

# PHILIPPE LEROUX

## *Voi(rex)*

(2002)

pour voix, flûte, clarinette, piano, percussions, violon,  
violoncelle et dispositif électronique

Durée: 23 minutes

Éditions: Billaudot, Paris

Commande: État et Ircam-Centre Pompidou

Dédicace: «à François Paris»

Livret: Lin Delpierre

Réalisation informatique musicale Ircam/Frédéric Voisin

Création: le 20 janvier 2003, à l'Espace de projection de  
l'Ircam (Paris), par Donatienne Michel-Dansac (soprano)  
et l'Itinéraire, sous la direction de Pierre-André Valade.

1. *L'invisible debout*
2. *Jusque*
3. *De part [...] En part*
4. *Devant tout autour*
5. *L'inachevé à son faîte*

Écrite en 2002, *Voi(rex)* a été composée à partir de poèmes de Lin Delpierre, extraits d'un recueil intitulé *Le testament des fruits*, qui ont été librement agencés voire parfois mélangés. Si le sens du texte demeure assez souvent perceptible et sert l'expression globale de la pièce, sa structure conditionne également certains aspects de cette dernière. Les poèmes sont aussi employés comme matériau phonétique et suggèrent de nombreux figuralismes répartis tout au long de la pièce. La calligraphie des lettres elle-même, dans le prolongement de ces sortes d'archétypes mélodiques que sont les formes d'ondes,

est utilisée comme génératrice de modèles rythmo-mélodiques et de trajectoires spatiales. Enfin, certains mouvements scénographiques empruntent aux poèmes des gestes d'écriture et de ponctuation.

La pièce est en cinq mouvements précédés d'une courte introduction. Chacun de ces mouvements s'appuie sur une ou plusieurs caractéristiques qui lui sont propres.

- Pour le premier, une tenue de violon (un fixe) sert de point de repère à la transformation progressive (un mobile) de la voix bruitée - « Un peu de voix s'achoppant à soi-même » - à la voix chantée, et à une sorte de « point de fuite » spatial.

- Ce sont les profils de chaque lettre du poème appliqués aux courbes mélodiques de la voix et des instruments qui donnent l'identité du deuxième mouvement. Ceux-ci s'incarnent dans une forme strophique dont la structure est identique à celle du chant de la rousserolle du buisson ou à celle de la *Danse sacrée* de Stravinsky.

- Le troisième mouvement est constitué d'« aplats » harmoniques traversés de fulgurances et encadrés par la voix dans une forme suggérée par le texte:

« De part  
- après éblouissement -  
en part. »

L'issue en est une progression vers le bruit blanc, dont la « blancheur » s'expose comme une lumière aveuglante.

• C'est une structure qui domine le quatrième mouvement. Il s'agit d'une forme gigogne, mais dont les éléments emboîtés de tailles décroissantes sont différents les uns des autres. Un conduit assure la transition entre les sections. Les morphologies utilisées dans chaque élément proviennent de différents types de formes d'ondes.

• Le dernier mouvement nous fait accéder par le chant à la parole, par une récapitulation générale des différents éléments constitutifs des mouvements précédents. Ce sont à nouveau les lettres des poèmes qui génèrent les profils mélodiques du « scat » vocal.

L'idée dominante de la pièce est la confrontation de différents types de modèles. Ce qu'on pourrait appeler : le modèle du modèle. Tout d'abord la chanteuse a enregistré les poèmes au plus près de gongs et d'un tam-tam qu'elle mettait en résonance par sa voix. Cela a donné, après analyse, les éléments harmoniques utilisés tout au long de l'œuvre. Dans le même temps, elle a enregistré une séquence d'improvisation à partir de certains modes de jeux vocaux. Les sons enregistrés ont été choisis, isolés et travaillés uniquement par montage sans aucun traitement. Ils lui ont alors été présentés comme de nouveaux modèles. La chanteuse devait donc s'imiter elle-même, mais après enregistrement microphonique et élimination de certaines parties des sons qu'elle avait enregistrés la première fois. De cette façon, s'est créé peu à peu un corpus constitué d'éléments vocaux qui a pu alors servir lui-même de modèle aux instruments et à l'électronique. Un certain nombre de modèles technomorphes (tels que, par exemple,

le frequency-shifting, l'effet doppler, le gel avec fenêtre variable de certaines parties du son ou les modèles que constitue l'écriture des lettres du poème, ou encore le modèle rythmique qu'est la vitesse de diction du poète lisant lui-même ses textes) ont également été utilisés dans un « aller-retour » constant entre voix, instruments et dispositif électronique.

Le dispositif électronique de cette pièce est constitué principalement d'un ordinateur utilisant le logiciel Max. Celui-ci gère à la fois les traitements en temps réel comme la synthèse croisée, les délais/harmoniser, le filtrage, le frequency-shifting, la réverbération, la spatialisation, etc. ainsi que le déclenchement des fichiers sons opéré par la chanteuse.

Les logiciels ayant servi à l'élaboration de l'œuvre sont OpenMusic pour toute la conception harmonique, mélodique et rythmique, Audiosculpt pour la représentation et l'analyse de certains phénomènes vocaux et le nettoyage de certaines parties de sons, Max pour la simulation des traitements en temps réel, et PSOLA pour le morphing de la fin de la pièce.

Je remercie vivement Frédéric Voisin sans qui cette œuvre n'aurait jamais pu voir le jour, Donatienne Michel-Dansac pour son grand talent et sa patience, et Gilles Léothaud pour ses très précieux conseils concernant l'écriture de la partie vocale.

Philippe Leroux