

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

20-2 | 2025

L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

# Ventriloquie et invisibilité dans l'installation artistique *Les Mitoyennes* d'Anne Le Troter

*Ventriloquism and Invisibility in Anne Le Troter's Art Installation Les Mitoyennes*

Article publié le 11 février 2026.

**Maël Forlini**

🌐 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5572>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Maël Forlini, « Ventriloquie et invisibilité dans l'installation artistique *Les Mitoyennes* d'Anne Le Troter », *Textes et contextes* [], 20-2 | 2025, publié le 11 février 2026 et consulté le 15 mai 2026. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5572>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# Ventriloquie et invisibilité dans l'installation artistique *Les Mitoyennes* d'Anne Le Troter

*Ventriloquism and Invisibility in Anne Le Troter's Art Installation Les Mitoyennes*

## **Textes et contextes**

Article publié le 11 février 2026.

20-2 | 2025

L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

Maël Forlini

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5572>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

Introduction

1. *Les Mitoyennes* : une installation ventriloque
  - 1.1. Disjoindre ce que l'on voit et ce que l'on entend
  - 1.2. La bande sonore vocale
2. Les voix des invisibles
  - 2.1. Les 'workshops sonores' : un temps et un espace singuliers
  - 2.2. Invisibilité et voix acousmatique

Conclusion

---

## **Introduction**

- 1 Cet article propose d'analyser l'installation *Les Mitoyennes* (2015) de l'artiste Anne Le Troter en articulant les enjeux d'un recours aux voix acousmatiques (Dolar 2012 ; Chion 1983) à la notion de ventriloquie (Connor 2000 ; Goldblatt 2006 ; Cooren 2013). Il s'agira ainsi de s'interroger sur les moyens dont les artistes disposent pour faire entendre la voix des invisibles (Alcoff 1991-1992 ; Spivak 2020 [2006]).

- 2 Artiste née en 1985 à Saint-Étienne, Anne Le Troter développe une pratique artistique centrée sur la voix, le langage et leurs implications sociales et politiques. *Les Mitoyennes*, réalisée pour La BF15 de Lyon<sup>1</sup>, comporte notamment une composition sonore complexe multipistes qui dure environ treize minutes et qui est le fruit d'une collaboration avec neuf enquêteur·ices téléphoniques (Le Troter 2015)<sup>2</sup>. Elle constitue le premier volet d'une trilogie consacrée à cette profession dont les deux autres, réalisées en 2017, s'intitulent *Liste à puces* et *Les Silences après une question*<sup>3</sup>. *Les Mitoyennes* présente deux intérêts théoriques majeurs. D'une part, elle est la première des œuvres d'Anne Le Troter qui donne à entendre les voix d'autrui, ce qui marque un tournant décisif dans sa pratique. Son étude permet ainsi de se pencher sur la genèse des modalités de création de l'artiste et sur la manière dont elle va travailler, de la façon la plus éthique possible, ce matériau particulier qu'est la voix des autres. D'autre part, la nature même des voix interroge puisqu'elles sont celles d'enquêteur·ices téléphoniques, une profession précaire et dévalorisée socialement. Pour cette raison, cela pose de façon particulièrement saillante la question à laquelle nous tenterons de répondre, à savoir celle du risque majeur de parler 'au nom des autres'. Linda Alcoff fait état du cas de conscience suivant :

Adopter la position selon laquelle on ne devrait parler que pour soi-même soulève des questions tout aussi difficiles. Si je ne parle pas pour ceux qui sont moins privilégiés que moi, est-ce que j'abandonne ma responsabilité politique de dénoncer l'oppression, une responsabilité qui découle de mon privilège même ? Si je ne dois pas parler au nom des autres, dois-je me limiter à suivre leur exemple sans esprit critique ? Ma plus grande contribution consiste-telle à m'écarter et à me mettre en retrait ? Et si c'est le cas, quelle est la meilleure façon de le faire – garder le silence ou déconstruire mon propre discours ? (Alcoff, 1991-1992 : 8)<sup>4</sup>

- 3 Si Anne Le Troter garde littéralement le silence en ne recourant pas à sa propre voix, son installation peut bien sûr être considérée comme le lieu de manifestation de sa voix d'artiste, entendue cette fois-ci de façon métaphorique. Cependant, celle-ci n'est-elle pas également une manière de déconstruire son 'propre discours' d'artiste ? En articulant les approches esthétiques et sociales, il s'agira de voir la manière dont le dispositif proposé par Anne Le Troter prend en charge la

communauté professionnelle des enquêteur·ices téléphoniques. Pourquoi et comment Anne Le Troter joue-t-elle, au travers de son dispositif, avec le concept de ventriloquie ? Est-ce un concept pertinent pour penser la situation de cette profession ? Comment faire en sorte qu'un travail avec les 'voix des autres' ne constitue pas une prise de pouvoir et d'ascendant sur celles-ci ?

- 4 Cet article a pour objectif de montrer la manière dont *Les Mitoyennes* rejoue, en le détournant, le principe de la ventriloquie : à travers un dispositif sonore acousmatique, elle redonne une présence à des voix invisibilisées, tout en interrogeant sa position d'artiste comme porte-parole. Après avoir analysé l'installation dans ses dimensions visuelle et sonore, on se penchera sur la genèse de l'œuvre et sur les modalités de collectage des voix des enquêteur·ices téléphoniques afin de voir comment les choix artistiques et esthétiques de la mise en scène de la voix révèlent et interrogent les enjeux sociaux et politiques de cette profession et, au-delà, de notre époque contemporaine.

## **1. Les Mitoyennes : une installation ventriloque**

### **1.1. Disjoindre ce que l'on voit et ce que l'on entend**

- 5 L'installation *Les Mitoyennes* repose sur l'agencement d'éléments tant visuels que sonores, mais dont les premiers sont au service des seconds. Généralement, la dimension sonore des installations renforce ce qui est donné à voir ou contribue à créer une ambiance particulière dans le lieu d'exposition. Le sonore accompagne ainsi ce qui est à regarder. Une telle subordination du sonore au visuel est quelque chose que l'on retrouve fréquemment dans des dispositifs audiovisuels que ce soit au cinéma, à la télévision ou encore dans les arts vidéo. Anne Le Troter procède à l'inverse de cette habitude en élaborant ses installations à partir et en fonction des données sonores et vocales. Elle diffuse les sons et les voix en veillant à ce que le volume sonore soit toujours légèrement supérieur à celui d'une écoute en condition normale et directe. Ce sont les sons et les voix qui, en se déployant, construisent l'espace.

**Figure 1 : *Les Mitoyennes* (Anne Le Troter, 2015), vue de l'installation sonore depuis la salle principale, en collaboration avec Max Bruckert, exposition et production La BF15, Lyon.**



© Photographie : Jules Roeser.

- 6 La BF15 est un lieu aux dimensions modestes et composé de deux pièces : l'espace principal est pourvu d'une très grande vitrine donnant sur la rue et sur les quais de Saône tandis que l'autre espace, plus petit, est situé à l'arrière et est éclairé par une verrière. Sachant que l'espace d'exposition était anciennement un magasin de revêtements de sol, Anne Le Troter a fait référence à l'histoire du lieu. Elle a occupé l'espace avec des présentoirs-dérouleurs garnis de chutes de moquettes de couleurs différentes (bleu-gris, violet et essentiellement vert) et de linoléum (dont les teintes brunes imitent le bois d'un parquet). Superposés, ils forment plis et reliefs au sol. Ce paysage n'est habité par aucune image ou sculpture qui renverrait à l'humain. Ce dernier n'occupe les lieux que par la diffusion de voix. L'artiste attache une importance particulière au sol de ses installations et elle a fréquemment recours à des moquettes, ce qui permet aux spectateurs de marcher confortablement voire de s'y assoir. Si cela permet une écoute plus longue, Anne Le Troter pense également que l'écoute

ne passe pas uniquement par les oreilles mais que d'autres parties du corps, comme les pieds, contribuent à en augmenter la qualité. Du mobilier de type administratif, tel que des chaises de bureaux, est également disposé dans l'espace. Une sorte de cartographie sommaire ou de paysage, aux limites de l'abstraction, est ainsi esquissée. L'ensemble formé par les différents éléments est relativement froid et austère.

**Figure 2 : *Les Mitoyennes* (Anne Le Troter, 2015), vue de l'installation sonore depuis la verrière, en collaboration avec Max Bruckert, exposition et production La BF15, Lyon.**



© Photographie : Jules Roeser.

- 7 Les dispositifs de diffusion des pistes sonores (enceintes, lecteurs, baffles et fils) sont hétéroclites. Ils sont disposés en différents endroits : à même le sol ou un peu plus en hauteur sur des chaises. Cette occupation de l'espace permet ainsi une spatialisation du son et facilite l'immersion du spectateur-auditeur.
- 8 Les éléments soumis au regard des spectateurs ne présentent aucun lien immédiat ou logique avec ce qui est donné à entendre par le biais des différentes pistes sonores. Anne Le Troter convoque le passé du

lieu et présente ainsi les restes, les vestiges d'un magasin de revêtements. L'artiste ne vise pas à créer l'illusion d'un véritable magasin puisque seuls certains éléments l'évoquent sommairement et que d'autres éléments, tels que le matériel de diffusion sonore, sont également clairement visibles. Elle crée une juxtaposition brutale entre ce qui est donné à voir et à entendre, heurtant les perceptions du spectateur et déjouant le caractère d'évidence voire de preuve que l'on attribue traditionnellement à ce que l'on voit. Tout au plus est-il possible de considérer les pièces de moquette comme des éléments aux propriétés acoustiques certaines puisqu'elles permettent de rendre les sons plus mats et feutrés. Dans l'incapacité d'ajuster logiquement les registres auditif et visuel, le spectateur-auditeur est désorienté. Anne Le Troter fissure la collaboration qui existe entre l'œil et l'oreille afin de les mettre en rivalité ou en concurrence. Cela provient également du fait que le sonore est omnidirectionnel, c'est-à-dire qu'il se propage en tous sens et qu'il occupe tout l'espace de façon quasiment instantanée. Ainsi, il enveloppe littéralement le spectateur et établit un contact avec ce dernier. À l'inverse, les éléments visuels sont davantage situés et assignés à un endroit précis. S'ils veulent être perçus, ils doivent conserver une distance avec le spectateur. À l'instar de ce qui se produit lors d'un spectacle de ventriloquie, le spectateur-auditeur est tout d'abord invité à identifier une ou plusieurs sources potentielles des voix à l'aide de la vue qui prend alors le relai de l'écoute. Puis, parce que ce qui est donné à voir ne semble pas coïncider avec ce qui est entendu, le spectateur va être contraint d'accepter d'attribuer, sans toutefois en être dupe, une autre source visible aux voix entendues. D'une façon tout à fait pragmatique voire littérale, on peut même dire que ce sont les dispositifs techniques de transmission du son et des voix, à savoir les enceintes, qui en sont la source même. Ce sont, en quelque sorte, ces objets qui 'parlent' au spectateur-auditeur. De la même manière, lors d'un numéro de ventriloquie, le spectateur accepte d'être dupé et accepte que la marionnette parle.

- 9 La disjonction entre les éléments visuels et sonores permet de mettre en lumière deux paramètres essentiels de toute situation de communication. D'une part, et bien que le langage constitue le cœur de la situation de communication, l'installation d'Anne Le Troter révèle, en creux, l'importance du lieu réel et symbolique – d'où parle-t-on ? –

dans lequel les voix prennent forme. Elle met également en évidence la manière dont la position sociale du locuteur influe sur ce qui est dit. Anne Le Troter joue avec le statut social même du lieu de présentation de son installation. Ce dernier, espace d'une parole artistique fortement valorisée socialement, laisse place à une reconstitution d'un magasin de moquettes, un espace dédié au commerce et bien moins valorisé. Les voix errent ainsi, subissant des déterritorialisations successives tant au niveau de leur provenance (institut de sondage, lieu de l'enregistrement) que de leur diffusion (lieu dévolu à l'art, magasin de moquettes). En rompant avec la logique audiovisuelle traditionnelle et en refusant toute assignation claire et définitive à ces voix, Anne Le Troter souligne l'importance du lieu d'où la parole émerge. En plaçant ces voix dans un décor improbable – une reconstitution de magasin de moquettes sans aucune présence humaine –, l'artiste accentue, par l'absence même, la portée et la valeur tant sociale que symbolique du lieu d'énonciation. D'autre part, l'installation *Les Mitoyennes* permet de penser la situation de réception des dites voix (à qui s'adresse-t-on ?). De manière paradoxale, l'absence physique des locuteur·ices renforce leur présence : ils semblent presque plus présents que s'ils étaient face au·à la spectateur·ice ou représentés par le biais d'une vidéo. La visibilité des enquêteur·ices ne peut ainsi advenir que sous forme d'images mentales individuelles, intimes et intérieures, mobilisant l'imaginaire de chaque spectateur·ice et l'engageant ainsi dans une écoute active. Il s'agit de voir désormais la manière dont l'installation prend en charge le langage à l'œuvre dans la situation de communication à l'aune d'un travail particulier de la voix.

## 1.2. La bande sonore vocale

- 10 Diffusée en boucle, la bande sonore de l'installation *Les Mitoyennes* comporte différents éléments. Principalement composée des voix des enquêteur·ices, on peut également entendre des percussions corporelles et bruits issus d'improvisations sportives. Si l'écoute immédiate repose sur une sélection par l'oreille de ce qui est donné à entendre, le microphone permet quant à lui d'être au plus près des voix et d'en saisir les moindres manifestations acoustiques. Comme pour ses autres pièces, Anne Le Troter élabore un montage dense en n'accordant que très peu de place aux silences. La proposition sonore, poly-

phonique, permet aux différentes voix de se faire entendre, soit successivement, soit à l'unisson, soit avec un léger décalage, dans l'esprit d'un canon. Si, dans les centres d'appels des enquêteur·ices téléphoniques, la synchronisation et l'uniformité des paroles est recherchée, la bande sonore semble ici plutôt reposer, par ses variations permanentes, sur une forme de cacophonie. Cela se retrouve lorsqu'on écoute les paroles prononcées : « La même chose pendant des heures, à l'unisson. Cacophonique. » « Nous essayons toujours de nous synchroniser. » « Si nous parlions couramment à l'unisson, serions-nous mieux entendus ? »<sup>5</sup>.

- 11 La bande sonore peut être scindée en trois parties dont la première et la dernière sont relativement proches. Elles rejouent le principe de l'entretien téléphonique sous forme de jeu de questions/réponses (« oui, non, précisez »). Le début de la pièce permet aux différent·es enquêteur·ices de se présenter et de rompre avec l'anonymat. Le nombre important de questions posées constitue également une adresse aux spectateur·ices. Ces derniers sont immédiatement pris à partie et impliqués dans le dispositif mais dans une sorte de dialogue impossible puisqu'il est bien entendu inenvisageable d'échanger avec des bandes vocales enregistrées. Les bruitages, dont on identifie notamment des échanges de balles de ping-pong, renforce le sentiment d'un échange potentiellement chargé de violence. On se renvoie les mots comme on se renvoie la balle. La voix gagne ainsi en matérialité : elle est considérée comme un projectile. On peut en effet entendre : « Ça cogne les murs, ça s'infiltrer, ça s'immisce et ça résonne dans le bâtiment. L'effet bélier de la parole. »
- 12 La deuxième partie de la bande sonore tente de cerner la manière dont les mots, les phrases sont dites voire proférées. On l'a dit, Anne Le Troter est particulièrement influencée par les questions que soulève la poésie sonore et notamment la manière dont on peut orali-ser des textes. Au moment de l'exposition, elle confiait à la journaliste Claire Moulène (2015 : 99) le fait que « [d]ans ces métiers, la voix est choisie pour sa beauté, son élocution, sa clarté, sa persuasion. » La voix des enquêteur·ices téléphoniques doit répondre à une injonction paradoxale : être agréable, sensuelle mais tellement normée qu'il n'est pas possible de laisser transparaître une quelconque singularité. Par ailleurs, leurs échanges téléphoniques obéissent à un cahier des charges très strict, avec des éléments de langage proscrits et d'autres

qui sont imposés. La situation professionnelle des enquêteur·ices téléphoniques renvoie donc à ce que François Cooren nomme, métaphoriquement, un dispositif de ventriloquie, dans le sens où, par leur voix et le recours à un script qu'ils doivent scrupuleusement suivre, c'est l'institut de sondage les employant qui parle à travers eux. La ventriloquie

[...] positionne les interlocuteurs comme incarnant ou matérialisant quelque chose qu'ils prétendent représenter, qu'il s'agisse de principes, valeurs, règles, normes, ou collectifs. Suivant cette approche, toute interaction devient un site disloqué au sein duquel différents agents et figures s'expriment à travers les personnes qui communiquent. (Cooren 2013 : 24)

- 13 En évoquant un « site disloqué », la conception métaphorique de François Cooren fait écho de façon directe à une conception plus élémentaire de la ventriloquie qui repose sur la coexistence d'espaces et de temporalités différentes évoqués précédemment. La dislocation fait qu'il est impossible de localiser et de situer ces voix qui sont ainsi déterritorialisées. Gilles Deleuze et Félix Guattari affirment ainsi que « [s]e déterritorier, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis. » (Deleuze et Guattari 1972 : 162). C'est ce processus qui va permettre une émancipation libératrice et créatrice.
- 14 Les enquêteur·ices téléphoniques sont, lorsqu'ils travaillent, transparents, invisibles et inaudibles dans la mesure où seul le contenu sémantique de ce qu'ils disent doit parvenir au destinataire. À l'instar des oracles et des médiums, leurs corps permettent à une parole qui ne leur appartient pas de se matérialiser et d'être véhiculée. Selon toute vraisemblance, l'institut de sondage jouerait le rôle actif du ventriloque alors que les enquêteur·ices seraient plutôt dans le rôle passif endossé par la marionnette. Ainsi, ils seraient des professionnels de la voix paradoxalement réduits au silence.
- 15 En résistance à cela, Anne Le Troter engage avec les enquêteurs téléphoniques un véritable travail autour de la voix : de la voix basse à la voix criée, de la voix parlée à la voix chantée. L'artiste se concentre tout particulièrement sur la prosodie de la voix et sur sa musicalité. Certains mots font l'objet de répétitions importantes. Certains sons

sont maintenus, développés, modulés voire étirés de façon à tirer parti des possibilités rythmiques du langage. Le contenu même de ce qui est dit parle de la voix et de la manière dont elle est proférée.

Ma langue tourne, tourne dans ma bouche. Elle tou-ou-ou-ourne. Tourne, tourne dans ma bouche. Ma langue tourne, tourne, tourne dans ma bouche. Mes poumons ex-pulsent de l'air de-e l'air. Les cordes vocales font claquer. Les cordes vocales font claquer. Et voilà que ça se retrouve dans ma bouche. La langue tourne, tourne et tourne. La langue tourne, tourne. Et voilà que les résonateurs se mettent à s'activer, surtout ceux du nez. Et ma langue continue de tourner, tourner, tourner. Dans ma bouche, elle tourne, elle tourne. Tout doucement ou bien continuellement. Ma langue tourne, ma langue tourne, pour expu-ulser les mots. Et les mots quand ils sortent de ma bouche qui tourne. Eh ben les mots ils tournent, tournent, tournent dans les airs. Ils tou-ou-ou-ou-ournent jusqu'à toi.<sup>6</sup>

- 16 On peut voir ici une tentative de mettre en équivalence les sons produits et les différentes parties de l'appareil phonatoire. Les mots décrivent ainsi le trajet qu'ils empruntent depuis l'arrière de la gorge, vers la bouche pour finir avec la langue. De même « Les cordes vocales font claquer » permettent une quadruple répétition du son 'k' qui est une occlusive gutturale, illustrant justement ledit claquement. Par ce biais, l'artiste tente d'opacifier le langage qui doit pourtant son efficacité à l'illusion traditionnellement entretenue de sa transparence : il ne fonctionne qu'à condition de s'effacer comme structure au profit du contenu qu'il véhicule. Anne Le Troter, au contraire, tente de faire davantage entendre la voix. Cela permet de chercher ce qu'il y a de singulier et de personnel dans la voix, à rebours des tentatives de standardisation et de volonté d'universalisation des voix recherchées par les instituts de sondage. Ainsi, Mladen Dolar écrit : « La voix est précisément ce qui ne peut être vérifié, elle est toujours changeante et fugace, c'est le non-universel *par excellence*, ce qui ne peut être universalisé » (Dolar 2012 : 210)<sup>7</sup>. Le ventriloque illustre cette citation puisqu'il est capable de produire d'autres voix que la sienne et dont les timbres si singuliers exercent sur l'auditoire une attraction particulière. Sans pour autant réduire le langage à une matière sonore inintelligible comme différents poètes sonores l'ont

tenté avant elle, elle tente de faire coexister contenu sémantique et matière sonore et vocale<sup>8</sup>.

## 2. Les voix des invisibles

### 2.1. Les 'workshops sonores' : un temps et un espace singuliers

17 La question de la voix des invisibles ne peut se poser sans interroger les conditions concrètes dans lesquelles Anne Le Troter travaille avec ses interlocuteur·ices. Elle était à Rome lorsqu'elle a été invitée à imaginer une œuvre pour La BF15. Chacun de ses projets commence par un travail d'écriture qu'elle mène dans une complète solitude. Habitée à réaliser seule ses performances, mais atteinte cette fois-ci d'une extinction de voix, elle a dû envisager une nouvelle modalité de travail. Deux possibilités s'offraient alors à elle. Soit, comme ce que l'on fait habituellement au théâtre ou au cinéma, elle déléguait la mise en voix de ses projets à des personnes qui devenaient ses porte-voix et donc des interprètes ou des personnages. Soit elle mettait en place un dispositif plastique qui lui permettait de faire entendre la voix des autres ou de devenir elle-même le porte-voix des autres. Pour *Les Mitoyennes*, Anne Le Troter oscille entre ces deux postures sans être définitivement située et assignée à une place qui pourrait s'apparenter à un surplomb. Une telle pratique fait courir le risque de ce que Marie-Anne Paveau nomme une « énonciation ventriloque ». Cette linguiste définit ce terme ainsi :

Je propose pour le moment, avec la complicité de Catherine Ruchon, de nommer ce phénomène *énonciation ventriloque*<sup>9</sup>, définie comme la production d'énoncés ou de points de vue (je donne à la ventriloquie un sens extensif) par un locuteur au nom d'un autre locuteur, sans l'information ni le consentement de ce dernier, à des fins, ou des effets (rappelons que les intentions des locuteurs ne sont pas accessibles à l'observateur extérieur) d'exercice du pouvoir, de minorisation ou d'invisibilisation. (Paveau 2016)

18 Steven Connor, qui a retracé l'histoire et les enjeux sémantiques de la ventriloquie, affirme notamment (2000 : 14) « que la ventriloquie a une forme active et une forme passive, selon qu'elle est considérée

comme le pouvoir de parler à travers les autres ou comme l'expérience d'être parlé à travers les autres.<sup>10</sup> » La ventriloquie suppose donc qu'il y ait quelqu'un qui parle et quelque chose ou quelqu'un qui 'est parlé'. Pour ce faire, Anne Le Troter imagine un moyen de recueillir les voix qu'elle nomme les 'workshop sonores'. Pendant ces derniers, l'artiste fait en sorte que le travail vocal alterne avec des moments d'exercices physiques, voire sportifs. Les participant·es sont, par exemple, invité·es à faire des pompes entre deux lectures de texte. Bien qu'elle s'adonne également aux exercices qu'elle propose, l'artiste dirige et conditionne les corps afin d'obtenir une voix et un souffle particuliers : ce qui peut apparaître comme une contrainte est ici envisagé comme permettant une plus grande liberté d'expression. L'artiste évoque ainsi cet aspect de préparation : « Nous faisons également beaucoup d'exercices afin de 'casser le souffle' et de casser la voix que l'on peut se donner face à un micro : cette voix officielle, cette voix 'France culture', cette voix qui manque de 'qui on est'. » (Forlini 2024). Les préoccupations d'Anne Le Troter rappellent fortement les enjeux portés par la poésie sonore dans les années 1950 en France (Henri Chopin, François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Françoise Janicot pour ne citer qu'eux) et qui se développent par ailleurs ensuite aux États-Unis (Brion Gysin et William S. Burroughs notamment). Il s'agissait en effet d'extirper la poésie de la page du livre pour la déployer dans l'espace et la rendre plus vivante qu'elle ne l'était en organisant des lectures en direct ou en recourant très largement au dictaphone et au magnétophone, objet qui s'est démocratisé et diffusé dans les mêmes années. Lorsqu'elle était enfant, Anne Le Troter a inventé une langue avec ses deux sœurs et elle a été par ailleurs marquée par le fait que sa mère, médecin, dictait ses comptes rendus à un dictaphone. Dès ses années de formation, Anne Le Troter se plonge dans une écoute régulière et attentive de poètes sonores par le biais de la sonothèque du Centre international de poésie Marseille (CipM). Elle affectionne tout particulièrement Christophe Tarkos, Charles Pennequin ou encore Nathalie Quintane. À l'instar des poètes qu'elle écoute, Anne Le Troter cherche notamment les accidents vocaux comme les hésitations et les bégaiements qui donne aux personnes, par le biais de la voix, une incarnation.

19 Les modalités de travail et d'enregistrement des voix d'Anne Le Troter ont évolué avec le temps. Elle a mis en place un protocole relative-

ment strict visant à réunir, sur un temps plus ou moins long, tous ceux qu'elle nomme les 'parlants' et 'parlantes' impliqués dans le projet. Si le travail d'écriture initial se fait toujours dans la solitude, le texte produit n'est pas figé et il fait ensuite l'objet d'échanges et de dialogues avec ceux qui vont le mettre en voix. Cet échange fait penser à ce que David Goldblatt évoque dans *Art and Ventriloquism*. Il aborde principalement des œuvres fonctionnant selon le principe du '*work in progress*', ce qui désigne des œuvres qui existent sous forme de projets dont la forme finale n'est pas définie ou dont l'artiste présente des étapes de création<sup>11</sup>. Goldblatt mentionne le fait que, dans ce cas, la création artistique repose sur un dialogue intérieur proche de celui qui s'établit entre le ventriloque et sa marionnette. Ce dialogue s'établit entre l'artiste et lui-même, l'artiste feignant, dit Goldblatt, qu'il est un autre. Ainsi, il écrit :

Parfois [...] l'artiste considère son œuvre comme la voix d'un autre (tout en conservant une certaine responsabilité envers cette voix extérieure qui s'incarne finalement dans un objet ou qui est projetée dans une action, de la même manière que la voix du ventriloque est incarnée dans le mannequin). Parfois, c'est l'œuvre elle-même qui dit quelque chose à l'artiste et l'artiste qui lui répond en conséquence. (Goldblatt 2006 : 47)<sup>12</sup>

- 20 Anne Le Troter ne propose pas à proprement parler une œuvre qui prendrait la forme d'un '*work in progress*' mais sa modalité de collecte des voix semble en reprendre certains principes. Elle externalise, en quelque sorte, cet échange en mettant en place un dialogue avec les personnes avec lesquelles elle travaille.
- 21 L'enregistrement des bandes sonores de l'installation *Les Mitoyennes* date de 2015. À cette époque, le protocole précédemment décrit n'était pas encore aussi clairement établi. L'enregistrement a eu lieu à l'étage de La BF15, dans un petit studio qui permet l'accueil des artistes pendant le montage de leur exposition. Anne Le Troter aime travailler dans des lieux intimes et non adaptés à la captation des sons. Elle évite les studios d'enregistrement qu'elle juge trop impressionnants et qui conditionnent, selon elle, les attentes vocales. À rebours d'une démarche de documentariste, elle invite les 'parlants' dans un espace autre que celui de leur lieu de travail ou d'un studio dévolu à l'enregistrement et en dehors de leur temps de travail.

Anne Le Troter revient sur la nécessité d'instaurer des espaces particuliers pour les temps de collecte de vœux :

Sortir du cadre de l'entreprise permet une forme de liberté, jusque dans l'écriture même. Pour l'autre pièce faite avec des enquêteurs téléphoniques [*Liste à puces*, présentée au Palais de Tokyo, Paris, 2017], il me semble – sans en être certaine – que l'entreprise avec laquelle j'avais collaboré voulait écouter la pièce avant qu'elle ne soit exposée. Il y avait donc une forme de contrôle, ce que je peux concevoir. Dans le même temps, je pense que dans le cadre de l'écriture d'une pièce, ce droit de regard ne devrait pas exister. Là, ils l'ont eu. Je crois. (Forlini 2024)

- 22 Ainsi, Anne Le Troter instaure une distanciation double par rapport à l'environnement professionnel des enquêteur·ices, à la fois temporelle et spatiale, afin d'établir des conditions propices à une rencontre avec ses 'parlants' et 'parlantes'.
- 23 On peut faire l'hypothèse que la création d'un tel espace-temps interstitiel fait écho au titre même de l'installation. La mitoyenneté définit en effet ce qui est situé à la fois 'entre' deux choses tout en appartenant autant à l'une qu'à l'autre. De la même manière, la voix émise qui véhicule la parole est toujours entre-deux, entre celui qui l'émet et celui qui la reçoit. Les voix d'Anne Le Troter sont des voix 'mitoyennes', c'est-à-dire qu'elles oscillent entre les espaces et les lieux dont elles sont à la fois autonomes et dépendantes. L'artiste entremêle ainsi sa voix propre à celles des autres. Cette collaboration remettant en cause, au passage, son auctorialité.

## 2.2. Invisibilité et voix acousmatique

- 24 Les enquêteur·ices téléphoniques, dans une relative précarité, sont victimes d'une dévalorisation économique et sociale. Par ailleurs, l'enquête téléphonique est considérée comme inférieure à l'enquête en face-à-face, puisqu'elle prive les interlocuteurs des éléments infra-verbaux (mimiques faciales et gestes expressifs notamment) qui échappent à la dimension sonore des échanges et qui sont pourtant une source d'informations importantes (Novick 2008 : 392). On pourrait au contraire objecter le fait que la discussion par téléphone, parce que le regard de l'interlocuteur n'intervient pas, permet une

plus grande liberté de parole et d'expression. Si l'invisibilisation sociale est un terme métaphorique dont les significations sont aujourd'hui nombreuses selon les différents usages que l'on peut en faire, il apparaît dans notre cas que ce phénomène est renforcé voire redoublé par le fait que ces personnes sont littéralement invisibles puisque travaillant à distance par téléphone. Pour ce projet, Anne Le Troter confiait à Raphaël Brunel sa méthode de travail avec les enquêteur·ices téléphoniques :

À partir des *Mitoyennes*, j'ai mis en place un protocole consistant à réaliser un entretien avec les différentes personnes contactées, dans l'optique de constituer un groupe de travail et de voir si on va pouvoir s'entendre sur la manière de faire les choses. (Brunel 2017)

- 25 L'artiste témoigne d'un véritable souci de travailler dans une relation de confiance avec ceux qu'elle nomme ses 'parlants' et 'parlantes'. Anne Le Troter a elle-même été, lorsqu'elle était étudiante, enquêtrice téléphonique. Même si elle le connaît bien, elle n'a plus aucun rapport d'ordre professionnel avec ce milieu. Son statut d'artiste la place même à grande distance sociale de ce métier. Dans un entretien mené le 23 janvier 2024 dans son atelier à Aubervilliers, elle affirmait :

Ayant été moi-même enquêtrice téléphonique, je peux t'assurer que la dimension ludique n'existe pas du tout ! C'est un travail ultra codifié. Nous n'avons pas un ton à adopter, si ce n'est celui de la neutralité surtout dans le cas des enquêtes d'ordre politique. Nous sommes nous-même écoutés : on surveille par exemple notre rapidité. (Forlini 2024)

- 26 Ce contrôle par l'écoute peut être effectué en direct mais il peut également être effectué en différé, par le biais d'enregistrement des échanges téléphoniques. Ainsi, en proposant une œuvre composée de voix enregistrées, l'artiste rejoue ce qui est à l'œuvre dans le dispositif de contrôle pour en renverser les finalités et en faire le témoin d'un espace de liberté. Par ailleurs, les employés des centres d'appels se présentent fréquemment en employant un pseudonyme, ce qui réduit considérablement les singularités et les individualités. Anne Le Troter rompt avec cet anonymat puisque, comme on l'a dit, les enquêteur·ices se présentent avec leur prénom réel. Ils sont par ailleurs

nommément cités au générique de l'installation, sans être mentionnés pour autant comme co-auteur·ices de l'œuvre.

- 27 À cette invisibilisation sociale, Anne Le Troter semble répondre par un redoublement du phénomène en travaillant avec des voix seules. La notion d'invisible renvoie à des réalités différentes. Ainsi, les arts religieux visent principalement à rendre visible ce qu'on nomme l'invisible et qui fait référence, selon les cas, à des réalités mystiques, divines ou métaphysiques. Dans *De l'inframince*<sup>13</sup>, Thierry Davila distingue ainsi les « arts de l'invisible » des « arts invisibles » qui se définissent par leur ténuité extrême (Davila 2010 : 13). En effet, l'invisible peut désigner ce que notre œil ne peut percevoir parce qu'il est soit trop grand soit trop petit. Des dispositifs optiques permettent ainsi de pallier, dans une certaine mesure, cette limitation de la vision humaine. L'invisible peut également désigner ce qui se manifeste par le biais d'autres sens que la vue. Denis Riout propose d'utiliser le terme de « non-visible » pour désigner les œuvres qui n'accordent pas la primauté à la vue tout en concédant qu'elles « participent d'une histoire plus générale de l'art invisible » (Riout 2019 : 155). Ainsi, la voix serait un matériau relevant du « non-visible » puisque liée au sens de l'ouïe. Immatérielle, elle constitue donc un matériau surprenant voire incompatible a priori avec les arts visuels et plastiques qui reposent sur une matérialité et un primat accordé à la vue et au visible. Éphémère, la voix émise en direct est un événement qui s'inscrit dans une temporalité. Les possibilités de son enregistrement modifient néanmoins ces modalités de réception, puisque la voix peut ainsi être fixée sur un support voire faire l'objet de manipulations diverses par le biais du montage par les artistes, de manière à être ainsi conservée et réécoutée à l'envi. Contrairement aux voix produites en direct, les voix enregistrées ont une modalité de présence singulière voire paradoxale. D'un côté, elles sont des voix appartenant au passé et le fait qu'elles soient fixées sur un support matériel les réifie et les charge d'une puissance mortifère. De l'autre côté, une voix diffusée jouit d'un effet de présence puissant et troublant puisqu'elle a la faculté de faire 'comme si' quelqu'un est bien là, ici et maintenant surtout si les voix sont autonomes et que l'on ne voit pas ceux qui les portent. Avec l'invention du téléphone à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est d'ailleurs la première fois que « présence et visibilité ne coïncident plus » (André et Zabunyan 2013 : 13)<sup>14</sup>.

28 Des personnes qu'elle enregistre, Anne Le Troter ne conserve que les voix. En aucun cas, elle ne filme les personnes lorsque celles-ci parlent, chantent ou vocalisent. L'artiste se place à rebours d'une pratique artistique visant à 'corriger' une invisibilité sociale par la mise en œuvre d'un dispositif de visibilisation de telle ou telle minorité, communauté ou groupe d'individus qui confondrait ainsi représentation artistique et représentation d'ordre social ou politique<sup>15</sup>. Le risque est pourtant grand puisque, en sortant de l'invisibilité, ce qui devient visible peut en effet être surveillé et placé sous l'autorité d'un regard. Exhiber ou exposer ainsi l'autre peut d'ailleurs être contre-productif et accroître la domination (déjà existante) de la communauté ainsi rendue visible. Par ailleurs, Anne Le Troter rejoue la mise à distance induite par la technologie : parce que les voix des enquêteur-ices sont entendues par téléphone, l'artiste propose une installation qui recourt exclusivement à des voix dont la source est cachée. À l'invisibilité structurelle et inhérente à toute voix, elle dérobe également à la vue du spectateur son origine. La séparation de la voix du corps qui l'énonce est la condition première de l'illusion ventriloque. En effet, cette dernière repose exactement sur le même principe qui vise à perdre le regard de l'auditoire qui ne parvient pas à identifier la source de la voix entendue. La puissance de cette dernière vient du fait que l'on cherche toujours du regard la source d'une voix entendue qui, dans ce cas précis, ne se dévoile jamais. Anne Le Troter réalise ainsi une installation dont les voix sont dites 'acousmatiques', c'est-à-dire que la provenance et la source des sons et des voix est absente et cachée. Le terme provient d'une secte pythagoricienne dont les adeptes écoutaient le maître parler derrière une tenture. Cet 'interdit-de-voir', dont on peut noter le fait qu'il est proche de celui de la cure freudienne, évite de distraire et de détourner l'auditeur de la signification en évitant qu'il ne se focalise sur le regard, les gestes ou les perturbations et effets visuels divers. Ce dispositif isole et érige la voix en parole la plus pure possible. En un mot, il s'agit de séparer le corps de l'esprit. Michel Chion définit ainsi le terme :

Acousmatique : mot rare, dérivé du grec [...]. Il a été repris par Pierre Schaeffer et Jérôme Peignot pour désigner une expérience aujourd'hui très courante, mais assez peu reconnue dans ses conséquences, qui consiste à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone, etc., des sons dont la cause est invisible [...]. La si-

tuation acousmatique renouvelle la façon d'entendre. (Chion 1983 : 18)

- 29 En effet, pour Pierre Schaeffer, repris plus tard par Michel Chion, la voix acousmatique est le moyen de rendre possible ce qu'il appelle une « écoute réduite » (Schaeffer 1966 : 268). Le terme 'réduit' (ou 'époque' en grec) provient de la phénoménologie de Husserl. Il s'agit en effet d'un moyen d'accéder aux choses mêmes par la suspension d'une perception naturelle. Comme le montrent les objets connectés (guidage par satellite, téléphone mobile, guichet automatique, etc.), le fait d'être pourvu d'une voix acousmatique leur donne une certaine autorité. De plus, *Les Mitoyennes* est une installation qui repose sur la spatialisation de nombreuses voix acousmatiques, ce qui donne lieu à un deuxième effet quant à la réception de l'œuvre. On peut noter qu'au début des années 2010, Anne Le Troter réalisait ses premières œuvres exclusivement sonores, s'inscrivant dans la tradition des pièces radiophoniques et de la poésie sonore. Peu à peu, ses enregistrements de voix se sont déployés dans des installations aux agencements complexes afin de dialoguer avec les caractéristiques du lieu d'exposition et de permettre notamment la démultiplication des sources sonores. Là encore, la spatialisation des voix renvoie à la ventriloquie. Étymologiquement, le ventriloque désigne celles et ceux qui parlent du ventre, voire du bas-ventre. Durant l'Antiquité grecque, la ventriloquie avait une dimension mystique et désignait les Pythies et oracles qui étaient l'instrument d'expression des dieux mais également des démons. Dès le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, le ventriloque est devenu celui qui a la capacité de faire entendre une voix à distance de son propre corps. Plus la voix semble émaner d'un lieu ou d'un objet situé à grande distance, plus le talent du ventriloque est reconnu. À la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, la ventriloquie est devenue un art populaire et forain reposant sur le binôme formé par le ventriloque et sa marionnette que l'on connaît encore aujourd'hui. Le changement de formats opéré par ces projets artistiques s'explique sans doute par le fait que l'installation permet plus aisément une écoute collective là où la pièce sonore<sup>16</sup>, diffusée au casque, s'écoute de façon individuelle. Ces voix non situées et non fixées résistent à la réification et permettent à l'artiste de mettre en place d'autres configurations, une sorte de corps collectif dont les jeux de relations et de liaisons peuvent indéfiniment fluctuer.

- 30 Rappelant la voix divine, les voix sans corps, telles que celles entendues dans *Les Mitoyennes*, retrouvent un pouvoir puisqu'elles sont douées d'ubiquité et bénéficient d'un surcroît d'autorité par rapport à une voix dont on identifierait aisément et logiquement la source, comme le propose la majorité des dispositifs vidéo et cinématographiques classiques. En l'absence de l'image qui fait du locuteur une sorte d'évidence, la voix acousmatique permet de se demander qui est réellement l'auteur d'une parole. Les voix acousmatiques acquièrent ainsi une force et une puissance en étant non localisées de façon certaine, évidente et définitive.

## Conclusion

- 31 Anne Le Troter, par le biais de l'installation *Les Mitoyennes*, rend manifeste le processus de ventriloquie à l'œuvre dans la situation de communication sur laquelle elle travaille. On a vu que la disjonction des éléments visuels et sonores permet de porter une attention nouvelle et critique sur les lieux d'énonciation et de réception. De même, le travail vocal réalisé avec les enquêteur·ices donne une épaisseur voire une chair à la voix en impliquant la totalité du corps. Les voix cessent de n'être que les véhicules d'un contenu signifiant pour se faire entendre en tant que telles. Le travail des voix offre un espace de résistance à leurs standardisations. En collaborant avec les enquêteur·ices par la co-construction d'un faux script, tant dans le fond que dans la forme, Anne Le Troter dénonce la dimension asymétrique et non réciproque de la relation des enquêteur·ices à leur employeur. Elle fait vaciller le statut d'auteur·ice car l'œuvre se construit au fur et à mesure d'une conversation menée avec les enquêteur·ices. Elle est donc tour à tour ventriloque et 'ventriloquée', dans une position de réciprocité permanente.
- 32 Toutefois, malgré la volonté de rendre une humanité aux voix des autres en proposant un temps de travail collectif et basé sur la confiance et la collaboration, Anne Le Troter maîtrise les paramètres de son œuvre (protocole de travail, montage sonore, agencement spatial des éléments). Si elle parvient à rendre perceptibles les structures de domination que comportent les instituts de sondage, elle n'échappe cependant pas totalement à la position de surplomb.

- 33 En parallèle de son travail d'installation et afin d'expérimenter d'autres rapports à la voix des autres, Anne Le Troter réalise des performances dans lesquelles elle se met en scène, souvent seule et parfois accompagnée. Sa tenue de scène est un peignoir équipé d'un nombre important de petites cartes pliées en deux munies chacune d'une puce audio. En ouvrant ces cartes, cela permet à l'artiste de faire entendre autant de voix 'autres', faisant d'elle, littéralement, un porte-voix et un porte-parole dont toute la surface de son corps peut parler.
- 34 Enfin, Paul Bernard défend l'hypothèse que le commentaire sur l'art consiste à « faire parler la pièce, la ventriloquer » (Bernard 2013 : 115). Il a confronté cette réflexion aux œuvres et aux modalités de présentation de l'exposition *La Voix dissociée* dont il a assuré le commissariat en 2012 et qui s'est tenue au Musée national d'art moderne – Centre Pompidou de Paris dans le cadre du Nouveau Festival. Ainsi, cet article peut être considéré comme un exercice de ventriloquie dont *Les Mitoyennes* a été la marionnette agie et agissante.

---

Alcoff, Linda. « The Problem of Speaking for Others ». *Cultural Critique*, 20, Hiver 1991-1992, p. 5-32.

André, Emmanuelle et Zabunyan, Dork. *L'Attrait du téléphone*. Crisnée : Yellow Now, 2013.

Baudouin, Philippe et Berton, Mireille. « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 76, 2015, p. 66-93. Document électronique consultable à : <https://doi.org/10.4000/1895.5011>. Page consultée le 30 août 2025.

Bernard, Paul. « L'oracle, le double et l'acousmate. Figures du ventriloque dans l'art contemporain ». *Retour d'y voir*, 6, 7, 8, 2013, p. 100-115.

Brunel, Raphaël. « Anne Le Troter ». *Revue 02*, 81, 2017. Document électronique consultable à : <https://www.zerodeux.fr/interviews/anne-le-troter/>. Page consultée le 26 juillet 2025.

Chion, Michel. *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet-Chastel, 1983.

Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Cooren, François. *Manière de faire parler. Interaction et ventriloquie*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2013.

Davila, Thierry. *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Éditions du Regard, 2010.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *L'Anti-Edipe*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Dolar, Mladen. *Une voix et rien d'autre*. Marseille : Nous, 2012.

Goldblatt, David. *Art and Ventriloquism*. Londres : Routledge, 2006.

Moulène, Claire. « La voix humaine ». *Les Inrocks*, 1034, 23 au 29 septembre 2015, p. 99.

Novick, Gina. « Is There a Bias Against Telephone Interviews in Qualitative Research? ». *Research in Nursing & Health*, 31, 2008, p. 391-398.

Paveau, Marie-Anne. « Parler du burkini sans les concernées. De l'énonciation ventriloque ». *La Pensée du discours*, 2016. Document électronique consultable à : <https://penseedudiscours.hypotheses.org/4734>. Page consultée le 26 juillet 2025.

Riout, Denys. *Portes closes et œuvres invisibles*. Paris : Gallimard, 2019.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*. Paris : Seuil, 1966.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Vidal, Jérôme. Paris : Éditions Amsterdam, 2020 [2006].

## Documents complémentaires

Forlini, Maël. « Entretien de l'auteur avec l'artiste dans son atelier ». Aubervilliers : Ateliers Poush, le 23 janvier 2024.

Le Troter, Anne. *Les Mitoyennes*. Lyon : La BF15, 2015. Document électronique consultable à <https://dda-auvergnherhonealpes.org/fr/artistes/anne-le-troter/oeuvres/les-mitoyennes>. Page consultée le 30 août 2025.

---

1 La BF15 est un *artist-run space*. Ce terme désigne un lieu d'exposition dirigé et géré non par un galeriste mais par les artistes eux-mêmes.

2 Il est possible d'écouter un extrait de la bande sonore de cette installation sur le site *Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes* : <https://dda-auvergnherhonealpes.org/fr/artistes/anne-le-troter/oeuvres/les-mitoyennes>.

3 *Liste à puces* est une déclinaison des enjeux de *Les Mitoyennes* mais qui se concentre sur les sondages politiques. 2017 a, en effet, été une année d'élection présidentielle en France. Quant à *Les Silences après une question*, l'œuvre s'intéresse aux moments de silence qui séparent les appels téléphoniques et qui laissent entendre les voix des enquêteur·ices en dehors des scripts d'appels prévus par les instituts de sondage.

4 « Adopting the position that one should only speak for oneself raises similarly difficult questions. If I don't speak for those less privileged than myself, am I abandoning my political responsibility to speak out against op-

pression, a responsibility incurred by the very fact of my privilege? If I should not speak for others, should I restrict myself to following their lead uncritically? Is my greatest contribution to move over and get out of the way? And if so, what is the best way to do this to keep silent or to deconstruct my own discourse? » (ma traduction).

5 Toutes les citations de *Les Mitoyennes* sont une retranscription personnelle des paroles entendues dans la bande sonore.

6 Les sonorités étirées dans la bande sonore sont signifiées par la répétition des syllabes liées entre elles par des tirets.

7 Les italiques sont de l'auteur.

8 Les audiopoèmes d'Henri Chopin, réalisés entre les années 1950 et 1970, sont un des exemples majeurs de poèmes sonores asémantiques. Réalisés notamment grâce au magnétophone, ils permettent de mettre en avant des expérimentations autour du souffle, du cri ou du rôle.

9 Les italiques sont de Marie-Anne Paveau.

10 « We are going to see that ventriloquism has an active and a passive form, depending upon whether it is thought of as the power to speak through others or as the experience of being spoken through by others. » (ma traduction)

11 L'expression '*work in progress*' (que l'on peut traduire par 'travail en cours') est ici conservée en anglais, conformément à l'usage dominant dans le champ des arts et de la critique.

12 « Sometimes [...] the artist thinks of the work as the voice of another (while retaining a certain responsibility for the other's voice embodied eventually in an object or projected in an action the way the ventriloquist's voice is embodied in the dummy). Sometimes it is the work saying something to the artist with the artist responding appropriately. » (ma traduction)

13 Cet ouvrage est consacré à la notion d'«inframince» que Marcel Duchamp écrit 'inframince', 'infra-mince' ou 'infra mince' sans incidence manifeste sur la signification du terme. Il désigne ce qui est à peine visible, perceptible ou même repérable.

14 Plus exactement, et ce dès leurs inventions à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, phonographes, téléphones et appareils photographiques entretiennent une relation particulière à la spectralité, puisque ces techniques permettent de créer un trouble entre présence et absence (Baudouin et Berton 2015 : 74).

15 On renvoie pour les deux significations du mot 'représenter' à l'ouvrage de Gayatri Chakravorty Spivak (2020 [2006] : 28).

16 Une pièce sonore est une œuvre ne comportant qu'une composante sonore et donc dépourvue de dimension visuelle.

---

### Français

Par le prisme du concept de ventriloquie entendu littéralement mais également métaphoriquement, cet article propose une analyse de l'œuvre *Les Mitoyennes* (2015) d'Anne Le Troter. Il s'agit d'une installation sonore consacrée aux enquêteur·ices téléphoniques, un métier largement invisibilisé. Anne Le Troter ne cherche pas à rendre visibles ces enquêteur·ices puisqu'au contraire, elle travaille avec des voix dites 'acousmatiques' – c'est-à-dire dont la source est cachée –, un matériau invisible. L'espace d'exposition perturbe les repères visuels du spectateur. Le montage sonore de l'installation donne une matérialité aux voix en rompant avec l'uniformisation dont elles font l'objet dans cette profession. Anne Le Troter, en parlant pour les autres, prend le risque d'accentuer l'invisibilisation des enquêteur·ices. Cependant, en les impliquant dans un processus collaboratif, elle est à la fois ventriloque et ventriloquée. Elle tente d'inverser ce rapport et interroge leur condition professionnelle en valorisant leurs individualités. Les enquêteur·ices, habituellement soumis·es aux scripts de l'institut de sondage, retrouvent ici une certaine forme de liberté vocale.

### English

Through the concept of ventriloquism taken in a literal but also a metaphorical sense, this article proposes an analysis of the artwork *Les Mitoyennes* (2015) by Anne Le Troter. This sound installation is dedicated to telephone interviewers, a largely invisibilized profession. Anne Le Troter does not aim to make these interviewers visible since she works with so-called 'acousmatic' voices—i.e. whose origin is hidden—, an invisible material. The exhibition space disrupts the viewer's visual points of reference. The installation sound montage gives these voices a materiality by breaking with the standardization this profession implies. By speaking for others, Anne Le Troter runs the risk of reinforcing the interviewers' invisibility. However, by involving them in a collaborative process, she is both speaking for and spoken through by them. She seeks to reverse this dynamic and to question their professional condition by foregrounding their individualities. The interviewers, usually constrained by the polling institute's scripts, here regain a certain degree of vocal freedom.

**Mots-clés**

art contemporain, installation sonore, matériau invisible, voix acousmatique, ventriloquie

**Keywords**

contemporary art, sound installation, invisible material, acousmatic voice, ventriloquism

---

**Maël Forlini**

Agrégé d'arts plastiques et docteur en esthétique et sciences de l'art, Études du Contemporain en Littératures, Langues et Arts (ECLLA), Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 33 rue du onze novembre, 42100 Saint-Étienne, France

mael.forlini@univ-st-etienne.fr

[mael.forlini@univ-st-etienne.fr](mailto:mael.forlini@univ-st-etienne.fr)