evangile nous dit, non pas que le Seigneur les entendit, mais qu'Il les vit. Il vit donc ce qui se dit" (*De Trinitate*, XV, X, 18). Il n'y a pas de voix à écouter: les anges sont sans corps, sans voix et, par conséquent, sans ouïe. L'audition ne saurait saisir la plénitude du Verbe intérieur. Ce n'est que la vision qui dévoile sans calcul ni risque ni retenue la plénitude de la signification. C'est évidemment ce qu'on constate dans le chœur des anges au Paradiso chez Dante. Les anges voient leur amour mutuel, et ils communiquent sans besoin de convaincre. Ils n'ont même pas besoin de croire leurs propres "pensées" ou contenus sémantiques qu'ils transmettent en toute transparence. Diverses tentatives en angélogologie consistent à introduire de l'opacité ou du secret dans le langage des anges. C'est ainsi qu'on s'est posé la question de savoir si les anges disposent de la possibilité d'un refus pur et simple de communiquer, de la possibilité également d'échanger secrètement des paroles confidentielles avec un seul ange à l'exclusion des autres. Voilà des questions passablement subversives. La

communication des anges, dans l'approche paradigmatique en angéologie, est libre et franche, il n'y a pas ni perte ni excès sémantique, elle n'est pas susceptible de mensonge, elle est sans retenue, elle "montre" tout pleinement, entièrement, dans sa nudité, pas de réticence ni d'ambiguïté, pas de clair-obscur, pas plus de litote que d'hyperbole, de sous-entendu ou d'ironie, pas de double sens ni de double entente. Efficacité totale d'un langage qui n'est même pas écouté, puisqu'il n'est énoncé ni sémiotiquement, par l'intermédiation de signes sensibles, ni esthétiquement, par l'expressivité d'une voix.

Pourquoi ce Gedankenexperiment angéologique, pourquoi s'intéresser à des traités De Angelis, à une théologie poussiéreuse que l'on ne peut accueillir qu'avec le sourire? C'est que cette utopie d'un langage transparent, affecté nullement par les contraintes de l'espace et du temps, du corps et de la voix, exprime une certaine nostalgie, un rêve persistant sur cette parole que nous, autres humains, produisons au cours de la vie quotidienne en créant ainsi une intersubjectivité, une culture et une communauté. Même rêve que celui de tous ces projets humains de langue universelle et de langue parfaite. Le langage humain est souvent vu et senti comme la déchéance du langage angélique. Et l'axéologie sous-jacente aux philosophies du langage du paradigme dominant consiste en fait à dire que le langage angélique est comme le noyau du langage humain: le langage humain, c'est le langage angélique plus le corps et sa voix, et la déictique spatio-temporelle. Perte, par conséquent, d'une perfection, interposition d'obstacles et d'opacités.

La communication humaine: entre l'animal et la machine

A l'encontre de la communication des anges, la parole humaine est de par son essence vocale. Deux questions surgissent d'emblée. Y a-t-il des sons, des bruits produits par un être humain qui ne présupposent pas la voix, qui sont, dans un sens, d'avant la voix, comme le balbutiement des enfants et le rire? Tout dépendra évidemment de la définition de la voix qu'il faudra construire, dans son rapport à la sonorité et au bruit. L'autre question est tout aussi simple: y a-t-il des entités vivantes (ou simulant une certaine "vie") autres que les hommes qui possèdent la voix? On pense aux animaux et aux machines, se mettant d'accord de prime abord que, s'il y a des bruits dans la nature, il n'y a pas de "voix" dans la nature autres que métaphoriques. Comment alors isoler, parmi les "bruits du monde", une classe spécifique de bruits ou de sons générés par la voix humaine? La réponse n'est simple qu'à première vue.

Le futuriste Luigi Russolo, inventeur des instruments à bruit à Milan, publie en 1916, en appendice au Manifeste de Marinetti, un Art des Bruits où il fait l'inventaire de tous les bruits possibles _ rassembler dans ce qu'il appelle "l'orchestre futuriste". Il y a, selon Russolo, six classes de bruits dans l'univers qu'il espère simuler tous par des machines dans ses laboratoires. Le lexique des bruits est bien spécifique aux différentes langues, et les traductions de l'italien ne peuvent être qu'approximatives. Première classe: le hurlement (vent), le rugissement, le ronflement (tonnerre, orgues), le mugissement (vent, mer), la détonation, le claquement; seconde classe: le sifflement (serpent), le bruissement (étoffes), le chuintement (gaz, vapeur), le halétement (souffle); troisième classe: le chuchotement, le susurrement (feuilles d'arbres), le murmure, le

marmottement; quatrième classe: le grincement, le craquement, le grésillement, le pétilllement, le frottement; cinquième classe: les bruits obtenus par le battement de métal, de bois, de peau, de pierre; sixième classe: les bruits produits par les “voix” humaines et animales: la clameur, le gémissement, le vagissement, le sanglot, le beuglement, le brailllement, le bourdonnement, etc. Cette classification semble largement arbitraire et l'isolement des bruits produits par la voix, qu'elle soit humaine ou animale, n'est qu'un artifice taxinomique sans beaucoup d'importance théorique. En effet, l'homme et l'animal également peuvent hurler, mugir, ronfler, siffler, chuintier, haleter, gémir, murmurer, chichoter, susurrer, marmotter, et produire des sons qui grincent, craquent, frottent. Russolo n'apporte aucun critère qui nous permettrait d'isoler les bruits ou les sons produits par la voix. N'étant intéressé que par la simulation de tous ces bruits par des machines et la formation d'un orchestre futuriste, Russolo n'est pas trop conscient des distinctions conceptuelles entre le bruit et le son, entre la sonorité humaine et la sonorité animale, surtout entre un son produit par la voix et un son produit indépendamment de la voix. L'être humain semble être pris entre l'animal et la machine.

Concentrons-nous un moment, pour ce qu'il en est de la voix, sur l'imbrication de l'animal et de l'humain, en laissant ouverte la question du rapport de l'homme à la machine. Personne mieux qu'Aristote n'a pensé le rapport subtil et complexe de la voix (phoné) à l'homme et au logos (raison/parole). C'est ainsi qu'Aristote indique dans plusieurs de ses écrits comment, d'une part, la voix enracine l'homme dans l'animalité et, d'autre part, constitue la rupture radicale avec le monde animal. En tant qu'animal politique (politikon zéon) comme est par nature destiné à vivre

en cité. Mais seul d'entre les animaux disposant de la parole, il est également et surtout un être civil. Il est dit dans la Politique que l'homme et l'animal ont en commun le pouvoir d'exprimer la douleur et le plaisir par les sons de la voix; mais, à l'encontre des animaux, l'homme parlant énonce également ce qui est utile et nuisible et, par suite, ce qui juste et injuste (Politique, 1253a10–11). Et la Poétique suggère comment l'homme, en manifestant poétiquement ses passions, est capable d'utiliser une voix médiatrice et modélisatrice, réglant ses volumes, intonations et rythmes. La poétisation de la voix met celle-ci au service de l'art des actions et la détache ainsi de son enracinement animal (Poétique, 1403b). Toutefois, c'est dans les écrits physiologiques et psychologiques que l'on trouve le traitement le plus complet de ce thème. L'Histoire des animaux et De la génération des animaux, écrits physiologiques, esquissent les particularités de la “voix” des animaux, femelles et mâles, de ton grave ou aigu, rapide ou lent. Aristote y distingue bien clairement le bruit (psophos) produit par certains animaux (des insectes comme les criquets, mouches, abeilles et cigales, émettant des bruits par frottement) et le son (phoné) émis par un être animé à partir d'un appareil physiologique comportant un poumon et un larynx. Suit alors ce qui est propre à l'homme: la parole (dialektos) qui présuppose l'articulation de la voix (diarthrosis) (Histoire des animaux, IV, 9, 535a). Il semble donc bien que les écrits physiologiques accordent la voix aux animaux disposant d'organes sensoriels adaptés. On verra que les écrits psychologiques sont plus restrictifs: l'articulation (diarthrosis) y sera dite essentielle pour qu'il y ait voix en tant que telle. Quoi qu'il en soit, la physiologie aristotélicienne nous indique que le substrat matériel du langage humain est la voix (tou de logou hulèn einai tòn phonèn) (De

la génération des animaux, V, 7), même si la voix est accordée en même temps à des êtres qui ne possèdent pas le langage (Id., 536b).

Le Stagyrite reprend dans *De anima* (420b) l'idée que la voix est un son émis par un être animé (phoné psophos tis estin empsuché). Mais il est dit également dans cet écrit psychologique qu'aucun des êtres inanimés n'est doué de voix, et que c'est seulement "par ressemblance" – par métaphore, pourrait-on dire – qu'on leur peut attribuer une voix, telle la flûte, la lyre et autres instruments comportant registre et mélodie. Mais *De anima* nous procure deux spécifications d'une extrême importance, humanisant davantage la voix d'avant le langage, la phoné non pas encore transposée en *dialektos*. Aristote écrit: "Pour qu'il y ait voix, il faut que l'être qui produit le choc mette en oeuvre quelque représentation (*meta phantasias*), car la voix est assurément un son chargé de signification (*semantikos*) et non pas un bruit produit simplement par l'air inspiré, comme la toux" (*De anima*, 420b). Par conséquent, il est dit que la voix est d'emblée sémantisée et qu'elle porte ou constitue des représentations, l'acte vocal manifestant ainsi une certaine activité cognitive. La voix n'est pas un phénomène purement physiologique: à la voix s'est imposée la contrainte sémantico-cognitive. Un autre passage psychologique, dans les *Parva Naturalia*, instaure l'esthétique dans la voix. Aristote suggère que la voix, dans son rapport à l'ouïe, doit constituer une certaine harmonie ou proportion puisque toute impression excessive de sons vocaux abolit le sens de l'ouïe. La voix humaine, à l'encontre du bruit et de la voix animale, est euphonique et symphonique. Ainsi est-elle sémantisée et esthétisée: elle comporte sens et proportion. Cette double contrainte semble bien limiter la voix à l'homme, ayant ainsi transcendé son enracinement animal. La voix porte, de par ses qualités intrinsèques, des représentations sémantiques qui

ne sont pas encore nécessairement des signifiés de mots ou de séquences discursives: la voix évoque en plus une beauté certaine, là où la concordance de la voix et de l'ouïe est euphonique, symphonique. De cette unicité sémantico- esthétique de la voix, non seulement vis-à-vis des animaux mais également face aux instruments, voire à tous les bruits du monde dont le futuriste Russolo nous présentait le catalogue, Stendhal faisait l'apologie dans quelques beaux paragraphes de la Vie de Rossini: la voix – et Stendhal pense au prime donne de l'opéra italien qu'il adorait – surpasse bruits naturels et sons instrumentaux par sa “teinte de passion”, et elle indique à l'imagination, mieux que tous les bruits du monde, le genre d'images qu'on doit se figurer.

Rien, jusqu'à ce moment, n'a été dit du rapport de la voix humaine à la machine. La simulation de la voix par la machine est un projet ambitieux de plusieurs grands laboratoires, à la pointe dans la recherche en intelligence artificielle. L'utopie de la simulation de la voix est évidemment plus ancienne que le Manifeste futuriste de Luigi Russolo. Ainsi il y a un registre de l'orgue baroque qui s'appelle Vox Humana, registre bien poétique et féminin qui doit être utilisé en solo puisque la Vox Humana ne peut concourir avec des registres plus virils comme la trompette ou le basson. Et il y a depuis longtemps des poupées parlantes et toutes sortes d'automates à voix humaine. Les automates parlants faisaient fureur dans les salons du XVIII^e siècle. L'Académie de Vienne est bien excitée en 1783 par une invention du baron De Kempelen, inventeur d'automates qui jouent aux échecs mais également d'automates parlants qui font même la conversation et répondent dans des mots simples à certaines questions. Toutefois, deux siècles et demi plus tard,

le problème du rapport de simulation entre la voix mécanique ou digitale et la voix humaine reste posé. Le moins que l'on puisse dire est que la qualité de la simulation de la voix humaine par l'ordinateur ne nous procure actuellement pas vraiment d'émotion esthétique...

Les trois sphères vocales: la voix d'avant le langage, la voix-parole, la voix d'après le langage

Voici la thèse que nous voudrions défendre: la voix humaine présuppose son enchaînement dans un corps, ce qui bloque tout réductionnisme mécanique et digital. Il y a en fait trois sphères successives participant à la corporéité généralisée de la voix, des sphères sémantisées à partir d'une matière ou d'un substrat sonore spécifique (la voix d'avant le langage, la voix-parole, la voix d'après le langage). Une phénoménologie adéquate de l'écoute devrait dévoiler comment l'oreille, à l'écoute des voix, suit le filet vocal découpant en surface la matière sonore, et interprète ce filet sonore en l'identifiant comme toux, rire, balbutiement, parole ou chant. La masse substantielle est formée de bruits et la ligne vocale traverse cette masse bruiteuse en y creusant des fissures de surface. L'oreille, à l'écoute, interprète la voix d'avant le langage, la voix qui crie, qui gémit, comme une menace, instable et stupéfiante, comme une brisure, et ce n'est qu'au moment où la parole s'installe dans la voix, que l'excès devient supportable. C'est que la sémantique reprend alors ses pleins droits. Ce n'est pas que le corps disparaît dans le passage du cri ou du gémissement à la parole: même la voix "parlante", comme disait Barthes, peut continuer à crier ou à gémir. Tout comme la voix parlante n'est jamais radicalement

séparée de la voix chantante: toute parole proférée comporte sa musique et peut être soumise à une analyse phono-esthétique. Par conséquent, on a affaire à une continuité sur un axe où les trois sphères reconnues de la voix d'avant le langage, de la voix-parole, et de la voix d'après le langage sont plutôt reconstruites par décision théorique.

En évoquant trois manifestations de la voix d'avant le langage, l'économie est faite de bien d'autres, comme le cri précisément, le hurlement, le gémissement et tous les spécimens de bruits repris dans la taxinomie futuriste de Luigi Russolo. Ces trois manifestations ont chacune des contours isolables mais non imperméables: la toux, le rire, le balbutiement. Aristote, on s'en souvient, ne faisait pas grand cas de la toux qu'il considèrait comme un bruit animal, qui peut être produit accidentellement par un être humain sans que toutefois l'existence d'une voix doive être présumée. Ce jugement est-il trop radical? Le Stagyrite avait sans doute raison de considérer la toux comme la position la plus "subvocale" sur l'axe continu des sonorités produites par les êtres humains. La toux, moins encore que le cri, ne peut être promue jusqu'à la haute poésie. Elle semble parvenir des régions inférieures du corps, des intestins et du fond des poumons, bruit de détonation, contraction spasmodique, vibration crue, pénétration profonde et jamais articulée dans l'âme qu'elle blesse. La toux est en plus, dans un sens profondément somatique, anti-communautaire. Le chef d'orchestre attend jusqu'à la dernière toux dans la salle pour démarrer l'adagio de sa symphonie. La toux est incivilisée jusqu'au moment de sa justification médicale. Elle est perçue, dans une conversation, comme l'interjection du corps, comme une perversion du souffle, comme une menace à la linéarité et à la continuité de la parole raisonnable. Et pourtant, il y a des modes de toux bien

conventionalisés et fonctionnant comme paralinguistiques. C'est ainsi qu'on tousse fréquemment aux Etats-Unis en tant que stratégie conversationnelle: pour gagner le temps de la réflexion. La fonction de la toux, dans ce contexte, est pleinement pragmatique, et sa pertinence conversationnelle a été reconnue par les travaux concernant les paramètres pragmatiques dans les conversations téléphoniques. Par conséquent, une "certaine toux" peut être récupérée, partiellement et inchoativement, par le discours.

On pourrait dire la même chose du rire qui lui aussi est profondément incrusté dans le viscéral et le somatique. Des philosophies du rire, et de sa récupération communautaire et discursive, se sont révélées possibles et fréquentes. On pense entre autres aux remarques pertinentes de Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. Notons que le rire peut être considéré d'une certaine façon comme "l'oncle riche" de la toux. Homo ridens, par avance relativement à Homo loquens, se distingue, avec certitude, de l'animal. Même si le rire, tout comme la toux, est généré dans le ventre et entraîne la convulsion du corps. Toutefois, cette convulsion peut être dominée et vaincue par une mise-en-silence menant au sourire, ou rire muet, où le rire s'intériorise. D'ailleurs le rire n'est que rarement perçue comme une pure interruption, comme une subversion ou une perversion du rapport intersubjectif, puisque le rire s'inscrit, avec aisance, dans le réseau syntaxique et narratif du discours.

Le babil de l'enfant est d'avant le langage d'une tout autre mani_re. Personne ne contestera que le balbutiement est pleinement vocal, là où, pour la toux et le rire, la question n'est pas vraiment décidée. On assiste avec le balbutiement à la naissance brute du langage, le balbutiement est la vox naturalis, la voix d'avant l'impact des contraintes extérieures,

grammaticales et communicationnelles. Et pourtant, le balbutiement, à l'encontre du cri de l'enfant, n'est pas planté dans les besoins directs et vitaux du corps – nourriture, chaleur, affection. Plutôt au contraire: l'enfant balbutie en jouissant de son propre corps fait voix. Jakobson s'est beaucoup intéressé à ce “soliloque égocentrique sans but chez l'enfant” et surtout à la rupture brutale, selon lui, entre le stade du balbutiement au répertoire phonétique extrêmement riche du stade de la vraie parole.

En sautant la position médiane de la voix-parole pour l'instant, on se tourne maintenant vers l'autre bout de l'axe, vers la voix d'après le langage, la voix surcodée au théâtre et à l'opéra, surtout la voix chantée. Le passage de la voix “disante” à la voix chantée est difficile à saisir, et tous les critères appliqués sont relatifs et interprétatifs. Merleau-Ponty voit le point de ce passage dans une intensification de l'investissement passionnel. Le geste émotionnel dans la voix chantante devient tellement dominant que la fonction de représentation du langage par la ressemblance objective et sa fonction de conceptualisation sont globalement neutralisées. Chanter, c'est célébrer le monde, écrit Merleau-Ponty, c'est vivre le monde en tant que corps à la gesture émotionnelle. Le passage du dire au chanter marque ainsi un certain seuil de “passionalisation” du corps. Ce seuil est transgressé, non seulement dans des contextes surcodés comme au théâtre ou à l'opéra, mais même dans le dire quotidien, et comme le théâtre est au coeur de la vie de tous les jours, le chant de même est au coeur des discours les plus “disants”. On peut évidemment faire appel à des critères acoustico-phonétiques qui nous permettent de décider théoriquement du seuil de transgression entre la voix disante et la voix chantante. On constate en effet que le registre

dans la parole n'est que d'une demi-octave, tandis que pour le chant, en général, il est de deux octaves et demie. Les lèvres et la langue sont minimalement actives dans la parole. Le volume dynamique et l'intensité du souffle en moyenne double dans le chant et la pression subglottale augmente dans le chant de 1 à 40. Le vibrato n'existe pratiquement pas dans la parole. La hauteur tonale est indéterminée et involontaire dans la parole tandis que dans le chant elle est mélodiquement déterminée. Et, paramètre bien illuminant, la proportion entre la durée consonantique et vocalique est de 1 à 1.182 dans la parole tandis qu'elle est de 1 à 4.562 pour le chant. Ainsi la quantité et la durée des voyelles augmentent considérablement dans le chant. Toutefois, tous ces critères et paramètres sont bien relatifs, et ils ne mettent pas en cause l'essentielle continuité et imbrication des trois sphères sonores de la voix: la voix d'avant le langage, la voix-langage et la voix d'après le langage. Continuité et imbrication de ces sphères que l'on ne comprend que sur le fond de la corporéité généralisée de la voix.

La qualité de la voix humaine: l'au-delà de l'animal et de la machine

Que la voix soit perçue comme esthétique, comme qualitative, implique de toute évidence qu'elle soit pleinement corporelle. La signifiante de la voix précède et transcende le sens des mots proférés, elle réside plutôt dans ce qu'il y a de musical dans la voix, en sa tonalité, sa couleur et son timbre, dans le spasme rythmique. Roland Barthes parlait volontiers du "grain de la voix" comme porteur et

marqueur du corps dans la voix. Lucrèce, en bon épicurien, met en scène dans *De rerum natura* l'aïsthésis du rapport de la voix à l'oreille. Souvent violente, la voix peut causer des blessures, déchirant la gorge et maltraitant l'oreille. A cause de son espace de déploiement, la voix est un inter-corps touchant l'oreille. L'aïsthésis de la voix se transmet ainsi dans la sensualité de l'écoute, dans la sensibilité de l'oreille, elle est dans le toucher de l'oreille. Et pourtant le corps faisant voix n'est pas un conglomérat de la bouche et de l'oreille. La voix ne s'inscrit pas dans ce bref segment qui va de la bouche à l'oreille. Ce ne sont qu'orifices. La voix y passe, les effleure, les traverse, sans s'y fixer. Points de passage obligés, péages, la voix s'y modifie, s'y fait reconnaître mais n'y confie ni d'où elle vient ni où elle va. C'est bien en deça de la bouche que la voix est engendrée, bien au delà de l'oreille qu'elle se fait entendre. La voix glisse entre les lèvres, coule dans l'oreille. Elle est ce morceau du corps qui s'écoule, ce morceau du corps en train de se détacher; elle est du corps en évanescence. S'échappant du corps, ce fragment détaché, arraché, rejeté, prolonge pourtant ce corps, le déploie dans l'espace; dans un *perpetuum mobile*, puisque la voix ignore l'immobilité. L'immobilité, c'est la menace du silence. Arrêter le souffle, c'est se taire pour mourir. La volubilité de la voix lui permet d'être très près de l'essentiel, d'être miroir et écho de notre identité, la voix est l'ange tutélaire, le compagnon inévitable. Toujours très près de l'essentiel: cri du nouveau-né, murmure de l'amoureux, hurlement de celui qui souffre sous la torture, gémissement dans l'extase, soupir du mourant, toujours très près de l'essentiel. C'est que la voix s'installe là où le sens est en train de naître, dans l'évidence d'une aube, l'imminence d'une fin, l'urgence d'une passion. Mobile, volubile, et invisible quand même. La voix n'offre rien de

visible. C'est ainsi que la voix de l'autre n'a pas le même statut que son regard. Le regard de l'autre, cela se voit. L'autre en tant que regard est visible, l'autre en tant que voix est invisible mais d'autant plus fascinant. Invisibilité de la voix, et immédiateté aussi.

Et temporalité. La voix tisse une trame et ouvre une durée qui permet de se faire entendre. La voix offre au langage la chance d'accéder au temps, à la communication. La voix, fluide, fugace, fuyarde, ignore ses commencements. Elle est toujours déjà plus avant dans sa course, elle est tendue constamment vers son avenir. Paradoxe de la voix: il lui faut un avenir pour qu'elle résonne et pourtant elle n'existe que dans le seul instant.

Suspendue au souffle qui la porte et la gonfle, immanence de la catastrophe toujours possible, finitude logée au coeur de l'infini, la voix séduit intensément par sa fragilité. Et pourtant, dans chaque instant, dans chaque fragment, toute la voix y est. Même dans l'instant fugace du passage, une tension porte l'oreille vers l'illimité de la voix. C'est ainsi que la multiplicité des temporalités de la voix génère de multiples séductions: le temps des artifices jubilatoires de la prima donna à l'opéra, le temps de l'om sombre des moines tibétains, viscéral et archaïque, le temps de l'appel insistant du muezzin lancé du haut d'un minaret. Autant de temps, autant de séductions.

Qu'en est-il ainsi de cette qualité phono-esthétique de la voix? On se place d'emblée au plan de la "substance de l'expression" en employant un terme de la stratification hjelmslevienne. Des considérations concernant le mécanisme physico-physiologique de production vocale ne sont pas pertinentes à cet égard. Techniquement, ce mécanisme vocal est composé de quatre systèmes: la respiration, la phonation, la résonance et

l'articulation. Ce n'est pas que ces quatre systèmes ne génèrent pas de propriétés phono-esthétiques: la beauté de la voix n'est pas indépendante de la façon de respirer, de la physiologie spécifique de l'appareil phonatoire, des cordes vocales, de la façon d'articuler et surtout de la résonance, elle même physiologiquement contrainte. Il faudrait d'ailleurs approfondir l'importance de la résonance pour la qualification phono-esthétique de la voix. Toutefois, si l'on se place dans la perspective de la saisie analytique de la "substance" de la voix, on distinguera d'autres composantes encore: le volume (loudness), la hauteur (pitch), l'intonation, la mélodie, l'accent, le rythme.

Le volume est l'effet de l'énergie, de l'amplification ou de l'intensité de l'effort vocal. C'est une composante parfaitement contrôlable par le producteur et aisément décodable par le récepteur. La voix "chantante" comparée à la voix "disante" est beaucoup plus volumineuse, et de subtils détails dans le volume font un grand acteur ou chanteur d'opéra. La hauteur est plus difficile à contrôler et à décoder. Toutes les voix ont une hauteur (pitch) optimale et une hauteur habituelle, et les voix sont tout naturellement limitées par leur échelle. La hauteur peut être définie comme la position d'un son vocal sur une échelle musicale. Il va sans dire que les limitations physico-physiologiques sont déterminantes dans ce domaine, même si on peut y développer une certaine discipline autorégulatoire. L'intonation est une troisième propriété et elle est sans doute moins "naturelle" que la hauteur et le volume, plus "culturelle", plus motivée par la spécificité de la langue que par la spécificité de la voix d'un individu. Ce domaine très étudié en linguistique, et récemment en pragmatique linguistique, manifeste des régularités qui ne peuvent être décrites adéquatement sans prendre en considération une certaine

intentionnalité communicationnelle chez le locuteur. Que l'acte de poser une question met en oeuvre une intonation conventionnelle a la force d'une règle, mais les conséquences conversationnelles comportent parfois des intonations qui ne sont que quasi-systématiques, parfois difficiles à décoder, possédant des effets esthétiques certains. On peut qualifier la mélodie comme l'intonation radicalement subjectivée: l'intervention du sujet, et de ses états émotionnelles et intentionnelles, est nécessaire pour que l'on puisse parler de mélodie. Même si on peut accepter qu'une langue spécifique est particulièrement mélodieuse, comme l'anglais britannique et le portugais du Brésil par exemple, il faut admettre quand même que la "mélodification" de la parole par l'exploitation de certaines virtualités vocales dépende largement de l'attitude intentionnelle et volitive des interlocuteurs, même si l'intention et la volition ne sont pas globalement conscientes. A la propriété mélodique s'ajoutent encore le rythme, l'accent et le tempo, qui ont tous plus ou moins le même statut subjectif, même s'il y a une norme idéale de rythmisation et d'accentuation dictée par les grammairiens des langues.

Une voix n'est pas décrite par l'observateur ni surtout "analysée" par l'oreille dans la totalité de ses propriétés si l'on ne tient compte que des composantes mentionnées (volume, hauteur, intonation, mélodie, rythme, accent). Il y a en outre la qualité de la voix, cet aspect de la sonorité et de la tonalité d'une voix qui la rend distincte de toutes les autres. Cette qualité, on l'appelle également la couleur ou le timbre d'une voix. La qualité vocale est le produit tonal complexe résultant d'une série de facteurs hétérogènes, allant de l'anatomie la plus objective (les cavités pharyngales, par exemple, qui déterminent la richesse des résonances)

jusqu'à l'esthétique la plus intuitive. Pourtant, on a indiqué en phonétique expérimentale qu'aucune anatomie spécifique prédispose une voix à la qualité. Il y a, par contre, des contraintes physiologiques évidentes, comme la coordination musculaire, même le simple mouvement musculaire corrigeant la longueur et la largeur des cordes vocales. Il est généralement admis que c'est surtout la résonance qui est responsable de la "couleur" (métallique, chaude, mielleuse, sombre, douce, aigue). Même si cette résonance est ancrée dans une physique extrêmement complexe, il faut pour qu'il y ait qualité, également des déterminants psychologiques concernant la personnalité, l'émotivité, le tempérament, le goût, et même une certaine évaluation esthétique largement influencée par la norme culturelle. Et pourtant cette qualité est-elle perçue et "sentie" comme l'élément le plus "naturel" de la voix, la composante la moins manipulable et la moins contrôlée.

Nous avons voulu montrer que la qualité de voix humaine, dans la définition approximative proposée dans ce lieu, distingue cette voix, du bruit produit par l'animal et la machine. Cette qualité de la voix humaine surdétermine l'interaction communicationnelle des êtres humains, ce qui oppose radicalement la communication de hommes de la communication des anges qui n'a rien de vocale. Même si la voix humaine est implantée dans une certaine animalité, comme le suggérait Aristote, et même si cette voix humaine, dans certaines de ses composantes phonétiques, peut être simulée par la machine, la "qualité" spécifique de la voix, avec son impact sur les relations intersubjectives, témoigne d'une spécificité que seule une phono-esthétique adéquate peut détecter.

Bruxelles-New York, septembre 2002-janvier 2003