



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

56-57

ÉCOUTER LA SCÈNE CONTEMPORAINE

L'Annuaire théâtral

N^{OS} 56-57

AUTOMNE 2014 - PRINTEMPS 2015

ÉCOUTER LA SCÈNE CONTEMPORAINE

SQET | Université 
de Montréal

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec l'Université de Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Jeanne Bovet (Université de Montréal)

Hélène Jacques (Collège Lionel-Groulx)

Comité de rédaction

Sophie Bastien, présidente de la SQET (Collège militaire royal du Canada)

Jean-Paul Quéinnec, responsable de la section Recherche-crédation (Université du Québec à Chicoutimi)

Catherine Cyr, membre du comité de rédaction (Université du Québec à Montréal)

Hervé Guay, membre du comité de rédaction (Université du Québec à Trois-Rivières)

Conseil scientifique

Pauline Bouchet (Université Stendhal - Grenoble 3)

Yves Jubinville (Université du Québec à Montréal)

Louise Ladouceur (Université d'Alberta)

Jane Moss (Duke University)

Irène Perelli-Contos (Université Laval)

Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Production

Secrétariat de rédaction et révision des textes : Émilie Coulombe

Conception graphique et mise en page : Julie Parent (www.julieparent.com)

Impression : Repro-UQAM

Couverture : Emmanuel Schwartz (coryphée), dans *Caligula (remix)*, d'après *Caligula* d'Albert Camus.

Adaptation et mise en scène de Marc Beupré. Une production de Terre des Hommes créée à Montréal le 29 avril 2010 au Théâtre La Chapelle (photographie de Benoit Beupré).

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Département des littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3J7

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2016

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre (UQAC)

Université de Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la plateforme Érudit à l'adresse suivante :
www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada (CRSH)

SOMMAIRE

DOSSIER :

ÉCOUTER LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Sous la responsabilité de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux

MOT DES DIRECTRICES

À l'écoute	5
Jeanne Bovet	

PRÉSENTATION

Dire le son (du théâtre)	9
Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux	

1. LE SON AU THÉÂTRE : ENJEUX ET PERSPECTIVES

Théâtre : le lieu où l'on entend	17
Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux	

Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson	47
Mladen Ovadija	

Quand le corps réduit au silence répond : traumatismes, contre-mélodies et « objets voix » dans la pièce <i>Krapp's Last Tape</i>	59
Anna Sigg	

2. LE SON ET LES CRÉATEURS

Luigi Pirandello : la voix du théâtre face à la machine qui parle	75
Tania Vladova	

L'expérience du Teatro del Suono d'Andrea Liberovici et Edoardo Sanguineti : théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre	93
Stéphane Resche	

L'écoute en scène : les espaces sonnants dans *Inferno* de Romeo Castellucci 107

Maude B. Lafrance

Pour une écoute poétique de la matière sonore : *Brume de Dieu* de Claude Régy 115

Cyrielle Dodet

Transfiguration théâtrale des objets par les sonorités et valeur esthétique 123

Daniel Urrutiaguer et Laure de Verdalle

La rumeur du monde : une étude du bruit de fond au Théâtre du Radeau 135

Cécile Bosc

3. EXPÉRIMENTATIONS ET EXPLORATIONS INTERMÉDIALES DU SON

Dispositifs sonores et écoute performative : le cas de *l'Autoteatro* par la compagnie Rotozaza 149

Anyssa Kapelus

Re : Walden, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret 161

Jean-François Ballay

Radio Cargo Cult Liturgy : essai de transposition du théâtre radiophonique dans le visible 175

Rick Cousins

L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores
au service de la dramaturgie 195

Grégory Beller

Réflexion sur les distances : mise en scène des voix 207

Ella Finer

DOCUMENT

Entretien avec Scott Gibbons, concepteur sonore 219

Éric Vautrin

RECHERCHE-CRÉATION : DOSSIER INAUGURAL

Émancipation et pluralité des pratiques sonores 229

Jean-Paul Quéinnec

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 257

À L'ÉCOUTE

L'avènement des nouveaux médias a profondément bouleversé l'esthétique de la scène théâtrale occidentale. Traditionnellement défini par la rencontre réelle d'un acteur et d'un spectateur, le théâtre se voit en effet ajouter au XX^e siècle une autre dimension, celle du virtuel, par la médiation des ressources technologiques de l'image (diapositives, film, vidéo) et du son (bandes préenregistrées, séquenceurs, modélisateurs). La recherche savante s'est longtemps concentrée sur les nouvelles images de la scène produites par l'intégration des écrans, vidéos, simulations 3D, laissant dans l'ombre leur important corollaire, les technologies sonores. Ce n'est que récemment, avec l'avènement des technologies numériques, que les chercheurs en théâtre ont commencé à s'intéresser aux nouveaux dispositifs sonores de la scène : spatialisateurs, environnements acousmatiques et immersifs, logiciels d'interaction et de transformation des sons, et à la reconfiguration des paramètres de la perception qui en résulte. Dans la foulée, les études sur le son au théâtre ont gagné plus de visibilité, se dégageant des pratiques techniques pour élaborer une réflexion critique et théorique sur le théâtre comme phénomène sonore, en se tournant notamment vers les champs connexes de la philosophie de l'écoute, des études intermédiales et des récentes *Sound Studies*.

Le présent dossier de *L'Annuaire théâtral* témoigne du travail pionnier dans ce domaine du groupe international de recherche « Le son du théâtre / Theatre Sound ». Fondé par Marie-Madeleine Mervant-Roux (laboratoire ARIAS du CNRS, Paris) et Jean-Marc Larrue (CRLat, Université de Montréal), ce groupe dynamique et prolifique est constitué d'une cinquantaine de chercheurs de différents pays réunis au sein de deux grands projets : « Intermédialité et spectacle vivant : les technologies sonores et le théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) » (2009-2012) et « ECHO [ECrire l'Histoire de l'Oral] – L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes : mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) » (2014-2017), qui ont déjà donné lieu à plusieurs colloques et publications. *L'Annuaire théâtral* est très fier de contribuer à la diffusion de cette importante recherche dont une bonne partie se fait ici même, au Québec. Les articles qui composent ce numéro double présentent une nouvelle facette de la réflexion : rassemblés par les soins de Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue sous le titre « Écouter la scène contemporaine », ils proposent des études théoriques, historiques et formelles sur le travail du son et de l'écoute dans des productions scéniques marquantes des XX^e et XXI^e siècles, et sont suivis d'un entretien avec Scott Gibbons, l'un des plus éminents concepteurs sonores de notre époque.

Ce numéro de *L'Annuaire théâtral* est aussi l'occasion, impatiemment attendue, d'inaugurer notre nouvelle section « Recherche-création ». Jean-Paul Quéinnec, membre du comité de rédaction, en avait eu l'idée après avoir constaté la rareté des lieux de publication savante pour la réflexion critique des chercheurs-créateurs, alors pourtant que les programmes et démarches

de recherche-création se multiplient dans les milieux académiques. L  tude théorique et méthodologique des processus de création par les chercheurs-créateurs eux-mêmes permet en effet une saisie privilégiée de la fabrique de l  criture scénique, contribuant au développement de la connaissance du champ théâtral d  une manière complémentaire à celle des approches scientifiques conventionnelles. Publiée à tous les deux numéros, en alternance avec notre section d  articles libres « Pratiques et travaux », cette section « Recherche-création » permettra aux chercheurs-créateurs d  articuler ainsi théorie et pratique dans un espace de réflexion à la fois artistique et scientifique, ouvert et rigoureux.

En toute logique, c  est    Jean-Paul Quéinnec, chercheur-créateur titulaire de la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre » de l  Universit   du Québec    Chicoutimi, que revenait la direction de ce dossier inaugural consacré à l  mancipation des pratiques sonores au théâtre. Prenant en quelque sorte la balle au bond de l  entretien d   ric Vautrin avec Scott Gibbons, il donne à son tour la parole à quatre créateurs sonores français et québécois, cherchant à conjuguer la description des processus à une réflexion critique sur la dramaturgie du son, notamment à l  gard des technologies. Le prochain dossier « Recherche-création », consacré à l  observation participante, sera publié dans le numéro 59; les chercheurs-créateurs intéressés à soumettre des propositions pour les numéros ultérieurs sont vivement invités à contacter directement Jean-Paul Quéinnec.

Comme c  est souvent le cas pour un numéro double, le nombre et la longueur des textes ne nous permettent pas de publier nos sections habituelles des « Notes de lecture » et de la « Revue des revues », qui reviendront dans le prochain numéro. Nous espérons donc que ce numéro tout entier consacré au son du théâtre saura vous plaire et susciter autant d  int  r  t que le mérite ce sujet fondamental, trop longtemps et littéralement passé sous silence. Bonne lecture... et bonne écoute!

Jeanne Bovet
Université de Montréal



DOSSIER

ÉCOUTER LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Sous la responsabilité de
Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux

Dire le son (du théâtre)

PRÉSENTATION

Jean-Marc Larrue et
Marie-Madeleine
Mervant-Roux

GENÈSE ET OBJET DES ÉTUDES SONORES EN THÉÂTRE

Les études sonores en théâtre n'ont pas dix ans et leur émergence, en tant que champ d'étude théorique, est indissociable des avancées de la réflexion intermédiaire qui éclôt en Allemagne dans la deuxième moitié des années 1980. Alors qu'on reconnaît généralement aujourd'hui que le théâtre est une pratique intermédiaire – ce serait même la pratique intermédiaire par excellence selon Chiel Kattenbelt (2006 : 29-39) –, les études théâtrales ont tardé à s'ouvrir à cette autre façon d'envisager cet art. Il se sera donc écoulé près de vingt ans entre les premières tentatives de modélisation de la dynamique intermédiaire et l'application de certains des concepts clés, qui en sont issus, à l'analyse de la représentation théâtrale et de sa fabrique. Nous évoquons, dans l'article qui ouvre ce dossier, quelques-unes des causes de ce retard et traçons, à grands traits, le rattrapage effectué depuis le milieu des années 2000 dans ce domaine. La publication de l'ouvrage collectif *Intermediality in Theatre and Performance* (Chapple et Kattenbelt, 2006), réalisé sous l'égide de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT-IFTR), marquait l'entrée de la théorie intermédiaire dans le champ des études théâtrales. Les intermédialistes s'intéressent, pour dire les choses simplement, à la dynamique des rapports entre les technologies, les pratiques artistiques ou médiatiques et les milieux d'usagers; il était donc inévitable que le son, comme pratique médiatique fondamentale et fondatrice du théâtre, attire l'attention de ces chercheurs. L'un des premiers effets de l'approche intermédiaire sur la

nature et la conjoncture de la pratique scénique a mené à un constat aussi brutal que désarmant : la réalité sonore de la représentation théâtrale a été globalement ignorée par les penseurs de la pratique, critiques, historiens ou théoriciens.

C'est à l'occasion du premier grand colloque international sur le théâtre et l'intermédialité¹, tenu en 2007, que ce trou béant de la réflexion théâtrale est apparu et que s'est imposée l'urgence de le combler. Dans les mois suivant cette rencontre s'est ainsi constitué un groupe international de recherche, « Le son du théâtre / Theatre Sound », à l'initiative de Jean-Marc Larrue (CRI, Montréal) et de Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS, Paris). Formé d'une cinquantaine de chercheurs de différents pays, le groupe a tenu une série d'ateliers scientifiques, organisé deux importants colloques internationaux sur le son au théâtre (le premier à Paris en 2010, le second à Montréal en 2012²), suscité la naissance de plusieurs séminaires³ et contribué à l'ouverture, dans le cadre du LabEx TransferS, d'un chantier international pour la constitution d'un glossaire multilingue du son – « Le son du théâtre : mots et concepts ». Le groupe a pu compter, dès le départ, sur l'appui de deux organismes de recherche en intermédialité : le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI, Université de Montréal) et le laboratoire ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) du Centre national de la recherche scientifique (CNRS)⁴ à Paris. Les activités du groupe se sont d'abord structurées à partir d'un « Projet international de coopération scientifique » (PICS) sous le titre « Intermédialité et spectacle vivant : les technologies sonores et le théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) » qui s'est étendu de 2009 à 2012. Le groupe a également bénéficié de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)⁵. Cette activité scientifique a donné lieu à de nombreuses publications, dont trois dossiers successifs publiés dans la revue *Théâtre/Public* en 2010 et 2011 – « Le son du théâtre I : le passé audible » (Larrue et Mervant-Roux [dir.], 2010), « Le son du théâtre II : dire l'acoustique » (Guinebault-Slamowicz, Larrue et Mervant-Roux [dir.], 2011) et « Le son du théâtre III : Voix Words Words Words » (Bovet, Larrue et Mervant-Roux [dir.], 2011) –, à une série d'articles

1 Il s'agit du colloque international « Intermédiality, Theatricality, Performance, (Re)-presentation and the New Media / Intermédialité, théâtralité, (re)-présentation et nouveaux médias » tenu, sous la codirection de George Brown (Bradley University, Peoria, États-Unis), Gerd Hauck (Université de Waterloo, Canada) et Jean-Marc Larrue (Université de Montréal, Canada), à l'Université de Montréal du 24 au 26 mai 2007 et à l'Université Laval (Québec, Canada) du 27 au 29 mai 2007.

2 Le colloque international « Le son du théâtre / Theatre Sound » s'est tenu à Paris du 18 au 20 novembre 2010; le second, « Vers une histoire sonore du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) : acoustiques et auralités » a eu lieu à Montréal du 21 au 25 novembre 2012.

3 Du côté français, mentionnons le séminaire doctoral « L'écoute au théâtre et au cinéma », coorganisé par Marie-Madeleine Mervant-Roux et Giusy Pisano pour l'École doctorale arts et médias (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), qui a traité successivement, dans une perspective historique et interartistique, de la bande-son, du bruit et du cri.

4 Le CRI est devenu le CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques) et le laboratoire ARIAS est devenu une des deux équipes de l'Unité mixte de recherche THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité [XIX^e - XXI^e siècles]).

5 Par ses programmes « Savoir » et « Connexion »

dans les ouvrages *Theatre Noise* (Kendrick et Roesner [dir.], 2011) et *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre* (Larrue et Pisano [dir.], 2015) ainsi qu'au dossier « Art et bruit » publié dans la revue *Ligéa : dossiers sur l'art* (Mervant-Roux et Pisano [dir.], 2015). Les recherches se poursuivent dans le cadre du projet « ECHO [ECrire l'Histoire de l'Oral] – L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes : mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) », qui regroupe les partenaires suivants : ARIAS / THALIM, Bibliothèque nationale de France (BnF), LIMSI-CNRS, CRIalt et UvA, soutenu par l'Agence nationale de la recherche (ANR); le projet s'étend de 2014 à 2017.

ÉCOUTER LA SCÈNE CONTEMPORAINE, EN TROIS TEMPS

Le dossier « Écouter la scène contemporaine », que nous publions ici, marque une nouvelle étape dans les travaux du groupe, sensiblement élargi et renouvelé, mais aussi dans les études sonores au théâtre en général, dans la mesure où les articles qui le composent se concentrent majoritairement sur quelques productions scéniques marquantes des XX^e et XXI^e siècles. Il est organisé en trois sections : « Le son au théâtre : enjeux et perspectives », « Le son et les créateurs » et « Expérimentations et explorations intermédiaires du son ». Nous passons ainsi graduellement des réflexions théoriques et méthodologiques sur le son à sa forme et à ses effets dans la représentation.

La première section s'ouvre sur l'article « Théâtre : le lieu où l'on entend », où Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux rappellent la genèse des études sonores au théâtre, les défis auxquelles elles sont confrontées et les objets qu'elles examinent. Cette première synthèse est suivie d'une seconde, effectuée par Mladen Ovadija, simplement et justement intitulée « Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson ». L'auteur y souligne que l'émergence fulgurante de la dramaturgie sonore à laquelle on assiste ces dernières années ne se limite pas à des questions de technique artistique. Elle découle de la reconnaissance de la matérialité du son et d'une nouvelle esthétique qui conçoit celui-ci comme une partie intégrante de la théâtralité intermédiaire. Ovadija s'appuie sur des productions phares de Romeo Castellucci et de Bob Wilson pour illustrer son propos et, aussi, pour remonter aux racines de cette dramaturgie sonore qu'il situe dans les avant-gardes historiques. Cette section du dossier se clôt avec l'article « Trauma, silence et mort ». Dans ce texte, Anna Sigg aborde la question du son enregistré – et du silence – dans la pièce *La dernière bande* de Samuel Beckett. Elle y suggère une dimension rarement étudiée de la voix médiatisée. Saisie sur une bande sonore magnétique, cette voix, quand on l'écoute, peut s'avérer la réverbération somatique d'un traumatisme; son audition aurait alors des effets thérapeutiques.

La seconde section, intitulée « Le son et les créateurs », rassemble une série d'articles consacrés à des auteurs et metteurs en scène des XX^e et XXI^e siècles reconnus pour leur sensibilité aux sons de la représentation. Elle débute par l'article de Tania Vladova, « Luigi Pirandello : la voix du théâtre face à la machine qui parle ». Les chercheurs avaient, jusqu'à présent, peu pris en compte le son, la voix et l'écoute dans les réflexions de Pirandello sur le théâtre et sur les « nouveaux » médias. Cet article comble cette lacune par une mise en contexte et une lecture attentive des propos de Pirandello sur le son et l'écoute à la radio, au cinéma et au théâtre, et par une analyse de sa dernière pièce, *Les géants de la montagne*. Dans « L'expérience du Teatro del Suono d'Andrea Liberovici et Edoardo Sanguineti : théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre », Stéphane Resche propose un voyage à travers les différentes productions de cette compagnie (entre 1996 et 2006) pour décrire les stratégies et techniques utilisées par son fondateur, Andrea Liberovici, dans le but de développer une écoute approfondie de la poésie musicale, intrinsèque à tout texte mis en scène, et d'ouvrir les auditeurs-spectateurs aux nouvelles possibilités communicatives que permet désormais le son. C'est au metteur en scène italien Romeo Castellucci que Maude B. Lafrance consacre son article « L'écoute en scène : les espaces sonnants dans *Inferno* de Romeo Castellucci ». L'environnement sonore occupe une fonction centrale et atypique dans l'œuvre de Castellucci et, en particulier, dans son spectacle *Inferno*. S'affranchissant de sa fonction de bruitage et dépassant le registre musical, le son de cette pièce se mêle aux actions scéniques de manière dynamique, illustrant ainsi un processus que l'auteure qualifie de « dé-référentialisation » de la dimension sonore. Dans l'article suivant, intitulé « Pour une écoute poétique de la matière sonore : *Brume de Dieu* de Claude Régy », Cyrielle Dodet analyse l'écoute complexe de cette production. À l'instar de l'acuité auditive extrême du protagoniste Mattis, le spectateur de *Brume de Dieu* était amené à adopter une écoute poétique eu égard à la diction singulière du comédien et aux perceptions sensorielles rendues incertaines, ainsi qu'à la qualité du silence façonné par Régy. Elle montre comment rythme et signifiante permettent de créer des points d'écoute dans cette puissante matière sonore, tout en les mettant à l'épreuve. Daniel Urrutiaguer et Laure de Verdalle poursuivent cette exploration des univers sonores du théâtre contemporain en se penchant sur les pratiques des arts de la rue. Dans leur article « Transfiguration théâtrale des objets par les sonorités et valeur esthétique », ils analysent la démarche des compositions contextuelles de la compagnie qui vise à agir sur l'imaginaire des spectateurs afin de modifier les regards qu'ils portent sur les objets et les espaces urbains. Cette démarche est basée sur l'hybridation d'une amplification des sonorités de certains matériaux et la théâtralité. Ne renvoyant plus qu'à elles-mêmes, les présences sonores peuvent ainsi entrer en dialogue avec les autres matières en scène. Cet article explore une notion d'écoute comprise « non comme un déchiffrement, mais comme un événement ». Le dossier « Écouter la scène contemporaine » s'est jusqu'à présent concentré sur les sons « construits » de la représentation. En conclusion de cette deuxième section, Cécile Bosc attire l'attention sur ces autres sons qui

sont inhérents à toute représentation théâtrale : le bruit de fond. Dans « La rumeur du monde : une étude du bruit de fond au Théâtre du Radeau », elle se penche sur le spectacle *Onzième*, créé par cette compagnie en 2011, pour réfléchir à ces bruits qui dessinent un fond sonore et indiquent la persistance du monde et d'un temps indéfectible que même le temps du théâtre est incapable d'arrêter, mais auquel le théâtre peut s'associer.

La troisième et dernière section du dossier porte sur la dimension intermédiaire du son et sur les explorations et les expériences que celle-ci a suscitées chez certains créateurs. Cette section, intitulée « Expérimentations et explorations intermédiaires du son », débute par une réflexion d'Anyssa Kapeluszyk sur les créations de la compagnie britannique Rotozaza. Dans « Dispositifs sonores et écoute performative : le cas de l'*Autoteatro* par la compagnie Rotozaza », l'auteure se penche sur les protocoles participatifs que développe la compagnie depuis 2007 et qui s'appuient sur des bandes-son préenregistrées. Ils permettent de cadrer et d'organiser la rencontre et les interactions ludiques entre plusieurs spectateurs. Ces dispositifs sonores génèrent une expérience spécifique chez les « participants », celle d'une « écoute performative » qui se construit dans une tension vers l'acte à incorporer et à effectuer. Dans « *Re : Walden*, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret », Jean-François Ballay s'intéresse au dispositif scéno-technique mis spécialement en place pour la production inspirée du classique de la littérature américaine, *Walden*, de Henry David Thoreau. Ballay montre comment ce dispositif, qui confronte acteurs, musique augmentée, création sonore, voix de synthèse et avatars, parvient à créer une anamorphose poétique, sonore et visuelle qui invite à considérer non pas le double spéculaire, dont la figure mythique est celle de Narcisse, mais le double comme Écho, c'est-à-dire comme répétition sonore à l'infini. Pour sa part, Rick Cousins s'éloigne des plateaux. Dans « *Radio Cargo Cult Liturgy* : essai de transposition du théâtre radiophonique dans le visible », la question de l'auralité du théâtre et de la radio est abordée à travers une expérimentation originale sur la médialité des deux pratiques. Le point de départ de l'expérimentation est une tentative d'adaptation théâtrale d'une série radiophonique très populaire en Amérique du Nord, dans les années dites d'âge d'or de la radio, soit les années 1930 et 1940. C'est à une tout autre expérimentation que nous convie Grégory Beller dans son article « L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores au service de la dramaturgie ». Il y décrit de nouvelles solutions créatives pour la dramaturgie sonore dans le spectacle vivant, solutions qui se distinguent radicalement des techniques d'amplification palliative auxquelles recourent encore très souvent les spectacles théâtraux. Ces solutions proviennent de nouvelles technologies qui sont le fruit d'une trentaine d'années de recherches sur la voix menées par différentes équipes de l'Institut de recherche et coordination acoustique / musique (IRCAM).

Ce dossier n'aurait évidemment pas été complet s'il n'avait donné la parole à des concepteurs sonores. Collaborateur de longue date de la Societas Raffaello Sanzio pour laquelle il a créé des univers sonores qui ont marqué l'imaginaire des spectateurs, Scott Gibbons évoque, avec Éric Vautrin, les grandes étapes de son parcours, depuis ses premiers bricolages réalisés avec des magnétophones rudimentaires, alors qu'il était adolescent, jusqu'aux grandes créations de Romeo Castellucci. Réalisé à Montréal le 13 novembre 2012, cet entretien offre un riche témoignage sur la nature de la conception sonore et sa place dans la fabrique du spectacle théâtral. Mais ce n'est pas le seul modèle collaboratif existant.

Notre dossier « Écouter la scène contemporaine » se termine par l'exploration d'autres modèles et d'autres parcours dont Jean-Paul Quéinnec nous propose un aperçu saisissant à travers les propos de quatre créateurs sonores – Matthieu Doze, Julien Éclancher, Catherine Gadoua et Guillaume Thibert – qui rendent bien compte de la place, de la diversité et des enjeux de la création sonore dans les pratiques actuelles.

BOVET, Jeanne, Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.) (2011), « Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », *Théâtre/Public*, n° 201.

GUINEBAULT-SLAMOWICZ, Chantal, Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.) (2011), « Le son du théâtre II : dire l'acoustique », *Théâtre/Public*, n° 199.

KATTENBELT, Chiel (2006), « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, p. 29-39.

KENDRICK, Lynne et David ROESNER (dir.) (2011), *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.

LARRUE, Jean-Marc et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (2010), « Le son du théâtre I : le passé audible », *Théâtre/Public*, n° 197.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et Giusy PISANO (dir.) (2015), *Ligéia : dossiers sur l'art* (« Art et bruit »), n°s 141-144.

**LE SON AU THÉÂTRE:
ENJEUX ET
PERSPECTIVES**

Théâtre : le lieu où l'on entend

JEAN-MARC LARRUE
Université de Montréal

MARIE-MADELEINE
MERVANT-ROUX
CNRS (UMR THALIM)

Il aura fallu attendre la fin de la première décennie du XXI^e siècle pour que de grands chantiers interdisciplinaires, et parfois internationaux, se mettent en place et commencent à scruter, sous ses multiples aspects et dans toute sa complexité, la réalité sonore de la représentation théâtrale. Certains de ces aspects avaient déjà été abordés ici et là dans des études qui ne manquaient pas d'intérêt, mais qui restaient éparses et limitées, qu'on pense à certains travaux sur la voix ou la diction d'acteurs et d'actrices ayant marqué la mémoire du public, à d'autres sur la prosodie, à d'autres encore sur l'acoustique ou l'architecture de théâtres particuliers, sur des techniques de bruitage, sur la musique ou sur certaines créations sonores marquantes pour la période contemporaine. Dans l'ensemble, on peut dire que le son au théâtre a été négligé. Cela étonne vu son omniprésence et son importance dans la production et la réception du spectacle car, si le théâtre est bien « le lieu où l'on voit », il est aussi celui où l'on entend. Les ouvrages phares de l'historiographie et de la théorie théâtrales semblent l'avoir oublié. À leur lecture, on aurait presque l'impression que le théâtre est essentiellement un art de la vue et du texte.

Nous proposons ici quelques hypothèses sur les causes de cet « oubli », sur ce qu'il faut en comprendre et sur ce qui explique l'émergence récente et déterminante des études sonores en théâtre. Mais aussi, à travers des spectacles marquants produits au cours des quarante dernières années, nous voulons souligner la part fondamentale du son et de l'ouïe dans la genèse de la scène moderne, dont les bases se sont élaborées il y a plus d'un siècle et sont toujours valides.

LES ÉTUDES SUR LE SON : UNE GENÈSE RÉCENTE

L'« oubli » de la réalité sonore de la représentation théâtrale n'est pas vraiment surprenant. D'une part parce que, comme les intermédialistes le diraient, le son est « si « naturalisé », si lié au dispositif de médiation théâtrale, si « transparent » (Bolter et Grusin, 2000 : 21 et suivantes), qu'il est difficilement « discrétisable ». Son « inséparabilité » de la conjoncture physique, esthétique, sensible où il est émis en rend l'analyse singulièrement ardue. D'autre part parce que, jusqu'à récemment, on ne disposait pas d'assez d'outils adéquats pour le dire : ni des mots, ni des concepts, ni des modèles. L'appel lancé par Daniel Deshays, dans son essai *Pour une écriture du son*, garde toute son actualité : « [Les] données qui définissent le son sont infinies, tant en terme de diversité d'existence, de relations que de formes en devenir. S'il est une urgente nécessité, c'est de désigner les variables avec lesquelles il est possible d'effectuer sa mise en jeu » (Deshays, 2006 : 30). « Relations », « variables », « devenir », « mise en jeu », ce pourrait bien être là les fondements d'une isotopie du sonore théâtral, toujours en construction.

À vrai dire, les deux causes dont nous parlons sont *inter-reliées* : notre incapacité historique à isoler le son explique en partie la pauvreté de l'outillage dont nous disposons; et la pauvreté de nos outils ne nous permettait pas d'isoler le son et d'en faire un objet d'étude scientifique, au sens traditionnel du terme. Mais il y a des raisons, plus profondes et plus lointaines encore, qui expliquent l'impasse historique de la recherche et son récent déblocage. Nous pensons qu'elles sont d'ordre idéologique et c'est ce que nous allons tenter d'éclaircir dans les pages qui suivent. Nous proposons certaines pistes pour mieux comprendre les facteurs qui ont historiquement condamné le son au silence et ceux qui, depuis quelques années, en font, au contraire, un objet de recherche de première importance.

LE DÉFI CONCEPTUEL ET LA SPÉCIFICITÉ DE L'APPROCHE

Les premières grandes recherches issues du nouveau champ des *Sound Studies* – qui n'a pas vingt ans – illustrent bien les carences méthodologiques et théoriques évoquées plus haut puisque, faute de posséder un appareillage conceptuel propre, les *Sound Studies* se sont d'abord contentées de puiser dans d'autres domaines les outils qui leur faisaient défaut. Leur premier pourvoyeur a été le champ des études visuelles. Dans cette phase initiale des études sonores, les chercheurs ont effectué des transpositions qui nous apparaissent aujourd'hui non seulement simplistes, mais erronées. Citons, à titre d'exemple, le concept de « point de vue » qui est tout simplement devenu le « point d'écoute », comme si le son se déplaçait en

ligne droite vers un point donné qui pourrait être « l'auditeur idéal ». C'est d'ailleurs ainsi qu'a été conçue la stéréophonie, qu'on peut comprendre comme une application des règles de la perspective visuelle à l'univers du son¹. Parfois, encore, et c'était le cas le plus fréquent, on définissait les qualités du son en les opposant systématiquement à celles associées à la vue. C'est ce que Jonathan Sterne, figure de proue des *Sound Studies*, qualifiait avec ironie de « litanie audiovisuelle ». La liste des aphorismes qui la composent est infinie. Citons-en quelques-uns : l'audition serait sphérique, la vision serait directionnelle; l'audition immergerait son sujet, la vision offrirait une perspective; l'audition viendrait à nous, la vision se dirigerait vers des objets; l'audition concernerait l'affect, la vision serait associée à l'intellect (Sterne, 2015b : 26-27)².

L'urgence, pour les études sonores, a donc rapidement été et reste toujours double : d'abord, s'autonomiser par rapport aux études visuelles, ce qui implique une attitude plus critique à l'égard des concepts et approches qui en sont issus; ensuite, développer un vocabulaire spécifique au son qui rend mieux compte de sa nature indisciplinaire. Cela exige la collaboration étroite de spécialistes des disciplines les plus variées : acoustique, histoire, linguistique, médias, musicologie, neurosciences, philosophie, phonétique, physiologie, physique, etc. Cette nécessité explique l'envergure des équipes qui s'intéressent à présent au son, y compris au sein des études théâtrales.

Si nous sommes encore loin de comprendre la réalité sonore de la représentation théâtrale dans toute sa complexité dynamique, il est indéniable que d'importants progrès ont été réalisés à ce propos, à commencer par ces « variables » que réclamait Deshayes et que nous commençons à réunir. Il en résulte une meilleure précision terminologique³ qui reste la condition *sine qua non* de toute démarche scientifique. Mais un problème demeure, celui de la transparence de l'objet et de la difficulté que nous avons à le concevoir autrement que comme une composante détachable, « séparable » de l'ensemble auquel il participe.

Des techniciens du Festival TransAmériques (FTA) de Montréal affirmaient, lors d'échanges suivant le bilan de l'édition de 2011, que tous les spectacles présentés au cours des six éditions précédentes avaient comporté, d'une façon ou d'une autre, des projections visuelles. Ils insistaient, avec beaucoup de détails, sur la variété des moyens utilisés : écrans blancs, surfaces non conventionnelles, corps-écrans, effets fumigènes, cinquième mur, etc. Quand on a demandé

1 Voir, à ce propos, l'article « The Stereophonic Spaces of Soundscape » (Sterne, 2015a : 37-64). Ce texte sera publié sous le titre « Les espaces stéréophoniques du paysage sonore » dans l'ouvrage *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) : l'histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* à paraître en 2016 sous la direction de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux.

2 Il s'agit de la version française de *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Sterne, 2003). Avant sa sortie, une partie de l'introduction, traduite par Françoise Ouellet, avait été publiée par nos soins sous le titre « Le passé audible » dans le numéro 197 de *Théâtre/Public*.

3 Voir, en annexe, la présentation des travaux menés dans le cadre du LabEx TransferS (CNRS, ENS, Collège de France) pour la confection du glossaire multilingue en ligne « Le son du théâtre : mots et concepts ».

à ces mêmes techniciens ce qu'il en était des projections sonores, ils sont tombés des nues. Il a donc fallu préciser : à quand remontait la dernière production qui n'avait pas utilisé de système de sonorisation – donc des projections sonores – au FTA? Bien entendu, aucun technicien ne le savait. À vrai dire, plus personne n'imagine aujourd'hui un spectacle théâtral qui ne recourrait pas, d'une façon ou d'une autre, aux technologies de reproduction du son, ce qui inclut l'usage de la trame sonore – ou bande-son⁴ – ou de micros. Cette anecdote montre bien l'écart qui existe entre notre perception du sonore et notre perception du visuel; elle illustre aussi cet « oubli » persistant du son théâtral. L'intégration du son au spectacle semble d'emblée si organique que le fait de l'en extirper, même à des fins de recherche scientifique, paraît contre-nature. Et ça l'est!

Les travaux que nous menons depuis 2008, et dont relève le présent dossier, nous en ont rapidement convaincus. Ils ont démontré les limites des approches scientifiques traditionnelles fondées sur la notion d'objet. L'étude des phénomènes sonores n'exige pas seulement un nouveau vocabulaire, elle nécessite un changement radical d'attitude heuristique : troquer l'objet pour le flux; rejeter la tentation de fixer le mouvement. En somme, l'étude du son demande qu'on suive une dynamique dans et par son interrelation avec d'autres dynamiques. Très rapidement, nous sommes arrivés à cette conclusion duelle : le son n'est pas un objet traditionnel, il est irréifiable et on ne peut l'approcher qu'en mouvement, un mouvement qui, lui-même, est inséparable d'une conjoncture en constante mutation.

LES RUPTURES AURALES COMME VARIABLES

Notre intuition était que, pour mieux comprendre cette dynamique complexe, il fallait trouver des moments de grande perturbation où la réalité sonore se trouvait bouleversée par l'intrusion d'éléments étrangers, en l'occurrence de nouveaux sons. Les réactions en chaîne provoquées par cette intrusion d'une extranéité pouvaient servir de révélateurs à cette dynamique sonore du spectacle difficilement saisissable autrement. La fin du XIX^e siècle, grâce à l'électricité, et la fin du XX^e siècle, grâce aux technologies numériques, nous ont semblé particulièrement propices à l'analyse de ces phénomènes puisqu'on y observe l'arrivée de sons résolument neufs dans une auralité qui avait globalement peu évolué – depuis des décennies, voire des siècles. Il nous semblait plus que probable que l'intrusion de ces sons « reproduits » par les nouvelles technologies et les modalités de leur cohabitation avec les sons historiques du théâtre – les sons « produits » – créeraient un effet opacifiant, au moins pour un temps, sur le flux sonore, le mettraient en saillie. À défaut d'être saisissable, le son serait au moins observable dans la brève durée de son existence.

4 Le terme, hérité de l'époque des magnétophones et de l'enregistrement analogique, appartient aussi au monde du cinéma. Il est encore utilisé en France bien que la bande physique ait disparu. Au Québec, on utilise l'expression « trame sonore », plus neutre technologiquement.

Cela appelle quelques précisions. Outre les instruments de musique, une multitude de « machines à bruit » – parfois reléguées au rang « d'accessoires » utilisés dans les coulisses (Brachart, 1911) – ont permis, depuis l'Antiquité, de « produire » des sons au théâtre. Nous connaissons plusieurs de ces appareils divers puisque nous en possédons des descriptions détaillées; certains d'entre eux ont d'ailleurs subsisté et se retrouvent à présent dans les musées. Nous nous émerveillons parfois de leur efficacité et de l'ingéniosité de leurs inventeurs. Mais ces « machines » imitatrices du vent, du tonnerre, des vagues ou du galop de cheval n'étaient pas des technologies de reproduction du son, puisque la reproduction nécessite qu'il y ait encodage, puis décodage du signal avant qu'il se rende à l'oreille de l'auditeur par l'intermédiaire d'un haut-parleur, d'un cornet acoustique ou d'écouteurs⁵. Bien que l'une des premières et des plus illustres technologies de reproduction du son – le phonographe (1877) de Thomas Edison – ait été purement mécanique et que les producteurs de théâtre aient eu très tôt recours aux phonographes et gramophones (mécaniques) – tant pour les effets sonores que pour la musique utilisés lors des spectacles –, c'est vraiment l'électricité qui assura la percée des sons reproduits sur scène grâce aux possibilités d'amplification et de transport du son – sous forme d'ondes électriques – qu'elle permettait.

Une recherche menée très récemment par une équipe multidisciplinaire sur les relevés de mise en scène du fonds de l'ART (Association de la régie théâtrale) à Paris montre bien que le théâtre a, dès le début du XX^e siècle et selon les modalités les plus variées, intégré ce son reproduit à son arsenal spectaculaire. Cela est particulièrement vrai pour le théâtre de boulevard⁶. Pour la première fois dans l'histoire du théâtre, des sons produits en direct – par les acteurs, les musiciens, la machinerie, le public, par le bâtiment (qui craque, etc.) et par son environnement (le métro qui passe sous la salle, les bruits de la rue) – ont coexisté avec des sons reproduits : musiques, voix, bruitages. Le plus souvent, il s'agissait d'enregistrements, mais certains d'entre eux pouvaient être créés en direct à l'aide de microphones, parfois à la vue du public, parfois non (à partir des coulisses ou des dessous).

5 Ainsi, tout son qui serait encodé et décodé par un dispositif technologique en vue de sa « re-production » est un son reproduit et la technologie qui permet cette opération est une technologie de reproduction du son. Cette précaution terminologique s'impose en raison de l'évolution des technologies. Pour le commun des spectateurs aujourd'hui, le son reproduit est celui qui sort par des haut-parleurs ou des écouteurs, peu importe qu'il soit enregistré (reproduit) ou diffusé en direct (médiatisé).

6 Voir, en particulier, la section « Esthétique et technologie du son » de l'ouvrage *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre* (Larue et Pisano, 2015 : 25-112). Les travaux de Jeanne Bovet (2011) sur le recours au microphone par les artistes de Broadway dès les années 1940 et par les metteurs en scène français innovants dès les années 1930 ainsi que ceux de Jonathan Burston (2009) sur les *musicals* montrent que, en Amérique aussi, artistes et concepteurs ont eu largement recours au son reproduit.

LE SON REPRODUIT COMME RÉVÉLATEUR DES ENJEUX ONTOLOGIQUES DU THÉÂTRE

Dans son essai *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Peter Szendy se remémore le moment où, baignant depuis toujours dans un espace où jouait de la musique, il a soudainement commencé à « écouter de la musique comme musique. Avec la conscience vive qu'elle était à entendre, à déchiffrer, à percevoir plutôt qu'à percevoir » (Szendy, 2001 : 17). Cette double opération, percevoir / percevoir, est précisément ce qui définit l'auralité; elle combine ce que nous entendons et la façon de l'entendre.

Découlant du latin *auris*, qui signifie « oreille », le terme auralité fait partie des néologismes qu'ont produits les études sonores ces dernières années pour mieux approcher les phénomènes du son et de l'écoute. Dans *The Audible Past*, Jonathan Sterne souligne que « we can sometimes experience an audible past, but we can do no more than presume the existence of an auditory past⁷ » (Sterne, 2003 : 19). Sterne fait ici allusion aux enregistrements sonores réalisés dans le passé que nous pouvons aujourd'hui encore entendre avec le même équipement que celui qu'utilisaient nos aïeux (quand les disques ou cylindres sont bien préservés et quand on dispose des appareils d'écoute de l'époque). Dans ce cas, le son reproduit qui arrive à nos oreilles est à peu près le même que celui qu'entendaient, autrefois, les auditeurs du même enregistrement reproduit par le même appareil. C'est ce que Sterne appelle le passé audible. Mais nous n'entendons plus comme eux et l'un des défis des études sonores est précisément de mieux comprendre de quelle façon les gens entendaient, c'est-à-dire de mieux comprendre le passé auditif. Par exemple, nous savons que les /R/ roulés étaient la norme et passaient à peu près inaperçus alors que, aujourd'hui, ce son n'est plus ni neutre ni banal. Il a pris une connotation : vieillot, paysan, ridicule, attaché à une région particulière, etc. La distinction entre « audible » – ce qu'on entend – et « auditif » – comment on l'entend – recoupe les « quatre écoutes⁸ » définies par Pierre Schaeffer (2002 [1966] : 104). L'auralité, telle que nous la définissons, est la combinaison de l'audible et de l'auditif, de ce qu'il y a à entendre et des protocoles (ce qui inclut les valeurs) à suivre pour entendre de façon optimale. On peut ainsi parler de l'auralité d'une pratique (le théâtre), d'une époque, d'une région ou d'une région à une époque⁹, etc.

7 « [S]i nous pouvons parfois faire l'expérience d'un passé audible, [...] nous ne pouvons que présumer l'existence d'un passé auditif ». Cette traduction, due à Françoise Ouellet, est extraite de l'introduction de l'ouvrage *The Audible Past* parue dans le numéro 197 de *Théâtre/Public* (voir note 2). Dans la traduction qu'a récemment faite Maxime Boidy du livre de Sterne, le jeu des termes « audible » (*audible*) et « auditif » (*auditory*) a disparu (Sterne, 2015 : 33-34).

8 Écouter : « prêter l'oreille »; ouïr : « percevoir par l'oreille »; entendre : « avoir une intention [d'écoute] »; comprendre : « prendre avec soi [...] dans une double relation entre écouter et entendre ».

9 Tel est l'objet de l'essai de Ana Maria Ochoa Gautier (2014).

Au quotidien, ce que nos oreilles perçoivent est cacophonique, mais cette cacophonie, qui est acceptable dans la rue, serait inacceptable ailleurs. Ceci est particulièrement vrai dans tous les espaces régis par une médiation, comme l'espace théâtral, où la grande majorité des sons sont construits pour le spectacle¹⁰. Ces espaces imposent que nous tenions compte et participions du protocole de médiation en fonction duquel des sons ou des combinaisons de sons sont acceptables et d'autres moins. Nous avons affirmé plus tôt qu'une des causes de « l'oubli » du son était d'ordre idéologique. C'est en effet à un repositionnement idéologique qu'ont mené les révolutions électrique et numérique. L'ajout de sons reproduits aux sons historiques du théâtre marque non seulement un tournant majeur dans l'histoire du son au théâtre, il change aussi le cours du théâtre lui-même. Ce tournant ne s'est pas fait sans heurt, il a déclenché de violentes et durables querelles de nature esthétique et ontologique qui ont dépassé le strict cadre théâtral, ainsi qu'en témoigne l'essai de Walter Benjamin (2000 [1939]) sur le statut de l'œuvre d'art à l'époque où se développent les technologies de reproduction de l'image et du son.

On a surtout retenu de ce texte emblématique de la modernité que l'aura diminuait avec la reproductibilité. Cette idée de perte, qui a fait l'objet d'innombrables discussions¹¹, a eu un profond écho dans le monde du théâtre, ce qui témoigne de la prégnance du sentiment anti-mécaniste dans ce milieu, sentiment qui n'a cessé de croître tout au cours du XIX^e siècle parallèlement et en réaction aux progrès des technologies. Le credo de ce mouvement se résumait à un axiome désarmant de simplicité : rien ne peut surpasser la nature. Tous ceux qui s'opposaient à l'invasion des technologies dans la vie quotidienne n'étaient pas nécessairement de fervents croyants, mais il y avait indéniablement un vieux fonds religieux à tout cela : malgré leurs progrès indiscutables et souvent fulgurants, les technologies reproductrices du son et de l'image (qui sont des créations humaines) ne pourraient jamais égaler la nature (qui est une création divine). L'argument de la fidélité (puis de la haute-fidélité, puis de la haute-définition, etc.), que l'industrie du son a rapidement mis de l'avant pour légitimer son action, allait dans le même sens. Le meilleur son reproduit était le son le plus fidèle au son original, sans qu'on sache très bien ni qu'on s'attarde à ce que cela signifiait. Ce qui est clair, en tout cas, c'est que ce principe de fidélité s'inscrivait dans une logique référentielle à l'heure où les avant-gardes se battaient pour assurer l'autonomie de l'œuvre d'art. Il y avait là un décalage inquiétant.

La conviction selon laquelle le naturel est supérieur au médiatisé reste encore bien ancrée en ce début de XXI^e siècle. On en veut pour preuve cette idée très courante selon laquelle une discussion en tête-à-tête serait nécessairement supérieure à une discussion médiatisée – à distance – alors que la réalité dément cela tous les jours. On se trompe et on trompe aussi

10 Ces sons construits coexistent avec une multitude d'autres sons audibles par le public qui préexistent au spectacle : les sons de l'environnement extérieur, du bâtiment lui-même, etc.

11 Voir, en particulier, Bolter *et al.*, 2008.

efficacement en face-à-face que par Skype ou au téléphone. Ironiquement, c'est même à une technologie qu'on s'en remet, le polygraphe, pour déceler avec le moins d'incertitude possible si une personne ment lors d'une discussion en tête-à-tête!

Quand on sait l'importance sociale du théâtre, qui demeure l'une des principales activités de divertissement pour les populations des grandes villes d'Occident jusqu'aux années 1930, et quand on considère le succès fulgurant des médias électriques fondés partiellement ou totalement sur la reproduction du son – le disque, le cinéma parlant, la radio – qui le concurrençaient, on comprend mieux sa valeur symbolique dans le conflit qui s'est alors amorcé entre défenseurs et détracteurs de la technologie et de la reproductibilité qu'elle permettait. Rapidement, le théâtre a été investi par ces derniers qui n'ont pas hésité à mettre en évidence sa « naturalité », son caractère prétendument atecnologique, le présentant comme l'ultime refuge « of *real* and *authentic* culture in a world of mass media and television daftness¹² », ainsi que le rappelle Peter Boenisch (2006 : 103; souligné dans le texte), non sans ironie. Le théâtre est ainsi devenu, davantage dans ce qu'on en disait que dans ce qu'on y faisait – nous allons y revenir –, la pratique emblématique des discours anti-mécaniste et anti-technologique qui s'y confondaient. La scène soi-disant dépouillée, « naturelle », du théâtre devenait l'antithèse du bric-à-brac technologique et créateur d'artifice des studios de cinéma et de radio.

Le son s'est alors retrouvé au cœur d'un long débat durant lequel s'est développé et imposé le concept cardinal de présence. On a tendance à penser aujourd'hui que ce concept est aussi vieux que le théâtre; il semble en effet si lié à l'épistémè théâtrale qu'on a peine à l'en distinguer. Mais c'est, en fait, un concept relativement récent, né en réaction aux succès du disque, du cinéma et de la radio. Dès que le cinéma muet s'est constitué en pratique autonome et qu'il a commencé à attirer les foules, des voix illustres se sont élevées pour souligner son caractère factice et ses limites. Daniel Frohman, qui était, au début du XX^e siècle, l'une des personnalités les plus en vue de Broadway, est de celles-là :

The moving picture is now at the zenith of its power. [...] [T]he problem of the cinema is not to increase its public, but to hold it. This it will do by perfecting still further its already marvelous art. The synchronization of sound with motion on the screen, a device by which the explanatory matter now printed on the film will not be interrupted, the reproduction of color, and the giving of a stereoscopic quality to the pictures are improvements on which many men are at work. But the moving picture raised to the nth degree of perfection can never completely supplant the spoken drama. This is because, while sound and motion may be synchronized eventually so the figures of the screen will give every appearance of speaking, that human quality we call personality can never be

12 Le théâtre a été présenté comme l'ultime refuge « de la culture pure et authentique dans un monde de vacuité mass-médiatique ». Notre traduction.

translated by the lens and transmitted to the audience through the medium of screen. Only the presence of the living player can communicate the player's magnetism to the audience¹³ (Frohman, 1915 : X6).

L'affirmation de Frohman, où l'on décèle les germes de l'idée benjaminienne d'aura – qu'elle précède de près de vingt-cinq ans –, pouvait d'autant plus rassurer que ce magnat du théâtre connaissait très bien aussi le monde du cinéma, ayant été, pendant quelques années, directeur de la Famous Players Film. L'argument de la suprématie de la présence « en chair et en os » (« of flesh and blood », Frohman, 1915 : X6) sur la présence « reproduite » sur écran vaut aussi pour les sons produits et reproduits. Cet argument est à la base du discours essentialiste qui allait dominer le discours théâtral pendant les décennies à venir et qui allait limiter les progrès du son reproduit sur scène, en particulier, celui de la voix humaine.

Henri Gouhier fut le premier grand propagateur de l'argument essentialiste. Son livre culte, *L'essence du théâtre*, parut pour la première fois en 1936¹⁴, alors que le monde des arts et des médias se trouvait en pleine tourmente. La radio était désormais présente dans de très nombreux foyers et le cinéma parlant triomphait. C'est dans ce contexte de rapide changement que Gouhier partit, tel un archéologue, à la quête des qualités immuables et historiques qui caractérisaient le théâtre d'aujourd'hui comme d'hier par-delà les modes technologiques, esthétiques et morales. Cette quête était celle de l'essence, élément définitoire fondamental de la pratique théâtrale. Qu'est-ce que le théâtre, demande-t-il? C'est « l'art de représenter ». Mais qu'est-ce que « représenter »? « [C]'est rendre présent par des présences » (Gouhier, 2002 [1936] : 16). L'essai de Gouhier est une longue variation sur ce thème unique : le théâtre est l'art de la présence (et du présent)¹⁵.

Qu'on défende ou non la réflexion essentialiste, cette affirmation possède un indéniable potentiel rassembleur; elle aurait même pu faire consensus si les penseurs de la présence au théâtre, à commencer par Gouhier, n'en avaient pas rapidement détourné le sens. En effet, personne

13 « Le cinéma est maintenant [en 1915] à son zénith. [...] [L]e problème du cinéma n'est pas d'augmenter son public mais de le conserver. Il pourra y arriver en perfectionnant encore davantage son art déjà merveilleux. [...] Mais l'image animée, élevée au énième degré de perfection, ne pourra jamais complètement supplanter le drame parlé. En voici la raison : il se peut bien qu'on réussisse à synchroniser le son et le mouvement et que les visages à l'écran donnent l'impression qu'ils parlent vraiment, mais cette qualité humaine, qu'on appelle la personnalité, ne pourra jamais être traduite par une lentille et transmise aux spectateurs par le médium de l'écran. Seule la présence de l'acteur vivant peut communiquer le magnétisme de l'acteur au public ». Notre traduction.

14 Il sera régulièrement réédité depuis, dont la dernière fois en 2002.

15 Les travaux récemment menés par Mildred Galland-Szymkowiack sur le rôle qu'a joué l'œuvre d'Henri Gouhier dans la genèse des études théâtrales en France (pour le séminaire « Approches plurielles du fait théâtral », UMR THALIM, ouvrage à paraître en 2016) montrent que celui-ci a été décisif. Dans un sens largement positif : en prenant en compte l'événement vivant qu'est un spectacle, avec ses acteurs et ses spectateurs, Henri Gouhier, qui a été longtemps critique dramatique (voir les travaux de Jeanyves Guérin pour le même séminaire), a, pour la première fois, proposé une philosophie du théâtre fondée sur la dimension empirique de cet art, alors qu'il n'existait jusque-là – Nietzsche excepté – qu'une pensée du dramatique.

ne remet en question, même aujourd'hui, que le théâtre, de façon générale, met l'acteur et le spectateur en présence physique l'un de l'autre. Mais ce n'est pas toujours vrai ni nécessaire et rien n'empêcherait, comme cela s'est fait au cabaret, qu'un micro soit utilisé dans cet échange. Or, très rapidement prise dans une logique d'opposition binaire, la présence est devenue l'antonyme du médiatisé et du reproduit.

Et cette idée s'imposa durablement. Peggy Phelan la défendait encore avec véhémence dans son retentissant essai *Unmarked: The Politics of Performance*, publié en 1993, alors que les études théâtrales prenaient le virage performatif et que le raz-de-marée numérique balayait la scène. Pour Phelan, toute reproduction était une menace à l'« intégrité » de la scène traditionnelle et profanait le « refuge de l'authentique » (Boenisch, 2006 : 103) par l'introduction de projections vidéo, de sons reproduits ou, pire encore, en saisissant l'éphémère de la scène avec une caméra et un micro de façon à pouvoir la pérenniser et la reproduire :

[O]nly life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. [...] To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology¹⁶ (Phelan, 1993 : 146).

Près de trois quarts de siècle après la déclaration fracassante de Frohman, l'argument ontologique de la naturalité théâtrale n'avait rien perdu de sa vigueur.

Il aura ainsi fallu attendre la toute fin du XX^e siècle pour que le discours théâtral se libère de l'hégémonie essentialiste. L'approche intermédiaire, qui se développe à partir de la fin des années 1980¹⁷ et qui a bouleversé notre conception de la dynamique des médias – et des arts –, a centré son attention sur l'entremêlement – *entanglement*¹⁸ – des pratiques et des technologies. De cela ont découlé des études qui offrent du théâtre une image radicalement renouvelée. Elles montrent précisément l'importance qu'y tient le son et prouvent que les technologies de reproduction sonore y ont été omniprésentes tout au cours du Long Siècle (1880 à aujourd'hui) en dépit du discours dominant qui les avait sinon occultées du moins minorisées.

Du sonore pré-numérique, qui reste terriblement sous-étudié malgré l'abondance et la précision des archives – ce qui illustre encore le conditionnement idéologique des chercheurs –, nous commençons à dégager un tableau riche et nuancé marqué par un moment charnière : l'usage

16 « Plus une représentation [théâtrale] tente d'entrer dans l'économie de la reproduction, plus elle trahit et affaiblit la promesse de sa propre ontologie ». Notre traduction.

17 Pour plus de détails à ce propos, voir le chapitre « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans Larue, 2015 : 27-56.

18 C'est le titre du livre que Chris Salter consacre aux rapports entre théâtre et technologies : *Entangled: Technology and the Transformation of Performance* (2010).

du magnétophone et l'amplification sonore des salles qui débutent dans les années 1950 et se généralisent rapidement. Cette double avancée a permis d'accélérer et de développer ce qui faisait déjà partie des pratiques courantes. En effet, dès les années 1930, le recours au son reproduit ne relevait plus de l'exception, ne jouait plus non plus sur sa seule valeur d'attraction, et son usage ne se limitait pas à quelques modalités précises. Bien au contraire, du son d'accompagnement – bruitage et musique – au son dit « diégétique », les créateurs sonores du Long Siècle ont exploité tout le potentiel des technologies dont ils disposaient. Les appareils de son – radio et tourne-disque – figuraient dans de nombreuses scénographies; il s'agissait d'accessoires familiers¹⁹. On note cependant que, autant avant qu'après l'introduction du magnétophone, la voix humaine était rarement reproduite sur les scènes traditionnelles de théâtre et que, quand cela arrivait, la médiatisation de la voix était toujours soulignée, sa production était opacifiée et était justifiée par la diégèse. C'était le cas quand une voix provenait (ou semblait provenir) du poste de radio qui se trouvait sur scène ou quand un personnage parlait à un micro ou dans un porte-voix électrique.

On pourrait penser que cette réticence à médiatiser la voix des acteurs était causée par les insuffisances de la technologie. Mais comment alors expliquer le succès de la radio, du parlant, du disque, du cabaret, de la comédie musicale qui ont tous recouru à ces mêmes technologies avec le succès que l'on sait? Et comment expliquer que, les avancées technologiques étant ce qu'elles sont, on sente encore aujourd'hui une réticence à utiliser les micros sur scène alors que, plus souvent qu'autrement, le public ordinaire ne se rend même pas compte que la voix des acteurs lui parvient des haut-parleurs? Du moins, il n'en fait pas de cas. Et des créateurs comme Denis Marleau, Yves Pommerat, Robert Lepage ou Romeo Castellucci, pour ne citer qu'eux, en font un usage systématique et sophistiqué qui ne diminue en rien la légitimité de leur démarche et la valeur artistique de leurs créations.

Ces réticences sont probablement des relents, au théâtre, du vieux sentiment anti-mécaniste hérité du XIX^e siècle. Les intermédialistes diraient que ce sentiment relève d'un réflexe de « résistance médiatique », désignant par là ce qui se passe lorsqu'un média – ou un art – freine ou empêche l'intrusion d'une technologie ou d'une façon de faire qui, généralement, provient d'un autre média, lorsque cela met en jeu sa propre médiation. Mais il n'y a pas d'essentialisme médiatique. Un média n'est pas un organisme vivant qui développe des anticorps pour se protéger d'un intrus. La résistance médiatique est toujours due à l'action de ces hommes et femmes qui sont les usagers du média. Ce n'est donc pas le média qui lutte pour préserver une quelconque intégrité de ses processus de médiation, ce sont les usagers qui défendent leurs valeurs. La lente mais inexorable pénétration des sons reproduits sur scène, y compris la reproduction de la voix, s'explique d'abord par le changement de ces valeurs.

19 Pour ces différents usages du son reproduit, voir les publications du programme « Le son du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) », soit trois numéros de *Théâtre/Public* (nos 197, 199 et 201) ainsi que Larrue et Pisano, 2015.

L'année 1999 marque un moment charnière à ce propos puisque c'est en cette ultime année du XX^e siècle que Philip Auslander a décidé de se lancer dans un débat décisif avec Peggy Phelan et les essentialistes. Son essai *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, paru cette année-là, eut l'effet d'une bombe. Il précédait de quelques mois cet autre essai phare de la période, celui de Bolter et Grusin sur la remédiation, dont il partageait les valeurs intermédiales. Auslander défendait deux idées majeures, en opposition radicale à celles de Phelan. D'une part, la présence – qui correspond sensiblement au *liveness*²⁰ – n'est pas l'apanage exclusif du théâtre : de nombreuses pratiques médiatiques, artistiques ou non – comme les cours de justice aux États-Unis –, intègrent la présence à leur dispositif de médiation. Il s'agit là d'une première attaque frontale contre l'unicité prétendue, presque sacralisée de la scène théâtrale (« ultime refuge ») que défendaient les essentialistes. D'autre part, et ceci est plus important encore, la présence n'est pas, n'a jamais été, le contraire du médiatisé et elle n'est pas incompatible avec le médiatisé, comme l'illustrent la radio et, plus tard, la télévision qui se réclament d'elle. Contrairement au cinéma, mais comme le théâtre, elles agissent en temps réel et font valoir que le rapport intime, individualisé qu'elles instaurent avec l'auditeur ou le téléspectateur compense largement les prétendus avantages d'une coprésence physique où le spectateur de théâtre est noyé dans l'indifférence d'une masse.

La démonstration d'Auslander est difficilement attaquable : il peut y avoir de la présence – et de l'aura²¹ – dans les médias les plus technologiques et la scène en apparence la moins technologisée, comme celle de Jerzy Grotowski ou celle de Peter Brook, n'en est pas moins un dispositif médiatique. Tout dénudé qu'il soit, le corps de l'acteur « possédé » communiant avec son public en fait partie. La présence, au théâtre, est toujours le produit d'une médiation, un effet.

Les technologies numériques, par leur puissance, leur accessibilité et leur souplesse, ont bouleversé les pratiques théâtrales actuelles, ouvrant la scène à d'innombrables possibilités visuelles comme sonores. Elles ont, du même coup, accéléré et amplifié les transferts intermédiatiques, brouillant encore davantage les frontières disciplinaires ou, plus justement, faisant éclater au grand jour leur artificialité (ce qui est une autre façon de rompre avec la pensée essentialiste). Cette réalité incontestable donne raison à Auslander. En même temps, libérés de la contrainte de l'illusion référentielle, les concepteurs de son créent des univers originaux et complexes qui commencent à s'entremêler à l'action scénique, y participent de plus en plus pleinement, contribuant vraiment à faire du théâtre actuel l'hypermédia proclamé par Kattenbelt (2006 : 29).

20 Bien que les deux termes ne soient pas absolument équivalents, ils recouvrent à peu près le même champ sémantique.

21 Voir Bolter *et al.*, 2008 : 87-99.

RECOMPOSER L'HISTOIRE DE LA MODERNITÉ SCÉNIQUE : PRENDRE EN COMPTE ET PENSER LE TOURNANT ACOUSTIQUE (FIN XIX^e – DÉBUT XX^e SIÈCLE)

Si les études théâtrales²², comme nous venons de le voir, d'une façon plus ou moins marquée selon les pays, ont globalement négligé la dimension auditive de l'art qui était leur objet, elles ont assez clairement défini la modernité scénique, dont on situe la naissance à la toute fin du XIX^e siècle, comme un mouvement valorisant la dimension visuelle de la scène. La métamorphose du spectacle théâtral a été communément mise en rapport avec les technologies émergentes d'enregistrement et de diffusion d'images du réel, en particulier la photographie et le cinématographe. Ce qui a fondé ce rapprochement n'était pas l'usage scénique de la photographie et du film (ce serait pour un peu plus tard), mais l'idée d'un changement du regard lui-même et des formes de la vision²³. Or, comme il a été dit plus haut et comme de récents travaux l'ont montré, le développement des technologies de reproduction du son, exactement contemporain, phénomène lui-même inscrit dans une transformation des représentations de l'ouïe et du sonore²⁴, a été tout aussi remarquable dans ses effets sur les pratiques humaines, personnelles et sociales. Pourtant, la question d'une éventuelle relation entre la métamorphose esthétique du théâtre et la transformation de l'écoute n'a pas fait l'objet d'études similaires à celles consacrées au rapport à l'image. Notre conviction est que cette relation existe et qu'elle a été déterminante. Après avoir traité de la dimension technologique et intermédiaire du « tournant acoustique²⁵ », nous souhaitons maintenant montrer que celui-ci comporte une réflexion plus large sur l'auralité, en l'occurrence sur ses profondes mutations à cette période, en amont et en dehors des usages des nouveaux appareils. Au-delà d'un simple soulignement de l'importance, de la variété et de la nouveauté des éléments sonores dans le premier théâtre d'art, puis dans les propositions des avant-gardes, au-delà du rappel des modes purement auditifs de l'expérience théâtrale apparus en même temps que le téléphone et le phonographe – à commencer par le théâtrophone –, nous souhaitons faire apparaître l'impact sur la création dramatique et scénique de la transformation des représentations (mentales et scientifiques) de l'ouïe et de l'espace aural. Notons dès à présent que cet impact ne concerne pas une branche particulière (« théâtre d'écoute » ou « théâtre de voix ») de cette création. L'auralité moderne, interagissant avec les nouvelles pratiques de consommation des images, aura même probablement trouvé ses modes d'expression les plus puissants dans des productions où la vision a pu paraître dominer, comme

22 Les études théâtrales (*Theaterwissenschaft, Drama and Theatre Studies*) se sont constituées en tant que discipline autonome dans les années 1920 en Allemagne et dans les années 1950 en France. Les *Performance Studies* apparaissent au cours des années 1960.

23 Les ouvrages appréhendant le théâtre moderne comme lieu « où l'on regarde » sont nombreux. Sur la question générale du regard, voir Mitchell, 2009 [1986] et Crary, 1994 [1990]. Sur la dimension visuelle du théâtre, voir Barranger, 1980 et Picon-Vallin (dir.), 2001.

24 Sur ce qui prépare, suscite et permet l'invention technique dans le domaine du son, voir Sterne, 2015b.

25 L'expression « acoustic turn » désigne le tournant théorique des études en sciences humaines. Voir Meyer, 2010.

elle le ferait plus tard dans les formes réunies sous la dénomination de « theatre of images », de « théâtre d'images²⁶ ».

LE BASCULEMENT D'UN SENS À UN AUTRE?

Revenons à la naissance de l'art du théâtre proprement dit, identifiée à l'apparition du metteur en scène²⁷. La fonction de cette figure a généralement été décrite comme une intervention dramaturgique, traduite en termes principalement scénographiques et plastiques, la musique et les sons assumant, lorsqu'ils sont mis en œuvre, une fonction interne à cette perspective. Il s'agit d'abord et avant tout que le public *voie*. La perception et l'attention auditives en tant que telles sont peu évoquées, renvoyées au passé désuet du règne des auteurs, de la diction et des « voix d'or », tout ce avec quoi on veut rompre. Le récit aujourd'hui admis, récit qui semble s'être élaboré et imposé dans les années 1970, du moins dans la francophonie, raconte comment un théâtre « plutôt fondé sur l'écoute » – comme l'écrivent les auteurs de *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours* – laisse place à un théâtre où « la part visuelle [...] acquiert de plus en plus d'importance » (Boisson, Folco et Martinez [dir.], 2010 : 55). Ce basculement d'un sens à un autre se serait amplifié et radicalisé avec les générations suivantes, suscitant en réaction un théâtre du corps et de la présence. À partir de cette proposition, qui fait consensus sans jamais être explicitée, c'est une négligence quasi totale de tout ce qui relève de l'auralité qui s'installe. L'usage des nouveaux appareils de reproduction ou de médiatisation du son, sur scène ou autour de la scène, nous l'avons vu, n'a pas fait l'objet de reconstitutions précises. Mais l'indifférence est plus générale. Alors qu'il existe des histoires de l'acoustique des salles de concert et des lieux de musique au XX^e siècle, on ne trouve pas de travaux similaires pour les salles et les lieux de théâtre. Alors que la modernité scénique coïncide avec les débuts de l'enregistrement audio et que nous disposons, par conséquent, dès l'orée du XX^e siècle, de phonogrammes de théâtre, ceux-ci n'ont pas donné lieu à des recherches poussées, comme si la dimension sonore ne méritait pas quelques efforts²⁸. L'image de la scène moderne – si l'on excepte le champ du théâtre radiophonique et quelques initiatives touchant explicitement l'écoute – a été construite sur l'idée selon laquelle la représentation se déroule dans un espace organisé par et pour la vue.

26 Deux exemples parlants : Robert Wilson et Robert Lepage.

27 Pour la France, la date conventionnelle de l'« invention » de la mise en scène est 1887, année où André Antoine crée le Théâtre-Libre. Jusque-là, un régisseur veillait à la bonne marche du spectacle.

28 La richesse des fonds sonores ne cesse de se confirmer. Sur les fonds audio de la BnF (Bibliothèque nationale de France), voir Huthwohl, 2010 : 28-31. En France toujours, l'Institut national de l'audiovisuel (INA) détient d'importants fonds radiophoniques. Autres lieux de conservation importants : la bibliothèque Gaston Baty (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), sans oublier de nombreux théâtres, personnes privées, collectionneurs et associations. Du côté du Canada et du Québec, il existe l'impressionnante collection du Gramophone virtuel de Bibliothèque et Archives Canada et le répertoire numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Il y a à cela plusieurs explications. D'abord, chez les chercheurs en études théâtrales comme chez tous les autres chercheurs en sciences humaines et sociales, existe l'idée générale d'un lien entre la modernité et une « hégémonie » de la vision, pour reprendre le titre de l'ouvrage qu'a dirigé David Michael Levin (1993). Ensuite, il y a le désir légitime de ces mêmes chercheurs de ne pas limiter l'étude de leur art aux approches littéraires ou aux théories attribuant un rôle de premier plan au texte dramatique. Ainsi, Jacques Nichet, universitaire et metteur en scène, a-t-il consacré le cours qu'il a donné en 2010 au Collège de France aux expériences artistiques qui ont participé à la recherche d'« un langage purement scénique ». Bien que cette démarche ne l'impliquât pas *a priori*, les éléments sonores de ce nouveau « langage », verbaux ou non verbaux, ont été inscrits par la théorie, en particulier la sémiologie, parmi les composantes d'une « lecture » globale, le concept de « lecture » renvoyant au visuel. Le discours militant de la jeune théâtreologie, soucieuse d'autonomisation par rapport aux études de lettres, a engendré, dès les années 1980, un schéma binaire : « le texte et la scène », dont les plus grands essayistes ont eu bien du mal à se débarrasser²⁹. Mais le récit « ocularocentriste » de l'histoire de la scène moderne repose aussi, il faut bien le dire, sur l'inscription effective de la part la plus brillante de l'art du théâtre naissant dans la « passion du voir » – puissamment décrite par Roberto Calasso dans *La folie Baudelaire* (2011) –, telle qu'elle était en train de se redéfinir avec le développement des panoramas, des projections lumineuses, de la photographie, et puis du cinéma, pensé comme le concurrent et le double, fascinant, de la scène contemporaine, un cinéma dont on a longtemps oublié la dimension sonore. De cette passion témoignent, dans des styles différents, les deux grands penseurs de la scène moderne : Arthur Gordon Craig et Antonin Artaud. Elle est encore vive aujourd'hui.

Sans remettre en question la dynamique de cette passion, nous avons entrepris de retravailler cette histoire. À propos de ce qui s'est passé à la fin du XIX^e siècle, nous parlerons non du passage d'un théâtre de l'écoute à un théâtre du voir, mais d'une invention de l'écoute comme *pratique sensorielle autonome* et de la réorganisation profonde de l'ensemble acoustique *permanent* du théâtre occidental, comportant quatre éléments de base : la voix, le bruit, la musique, le silence, dont deux au moins, le bruit et le silence, sont structurellement communs à la scène et à la salle. Cette réorganisation s'est amorcée dans plusieurs lieux en même temps : dans le champ de l'acoustique, définie comme la science du son, incluant sa production, sa transmission et ses effets; dans le champ de la poésie et de l'écriture dramatique; et dans le champ de la mise en scène – phénomène rarement décrit, mais qui n'en existe pas moins. Bref, la réorganisation s'est amorcée dans trois univers autonomes possédant leurs propres chronologies et dont les interrelations demandent encore à être étudiées.

29 Voir Dort, 1995 [1984] : 245-275.

UN NOUVEL ESPACE AUDITIF

Au XIX^e siècle, explique Jonathan Sterne dans *Une histoire de la modernité sonore*, du fait des recherches et des expériences effectuées sur l'oreille et sur le son, ainsi que du développement des gestes techniques comme l'auscultation médicale, « l'écoute se distingue des autres activités sensorielles [...]. Une fois isolée de la sorte, [la faculté d'audition] peut être intensifiée, ciblée et reconstruite ». « Le son, continue-t-il, est construit en tant qu'objet en physique, en acoustique et en physiologie » (Sterne, 2015b : 138). Le son, tous sons confondus, quels qu'ils soient et d'où qu'ils viennent. Quels ont pu être les effets d'une telle transformation de l'ouïe, le sens majeur du théâtre avec la vue, sur la pensée, la pratique et l'expérience théâtrales? Nous en soulignerons deux : d'une part, le brouillage des frontières entre les composantes traditionnelles de la représentation : la voix (parlée), le bruit (le bruitage) et la musique, frontières jusque-là assez claires, même si musique et voix entretenaient des relations séculaires; d'autre part, le brouillage de la limite entre le lieu du jeu et le lieu de l'écoute par la mise en évidence objective de leur unité acoustique. Nous suggérerons, en nous appuyant sur l'analyse d'archives sonores de quelques spectacles, que cette redéfinition radicale des matériaux et de l'espace du théâtre, qui a marqué la genèse de la scène moderne, fonde encore les créations d'aujourd'hui, au-delà de la séparation entre théâtre du verbe et théâtre de l'image. Revenons aux dernières décennies du XIX^e siècle et aux trois lieux de remuement de la pensée acoustique. Nous commencerons par l'écriture poétique, parce que les poètes révèlent les mouvements de fond qui se traduisent aussi, parfois, en découvertes scientifiques et en trouvailles technologiques.

Un petit texte de Rilke s'intitule *Notes sur la mélodie des choses* (Rilke, 2012 [1898])³⁰. Il se compose de quarante notes brèves. On peut y percevoir des échos à *La naissance de la tragédie* de Nietzsche paru en 1872. La note XVI introduit la notion générale de « mélodie des choses » (*Melodie der Dinge*), que Rilke appelle aussi mélodie « de l'arrière-fond » (*Hintergrund*) ou encore « atmosphère » (*Stimmung*) – le mot joue avec la voix (*Stimme*) : « Que ce soit le chant d'une lampe ou bien la voix de la tempête, [...] toujours veille derrière toi une ample mélodie, tissée de mille voix, dans laquelle ton solo n'a sa place que de temps à autre. Savoir à quel moment c'est à toi d'attaquer, voilà le secret de ta solitude » (souligné dans le texte). Dans la note XX, Rilke décrit un groupe en deuil : « Sur eux bruit comme une forêt ». À partir de la note XXV, Rilke parle concrètement de théâtre :

[C]et ample chœur de l'arrière-fond [...] ne peut sur scène, pour le moment, se faire comprendre par les mêmes moyens (note XXVI).

30 Voir, dans *Ligéia : dossiers sur l'art*, la présentation qu'en a faite Jean Massé (2015 : 242-246).

Renforcer techniquement tel bruit, tel éclairage, produit un effet ridicule, parce que de mille voix on en monte une seule en épingle, si bien que toute l'action reste suspendue à cette unique arête (note XXVII).

Ce qui apparaît dans ce texte est bien un nouvel imaginaire acoustique scénique, prêtant voix aux bruits, à la musique et au silence, proche de celui qu'on trouve à la même époque chez l'auteur dramatique Maurice Maeterlinck. Melissa Van Drie a étudié, dans sa thèse, le nombre et la précision des bruits (cris d'oiseaux, cri du vent, bruissements des arbres) dans *Les aveugles*, en 1890, ou dans *L'intruse*, en 1891; elle note l'amplification des perceptions, l'élaboration d'un silence si grand qu'il permet d'entendre le moindre froissement. Elle établit un lien entre cette audition inédite, étran­gé­isée, du monde, les conceptions scientifiques du son et l'invention d'appareils (le théatrophone, le téléphone, le phonographe) permettant d'entendre ce dont le spectateur ne perçoit, ni ne connaît la source (Van Drie, 2010a)³¹. Notons que Nancy Tobin, préparant la création de Denis Marleau, dit avoir « beaucoup écouté les sons mentionnés par Maeterlinck » : « J'ai écouté beaucoup de sons de mer, de sons de vent, pour m'apercevoir... que tous ces sons pouvaient se confondre dans le registre des hautes fréquences surtout » (Tobin, 2011 : 64). Quant à la voix humaine, la voix parlée, parfois méthodiquement, curieusement isolée, elle se détache, d'autres fois, sur une rumeur qui la trouble. Certains événements phoniques peuvent s'avérer ambigus, comme dans la célèbre séquence du quatrième acte de *La cerisaie* (1904), où un bruit étrange retentit au loin, dont les personnages ne savent pas s'il s'agit du claquement d'une corde rompue, du cri d'un animal ou – ils ne le disent pas, mais le public peut y penser – d'un appel au secours humain.

Considérons maintenant ce qui se passe à la même période dans le champ de l'acoustique générale. De la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, cette discipline, sous ses différentes formes (acoustique physique, vocale, auditive, et surtout architecturale), a entretenu des liens étroits avec le théâtre. Pour l'évoquer, nous nous appuyons sur l'étude de Claire Pillot-Loiseau, consacrée à la « [p]lace de l'acoustique dans la revue *La voix parlée et chantée* » (Pillot-Loiseau, 2011 : 33). Ce périodique, qui a paru de 1890 à 1903, avait pour objectif de faire dialoguer la science et l'art. Selon le calcul effectué par l'auteure, un peu plus du quart de ses numéros a été consacré à l'acoustique, toutes catégories confondues, ce qui correspond à 98 articles. Nous avons là une indication indirecte de la large diffusion de la discipline et de l'intérêt que pouvaient lui accorder les milieux cultivés et artistiques. De ce riche ensemble, retenons que l'acoustique mécanique intègre la voix humaine dans l'étude des principaux corps sonores, résonateurs, sons et bruits. Auguste Guillemin, agrégé de sciences physiques, qui rédige la quasi-totalité des articles proposés en ce domaine, considère la voix « comme un instrument à vent et non un instrument à cordes » (Pillot-Loiseau, 2011 : 36). Retenons de l'acoustique vocale cette simple proposition, dont on peut imaginer les effets sur l'oralité théâtrale : « La parole[,] étant un son, doit

31 Voir aussi Van Drie, 2010b.

être également soumise aux lois des sons » (Pillot-Loiseau, 2011 : 33). Comme les autres sons, et même davantage, la parole est visualisée, matérialisée. Parmi les techniques suggérées, on retrouve la chronophotographie des lèvres prononçant clairement une phrase.

Dans le champ de l'acoustique des salles, peu présent dans *La voix parlée et chantée*, le nom le plus important est celui de l'Américain Wallace Clement Sabine (1868-1919), assez vite lu en France (un des articles le mentionne). Les travaux récents de Viktoria Tkaczyk (2014)³² soulignent que Sabine a confirmé expérimentalement, au début du XX^e siècle, une proposition datant de la fin du XVIII^e siècle selon laquelle ce n'est pas seulement de la structure primaire d'une salle (sa taille et sa forme), mais aussi de la structure secondaire (les matériaux utilisés pour construire et recouvrir les surfaces), que dépend l'acoustique de cette salle. Travaillant dans cette perspective, Sabine a calculé l'importance objective de l'auditeur et montré qu'il constitue lui-même un élément absorbant. Dans cette représentation radicalement nouvelle du lieu théâtral, les acteurs du phénomène sont pris en compte dans la transmission du son, et pas seulement l'architecture du bâtiment.

Intéressons-nous pour finir à la création théâtrale. Contrairement à ce que suggère Rilke, le rêve d'un « arrière-fond » vocalisé d'où surgiraient des voix humaines s'est concrètement réalisé dans quelques mises en scène dès le début du XX^e siècle. Plutôt que les expériences légendaires et volontaristes des symbolistes, c'est un spectacle d'André Antoine que nous choisirons comme exemple. Dans *Le Roi Lear* monté en 1904, toutes les voix sont travaillées en un « mouvement rythmique puissant, ininterrompu » (Massiac, 1904 : 568), et le fameux orage est tellement bruyant qu'il couvre par moments le texte. Pour résumer, la modernité acoustique se caractérise, en amont des créations scéniques, par les traits suivants :

- l'écoute est construite comme une pratique spécifique, technique, objet d'une nouvelle culture;
- la voix parlée, qui devient un élément majeur des expérimentations acoustiques (pour Sabine, l'amphithéâtre universitaire est un modèle plus proche de la salle de théâtre que la salle de concert), est dans le même temps rapprochée du bruit;
- les auditeurs (résonants ou absorbants) interviennent directement dans l'événement aural qui se déroule dans la salle où celui-ci a lieu.

³² Voir la version revue et traduite en français de ce texte dans l'ouvrage *Le son du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles)* : l'histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne à paraître en 2016.

UN ESPACE PHONIQUE, DANS LES DEUX SENS DU TERME³³

Notre hypothèse est que ces traits, qui ont en grande partie défini l'espace-temps et l'univers sonore de la scène moderne, constituent désormais – pour combien de temps encore? – des composantes stables de l'art du théâtre occidental. Si, depuis le début du XX^e siècle, chaque grande période technologique a fait se réinventer les pratiques et les dramaturgies touchant à la voix, aux sons et aux modes d'écoute, le modèle reste fondamentalement le même. Les transferts techniques et esthétiques qui ont eu lieu entre le cinéma des premiers temps et le théâtre dans le domaine du son ont été précisément décrits³⁴. Si la salle de cinéma telle qu'elle s'est ensuite organisée a constitué assez rapidement un anti-modèle pour les architectes de théâtre (« il ne peut être question de remplacer la sonorité propre d'une salle par la distribution, dans l'oreille de chaque spectateur, des sons pris en un point seulement de cette salle » [Sonrel, 1945 : 38]), le film, lui, s'avère inspirant, lorsqu'il s'agit de pousser le deuxième trait de l'approche acoustique moderne, c'est-à-dire l'appréhension des divers sons comme sons, jusqu'à la réalisation d'une « trame sonore » : usage du magnétophone, création de « bandes-son », installation dans les théâtres d'équipement en conséquence, puis sonorisation des salles, jusqu'aux acoustiques modulables selon les usages et les spectacles, et la réalisation d'univers sonores totalement artificiels. La radio, qui naît comme média dans les années 1920, a marqué elle aussi les pratiques théâtrales. L'ethnologue suisse-allemand Oskar Eberle, pour qui le *Hörspiel* (jeu pour l'oreille) est un *Urtheater* (théâtre originel) plus important encore que le *Schauspiel* (jeu pour le regard), explique dans les années 1950 que la radio a réinventé le *Hörspiel* et prévoit que cette forme revivra, en dehors du média radiophonique (Eberle, 1954). La suite lui a donné raison, et la voix parlée occupe dans ce processus une place essentielle – voir, par exemple, les œuvres de Heiner Goebbels. Cependant, d'une génération technologique à une autre, le théâtre semble maintenir et retravailler d'une façon qui n'appartient qu'à lui la double porosité de l'acoustique moderne : celle qui concerne les différents sons du spectacle, d'une part (voix, bruits, musiques et silences de la scène), et celle qui fait du lieu théâtral un lieu d'écoute unique (ces voix, bruits, musiques et silences se mêlent avec tous ceux que produit l'assistance). Il croise ces deux phénomènes, il les fait jouer ensemble dramaturgiquement³⁵.

Notre premier exemple d'un tel croisement appartient aux années 1970. La façon dont Patrice Chéreau a mis en scène la pièce en un acte de Marivaux, *La dispute*, en 1973, à Paris, au Théâtre de la Musique (aujourd'hui La Gaîté lyrique), nous est apparue caractéristique d'une période fascinée par l'image, hantée par le non-verbal et pourtant, ou de ce fait même, inventive sur le plan oral et aural. C'est ce que révèle l'audition des archives sonores de ce spectacle, devenu,

33 Le terme « phonique » désigne soit le sonore en général, soit uniquement le vocal.

34 Voir, en particulier, les travaux de Rick Altman, Martin Barnier, André Gaudreault, Germain Lacasse, Giusy Pisano, Valérie Pozner et Jean-Pierre Sirois-Trahan.

35 Voir Mervant-Roux et Pisano, 2015.

avec le temps, une œuvre de référence à l'intérieur d'une mémoire principalement visuelle et corporelle de la modernité scénique.

La dispute [la discussion], une des dernières pièces écrites par Marivaux, renvoie aux histoires d'enfants sauvages et aux recherches de ses contemporains sur la nature et l'éducation. Dans le programme, Patrice Chéreau en proposait un bref résumé :

En plein cœur du XVIII^e siècle, un couple de souverains éclairés, princes d'un État idéal, tente, pour clore une dispute anodine, de remonter aux sources du comportement amoureux. Ils se donnent alors le spectacle d'une expérience menée avec quatre sujets des deux sexes, séquestrés à cette seule fin depuis leur plus jeune âge et élevés dans l'isolement le plus complet par des serviteurs noirs (Chéreau, 1973 : n.p.).

À sa création, le spectacle suscite deux grandes réactions : de nombreux critiques l'inscrivent dans le courant du « théâtre d'images » et y retrouvent même des traces du *Regard du sourd* de Bob Wilson, présenté trois ans auparavant dans la même salle du Théâtre de la Musique. On répète la boutade de Roger Blin à propos de la production précédente de Chéreau (*Massacre à Paris*, 1972) : « Le regard du sourd n'est pas tombé dans l'oreille d'un aveugle ». D'autre part, plusieurs spécialistes de théâtre, dont Bernard Dort, qui parlera assez vite du « piège des images », reprochent au metteur en scène d'avoir « désarticulé le langage³⁶ ». Le langage, explique Dort, était absent de ce spectacle. Entre la référence à la vision et la référence au texte, le sonore avait disparu. Ou presque.

« Le son », comme on commençait à le dire, était d'André Serré, qui travaillait depuis quelques années avec Patrice Chéreau mais amorçait avec lui, à l'occasion de ce spectacle, une collaboration inventive. Les chercheurs du Laboratoire des arts et des spectacles du CNRS s'intéresseront au « décor sonore » de *La dispute* dont les différents éléments, expliquait Odette Aslan, étaient mélangés chaque soir en direct et diffusés par une dizaine de haut-parleurs (Aslan, 1986 : 66). Cependant, « le son » était identifié à ce qu'on a appelé la « bande-son », la musique, même enregistrée, étant traitée à part. Ce n'est que récemment que l'écoute a changé. Le fonds Roger Planchon de la Bibliothèque nationale de France, conservé au Département des arts du spectacle, comporte de précieuses archives de *La dispute* : l'ensemble des matériaux sonores enregistrés (bruits et voix) ou réenregistrés (œuvres musicales, intégrales et fragments) par André Serré, la « bande-son » du spectacle (le montage de ces éléments dans l'ordre de leur diffusion) et les captations audio de deux représentations en public. On peut étudier, grâce à ces dernières, le tressage savant des différentes catégories de sons, fixés ou produits en direct : souffles de vent, musique, voix parlées, cris humains et cris d'animaux, beaucoup de chants d'oiseaux, des

36 Frédéric Maurin a souvent rappelé que le théâtre d'images avait été d'emblée associé, illégitimement selon lui, à un discrédit jeté sur le verbe. Voir, par exemple, Maurin, 2001 : 49-69.

paroles bruitées par le jazz (les deux serveurs sont des chanteurs noirs américains). Écouter l'archive fait comprendre que, pour Chéreau, les bruits ne devaient pas composer un équivalent ou un complément auditif du « décor » à l'ancienne. Ils devaient s'insérer dans une construction sonore et visuelle – le premier terme ayant autant d'importance, sinon plus, que le deuxième – assez proche du « paysage commun » dont parle Rilke, ici très violemment dramatisé : sur le plateau, la forêt sombre, avec les « silences habités » que Serré dit avoir inventés pour cette création. La musique, elle, émane de la salle du théâtre; elle sort du gouffre vide qui bée entre le public et la scène. « La fosse d'orchestre, écrit Patrice Chéreau dans le programme, cette crevasse grinçante des instruments qui s'accordent, qui profère des oracles et d'où sortiront des sons, des concerts et des vapeurs sulfureuses » (1973 : n.p.). À la fin du long prologue – un « centon » composé par François Regnault à partir d'autres œuvres de Marivaux –, au moment où le Prince (Roland Bertin), Hermiane (Norma Bengell en 1973) et ses servantes franchissent la fosse, progressant sur une planche étroite pour rejoindre le plateau, la musique assourdit l'acteur et les actrices, les assaille comme une tempête, les fragilise. Les mots ne sont parfois plus distinctement perceptibles, l'*Ode funèbre maçonnique* de Mozart les couvre³⁷. Durant toute l'action qui suit, organisée en sept nuitées – et « sept fois le coq va chanter » (Chéreau, 1973 : n.p.) –, les coassements de grenouilles, les croassements de corbeaux, les grésillements de grillons, les hurlements de loups interviendront en arrière-fond selon une partition réglée sur des critères dramaturgiques. Quant aux paroles des enfants, elles témoignent de leur difficulté à se réapproprier une langue acquise hors d'un contexte humanisant³⁸. Le spectacle ramassait ainsi, dans sa forme visible *et audible*, la vive dispute, contemporaine de la gestation du spectacle, sur la validité du langage, ses limites, et l'attraction du non-verbal.

Le deuxième exemple, qui représentera la décennie suivante, est la *Bérénice* de Racine montée par Klaus Michael Grüber en 1985 dans la salle Richelieu de la Comédie-Française. On peut percevoir en écoutant les enregistrements disponibles et en lisant les textes rédigés par ceux qui en ont été les spectateurs à quel point cette création, qui a souvent été interprétée comme un retour mélancolique et inspiré à l'ancien « théâtre d'écoute », celui qui aurait précédé l'ère de la mise en scène, se fonde au contraire sur une représentation moderne de l'acoustique et tient sa force saisissante de la double porosité évoquée plus haut. Si, en effet, la salle Richelieu date de la fin du XIX^e siècle, la conception dramatique du milieu résonnant mise en œuvre par Grüber relève de la modernité. Celle de Rilke et celle de Sabine. Comme dans les *Notes sur la mélodie des choses*, la voix, qui n'est exactement ni « parlée » ni « chantée » – c'est toute la question de l'alexandrin –, se détache à peine du silence qui semble de la même matière. Grüber veut « quelque chose de chuchotant » (Grüber, 1993 : 15). Une phrase surtout, dans les notes de

37 L'*Ode funèbre maçonnique* a déjà été entièrement diffusée à l'ouverture du spectacle, avant le prologue.

38 Voir Mervant-Roux, 2014.

répétitions, vient éclairer sa dramaturgie phonique : « Le vers, extrême élégance pour éviter le silence » (Grüber, 1993 : 15). Mais au théâtre, le silence ne peut réellement exister que si les spectateurs se tiennent silencieux. La porosité acoustique devient, dans *Bérénice*, un matériau crucial du jeu. Le metteur en scène Stéphane Braunschweig, qui a assisté au spectacle, parle des « gens qui toussaient, sans discontinuer », de la « bande-son » des toux ; il y avait, dit-il, « une tragédie de l'écoute » : « Ce qui était formidable, mais aussi douloureux, c'était cette absence de coupure avec le plateau. On se sentait de la même chair que les acteurs [...], mais aussi de la même chair que ceux qui toussaient sans pudeur » (Braunschweig, 1993 : 175-176). Un autre metteur en scène, Jean-Pierre Vincent, remarque à la même période que, après avoir abandonné les théâtres pour des lieux réels, « on s'aperçoit que le théâtre est aussi un lieu réel » (Vincent, 1989 : 22).

Le dernier exemple, qui illustrera l'ère numérique, est le son de *Paradiso*, troisième composante de la trilogie inspirée de Dante (avec *Inferno* et *Purgatorio*) créée par Romeo Castellucci en 2008 à Avignon. Ce son, dû à Scott Gibbons, compositeur de musique électro-acoustique et collaborateur de longue date de Castellucci, met en œuvre la première porosité de façon inédite et participe à un dispositif perceptif qui joue d'une façon paradoxale, à contre-courant, avec la seconde³⁹. Durant moins de cinq minutes, ce qui n'était ni un spectacle, ni une installation, mais une « image », selon son créateur, proposait à un public restreint de cinq ou six spectateurs une expérience simple que beaucoup disent inoubliable. On entrait dans une quasi-obscrité et l'on devait se pencher, s'accroupir ou s'agenouiller – il y avait quelque chose d'enfantin dans ce geste – pour voir ensemble, par un grand oculus, l'intérieur de l'église des Célestins, église désaffectée, vide de part en part, et dont le sol était recouvert d'une pellicule d'eau miroitante. En haut de la nef, au loin, était situé un piano à queue vieilli ou brûlé, d'où suintait une sorte de pluie. On le distinguait mal, on regardait l'ensemble de l'espace, les miroitements de la lumière, l'absence de toute trace de vie. Un son continu venait d'on ne sait où. De temps en temps, le drapeau noir surgissait en claquant violemment devant l'oculus, comme un battement d'aile, empêchant de voir, disparaissant. Il ne se passait rien de plus :

J'étais inspiré par l'idée que ce royaume devrait être empli du bruit des ailes et du langage incompréhensible des anges. Cela me faisait penser à l'invasion des sauterelles dans la Bible. [...] Dante peut passer à travers l'Enfer et le Purgatoire sous sa forme humaine, mais au Paradis il a besoin de protection. Et même alors, ses sens humains peuvent à peine percevoir ; son esprit ne peut pas complètement comprendre ; et ses mots ne peuvent pas exprimer de façon satisfaisante ce qu'il en est. [...] Pendant que je travaillais sur *La divine comédie*, il y a eu [à Chicago] l'invasion de milliards de cigales. Dans mon quartier, c'était d'une intensité incroyable. Impossible d'avoir une conversation avec ce vacarme, et on ne pouvait éviter de marcher sur ces énormes insectes. Cela m'a rappelé

39 Sur sa collaboration avec Romeo Castellucci, voir l'entretien d'Éric Vautrin avec Scott Gibbons, p. 219 du présent numéro.

cette idée du Paradis. J'ai donc fait beaucoup d'enregistrements et ensuite[,] j'ai sculpté les sons pour en faire la musique de *Paradiso* (Gibbons, cité dans Silber, 2008).

Scott Gibbons évoque d'autres sources comme le schofar (un instrument de musique à vent utilisé dans le rituel juif depuis l'Antiquité), l'instrument de l'Apocalypse, la friture radio « qui, de façon inexplicable, ressemble à des voix humaines » et des décharges électriques.

Ici, plus de récit, plus d'action, comme dans les autres épisodes. Plus de paroles ni de dialogues. Plus de musique humaine. Cependant, la musicalisation des bruits a pour effet de créer un silence où l'on croit entendre des voix. *Paradiso* peut ainsi être décrit comme un travail sur ce que Peter Sloterdijk appelle « les enveloppes sonosphériques », les « sphères » que les hommes ont besoin d'élaborer pour vivre (Sloterdijk, 2002 [1998] : 31). Rien d'immersif, pourtant, dans la proposition, dans « l'image » construite par Castellucci : le spectateur n'entre pas dans la sphère acoustique. « Le dispositif, écrit Éric Vautrin, insiste sur sa position de témoin » (Vautrin, 2009).

Nous pouvons parler, à propos de ces trois productions des années 1970, 1980 et 2000, d'une exploration, à chaque fois différente, de l'espace théâtral comme espace acoustique unique, et d'un mélange, à chaque fois renouvelé, de la voix humaine avec le bruit, avec le silence, avec la musique. Cependant – nous souhaitons insister sur ce point –, il ne s'agit dans aucun des cas d'une disparition de la vocalité *verbale*. L'expérience du spectateur, à chaque génération, est celle de réentendre, au contraire, des mots, d'en être touché, captivé. Dans *La dispute*, selon Chéreau, le texte, la plupart du temps distinctement audible (contrairement à la légende), s'insère dans les autres sons et ne coule pas selon les codes marivaudiens convenus. Heurté ou artificiel dans la bouche des adolescents, bruité et rythmé par les chanteurs noirs, il n'en est que plus écouté, du fond de la difficulté alors ressentie à le faire. Dans la *Bérénice* montée par Grüber, le spectateur-auditeur, partenaire, proche, malgré lui, du dialogue entre les figures, est astreint à vivre une expérience exceptionnelle en suivant, un mot après l'autre, une œuvre dramatique que sa célébrité pouvait avoir édulcorée. Dans *Paradiso*, c'est l'absence de paroles, ou leur caractère incompréhensible, qui ajoute au sentiment vif d'apercevoir un monde inouï – et crée le besoin, le désir, de lire le poème de Dante.

Les résultats des recherches intermédiaires et interdisciplinaires effectuées depuis 2008 sur l'histoire de la dimension sonore du spectacle, de l'acoustique des lieux, de la sonorisation, de la création sonore proprement dite ainsi que sur les archives audio rendent encore plus incompréhensible la surdité des études théâtrales à l'auralité du théâtre – surdité, il faut le rappeler, que nous avons tous partagée. Mais en même temps, ces résultats l'éclairent. Ils suggèrent que les phénomènes invoqués (l'ocularocentrisme généralisé, la représentation plutôt visuelle, puis plutôt corporelle, de la mise en scène) ne suffisent pas à expliquer ce phénomène

collectif. Ce que nous entrevoyons désormais au cœur de l'oubli spécifique du sonore théâtral moderne par la théorie, telle qu'elle s'est organisée dans les années 1970, c'est un intense rejet du « texte », du « dire », de la « voix parlée » et, à travers elle, du verbal lui-même, comme si celui-ci était définitivement dépassé, comme si le corps non linguistique pouvait totalement se substituer au langage et s'avérer l'acteur structurel du théâtre. Ce courant séducteur, inspiré, dont on peut comprendre la force, oublie que les grands créateurs visuels et les grands performeurs se sont précisément affrontés et s'affrontent encore aujourd'hui à la question vitale (comique et tragique) du langage, que leurs productions témoignent de son importance. Ils oublient que, souvent, des textes les nourrissent et que seuls ou presque les mots peuvent les décrire⁴⁰. S'étant fermement bouché les oreilles devant les sirènes parlantes, le chercheur a perdu le lien avec tout l'univers sonore et toute chance de rendre compte de ce qui, du son, agit dans l'image, dans le regard, dans l'événement.

Comment échapper à un modèle, à un jeu de concepts et à une méthodologie qui ont tant marqué les représentations mentales du théâtre? Notre imaginaire théorique est si atrophié concernant le monde aural, notre prétention à le connaître si forte, malgré les avertissements conjugués des preneurs de son et des historiens⁴¹, que seules des recherches précises sur les traces enregistrées des créations, sur l'histoire acoustique des salles et sur les univers auditifs contextuels, peuvent nous permettre de reconstituer, dans son évolution encore largement inconnue, l'oscillation permanente de l'écoute au théâtre entre l'« imagement⁴² » et l'« entendement⁴³ » – pour utiliser des termes susceptibles d'échapper au modèle trop simple de l'audio-vision.

Le recentrement affirmé de nos recherches sur la vocalité, et en particulier sur la vocalité verbale (le parler, le chanter, le rapport théâtral et scénique à la langue), qui caractérise le programme ECHO⁴⁴, ne signifie pas un abandon du bruit, du son, de la musique, un rétrécissement de l'auralité, mais le désir de s'approcher de ce qui semble toujours constituer l'aimant inouï du théâtre, dans son volet occidental auquel nous nous sommes limités : entendre, malgré tout, quelque chose se dire. Ou rien, mais dans un lieu implicitement textualisé.

40 Sur tous ces points, voir Maurin, 2010 [1998].

41 Outre les textes de référence d'Alain Corbin et de Jonathan Sterne, on peut lire Mark M. Smith, 2015.

42 « Imaginer » signifiait « considérer, examiner », ou encore « écouter ». Par exemple : « Lors me boutai un peu avant / Plus près de li, pour mieux imaginer / Son chant » (Godefroy, 1990 [1901]).

43 Nous renvoyons à la troisième des quatre écoutes de Pierre Schaeffer : « écouter, ouïr, entendre, comprendre ». Voir Schaeffer, 2002 [1966] : 116.

44 Programme ANR [THALIM / ARIAS, BnF, LIMSI, CRIalt, UvA]. Voir l'annexe 1 pour le résumé des objectifs du projet.

Annexe 1. Résumé du projet ECHO [*EC*rire l'*H*istoire de l'*O*ral] : « *L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes : mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)* »

Le monde occidental moderne est généralement décrit comme un monde de l'image. L'écoute y semble négligeable, à l'exception de l'écoute musicale. Le cas du théâtre est symptomatique : alors que la scène s'y est historiquement organisée autour d'un texte (vocalisé), éventuellement accompagné de musique (chantée ou instrumentale), que l'acoustique a été rapidement prise en compte, il n'existe quasiment pas de travaux sur le théâtre comme lieu auditif.

Le projet ECHO, né de ce constat paradoxal qu'il a entrepris de comprendre, aborde le théâtre européen – et en particulier français – comme un espace organisé par et pour la voix dite « parlée ». Un choix qui ne va pas de soi. Une telle définition, en effet, assumée par les acousticiens modernes du lieu théâtral (fin XIX^e - début XX^e siècle), a été bousculée – les représentations de la parole ont changé (physiologie, phonétique, psychanalyse), les nouvelles technologies sonores (microphone, phonographe, téléphone, haut-parleur, puis radio et magnétophone) ont fait évoluer le son du théâtre et particulièrement la voix – et, surtout, le rapport au mot, au texte, à la langue (ici, la langue française) a connu des bouleversements majeurs.

Faisant l'hypothèse que, dans le domaine vital du langage, bouleversement ne signifiait pas disparition, l'équipe ECHO a entrepris de saisir, dans un corpus d'une quarantaine d'enregistrements audio de représentations (entre 1945 et 1990), les diverses façons dont les artistes ont rejoué et recréé les expériences modernes de la parole et de la langue. La reconstitution précise de l'histoire acoustique des deux salles privilégiées pour l'étude, l'étude des fonctions dramatiques et théâtrales de la radio à la même période, l'enquête ethnographique auprès des spectateurs, contribuent de façon majeure à ce qui prend la forme d'une réécriture de l'histoire récente du théâtre occidental et à une réflexion de fond, qui s'avère aujourd'hui cruciale, sur le rapport plus général de nos sociétés à l'art de verbaliser (écouter, lire, mémoriser, parler, chanter) une langue écrite ou travaillée.

Annexe 2. Le son du théâtre : mots et concepts

Sous la responsabilité de Marie-Madeleine Mervant-Roux (DR, THALIM / ARIAS) et Éric Vautrin (MCF, études théâtrales, chercheur associé à THALIM / ARIAS).

Rédigé par une équipe d'une vingtaine de chercheurs spécialistes d'études théâtrales ou de *Sound Studies*, le glossaire rendra compte de l'histoire des circulations théoriques et esthétiques d'une vingtaine de mots et concepts utilisés pour décrire les phénomènes de son et d'écoute au théâtre dans le champ occidental (XIX^e - XXI^e siècles), de « Bruiteur » à « Resonanz ». Il reviendra sur leurs passages d'une langue à une autre, leurs traductions (ou leur non-traduction) en français, anglais, allemand, italien et portugais. La liste actuelle des entrées est la suivante : « Acoustique »; « Bande-son »; « Boniment »; « Bruit / bruitage / bruit de fond »; « Entendre / écouter / ouïr »; « Environnement sonore / Soundscape »; « Hörspiel / théâtre radiophonique »; « Klang »; « Listener / Audile »; « Microphone »; « Musica de cena »; « Onomatopée »; « Oralité »; « Recording »; « Resonanz »; « Silence »; « Sonoplastia »; « Sprechen »; « Théâtrophone »; « Ventriloquie »; « Voix ».

Construit sur une plateforme collaborative (SPIP), le projet se situe au point de convergence des possibilités offertes par les humanités numériques et de la recherche en sciences humaines. Les contributeurs (France, Allemagne, Brésil, Canada / Québec, États-Unis, Grande-Bretagne, Italie), dont certains ont participé au programme CNRS / CRI « Le son du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) », doivent à la fois développer un imaginaire technologique nouveau et effectuer un travail scientifique d'un genre inédit, intégrant les circulations à venir permises par l'outil ainsi que la présence possible d'éléments sonores dans les textes ou en lien avec eux.

Composition actuelle du groupe : C. Bosc (doctorante, Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / ARIAS), J. Bovet (professeure, Université de Montréal / CRIalt), A. Curel (doctorante, Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / ENS / ARIAS), D. Deshays (ENSATT), C. De Simone (doctorante, Université Paris Ouest Nanterre), N. Fargier (doctorante, Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / ARIAS), P. Feaster (Indiana University), L. Fernandez (postdoctorante, Roehampton / ARIAS), G. Home-Cook (University of London), J.-M. Larrue (professeur, Université de Montréal), K. Lichau (Centre Marc Bloch, Berlin), I. Reynier (doctorant, King's College / CAPES, Brésil), K. Rost (docteur, Freie Universität, Berlin), M. Sobottke (traductrice), A. Timponi (doctorant, EHESS), L. Tragtenberg (Unicamp, São Paulo), G. Trivulce (doctorant, Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / ARIAS), R. Uhiara (doctorante, CAPES, Brésil / ARIAS), M. Van Drie (postdoctorante, ARIAS), R. Wolf (Deutsches Museum).

ASLAN, Odette (1986), « Les éléments d'une poétique », dans Odette Aslan (dir.), *Chéreau*, Paris, CNRS éditions, « Les voies de la création théâtrale », vol. 14, p. 15-58.

BARRANGER, Milly S. (1980), *Theatre: A Way of Seeing*, Belmont, Wadsworth pub. Co.

BENJAMIN, Walter (2000 [1939]), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Folio essais », vol. 3, p. 268-316.

BOENISCH, Peter (2006), « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Themes in Theatre », p. 103-116.

BOISSON, Bénédicte, Alice FOLCO et Ariane MARTINEZ (dir.) (2010), *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF.

BOLTER, Jay David, Blair MACINTYRE, Maribeth GANDY et Petra SCHWEITZER (2008), « Benjamin's Crisis of Aura and Digital Media », dans Jürgen E. Müller (dir.), *Media Encounters and Media Theories*, Münster, Nodus Publikationen, « Film und Medien in der Diskussion », p. 87-99.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.

BOVET, Jeanne (2011), « Un micro : pour quoi faire? », *Théâtre/Public*, n° 201 (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), p. 54-58.

BRACHART, Adolphe (1911), *Machinerie scénique et bruits de coulisse*, Bruxelles, A. d'Haenens.

BRAUNSCHWEIG, Stéphane (1993), « Le travail de la mélancolie », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.), *Klaus Michael Grüber : il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, Paris, Éditions du Regard, p. 175-176.

BURSTON, Jonathan (2009), « Recombinant Broadway », *Continuum – Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 2, n° 2, p. 159-169.

CALASSO, Roberto (2011), *La folie Baudelaire*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, « Du monde entier ».

CHÉREAU, Patrice (1973), « Programme » de *La dispute*, Paris, Théâtre de la Musique.

CORBIN, Alain (1994), *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel.

CRARY, Jonathan (1994 [1990]), *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. Frédéric Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon.

DESHAYS, Daniel (2006), *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, « 50 questions ».

DORT, Bernard (1995 [1984]), « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », *Le jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, p. 245-275.

EBERLE, Oskar (1954), *Cenalaria : Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*, Olten et Freiburg im Breisgau, Walter Verlag.

FROHMAN, Daniel (1915), cité dans l'article « The Movie Here to Make the Spoken Drama Behave », *The New York Times*, 9 mai, p. X6.

GAUTIER, Ana Maria Ochoa (2014), *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham et Londres, Duke University Press.

GODEFROY, Frédéric (1990 [1901]), *Lexique de l'ancien français*, Paris, Honoré Champion.

GOUHIER, Henri (2002 [1936]), *L'essence du théâtre*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».

GRÜBER, Klaus Michael (1993), « Paroles en répétition : *Bérénice* de Jean Racine », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.), *Klaus Michael Grüber : il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, Paris, Éditions du Regard, p. 15-17.

HUTHWOHL, Joël (2010), « À l'écoute du patrimoine théâtral », *Théâtre/Public*, n° 197 (« Le son du théâtre I : le passé audible », Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 28-31.

KATTENBELT, Chiel (2006), « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Themes in Theatre », p. 29-40.

LARRUE, Jean-Marc (dir.) (2015), *Théâtre et intermédialité*, Lille, Septentrion.

LARRUE, Jean-Marc et Giusy PISANO (dir.) (2015), *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Lille, Septentrion.

LEVIN, David Michael (1993), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, California University Press.

MASSIAK, Théodore (1904), « Mise en scène du *Roi Lear* », *Le Figaro*, n° 24, p. 568.

MAURIN, Frédéric (2001), « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, « Les voies de la création théâtrale », vol. 21, p. 49-69.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et Giusy PISANO (dir.) (2015), *Ligéia : dossiers sur l'art*, n°s 141-144 (« Art et bruit »).

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2014), « Le premier "théâtre d'images" (1970-1975) : les nuits bruisantes de l'autisme », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 48, p. 24-30.

MASSÉ, Jean (2015), « Recension de *Notes sur la mélodie des choses* », *Ligéia : dossiers sur l'art*, n°s 141-144 (« Art et bruit »), p. 242-246.

MAURIN, Frédéric (2010 [1998]), *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre ».

MEYER, Petra Maria (dir.) (2010), *Acoustic Turn*, Paderborn, Wilhelm Fink.

MITCHELL, W.J.T. (2009 [1986]), *Iconologie : image, texte, idéologie*, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/Croiser ».

PHELAN, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge.

- PICON-VALLIN, Béatrice (dir.) (2001), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, « Les voies de la création théâtrale », vol. 21.
- PILLOT-LOISEAU, Claire (2011), « Place de l'acoustique dans *La voix parlée et chantée* (1890-1903) », dans Danièle Pistone (dir.), *Étude et indexation d'un périodique français*, Paris, OMF, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, « Conférences et séminaires », n° 47, p. 33-44.
- RILKE, Rainer Maria (2012 [1898]), *Notes sur la mélodie des choses*, trad. Bernard Pautrat, Paris, Allia.
- SALTER, Chris (2010), *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT Press.
- SCHAEFFER, Pierre (2002 [1966]), *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil.
- SILBER, Martine (2008), « Entretien avec Scott Gibbons », *Le Monde*, 19 juillet, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/07/18/scott-gibbons>
- SLOTERDIJK, Peter (2002 [1998]), « Introduction », *Sphères I : bulles*, trad. Olivier Mannoni, Fayard, Hachette Littératures, « Pluriel », p. 19-91.
- SMITH, Mark M. (2015), « Echo », dans David Novak et Matt Sakakeeny (dir.), *Keywords in Sound*, Durham et Londres, Duke University Press, version numérique, s.p.
- SONREL, Pierre (1945), « Théâtres à construire », *La revue théâtrale*, n° 1, p. 35-44.
- STERNE, Jonathan (2015a), « The Stereophonic Spaces of Soundscape », dans Paul Théberge, Kyle Devine et Tom Everett (dir.), *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*, New York et Londres, Bloomsbury, p. 37-64.
- STERNE, Jonathan (2015b), *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, La Découverte.
- STERNE, Jonathan (2003), *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham et Londres, Duke University Press.
- SZENDY, Peter (2001), *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- TKACZYK, Viktoria (2014), « Listening in Circles: Spoken Drama and the Architects of Sound, 1750-1830 », *Annals of Science*, vol. 71, n° 3, p. 299-334.
- TOBIN, Nancy (2011), « La poétesse de l'ombre », entretien avec Florent Siaud, *Théâtre/Public*, n° 199 (« Le son du théâtre II : dire l'acoustique », Chantal Guinebault-Slamowicz, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 62-71.
- VAN DRIE, Melissa (2010a), « Théâtre et technologies sonores (1870-1910) : une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision », thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- VAN DRIE, Melissa (2010b), « De nouvelles figures de l'écoute », *Théâtre/Public*, n° 197 (« Le son du théâtre I : le passé audible », Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 38-44.
- VAUTRIN, Éric (2009), « *Paradiso* à Avignon », livret accompagnant le DVD *Inferno, Purgatorio, Paradiso* de Romeo Castellucci, Paris, arte éditions, p. 27.
- VINCENT, Jean-Pierre (1989), « Le lieu de la parole », dans Gaëlle Breton (dir.), *Théâtres*, Paris, Éditions Le Moniteur, p. 22-23.

MLADEN OVADIJA
Chercheur indépendant

Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son/bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson

Traduit de l'anglais
par Janine Léopold

La théâtralité des représentations scéniques actuelles repose largement sur leur oralité et leur auralité. L'émergence actuelle de la dramaturgie du son n'est pas simplement une question de technique artistique ou de style théâtral, elle est plutôt la preuve d'un changement conceptuel du discours théâtral. Ce changement est dû à la reconnaissance de la matérialité du son par les avant-gardes historiques, tout d'abord dans la poésie onomatopéique, qui traitait de la substance phonétique du discours et de la gestuelle vocale plutôt que de la signification verbale du langage. Par conséquent, la dramaturgie et l'esthétique qui s'en sont dégagées ont érigé le son au rang de constituant autonome de l'œuvre poétique-artistique-théâtrale. Plus récemment, dans le même ordre d'idées, le mouvement « postdramatique » de désaffection pour le contenu dramatique littéraire au profit de la « dynamique scénique » (Lehmann, 2002 : 104) est sorti du cadre de la pièce de théâtre standard et, dans son monde sonore, a commencé à utiliser une « sémiotique auditive » (Lehmann, 2002 : 143) fondée sur une tension entre les caractéristiques physiques et structurelles du son. La dramaturgie du son a ainsi pris part, historiquement et conceptuellement, à la création d'un théâtre d'installations scéniques audiovisuelles cinétiques en lieu et place des pièces dialoguées, non seulement par la musicalisation de la représentation mais, plus profondément, par la concrétisation et la matérialisation du son / signe théâtral, ce qui a permis de faire revivre ses aspects aurales, visuels et physiques.

Dès le début du XX^e siècle, les futuristes, les dadaïstes et les expressionnistes ont, par leur traitement du son, rejeté le discours des personnages de théâtre pour le remplacer par un « discours » de matières. Dans leurs productions, le son agissait comme un élément indépendant au sein de l'œuvre dramatique, révélant un usage d'actes soniques déterminés par l'immédiateté commune au théâtre et au son. À mille lieues du dialogue dramatique et de l'illustration d'une intrigue, ce nouvel usage était censé déployer des attraits sensoriels à la place de concepts intellectuels. Le son était utilisé à la fois comme le matériau érotique de la performance vocale et comme un élément autonome de la théâtralité (dans laquelle il agissait de concert avec la lumière, la couleur, la masse sculpturale et le mouvement des acteurs et des objets sur scène). Cette pratique a fourni un vocabulaire et une grammaire pour une double dramaturgie du son, traitant simultanément, d'une part, de l'oralité qui révèle l'aspect corporel et gestuel de la voix ainsi que de la performance physique et, d'autre part, de l'auralité qui révèle l'aspect architectural du son abstrait/concret sur scène, considéré comme une sculpture sonore cinétique. Ces deux aspects entrelacés de la dramaturgie sonore étaient présents dans les œuvres des avant-gardes historiques – d'abord chez Filippo Tommaso Marinetti dans sa poésie sonore, marquée par l'obsession lyrique de la matière, et sa *fisicofollia* (folie physique) – qui ont inspiré l'art contemporain de la performance et le théâtre de la cruauté artaudien – et, ensuite, dans l'expérimentation faite par Giacomo Balla, Fortunato Depero et Enrico Prampolini du complexe plastico-moto-bruitiste dans la scénographie, comme une anticipation d'un théâtre plus abstrait, le « théâtre de la totalité » bauhausien.

Les théâtres de la Societas Raffaello Sanzio et de Robert Wilson seront examinés ici comme des figures exemplaires de cet héritage qui a fait que les impulsions corporelles/érotiques et abstraites/architecturales de leurs dramaturgies respectives se sont amalgamées. D'une façon ou d'une autre, Castellucci et Wilson suivent la tendance des avant-gardes à désarticuler le logocentrisme cartésien par des moyens oraux/auraux. Ils prennent part au processus que Helga Finter appelle « the theatricalization of voice » qui « on the one hand, takes the written (the seen) as spoken sounds and transforms sight into hearing and kinesthesia and, on the other hand, takes tone and sound as spatially written, thus transforming hearing to sight¹ » (Finter, 1983 : 504). Dans la pratique spectaculaire, cela commence quand un cri, un souffle ou une gestuelle sonore préverbale émergent du refuge que représentent les lignes d'un dialogue dramatique et quand la voix jaillit dans l'espace scénique, en abandonnant son cocon verbal. La voix renaît alors au sein d'une configuration théâtrale évolutive bruit / son en ayant sa propre existence. Le public n'a plus seulement en face de lui un personnage de théâtre, mais aussi des mécanismes produisant le bruit théâtral lui-même, qui semble être maintenant un son concret

1 « La théâtralisation de la voix qui, d'un côté, prend ce qui est écrit (le vu) en tant que sons parlés et transforme ce qui relève de la vue en ouïe et en kinesthésie et, de l'autre, prend le ton et le son comme étant écrits dans l'espace, transformant ainsi l'ouïe en vue. »

dans sa nudité, qui franchit les barrières sensorielles par sa propre matérialité. En tant qu'élément matériel de la représentation – parmi d'autres éléments matériels –, il modèle une œuvre d'art abstraite / concrète –, constituant un événement théâtral au même titre qu'une image, une sculpture, une construction ou une composition.

LES AVENTURES SONORES DE LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Les membres fondateurs de la Societas Raffaello Sanzio, Claudia Castellucci, Romeo Castellucci et Chiara Guidi, souscrivent à une dramaturgie aurale qui donne de l'immédiateté et de l'intensité à la représentation au moyen du son. La « cruauté » de leur théâtre, bien qu'elle s'exprime parfois par des images et des environnements sonores froids et techniquement très élaborés, porte la marque de l'art-performance de Hermann Nitsch et de ses « actions » radicales d'effusions de sang, de sacrifices rituels d'animaux et de simulations de crucifixions. Nitsch décrit le son de son Théâtre d'orgies et de mystères comme quelque chose qui « extends the sphere of amorphous noise music in an almost vegetative manner », « tones and sounds [which] have their roots in the tragic scream of pain, birth, death, orgy [...], emotions beyond verbal expression [...] step forward from the immense sphere of the organic, the creatural, the human² » (Nitsch, cité dans Licht, 2007 : 85). Guidi, la dramaturge sonore de la Societas Raffaello Sanzio, l'admet :

One day I [w]ould like to live in music, as breath is inside voice; to see from the inside, or to move into the flesh and bones, to the heart of the word. I'd like to enter into sound, to understand the technique of seduction that a sound, a voice, a word enacts in me when it seizes me, and to use this later in the theatre, making of it a technique for the stage³ (Guidi et Bottiroli, 2010 : 109).

Dans une lettre adressée à son collaborateur, le compositeur américain Scott Gibbons, elle écrit : « The acoustic magma shaking up inside me awaits its dramaturgical catalyzing. [...] I'd like the cry of an animal or the screech of a machine to cause the sort of commotion that makes me want to intervene, to appease an anguish that doesn't even exist⁴ » (Castellucci *et al.*, 2007 : 25).

2 Quelque chose qui « agrandit la sphère de la musique bruitiste amorphe [...] d'une façon quasi végétative », « les tons et les sons [qui] prennent racine dans le cri tragique de la souffrance, de la naissance, de la mort et de l'orgie [...], des émotions qui dépassent l'expression verbale [...] se dégagent de l'immense sphère de l'organique, du créaturel, de l'humain ».

3 « Un jour j'aimerais vivre dans la musique, comme un souffle se trouve dans la voix; pouvoir observer de l'intérieur, ou pouvoir me déplacer dans la chair et les os, dans le cœur du mot. J'aimerais entrer dans le son pour comprendre les techniques de séduction qu'un son, une voix, un mot éveillent en moi lorsque cela me saisit et ce, pour pouvoir utiliser cela plus tard au théâtre de façon à en faire une technique pour la scène. »

4 « Le magma acoustique qui s'agite au plus profond de moi attend sa catalysation dramaturgique. J'aimerais que le cri d'un animal ou le grincement d'une machine provoque le genre de commotion qui me donne envie d'intervenir, pour apaiser une angoisse qui n'existe même pas. »

Cette motivation essentiellement aurale anime les onze épisodes de l'immense projet international de la Societas Raffaello Sanzio : *Tragedia Endogonida* (produit dans onze villes européennes entre 2002 et 2004). Les épisodes s'ouvrent tous sur le son d'une respiration humaine-animale-cosmique, numérisée par Gibbons, qui « spreads through the space like a smoke, creeping into all cavities and passageways of the stage and auditorium, opening them up to their own vibrations⁵ » (Castellucci *et al.*, 2007 : 84). Tout au long du spectacle, cette pulsation de bruits se transforme en vocalisations, cris et gémissements humains, dont l'intensité croissante atteint le maximum d'audibilité. Certains épisodes se terminent par des chants choraux de la troupe face à une projection vidéo de lettres et de mots. Au fur et à mesure que ces lettres-images défilent, elles se brouillent jusqu'à devenir des éclairs indistincts analogues à des taches de Rorschach, et les mots prononcés par les acteurs dégénèrent en une sorte de bouillie verbale. Dans l'épisode de Berlin, par exemple, on entend « all the scraps and shards of breath discarded in the act of forming meaningful phonemes. A language in the negative, the sound of language in tatters and ruins, still desperately, urgently carrying something that must be communicated⁶ » (Castellucci *et al.*, 2007 : 85). Cet acte subversif, semblable à la désintégration du langage de Wilson que nous décrivons plus loin, joue sur la portée limitée du langage logocentrique dans la continuité de l'héritage futuriste de libération des mots et des sons.

En regard de son désir de communiquer par-delà le langage verbal, la Societas Raffaello Sanzio utilise souvent des extensions médiatiques de la voix telles que des techniques perfectionnées de captation, d'amplification électronique et de numérisation du son. Ainsi, dans la pièce de Shakespeare *Jules César* (1997), Romeo Castellucci a donné le rôle d'Antoine à un acteur opéré depuis peu de temps d'une laryngotomie qui lui a laissé une voix rauque. Castellucci exploite la situation en projetant une image endoscopique en temps réel des douloureuses contractions de la gorge endommagée de l'acteur qui débite un monologue. Cette façon de scruter froidement, quasi scientifiquement, l'organe vocal de l'acteur par des moyens audiovisuels ajoute une physicalité pénible au célèbre discours d'Antoine. La décision de Castellucci de juxtaposer la voix corporelle et le discours dramatique révèle la tension entre l'oralité humaine et la rhétorique théâtrale qui est profondément enracinée dans la tendance des avant-gardes qui favorise la matérialité du son.

Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (présenté à Montréal au Festival TransAmériques les 31 mai et 1^{er} juin 2012), Castellucci a continué à recourir à la dramaturgie du son et à la construction d'une architecture de scène acoustique. En pénétrant dans le théâtre, nous, les spectateurs, entendons des grondements rappelant des bruits concrets, comme ceux que font

5 « Se répand à travers l'espace comme de la fumée, s'infiltrant dans tous les interstices et passages de la scène et de la salle, les ouvrant ainsi à leurs propres vibrations. »

6 « Tous les morceaux et éclats d'un souffle rejeté lors de l'acte menant à la formation de phonèmes porteurs de sens. Un langage dans la négation, le son du langage en lambeaux et en ruines, encore désespérément porteur – dans l'urgence – de quelque chose qui doit être communiqué. »

des blocs métalliques ou rocheux bruts à angles vifs en roulant sur une surface dure. Grâce à un traitement électronique supplémentaire, ces grondements gagnent en réflexions soniques abstraites et s'élargissent en une nappe sonore que nous ne pouvons interpréter comme un bruit au sens littéral du terme. Au début, toutefois, cette nappe sonore s'infiltre dans notre conscience sans trop nous préoccuper parce qu'elle se mêle aux marmonnements et bavardages des spectateurs en train de s'installer. Cela nous donne le temps d'examiner les éléments visuels : un vaste plateau d'un blanc brillant où se trouvent regroupés, en trois endroits, des meubles modernes ordinaires, eux aussi d'un blanc éclatant. Le tout est dominé par une énorme toile de fond avec une belle image en gros plan du visage serein du Christ, d'après un tableau de la Renaissance d'Antonello da Messina. À mesure que la lumière ambiante faiblit, la nappe sonore initiale se fond en un brouhaha à tonalité anglophone qui nous plonge dans la réalité de la communication mondiale : les voix à peine audibles de l'émission télévisée *National Geographic* sortent d'écouteurs posés sur une table basse. Deux machinistes aident un acteur plus âgé en peignoir blanc, le père, à s'installer sur le divan et ils quittent la scène pendant que l'acteur met ses écouteurs et commence à regarder un documentaire sur les pingouins. Un acteur plus jeune, le fils, un téléphone portable à la main, se dirige vers la table centrale pour préparer ses dossiers avant d'aller au travail. Après un brin de causette matinale entre le père et le fils, le silence s'installe, intensifié par le son faible et continu de l'émission télévisée qui nous parvient des écouteurs. Le son étouffé de leurs paroles rend le silence palpable. Dans le public, les bavardages du début ont été remplacés par un silence implacable. Nous sommes enveloppés dans ce que Maurice Maeterlinck a appelé « the great active silence [...] the silence of many, the silence multiplied [...] whose inexplicable weight brings dread to the mightiest soul⁷ » (Maeterlinck, cité dans Brown, 2011 : 68).

Le son ambiant du dialogue entre le fils et le père vient en contrepoint de l'action qui se déroule sur scène : on voit le fils accomplir une série de gestes banals, répétitifs et répugnants pour laver les salissures causées par les excréments de son père incontinent, tout en cherchant sans cesse à apaiser celui-ci et à faire cesser ses gémissements. Après la deuxième ou troisième défécation inattendue, le fils s'agenouille derrière le père resté debout et sa main, tenant une éponge jaune, se pose sur son épaule de sorte que tous les deux, le dos tourné vers le public, regardent le visage de Jésus sur la toile de fond. En une sorte de sculpture contemporaine du désespoir, ils créent un contraste avec le calme rassurant du tableau de la Renaissance. Castellucci insiste sur ce moment, en prolongeant le silence absolu et la tranquillité de la scène pendant plus d'une minute. Le silence est interrompu quand le fils s'approche de l'énorme visage de Jésus en chuchotant un appel à l'aide qui se mêle à un chant d'église solennel, après quoi on revient aux grondements du début de la représentation.

7 Nous sommes enveloppés dans ce que Maurice Maeterlinck a appelé « le grand silence actif [...], le silence de plusieurs, le silence multiplié [...] dont les âmes les plus fortes redoutent le poids inexplicable ».

Parallèlement à l'alternance entre les ambiances sonores sur scène et en dehors, le son concret du début revient, puis des grondements se font entendre et se répandent dans l'espace scénique. Cette nouvelle texture sonore s'installe en même temps qu'apparaît un enfant en tenue décontractée portant un sac à dos plein de grenades avec lesquelles il se met à lapider le visage de Jésus. Une foule d'écoliers se joint bientôt au garçon et jette des grenades sur le tableau. Le bruit infernal des pierres qui roulent sur la chaussée, le sifflement aigu des grenades et les échos renvoyés par des balles rebondissant sur un terrain de basketball atteignent un niveau assourdissant à mesure que les explosions se multiplient. Nous sommes plongés dans un environnement si bruyant que nous ne parvenons pas à distinguer les bruits les uns des autres ni leur source. Forcés d'affûter notre écoute, nous reconnaissons le type de rugissement tectonique de destruction produit par Gibbons et son traitement électronique musical du bruit. Cette inversion sonore de bruits naturels en bruits musicaux abstraits met en lumière la théâtralité ouverte de la performance. Il y a une ressemblance avec l'action individuelle du père qui s'empare d'une boîte pleine de matières fécales factices (ouvertement théâtrales) qu'il répand, avant de quitter la scène, sur le lit et autour de celui-ci, souillant complètement le plateau blanc, à présent aussi jonché de grenades. La théâtralité de l'acte, qui contrarie l'ambition de présenter de manière réaliste la souffrance réelle du corps, se retrouve également dans les apparitions non dissimulées de machinistes intervenant à plusieurs reprises sur le plateau. À la fin du spectacle, ils jouent très clairement le rôle de démolisseurs de l'image représentant le visage de Jésus en la barbouillant de matières fécales et en faisant saillir la surface par l'arrière pour la déformer physiquement. Les machinistes finissent par la dissoudre avec des produits chimiques au point de faire des trous dans le visage à travers lesquels ils se glissent comme des vers – des trous creusés en forme de lettres qui se lisent « I AM (NOT) YOUR GOD⁸ ». La théâtralité iconoclaste de Castellucci se manifeste ainsi à tous les niveaux de sa mise en scène – aural, architectural et cinétique.

ORGANISATION DU SON ET DÉCONSTRUCTION DU LANGAGE CHEZ ROBERT WILSON

Les configurations aurales et visuelles de Robert Wilson peuvent être considérées comme une conséquence de la spatialisation du son. Bien que son théâtre ait souvent été qualifié de « théâtre d'images », du fait que son processus créatif commence par des scénarios en images semi-abstraites (hiéroglyphiques, pourrait-on dire), Robert Wilson, en réalité, revient continuellement à l'organisation du son et à la déconstruction du langage. Il reconnaît qu'il utilise les mots « architecturally: for the length of the word or the sentence, for the sound [so that] they

were constructed like music⁹ » (Ruf, 1997 : 67). C'est pourquoi il ne nous oblige pas à écouter ses mots, qui n'ont de toute façon pas de sens, mais il nous encourage à « just enjoy the scenery, the architectural arrangements in time and space... Listen to the pictures¹⁰! » (Ruf, 1997 : 67)

L'intérêt de Wilson pour la dramaturgie du son s'est manifesté à plusieurs reprises : d'abord, un essai sur le pouvoir communicatif du langage par la fragmentation des mots et de leur schéma sonore / graphique dans *A Letter to Queen Victoria*; ensuite, une exploration du silence dans *Deafman Glance* et une organisation rythmique de structures musicales et visuelles dans *Einstein on the Beach*; et, pour finir, la création d'ambiances sonores denses, corrélées aux volumes architecturaux de ses décors, dans *Death Destruction & Detroit 2* ainsi que *The CIVIL warS*. Il est important de faire remarquer que ces spectacles suivent le même parcours que les expérimentations sonores menées par les avant-gardes.

Wilson a conçu *A Letter for Queen Victoria* en prenant pour modèle des formulations et expressions verbales de son ami, le poète adolescent autiste Christopher Knowles. Celui-ci épelle et prononce des mots en enchaînant sans fin toutes les variantes que lui suggère sa propre logique formelle, sans faire attention à la syntaxe classique : il en fait de purs schémas soniques ou visuels. Comme le raconte Wilson dans une entrevue : « He would take ordinary, everyday words and destroy them so they became like molecules that were always changing, breaking apart all the time [into] many-faceted words, not just a dead language, [but] a rock breaking apart¹¹ ». Selon Arthur Holmberg, le personnage principal de *A Letter for Queen Victoria* est la langue elle-même qui, poussée par Wilson jusqu'à ses limites extrêmes, s'éparpille en ce que l'on pourrait appeler des résidus soniques. Cette désintégration phonétique s'est révélée être une mine d'or pour les productions ultérieures de Wilson. Dans la scène « The Sundance Kid is Beautiful¹² », par exemple, Knowles et Wilson jonglent avec les mots dans un jeu animé par une pratique langagière très inhabituelle. « [They] build rhythms by shouting back and forth letters of the alphabet, and by clapping wooden blocks together; they play with certain clusters of letters (HAP, HATH, HAT) and put together words, words letters and sentences like building

9 Il reconnaît qu'il utilise les mots « de façon architecturale : pour la longueur du mot ou de la phrase, pour le son [de telle façon] qu'ils soient construits comme de la musique ».

10 Il nous encourage à « apprécier la scène, les arrangements architecturaux dans le temps et l'espace... Écoutez les images! »

11 « Il prend des mots ordinaires et communs et les détruit pour en faire des molécules changeant de forme et se désagrégeant constamment [...] pour devenir des mots à plusieurs facettes, pas juste un langage mort, [mais] une pierre réduite en morceaux. » Cet extrait peut être consulté directement sur le site http://www.ubu.com/wilson_opera.htm

12 Un enregistrement audio de la scène peut être consulté sur le site www.ubu.com/sound/big_ego.html

blocks¹³ » (Maranka, 1977 : 43-44). Il en résulte une sorte de poésie concrète, une partition musicale aléatoire qui devient caractéristique de la structure visuelle, physique et mentale de toute la pièce.

La première de *Einstein on the Beach* (œuvre reprise par ses auteurs originaux au Luminato Festival de Toronto du 8 au 10 juin 2012) a eu lieu en 1976 au Festival d'Avignon et au Metropolitan Opera. Cette œuvre est généralement considérée comme un « opéra » ou un « nouveau théâtre musical ». Elle va toutefois beaucoup plus loin, jusqu'à une approche intermédiaire du théâtre, alors que l'idée de Wilson d'aller et venir entre les canaux de perception auditifs et visuels, son écriture en *storyboard* et sa désintégration phonétique de la langue retrouvent les structures musicales et les chorégraphies minimalistes, lentes, répétitives et augmentatives de Philip Glass et de Lucinda Childs. Comme dans les autres œuvres de Wilson, il n'y a pas de récit dramatique traditionnel, mais seulement un flot visuel et aural d'images se déployant en une structure mathématique de neuf scènes où dominent trois images : un train, transformé ultérieurement en un bâtiment, une salle d'audience avec un lit et un champ avec un vaisseau spatial.

Ce qui est très révélateur de l'héritage des avant-gardes dans ce spectacle, ce sont les articulations verbo-voco-visuelles des segments appelés « Knee Plays », faits de fragments de poésie sonore produits par la pulvérisation du langage à laquelle se livre Knowles d'une manière proche de celle des avant-gardes historiques. Dans « Knee Play 1 », qui dure trente minutes, par exemple, nous entendons deux femmes (les protagonistes noire et blanche de la pièce) énumérer de façon à peine audible des chiffres au hasard et répéter ensuite des phrases apparemment sans lien entre elles, mais néanmoins sensées comme « Would I get some wind for the sailboat?¹⁴ », « It could be Frankie it could be very fresh and clean¹⁵ », « These are the days my friends¹⁶ », etc. Nous entendons trois notes jouées lentement et doucement sur deux claviers, tandis que des choristes entrent en scène, un par un, pendant quinze minutes. Il est clair que le spectacle s'éloigne beaucoup de la représentation narrative, de l'action dramatique et de la signification en privilégiant une structure abstraite de mouvements minimalistes de mots-sons, de musiques et de corps.

Nous retrouvons une utilisation semblable de la dramaturgie du son dans la scène du procès et de la prison du troisième acte, quand Kate Moran, la remplaçante de Childs, vêtue comme la jeune Patty Hearst, récite indéfiniment un texte à la même cadence routinière, tandis que son corps change fréquemment de rythme, de tempo et de pas en allant et venant sur scène. Son

13 « [Ils] construisent des rythmes en criant des lettres de l'alphabet à l'endroit et à l'envers et en cognant des blocs de bois les uns contre les autres, ils jouent avec des regroupements de lettres (HAP, HATH, HAT) et créent des mots, lettres et phrases comme s'il s'agissait de blocs de construction ».

14 « Est-ce que j'aurais du vent pour le voilier? »

15 « Ça pourrait être Frankie, ça pourrait être frais et propre. »

16 « Ce sont les jours mes amis. »

« aria » parle d'un « prematurely air-conditioned supermarket where there were all these eyes [...], yellow red blue bathing caps [...], these kind of Fourth of July plumes on them... I wasn't tempted to buy one... but¹⁷... » Étonnamment, nous n'entendons pas une histoire, mais l'anxiété d'une femme exprimée par une chaîne de mots, chacun jaillissant tour à tour avec sa propre intonation.

La principale innovation du théâtre de Wilson est, toutefois, la spatialisation du son. Les productions de Wilson exposent leur matérialité phonétique, aurale, visuelle et plastique à nos yeux et à nos oreilles comme un « paysage audio » qui ne se presse pas de raconter une histoire. C'est un texte ou une performance spatialisés physiquement, continuellement à vue, analogues aux pièces-paysages de Gertrude Stein. C'est, comme Richard Kostelanetz l'a très justement fait observer en décrivant la scène expérimentale américaine des années 1960, un complexe son-image constamment communiqué ou, en ce qui concerne le théâtre postdramatique, l'exposition d'une pure dynamique scénique.

Cette approche se retrouve dans la façon dont le concepteur de son Hans-Peter Kuhn a développé les idées architecturales de Wilson. Pour *The Waste Land*, mis en scène par Wilson à la Schaubühne de Berlin, Kuhn a créé une ambiance sonore qui « contains sound effects of dripping water, thunder, a telephone ringing, industrial sounds, a dog barking, text fragments spoken by Robert Wilson and a violin solo as complex acoustic layers¹⁸ » (Kuhn, cité dans Wilson, 1993 : 51). « The sound-space-structure is an acoustic universe in itself¹⁹ » (Kuhn, cité dans Wilson, 1993 : 51), affirme-t-il. « Separated from the outer world, its balance depends on the position of the listener²⁰ » (Kuhn, cité dans Wilson, 1993 : 51). C'est pourquoi il a dispersé, tout autour de l'espace scénique, ses environnements soniques grâce à un réseau sophistiqué de haut-parleurs, renforçant ainsi le pouvoir immersif du son utilisé dans la production.

Pour la présentation de *Death Destruction & Detroit 2* (1987) à la Schaubühne, Kuhn a créé, de manière semblable, un cocon sonique de plusieurs douzaines de haut-parleurs. Comme Wilson a obligé les spectateurs à changer d'angle de vue au cours de la représentation en érigeant des murs interchangeables (la Grande Muraille de Chine ou les murs de la prison berlinoise de Spandau) des quatre côtés de la scène, Kuhn a créé une ambiance sonore qui leur a aussi fait percevoir l'espace sonore en trois dimensions. Comme l'a fait observer Andrzej Wirth dans *Theater Heute* : « One who speaks is accompanied by, but never identical to, his voice. His

17 Son « aria » parle d'un « supermarché climatisé trop tôt où il y avait tous ces yeux [...], des bonnets de bain jaunes, bleus et rouges [...], le genre de plumes du 4 juillet sur ceux-ci... J'étais tentée d'en acheter un... mais... »

18 Kuhn a créé une ambiance sonore qui « contient des effets d'une eau qui s'écoule, de tonnerre, d'un téléphone qui sonne, de sons industriels, de chien qui jappe, des fragments de texte lus par Robert Wilson et un solo de violon comme couches acoustiques complexes ».

19 « La structure son-espace est un univers acoustique en soi. »

20 « Séparée [la structure] du monde extérieur, son équilibre dépend de la position de celui qui écoute. »

statements are produced by him, but do not belong to him; they belong to space [...]. Separated from the actor, language and speech are elements of a spatial, not written text²¹ » (Shyer, 1989 : 326).

Il est clair que Castellucci et Wilson ont hérité de méthodes développées par les avant-gardes historiques en matière de poésie et de performance sonores, où la gestuelle vocale a été utilisée pour désintégrer la signification verbale et faire résonner les mots et les sons à la fois dans le corps et dans l'espace. Mais pour ce qui est de la dramaturgie du son qui entrelace la dimension corporelle de la voix dans la performance physique et la dimension architecturale du son dans la mise en scène, c'est à Artaud qu'ils sont redevables d'avoir reconnu le potentiel spatial expressif et dynamique de la voix. Artaud estimait que les mots détachés des lignes de dialogue horizontales porteuses de concepts « seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens » (Artaud, 1985 [1938] : 193). Contrairement au discours logique qui aplatit l'espace théâtral, le son lui redonne son volume : « Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes » (Artaud, 1985 [1938] : 138). Une « écriture » hiéroglyphique du théâtre et de la performance coordonne les éléments phonétiques du langage avec les éléments visuels, picturaux et plastiques de la mise en scène. L'« écriture » devient même encore plus complexe lorsque les aspects rythmiques et contrapontiques ainsi que la durée du son commencent à déterminer d'autres éléments scéniques. Et c'est d'autant plus le cas lorsque la scène est inondée de reprises du son médiatisées, enregistrées, traitées électroniquement et numérisées. Ainsi, la théâtralité postdramatique de Castellucci et de Wilson atteint le stade idéal « "d'espacement" au sens où l'entend Derrida : la matérialité phonétique, le déroulement temporel, l'étendue dans l'espace », où « l'espace de la scène et l'espace sonore environnant qui s'y rattache créent, tous deux[,] un troisième espace qui englobe en même temps la scène et le theatron » (Lehmann, 2002 : 239-240; souligné dans le texte).

21 « Celui qui parle est accompagné de sa voix, mais il n'est jamais identique à elle. Ce qu'il dit est produit par lui, mais ne lui appartient pas; ce qu'il dit appartient à l'espace [...]. Une fois séparés de l'acteur, la langue et les mots prononcés sont des éléments d'un texte spatial, non écrit. »

- ARTAUD, Antonin (1985 [1938]), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- BROWN, Ross (2011), *Sound: A Reader in Theatre Practice*, Londres, Palgrave Macmillan.
- CASTELLUCCI, Claudia, Romeo CASTELLUCCI, Chiara GUIDI, Joe KELLEHER et Nicholas RIDOUT (2007), *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres, Routledge.
- FINTER, Helga (1983), « Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice », *Modern Drama*, vol. 26, n° 4, p. 501-517.
- GUIDI, Chiara et Silvia BOTTIROLI (2010), « To See versus To Believe: A Conversation on Listening », *Performance Research*, vol. 15, n° 3 (« On Listening », Catherine Laws [dir.]), p. 109-114.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LICHT, Alan (2007), *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli.
- MARANKA, Bonnie (1977), *Theatre of Images*, New York, Drama Book Specialists.
- RUF, Frederick J. (1997), *Entangled Voices: Genre and the Religious Construction of Self*, New York, Oxford University Press.
- SHYER, Laurence (1989), *Robert Wilson and his Collaborators*, New York, Theatre Communication Group.
- WILSON, Robert (1993), *Disegni di Gibellina*, Gibellina, Fondazione Orestiadi.

Traduit de l'anglais
par Janine Léopold

Quand le corps réduit au silence répond : traumatismes, contre-mélodies et « objets voix » dans la pièce *Krapp's Last Tape*¹

Comment les personnages de Samuel Beckett font-ils face à un traumatisme dont ils n'arrivent pas à parler et qui se manifeste alors par le silence, comme s'il s'agissait d'une défaite apparente des mots? Ils se servent de leur corps en guise d'ancrage et de voix pour répondre à ce traumatisme. Dans les pièces de Beckett sur la mémoire telles que *Not I*, *Krapp's Last Tape*, *Rockaby*, *Footfalls*, *Ohio Impromptu* et *Embers*², les personnages traumatisés s'efforcent continuellement, et mécaniquement, de remonter dans le passé et de le remodeler. Il est surprenant que ces pièces ne fassent pas l'objet d'études critiques sur l'écriture du traumatisme dans la littérature moderne. Des articles de Jonathan Boulter, tels que « Does Mourning Require a Subject?³ », et celui consacré par Russell Smith à la pièce *Endgame*⁴ sont les seuls textes critiques suggérant l'intérêt du recours au concept du traumatisme dans l'analyse des œuvres de Beckett. Les critiques ont du mal à relier ses pièces minimalistes à la théorie du traumatisme

1 L'auteure a basé son analyse sur le texte anglais de cette pièce que Beckett a traduite en français avec Pierre Leyris sous le titre *La dernière bande*. Toutefois, par souci de compréhension, nous avons préféré utiliser la version française telle que traduite par Beckett.

2 En français, ces pièces de Beckett sont connues sous les titres *Pas moi*, *La dernière bande*, *Berceuse*, *Pas*, *L'impromptu d'Ohio* et *Cendres*.

3 « Être en deuil requiert-il un sujet? »

4 En français, la pièce s'intitule *Fin de partie*.

du fait que les catégories du moi, de la mémoire et du passé, sur lesquelles est fondé le concept du traumatisme, semblent être devenues méconnaissables. Toutefois, comme Cathy Caruth l'observe, il est rare de pouvoir localiser et saisir la source concrète d'un traumatisme. Caruth conçoit le traumatisme comme une expérience vécue *a posteriori* et pense que « the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it⁵ » (Caruth, 1995 : 4). Bien que la source concrète du traumatisme principal – tel qu'un traumatisme lié à la guerre, un viol ou une agression – ne se trouve parfois qu'à l'extérieur de la scène, ce qui en rend difficile l'accès, elle hante les personnages à distance et parle à travers leur corps. Les pièces de Beckett mettent en scène l'état traumatique plutôt que l'événement traumatisant lui-même. Bien que Beckett ait refusé de parler du contexte matériel et social de son œuvre, on ne peut exclure de la théorie du traumatisme ses portraits presque obsessionnels de personnages malades, handicapés ou mentalement déficients, qui présentent des symptômes psychologiques et physiques post-traumatiques.

Dans la pièce *Krapp's Last Tape*, en particulier, on se demande ce qu'il advient de la voix principale du traumatisme, réduite au silence, si on l'enregistre sur bande. Le son du silence traumatique y est littéralement enregistré quand l'appareil « est en train d'enregistrer le silence » (Beckett, 2002 : 27). Et c'est dans ce silence que nous « entendons » les échos et contre-mélodies post-traumatiques du corps de Krapp – réverbération somatique et technologiquement médiatisée correspondant à ce que Mladen Dolar appelle « objet voix ». D'après Dolar, « [à] l'exception des deux usages les plus répandus de la voix – la voix comme support du sens et la voix comme source d'admiration esthétique –[,] il existe un troisième niveau : un objet voix qui ne disparaît pas en fumée en transmettant le sens [...], mais qui fonctionne comme un point aveugle » (Dolar, 2012 : 9). Je dirais que le traumatisme de Krapp vient de ce point aveugle. La bande renvoie des échos à travers les silences et le corps, en se manifestant sous la forme d'un objet voix. Plus précisément, l'objet voix émanant du magnétophone remplit la fonction thérapeutique et curative d'un intervenant qui regarde fixement et en silence son patient traumatisé, l'amenant à reconstituer viscéralement son traumatisme et à engager un débat. Pour Krapp, le traumatisme vient essentiellement d'une confrontation avec la mort – confrontation qui doit rester en dehors du domaine de la compréhension. Cependant, les objets voix enregistrés de Krapp, tels que son rire, sa toux, ses bruits de pas et ses silences, sont des avatars d'une contre-mélodie post-traumatique servant d'ancrage réconfortant. Grâce à la technologie de l'enregistrement, la distance créée par la voix sur bande rend son traumatisme plus proche, approchable, mais, paradoxalement, aussi plus distant à cause de l'aliénation et de la confrontation avec la mort.

5 « L'événement n'est pas assimilé ou vécu pleinement sur le coup, mais plutôt tardivement, s'emparant à répétition de celui qui l'a vécu. »

La pièce a retenu l'attention de nombreux critiques. James Knowlson et Carla Locatelli, par exemple, font surtout un parallèle entre la biographie de Beckett et l'histoire de Krapp. Bien que les critiques ne lisent généralement pas *Krapp's Last Tape* dans le contexte de la théorie du traumatisme, Ruby Cohn affirme que cette pièce a été reconnue comme étant la première *memory play* (pièce sur la mémoire) de Beckett (Cohn, 1975 : 194), le terme de *memory play* convenant parfaitement ici. L'intrigue est centrée uniquement sur des souvenirs et elle peut se résumer en quelques mots : « Sois de nouveau, sois de nouveau. (Pause.) Toute cette vieille misère » (Beckett, 2002 : 31). Le jour de ses soixante-neuf ans, Krapp décide d'enregistrer sur un magnétophone les événements qu'il a vécus l'année précédente. Ce retour annuel sur son passé est devenu un rituel pour lui. En résumé, la pièce présente les tentatives faites par Krapp pour enregistrer les événements vécus dans l'année ainsi que son désir d'écouter une bande plus ancienne – la cinquième de la troisième boîte – enregistrée alors qu'il était un jeune homme de trente-neuf ans. Il arrête, fait avancer ou rembobine fréquemment la bande de manière à effacer et à réécrire ses souvenirs. Comme indiqué plus haut, à la fin de la pièce, Krapp et les spectateurs écoutent l'enregistrement d'un silence qui fait suite à une dernière remarque poignante : « Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus » (Beckett, 2002 : 33).

À mon avis, grâce à la technologie de l'enregistrement, la distance acoustique créée par la captation sonore rend le traumatisme de Krapp plus proche et, ce qui est assez surprenant, moins accessible à cause de l'aliénation et de la confrontation avec la mort. En d'autres termes, sa voix enregistrée met Krapp face à sa propre mort. Elle intensifie son vécu en lui faisant revivre le passé et le rend encore plus sensible à la fuite du temps, tout en lui permettant de s'emparer mentalement de ses souvenirs et de les revivre. De plus, l'insistance mise à enregistrer le traumatisme et à le rendre permanent peut être vue comme un geste soulignant l'importance de la remémoration. Mais Krapp en reste maître jusqu'à un certain point en interrompant les parties trop désagréables ou celles qui méritent d'être commentées. Certes, on peut voir dans le rembobinage de la bande une vaine tentative d'ancrer et de réintégrer dans son vieux moi l'histoire de l'« autre » traumatisme enregistré afin de pouvoir tourner la page et d'accepter sa condition de mortel, mais les arrêts ou interruptions lui permettent aussi de modifier et de déstabiliser ses souvenirs en répondant à la bande. Le traumatisme n'est plus un « autre », fixe et intouchable, mais un outil qu'il peut manipuler et avec lequel il peut engager un dialogue. Le fait d'installer ce dialogue avec la voix enregistrée, qui lui parle de son traumatisme, engendre une nouvelle agentivité.

Si l'enregistrement du passé de Krapp, malgré l'absence de détails, évoque à coup sûr plusieurs événements traumatisants possibles (par exemple la perte et la mort de quelques êtres chers), ce sont surtout ses symptômes post-traumatiques et sa façon obsessionnelle et compulsive de revivre le passé et de s'y cramponner qui font penser à d'anciens traumatismes. Le fait qu'il soit dur d'oreille et parle d'une « voix fêlée très particulière » (Beckett, 2002 : 8), étrange et aliénée, permet de supposer que certains de ses traumatismes ont un lien avec le son. De plus, il revient continuellement à des comportements traumatiques : il blesse son corps en abusant de l'alcool et, plus étrange encore, de bananes, ce qui lui donne des troubles intestinaux. Comme je l'ai indiqué plus haut, Cathy Caruth définit le traumatisme comme un processus vécu après l'événement et dont l'origine est impossible à percevoir clairement par le sujet traumatisé. D'après Caruth, « for those who undergo trauma, it is not only the moment of the event, but of the passing out of it that is traumatic; that *survival itself*, in other words, *can be a crisis*⁶ » (Caruth, 1995 : 9; souligné dans le texte). Selon elle, « [t]he historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all⁷ » (Caruth, 1995 : 6).

Bien que la source principale du traumatisme de Krapp soit impossible à identifier clairement, on peut l'associer à ses diverses rencontres avec la mort. Il est confronté à la perte de sa mère, à celle de son père et au traumatisme provoqué par plusieurs relations amoureuses « fantomatiques ». Ces pertes lui rappellent sa propre mort et enclenchent un cycle de traumatismes secondaires, qui se manifestent par des déplacements et des dénis. Il lui est impossible d'obéir à cette simple commande : « Restes-en là » (Beckett, 2002 : 30). Il tente, par exemple, de « gérer » la perte traumatisante de sa mère en réorientant son attention vers des signifiants qu'il peut saisir et imprégner de sens, tels qu'une « balle noire » (Beckett, 2002 : 12) ou le terme archaïque de « viduité » (Beckett, 2002 : 19). Plutôt que de faire face à la perte immense et écrasante de sa mère, il prend ses distances par rapport à celle-ci et il se concentre de manière obsessionnelle sur la matière et la physicalité dans une vaine tentative de bloquer l'écoulement sans fin du temps et de saisir « ses instants à elle, ses instants à moi » (Beckett, 2002 : 22). De plus, en décrivant « la maison du canal où [sa] maman s'éteignait » (Beckett, 2002 : 19), il essaie, semble-t-il, de la rendre « morte-vivante » et immortelle en « [ramenant] la bande en arrière » (Beckett, 2002 : 24). Aussi longtemps qu'il entend la voix enregistrée de sa mère raconter des moments passés, elle ne meurt pas tout à fait. Il procède presque de la même façon avec son « Adieu à l'a... (*il tourne la page*)... mour » (Beckett, 2002 : 13), sans doute parce que la perte de son amour peut aussi être considérée comme une confrontation avec la mort. La perte

6 « Pour ceux qui vivent un trauma, il n'y a pas que l'événement en tant que tel qui est traumatisant, il y a aussi la sortie de cet événement; cette *instance de survie*, en d'autres mots, *peut aussi être une crise*. »

7 « Le pouvoir historique du trauma n'est pas uniquement que cette expérience soit vécue à nouveau après qu'elle soit oubliée, mais que c'est seulement par et à travers l'oubli qu'elle est d'abord vécue. »

d'une amie de cœur semble avoir déclenché un cycle traumatique de retours obsessionnels de l'instant érotique suivant : « mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre » (Beckett, 2002 : 24). Je vois dans ce souvenir une confrontation avec la mort et le déterminisme. En rejouant encore et encore ce passage sur sa bande, Krapp tente de faire valoir son libre arbitre en remportant une victoire sur la passivité de l'instant où il a été « déplacé ». C'est lui, maintenant, qui remue le souvenir par le truchement de sa voix enregistrée. Il est maintenant en mesure de faire le ménage dans ses souvenirs enregistrés en les remaniant à son gré.

Le magnétophone sert de machine à remonter le temps en ramenant Krapp aux divers traumatismes de sa vie. Comme l'a dit Beckett à l'acteur Rick Clutchey, Krapp a un « quelque chose de gelé » (« something frozen », Beckett, cité dans Cronin, 1997 : 484-485). Plutôt que de vivre dans le moment présent, Krapp est tourné vers les traumatismes passés enregistrés sur les bandes. Dans le même ordre d'idées, Eric P. Levy fait observer que « Krapp is not here and now; he is only there and then⁸ » (Levy, 2002 : 61). Or, le fait que la pièce se joue « d'ici quelque temps » (Beckett, 2002 : 7) révèle l'intemporalité de son traumatisme, laissant supposer que c'est un cycle sans fin. De façon nihiliste, Krapp revient sans arrêt à ses comportements destructeurs, comme le montrent les diverses bandes. Il se trouve pris dans un dédale traumatique de répétitions, hanté encore et encore par ses vieilles habitudes, malgré ses oublis. Grâce aux bandes, il oscille entre remémoration et amnésie, lutte et acceptation.

La surdité de Krapp souligne combien il est urgent d'être attentif à son traumatisme. Puisqu'il est « dur d'oreille » (Beckett, 2002 : 8) et doit constamment tendre l'oreille, il est obligé, tout comme les spectateurs, de se mettre réellement à l'écoute, mais on peut également se demander s'il entend vraiment tout ce qui concerne son traumatisme sur la bande. Bien que les mots « jamais entendu pareil silence » (Beckett, 2002 : 32) reviennent sans arrêt, je note que Krapp n'est pas entièrement sourd. Le fait d'entendre seulement certaines parties de l'enregistrement concernant son traumatisme est d'une grande importance et peut même l'aider à y faire face parce qu'il le transforme en un écho traumatique moins écrasant. Krapp entend les parties qu'il est capable de gérer et de traiter. Sa surdité partielle lui permet de se distancier de son traumatisme en excluant les parties plus difficiles et en les réduisant au silence. Il les rend ainsi plus maîtrisables et transforme la sévérité du choc original en une réverbération traumatique moins agressive, en un faible écho.

Toutefois, Krapp refuse tout simplement de lâcher les parties restées silencieuses en lui parce qu'il est « dur d'oreille ». Certaines performances, comme celles de John Hurt et de Patrick Magee, représentent Krapp en train de serrer le magnétophone dans ses bras, ce que

8 « Krapp n'est pas ici et maintenant; il est seulement là-bas à ce moment. »

l'on peut considérer comme une tentative de récupération des parties de son traumatisme qu'il n'entend plus. Il se lie physiquement à l'appareil parce qu'il ne peut plus le faire acoustiquement. On peut voir là un geste visant à retrouver tous les détails de ce traumatisme, perdus du fait même de l'enregistrement. Ce sentiment de ne former qu'une seule et même entité avec le traumatisme enregistré semble avoir été voulu par Beckett. Comme le fait observer Paul Lawley, Beckett a lui-même demandé à l'acteur Pierre Chabert « to become as much as possible one body with the machine⁹ » (Lawley, 1994 : 93). En s'unissant au « corps » du magnétophone, Krapp ne fait plus qu'un avec son traumatisme. Ce dernier ne s'attache plus à son « moi » comme à un récit étranger. Krapp fait littéralement sien ce récit et il l'affirme par la partialité et la fragmentation de l'enregistrement.

J'estime ainsi qu'en enregistrant le récit de son traumatisme, Krapp accomplit un acte qui a trois conséquences. Tout d'abord, ce traumatisme ne lui appartient plus puisque les bandes en font un artefact culturel pouvant être partagé. De plus, il sait que les bandes ne mourront pas avec lui, ce qui entraîne le risque d'une exposition et d'une contamination secondaires. Il peut, cependant, se distancier de son traumatisme et, paradoxalement, y accéder en passant par le domaine sécurisé de l'enregistrement. Il est ainsi en mesure de faire avancer la bande, de la rembobiner ou de sauter complètement les parties les plus désagréables. Selon Caruth, « the traumatized [...] carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess¹⁰ » (Caruth, 1995 : 5). Comme Krapp ne peut entrer directement dans son impossible histoire, il doit l'enregistrer sur une bande. D'après Jeanette R. Malkin,

memory in a box means memory localized, thrillingly present within a concrete, material form. No longer elusive or diffuse, memory seems self-contained, redeemable... The comic ironies wrested by Beckett from Krapp's difficulty in locating the exact memory he seeks (his need to fast forward and rewind), only underscore the dualism of rememberer and memory, where memory is imaged as an objectified « other » which cannot be completely controlled¹¹ (Malkin, 1997 : 26).

9 Beckett a lui-même demandé à l'acteur Pierre Chabert « que son corps ne fasse plus qu'un avec la machine, dans la mesure du possible ».

10 « [L]es traumatisés portent en eux une histoire impossible ou deviennent eux-mêmes le symptôme d'une histoire qu'ils ne peuvent pas posséder pleinement ».

11 « [U]ne mémoire en boîte signifie une mémoire inscrite dans un lieu précis et se trouve, de façon excitante, sous une forme concrète et matérielle. Puisqu'elle n'est plus insaisissable ou diffuse, la mémoire semble se suffire à elle-même, retrouvable... Les ironies comiques qu'arrache Beckett aux difficultés qu'a Krapp à retrouver la mémoire exacte qu'il cherche (son besoin d'avancer ou de reculer la bande) soulignent le dualisme qui existe entre le porteur de la mémoire et la mémoire elle-même, dans un contexte où cette mémoire est devenue une image d'un "autre" qui échappe partiellement au contrôle de celui qui la porte ».

En effet, même si Krapp venait à bout de son passé, il semble que celui-ci, et plus précisément son amour perdu enregistré sur bande, n'en aurait pas fini avec lui. La bande devient un objet de ce traumatisme qui le hante encore et encore.

Le meilleur moyen de faire ressortir l'interaction entre la voix enregistrée de Krapp et la voix réelle qu'il perçoit en tant que personne à moitié sourde consiste à faire appel à la notion d'objet voix de Mladen Dolar et Slavoj Žižek. Selon Dolar, l'objet voix n'est pas attaché à un sujet, mais il émerge d'un lieu d'altérité, d'éloignement et d'aliénation. Dolar lui donne aussi le nom de voix acousmatique. Cette voix est « décorporifiée », non attachée à un sujet, et elle retentit comme si elle venait d'ailleurs. Žižek décrit l'aliénation engendrée par l'objet voix comme « l'ajout d'une bande-son à un film muet » (Salecl et Žižek, 1996 : 92). Selon Dolar, « “[a]cousmatic” describes the noise which we hear without seeing what is causing it... The voice whose source cannot be seen, because it cannot be located, seems to emanate from anywhere, everywhere; it gains omnipotence¹² » (Dolar, 2012 : 61-62).

À peu près comme pour le traumatisme, qui n'est pas un événement mais une situation construite rétroactivement (Žižek, 1989 : 56), l'objet voix ne peut être défini que par ses effets secondaires et, plus précisément, dans la pièce, par le son de la voix-écho répétitive de Krapp sur la bande, qui fait résonner le traumatisme primaire en plus d'en parler. En effet, selon Dolar, comme il y a un « décalage spécifique : *le décalage entre la perception et la compréhension* » (« time-lag between perception and understanding... the “objet voix” is always understood *nachträglich*, subsequently, retroactively », Žižek, 1989 : 136; souligné dans le texte). L'objet voix devient une contre-mélodie traumatisante que Krapp tente de rejeter, mais qu'il finit par accepter.

L'effet aliénant de l'enregistrement sur bande fait que l'histoire racontée semble, pour la personne qui l'écoute, celle de quelqu'un d'autre, sauf que cette personne se rend compte rétroactivement qu'il s'agit bien de son propre traumatisme. Dans les diverses productions de la pièce, on a obtenu cet effet aliénant de l'objet voix en accentuant fortement la différence entre les voix de jeunesse enregistrées sur bande et la voix vieillissante sur scène, et aussi grâce à la distance tangible prise par Krapp par rapport à ces voix, qu'il méprise. Selon Ulrika Maude, « through the voice on tape, in other words, Krapp grows a phantom body¹³ » (Maude, 2009 : 19). Krapp a, en effet, un corps fantomatique, un corps acoustique, qui oscille entre le moi et le « non-moi ». Bien que les voix enregistrées retentissent en Krapp comme un écho traumatisant lui rappelant son passé, elles dégagent, lorsqu'on les réunit toutes les trois, une contre-mélodie d'agentivité et d'unicité. Par exemple, en entendant Krapp dans la soixantaine écouter parler Krapp dans la

12 « “[L']acousmatique” permet de décrire le bruit que nous entendons alors que nous en ignorons la cause... La voix dont la source est invisible, parce qu'elle ne peut être localisée, semble venir de quelque part, partout; elle devient omnipotente ».

13 « Krapp développe un corps fantôme à travers la voix enregistrée. »

trentaine, lequel raconte qu'il écoute un enregistrement fait dans la vingtaine, les spectateurs ont un éclair de compréhension. Il semble que le traumatisme doit être fragmenté en trois voix différentes afin d'être reconstitué en un tout par le public à l'écoute, qui arrive finalement à le comprendre grâce à cette fragmentation sonore. On perçoit une contre-mélodie analogue quand Krapp, au début de la pièce, rit sur scène au moment même où il rit dans l'enregistrement alors qu'il était jeune, après avoir prononcé les mots sarcastiques suivants : « Difficile de croire que j'aie jamais été ce petit crétin. Cette voix! Jésus! Et ces aspirations! (*Bref rire auquel Krapp se joint.*) Et ces résolutions. (*Bref rire auquel Krapp se joint.*) Boire moins, notamment (*Bref rire de Krapp seul*) » (Beckett, 2002 : 17). Ce qui est frappant, c'est qu'un sentiment d'unicité se dégage de la contre-mélodie de sons corporels plutôt que de mots partagés. Cette unicité découle du fait que Krapp, reconnaissant l'ironie qui se trouve dans ses résolutions initiales (dont il s'éloigne), se résigne et accepte son passé. Son rire n'évoque, toutefois, pas seulement l'unicité, mais aussi l'aliénation et la distance par rapport à son ancien moi. En fait, Krapp oscille entre les deux. Seul le Krapp d'aujourd'hui rit à la fin, ce qui permet de penser que cette unicité harmonieuse est passagère.

Comme le révéleront les productions que je m'apprête à décrire, Krapp choisit de parler de certaines parties du traumatisme en recourant principalement à un objet voix fait de sons corporels, tels que des grommellements et des rires saccadés et sarcastiques, plus qu'à des mots. Le sens se dégage de ses attitudes contrastées à l'égard de son passé : la lutte par opposition à l'acceptation. La performance de Patrick Magee, mise en scène par Donald McWhinnie, date de 1972 et a été diffusée par la BBC en 1990 (Beckett, 2010d). La voix cassée anormalement haute de Magee correspondait très bien aux exigences de Beckett, qui voulait une voix cassée avec une intonation particulière. La voix enregistrée, qui devait être « forte, un peu solennelle » (Beckett, 2002 : 13), se distingue parfaitement de la voix réelle, correspondant à un âge plus mûr. Elle transmet un sentiment d'aliénation et d'objectivation – c'est un bon exemple de la notion d'objet voix acousmatique de Dolar. Selon lui, « the voice is part neither of language nor of the body¹⁴ » (Dolar, 2006 : 73) et, en effet, l'objet voix qu'on entend sur la bande paraît désincarné, comme s'il s'agissait de la voix d'un zombie. Elle n'appartient donc pas uniquement au domaine acoustique, mais aussi, comme je le soutiens, à celui des processus traumatiques inconscients de Krapp. À travers l'objet voix de la bande et la voix réelle, aliénée, de Krapp sur scène, les mondes réel et théorique se fondent en un discours sur les répercussions plus vastes du traumatisme, parce que celui-ci, en tant que confrontation avec la mort, dépasse le registre de la compréhension. Tandis que la voix réelle semble quelque peu stressée et précipitée, la voix morte, « théorique », sur bande paraît émerger d'un tout autre corps, un corps sans vie. Malgré son caractère zombiesque, elle est plus calme, plus confiante et assurée. Quand les deux voix sont juxtaposées et explosent ensemble en un rire saccadé, le traumatisme s'exprime de façon

14 « La voix n'appartient ni au langage ni au corps. »

très corporelle. Le heurt entre le rire normal de la bande et le rire étrange d'un Krapp dur d'oreille situe les effets perturbants du traumatisme sur un plan très physique. Magee privilégie ainsi les sons corporels tels que les grommellements par lesquels il arrive à entrer en conversation avec le traumatisme qu'est la perte racontée sur la bande. De plus, le fait de chanter joyeusement et répétitivement le mot « bobine » dans une tonalité aiguë révèle qu'il y a de l'espoir aussi bien au royaume du son que dans l'enregistrement du traumatisme. Le son du mot « Bobine (*Pause.*) Bobiiiiine! (*Sourire heureux.*) » (Beckett, 2002 : 11), séparé de son signifié, donne une idée immédiate et viscérale du monde de Krapp. Au lieu de l'interpréter comme un écho traumatique creux, j'y vois une contre-mélodie d'agentivité débordant du monde linguistique, ce que laisse entendre le « sourire heureux », réponse que le langage ne peut donner. À la fin de la production, c'est d'ailleurs un long silence enregistré qui a le dernier mot.

À PROPOS DE QUATRE MISES EN SCÈNE ET DE QUATRE INTERPRÉTATIONS

La performance de John Hurt¹⁵, mise en scène par Atom Egoyan dans le contexte du projet « Beckett on Film », est également centrée sur des bruits corporels, mais elle est moins viscérale. Bien qu'il se dégage de ce jeu très lent une atmosphère sombre convenant aux effets perturbants d'un traumatisme et bien qu'elle oblige les spectateurs à écouter longuement le silence, cette performance ne crée pas de sentiment d'agentivité. On ne voit vraiment pas où trouver un signe d'espoir. Pourtant, Hurt chantonne le mot « spool » (« bobine ») à peu près comme Magee, mais son ton n'exprime ni bonheur ni espoir. Sa voix cassée et malade n'est pas juxtaposée à une voix plus gaie enregistrée sur bande, cette dernière étant extrêmement monotone. On a l'impression que Krapp est né traumatisé et qu'il mourra traumatisé. Il paraît incapable de surmonter le cycle du traumatisme en lui opposant son langage corporel.

La performance d'Harold Pinter est encore plus sombre¹⁶. La production du Royal Court Theatre, mise en scène par Ian Rickson, est également axée sur l'incapacité de rompre le cycle du traumatisme. Le fait que Pinter ait joué son rôle dans un fauteuil roulant rend l'idée de traumatisme étonnamment réelle et souligne la condition mortelle du personnage. La mise en scène de cette incapacité physique détourne l'attention du monde acoustique et fait oublier que la source principale du traumatisme de Krapp est sa déficience auditive. Bien que le passé soit présenté comme accablant dans cette performance et que le traumatisme y soit omniprésent, le son calme et monotone de la voix de Pinter, combiné aux longues pauses de réflexion, dégage une impression de paix et d'affirmation de soi. Žižek montre clairement que l'objet voix « belong[s] not

¹⁵ Voir Beckett, 2010d.

¹⁶ Voir Beckett, 2010c.

on the side of the looking / seeing subject but on the side of what the subject sees or hears¹⁷ » (Salecl et Žižek, 1996 : 90). Ce que le sujet entend, c'est le son de pauses prolongées juxtaposé à l'écho d'une voix sombre et apaisante. L'agentivité semble ainsi se trouver dans les pauses et dans l'écho créé par la voix enregistrée, sombre et apaisante, d'Harold Pinter.

La performance de Rick Clutchey¹⁸, mise en scène par Walter D. Asmus, se fonde moins sur la voix elle-même que sur d'autres bruits corporels pour faire ressentir le traumatisme. La pièce commence par un silence de six minutes et demie. Les bruits de pas pesamment amplifiés du début de la performance forment un bruit de fond régulier. Dans l'ensemble, la performance est analogue à celle de Magee en ce sens que l'agentivité se dégage des sons corporels ainsi que du son du mot « spool », dont émanent des sentiments d'entrain et de joie. Le traumatisme est plus nettement ressenti dans la différence entre les deux éclats de rire. De plus, dans cette performance, il y a une distinction très nette entre la voix réelle et la voix enregistrée. Selon Dolar, encore une fois, la voix enregistrée de Krapp est

une voix dont l'origine ne peut être identifiée et que l'on ne peut pas situer. C'est une voix en quête d'une origine, en quête d'un corps, mais lorsqu'elle trouve son corps, il s'avère que ça ne colle pas, la voix n'adhère pas au corps, c'est une excroissance qui n'est pas à la taille du corps (Dolar, 2012 : 77).

Dans cette performance, la voix assurée de Krapp n'est tout simplement pas en concordance avec la voix réelle, ce que l'acteur met en évidence en écartant la bande et en la jetant violemment par terre : « La voix, séparée de son corps, évoque la voix de la mort » (Dolar, 2012 : 81). En d'autres termes, à travers cette voix enregistrée, Krapp fait face à sa propre mort. Cette idée est rendue encore plus prégnante par la mise en scène en général, qui laisse entendre que la bande enregistrée par Krapp pourrait bien être la toute dernière.

De chacune de ces quatre performances de la pièce *Krapp's Last Tape* émerge un troisième objet voix acousmatique d'une extrême importance : l'enregistrement accidentel du silence au milieu de la pièce avant que Krapp « se rende compte qu'il est en train d'enregistrer le silence » (Beckett, 2002 : 27) et l'enregistrement volontaire du silence à la fin de la pièce quand « la bande continue à se dérouler en silence » (Beckett, 2002 : 33). Dans les deux cas, une contre-mélodie de silence traumatique se trouve enregistrée et rejouée sur un magnétophone à la différence près qu'au milieu de la pièce, Krapp ne revendique pas encore le potentiel de guérison inhérent à l'enregistrement du silence, celui-ci étant simplement accidentel. Bien qu'il répète à plusieurs reprises les mots « jamais entendu pareil silence » (Beckett, 2002 : 24), il s'en tient obstinément au langage pour tenter de représenter son passé traumatique. Il essaie, mais sans y parvenir, d'enregistrer les mots « tout était là, toute cette vieille charogne de planète » (Beckett, 2002 : 28)

17 L'objet voix « n'appartient pas au sujet regardant et voyant mais bien à ce que le sujet voit ou entend ».

18 Voir Beckett, 2010b.

jusqu'à ce qu'il « rêve. Se rend[e] compte. Débranche l'appareil » (Beckett, 2002 : 28). Il est frappant de constater que, à ce moment-là, on arrive à enregistrer le silence mais non le langage, ce qui souligne la supériorité du silence pour représenter le traumatisme. Selon Dolar, par ailleurs, la voix aliénante, impersonnelle, ou produite mécaniquement (les répondeurs téléphoniques, les voix d'ordinateur et ainsi de suite), présente une sorte d'inquiétante étrangeté, comme la voix de la créature Olympia dans *L'homme au sable* de Ernst Theodor Amadeus Hoffman (Dolar, 2012 : 31).

Bien qu'il y ait une possibilité de guérison, les sons enregistrés à travers lesquels résonne le silence créent un sentiment intense d'aliénation du fait que personne ne pourra jamais les appréhender et les percevoir entièrement comme appartenant au personnage traumatisé de Krapp. En fait, le silence enregistré correspond à un silence partagé, à un traumatisme partagé – l'enregistrement du silence est aussi le son du public « contaminé ».

Dans l'ensemble, les quatre performances témoignent du fait que la compréhension et l'agentivité résident dans l'opposition entre le refus du traumatisme et son acceptation. Les sons des grommellements et du rire saccadé pourraient avoir une signification plus large lorsqu'ils produisent une contre-mélodie corporelle exprimant le refus d'oublier le traumatisme, mais aussi de se laisser emporter par son cycle sans fin. Tandis que le côté sombre de la performance de John Hurt ne laisse aucune place à un sentiment d'agentivité et de guérison, l'interprétation riche en émotions de Magee s'adresse à la conscience des spectateurs, parce qu'elle met en scène l'idée de souffrance de façon très viscérale. Malgré l'extrême détresse traumatique et la souffrance manifestées dans cette performance, la forte charge émotionnelle laisse supposer que la résignation et l'apathie n'y ont pas leur place. De plus, le geste très révélateur de serrer physiquement le magnétophone peut être vu comme un refus de céder à la tentation de réduire le traumatisme au silence et de l'occulter. Ainsi, les mots « jamais entendu pareil silence » que Krapp répète peuvent également être compris comme une sorte de critique et même comme un appel au public. Les spectateurs doivent prêter une oreille attentive aux parties du traumatisme restées silencieuses pour Krapp, mais qui ne doivent être oubliées en aucun cas en raison de l'importance de la remémoration. Plus que les autres, la performance de Rick Clutchey exprime des contre-mélodies, des objets voix et un sentiment de refus de la souffrance, et ce, au moyen du rire violent du vieux Krapp sur scène. La violence inhérente à ce rire fait ressentir les effets physiques du traumatisme de façon très efficace. En effet, ce rire de poitrine – mi-toux, mi-sifflement – rappelle le bruit que ferait une personne qui vomit et s'étouffe. Ce rire est si intense et si violent qu'il « parle » aux spectateurs. Alors que le rire, dans sa version enregistrée, est quelque peu passif et monotone, il résonne sur scène avec la violence de l'appel matinal de quelqu'un qui refuse de rire du traumatisme. Il évoque les effets perturbants et réels de tout traumatisme : maladie, aliénation et confrontation avec la mort.

C'est ainsi que la pièce questionne ce qu'il advient d'un traumatisme si on l'enregistre sur une bande. Gagne-t-il ou perd-il en signification et, plus important encore, comment le sujet traumatisé vient-il à bout d'un tel enregistrement? L'objet voix enregistré agit à la fois comme un traitement par la parole et comme un thérapeute regardant son patient en silence. Il engendre une sorte de réverbération du traumatisme susceptible d'être rejetée. Bien que l'objet voix, produit au moyen de l'enregistrement, renforce le traumatisme lié à la mort, Krapp est capable d'y répondre de loin. En prenant ses distances comme le ferait un observateur, il écoute le magnétophone lui raconter l'histoire traumatique d'un « autre ».

BECKETT, Samuel (2010a), « Beckett on Film: *Krapp's Last Tape* », *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=omcZT8k-km8>

BECKETT, Samuel (2010b), « *Krapp's Last Tape* », *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=af5NohyiQrA>

BECKETT, Samuel (2010c), « *Krapp's Last Tape with Harold Pinter* », *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=cKteolGbF0Q>

BECKETT, Samuel (2010d), « *Krapp's Last Tape with Patrick Magee* », *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=uphqyjAkYIU>

BECKETT, Samuel (2006), *The Dramatic Works of Samuel Beckett*, New York, Grove P.

BECKETT, Samuel (2002), *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, trad. Samuel Beckett, Paris, Minuit.

BOULTER, Jonathan (2008), *Beckett: A Guide for the Perplexed*, New York, Continuum.

BOULTER, Jonathan (2002), « Does Mourning Require a Subject? Samuel Beckett's Texts for Nothing », *Modern Fiction Studies*, vol. 50, n° 2, p. 332-350.

CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

CARUTH, Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

COHN, Ruby (1975), « The Laughter of Sad Sam Beckett », dans Melvin J. Friedman (dir.), *Samuel Beckett Now*, Chicago, Chicago University Press, p. 185-197.

CRITCHLEY, Simon (1998), « Who Speaks in the Work of Samuel Beckett », *Yale French Studies*, vol. 93, p. 114-130.

- CRONIN, Anthony (1997), *Samuel Beckett: The Last Modernist*, Londres, Flamingo.
- DOLAR, Mladen (2012), *Une voix et rien d'autre*, trad. Christine Vivier, Caen, Nous.
- DOLAR, Mladen (2006), *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press Journals.
- FREUD, Sigmund (1920), *Beyond the Pleasure Principle*, trad. James Strachey, Londres, Hogarth, vol. 18.
- FREUD, Sigmund (1985 [1919]), « The Uncanny », dans Albert Dickson (dir.), *Art and Literature*, Harmondsworth, Penguin, p. 335-376.
- FREUD, Sigmund (1984 [1917]), « Mourning and Melancholy », dans Angela Richards (dir.), *The Penguin Freud Library*, Londres, Penguin, p. 245-268.
- KNOWLSON, James (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury.
- KNOWLSON, James et John PILLING (1980), *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, New York, Grove P.
- LACAN, Jacques (1992), *Seminar 7: The Ethics of Psychoanalysis*, trad. Dennis Porter, New York, Norton.
- LACAN, Jacques (1988), *The Seminar of Jacques Lacan: The Ego in Freud's Theory and the Technique of Psychoanalysis (1954-1955)*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 2.
- LACAN, Jacques (1977), *Seminar 11: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trad. Alan Sheridan, New York, W.W. Norton & Co.
- LAWLEY, Paul (1994), « Stages of Identity: From Krapp's Last Tape to Play », dans John Pilling (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 88-105.
- LEVY, Eric P. (2002), « Krapp's Last Tape and the Beckettian Mimesis of Regret », *Sydney Studies in English*, vol. 28, p. 51-69.
- LOCATELLI, Carla (2008), « Projections: Beckett's Krapp's Last Tape and Not I as Autobiographies », dans Linda Ben-Zvi et Angela Moorjani (dir.), *Beckett at 100*, Oxford, Oxford University Press, p. 68-80.
- MALKIN, Jeanette R. (1997), « Matters of Memory in Krapp's Last Tape and Not I », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 11, n° 2, p. 25-39.
- MAUDE, Ulrika (2009), *Beckett, Technology, and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SALECL, Renata et Slavoj ŽIŽEK (1996), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham et Londres, Duke University Press.
- SMITH, Russell (2007), « Endgame's Reminders », dans Mark S. Byron (dir.), *Samuel Beckett's Endgame*, New York, Rodopi, p. 99-121.
- ŽIŽEK, Slavoj (1989), *Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso.

**LE SON ET
LES CRÉATEURS**

Luigi Pirandello : la voix du théâtre face à la machine qui parle

TANIA VLADOVA

ESADHAR – Rouen /
CRAL (EHESS) – Paris

« QUESTO DIAVOLO DI INVENZIONE DELLA MACCHINA CHE PARLA¹ »

En juillet 1929, Luigi Pirandello écrit à Berlin, où il réside d'août 1928 à juin 1930, un court texte intitulé « Contro il film parlato [sic]² » portant, comme quelques autres articles et lettres du dramaturge, sur les rapports entre le théâtre et les nouveaux genres de spectacle qui le parasitent : le cinématographe parlant et la radio. Dans ce texte, Pirandello identifie « due maniere grazie alle quali un artista può fare che la sua vita interna, e cioè i suoi pensieri, i suoi sentimenti, risultino intelligibili per gli uomini³ » (Pirandello, 1991a [1929] : 125) : les « mots » (*parole*) et les « figures » (*figure*). Les mots, « quelle che per virtù del senso et dell'udito riproducono nell'uditore la impressione di chi parla⁴ » (Pirandello, 1991a [1929] : 125), sont le propre du drame. Les figures, en revanche, « quelle che attraverso il senso della vista conferiscono allo spettatore la visione degli avvenimenti che muovono l'artista⁵ » (Pirandello, 1991a [1929] : 125), se prêteraient idéalement au cinématographe, si celui-ci n'essayait pas de se tourner vers les paroles, élément qui lui est exogène⁶. Le clivage entre drame et cinéma est esquissé d'un trait rapide : le propre

1 « Ce diable d'invention de la machine qui parle ». Notre traduction de Pirandello, 1991a [1929] : 121.

2 L'usage du terme « parlé » au lieu des plus habituels « parlant » ou « sonore » met en évidence l'artifice que constitue pour Pirandello l'association de la parole au film.

3 Pirandello identifie « deux moyens grâce auxquels un artiste peut rendre sa vie intérieure, ses pensées et ses sentiments intelligibles aux hommes ». Notre traduction.

4 Les mots, « ceux qui en vertu de la signification et de l'ouïe reproduisent chez l'auditeur l'impression d'entendre qui parle », sont le propre du drame. Notre traduction.

5 Les figures, en revanche, « celles qui à travers le sens de la vue confèrent au spectateur la vision des événements qui animent l'artiste », se prêteraient idéalement au cinématographe. Notre traduction.

6 Sur le caractère novateur de la critique pirandellienne du cinéma et sur sa « cinémélographie » (la capacité du cinéma de faire voir la pensée, d'exprimer le rêve, les hallucinations, la mémoire, la folie, plus que tout autre art), voir Lorch, 2004 : 12 et suivantes. Voir aussi Da Vinci Nichols et O'Keefe Bazzoni, 1995 ainsi que Lauretta, 2003.

du drame, ce sont les mots qu'on entend, alors que le propre du cinéma, dont les éléments de composition sont « le mouvement, les lumières et les tons » (« il movimento, la luce e i toni », Gim, 1934 : 6), ce sont les figures qu'on voit. Écoute et vision sont identifiées comme les deux formes privilégiées d'attention sensorielle au théâtre et au cinéma.

« Qui parle? » devient la question rhétorique qui à la fois légitime l'intégrité de la scène théâtrale et dénonce la machinerie cinématographique. Parallèlement, elle formule le problème acousmatique de l'absence obsédante de source sonore identifiable et pose la question de la nature de l'écoute⁷. Plus encore, interrogeant la provenance de la voix, elle touche à un défaut d'identité : celle des acteurs de cinéma qui ne partagent plus le même espace que le son de leur voix (leur corps est à l'écran et leur voix est dans la salle) et celle des animateurs de la radio dont l'attitude corporelle est cachée à l'auditeur qui ne reçoit que la voix. Qui parle : le comédien, le personnage ou les voix désincarnées? L'éternelle question pirandellienne de la personnalité inconsistante de l'homme, de ses incohérences identitaires, du masque décomposé, de la vie entravée du personnage, de sa liberté impossible, est contenue tout entière dans cette mise en cause du rapport entre voix et écoute, peu traitée par les études pirandelliennes. Elle montre pourtant une facette originale et moderne de la pensée du dramaturge.

On est en 1929, soit à peine deux ans après l'apparition des films parlants perçus alors comme une menace. De tels propos rejoignent la réticence de nombreux cinéastes et critiques de cinéma de l'époque : René Clair, Béla Balázs et Fernand Léger n'acceptaient pas que les acteurs ouvrent la bouche à l'écran; David Wark Griffith ou encore Jean Epstein ont accueilli les débuts du parlant avec la crainte que le dialogue ne compromette le rôle central de l'image et ne finisse par dénaturer le cinéma, le faisant basculer vers le « théâtre en conserve⁸ » ou, pire, vers la narration littéraire⁹.

La position de Pirandello, tiraillé entre fascination et crainte, est à la fois essentialiste et moderne lorsqu'il condamne l'union fautive entre cinéma et littérature au profit d'une union possible entre cinéma et musique – le seul « langage des apparences » capable d'accompagner de façon cohérente le caractère spectral des images cinématographiques (Rizzini, 1991 [1929] : 119). En 1927, au moment où, grâce au brevet du Vitaphone, la Warner Brothers commence la production de films parlants, Pirandello se laisse émerveiller par la possibilité d'un rendu parfait de la voix : « Pare che il film parlante sia veramente un prodigio : sono riusciti ad ottenere alla perfezione la

7 Pirandello frôle ici la question de la double nature de l'écoute – causale et figurative –, véritable topos théorique tout au long du XX^e siècle. Rappelons qu'une trentaine d'années plus tard, en 1967, Pierre Schaeffer formule une définition de l'« écoute causale » qui renseigne l'auditeur sur la cause sonore et, en 1998, Michel Chion forge le terme « auditum » désignant le son entendu distingué de ses causes dans la réalité, objet d'une écoute figurative.

8 Selon la formulation de Marcel Pagnol.

9 Au sujet des débats qu'implique l'apparition du cinéma parlant, voir, entre autres, Masson, 1989; Chion, 2003; Jelavich, 2006.

voce umana, vicina, lontana, timbrata in tutti i modi¹⁰ » (Pirandello, 1994 [1927] : 117), écrit-il à Marta Abba. Mais lorsqu'en 1929 il voit pour la première fois les films parlants à Londres, il les qualifie d'*un orrore* (horreur) et projette même de faire un film parlant contre les films parlants : l'histoire d'un homme qui a donné sa voix à la machine qui s'en est emparée. La voix est devenue mécanique et non plus humaine, comme si « il diavolo fosse entrato in lei : e con spirito diabolico commenta l'azione muta del film, arresta gli attori nelle loro azioni¹¹ » (Pirandello, 2008 [1929] : 174). Le projet ne verra pas le jour. Pourtant, ce scénario librement inspiré de Faust – la voix humaine détachable du corps, vendue à la machine et exerçant son pouvoir maléfique sur la vie des personnages – montre bien l'impact empirique et métaphysique que Pirandello accorde au sonore. Dans la même perspective, ses critiques du cinéma parlant, toutes fondées sur des raisons acoustiques et auditives, opposent les voix animées incorporées (théâtre) et le silence spectral de l'image (cinéma)¹² (Pirandello : 1991b [1929] : 120-125). Elles se laissent résumer en trois points : 1) la voix appartient à un corps vivant qui l'émet; or, au corps vivant le phonofilm substitue l'image de ce corps; 2) par définition, les images ne parlent pas et si elles parlent, la voix forme un contraste irrémédiable avec leur qualité d'ombres; 3) dans les films, on voit les images bouger dans les lieux que le film représente, alors que les voix retentissent dans la salle où le film est projeté. Il s'ensuit « un effet déplaisant d'irréalité » (« un effetto [...] sgradevolissimo d'irrealtà », Pirandello : 1991b [1929] : 122). La voix ne sort pas de la bouche des personnages mais vient grotesquement des machines. La dimension du conflit, on le voit bien, réside précisément dans le rendu sonore du réel : tout comme le théâtre radiophonique, le cinéma parlant casse l'effet de réel et reste une copie mécanique du théâtre, ou plutôt du rêve pirandellien d'un théâtre originaire.

La nature avant tout visuelle du cinéma semble incontestable et la critique pirandellienne de l'image cinématographique est tout à fait pertinente. Mais bien plus rare, originale et problématique s'avère sa mise en évidence des paroles et de l'écoute au théâtre. Que ce soit à des fins rhétoriques, pour mieux exemplifier l'opposition cinéma-théâtre, ou bien parce qu'il s'agit des propos d'un écrivain attaché à la nature littéraire du drame, ranger le drame prioritairement du côté de la voix et de l'écoute immédiates, au détriment du visuel, semble relever à proprement parler d'un aveuglement. Cependant, cette distinction sensorielle permet de comprendre que, contrairement à ce qui est souvent admis, la véritable cible de Pirandello n'est pas le cinéma parlant en lui-même (ni la radio comme telle), mais l'abîme que cinéma et radio creusent entre la voix et l'écoute, entre l'acteur et le public.

10 « Il paraît que les films parlants sont un vrai miracle. Ils ont réussi à obtenir à la perfection la voix humaine, proche, lointaine, avec tous les timbres. » Notre traduction.

11 Comme si « le diable était entré en elle, et elle commente, dans un esprit diabolique, l'action muette du film, entravant ainsi les actions des acteurs ». Notre traduction.

12 Le paradoxe veut que le premier film sonorisé par lequel l'Italie inaugure le cinéma parlant soit *La canzone d'amore* (1930) de Gennaro Righelli, version soporifique de la nouvelle pirandellienne *In silenzio* (1905). De toute évidence, Pirandello n'était pas associé à ce projet.

Dans le parangon pirandellien cinéma/radio/théâtre, il s'agit bien d'une interrogation sur la source sonore qui se situe dans la droite ligne d'une métaphysique de la présence audible, d'une compréhension millénaire de la voix humaine comme véhicule de la pensée et donc de la présence vivante, en chair et en os, du sujet¹³. Le problème du dramaturge est que la radio et le cinéma cassent, par l'entremise de la machine, une supposée unité originaire du corps, de la voix et de l'écoute fondatrice de l'expérience théâtrale.

Mais outre cette lignée de la présence, les paroles de Pirandello résonnent dans une atmosphère de « résistance médiatique » (Larrue, 2010) visant à préserver le règne du théâtre de l'invasion des nouvelles technologies et formes d'art qui menacent de se l'approprier. Les technologies d'enregistrement, de reproduction et d'amplification de la voix, ainsi que les pratiques de l'écoute – du téléphone à la psychanalyse –, connaissent à l'époque un essor fulgurant bien au-delà du seul domaine cinématographique. L'invention du téléphone, du phonographe, du microphone, suivie par la diffusion des pièces de théâtre à distance par téléphone (le théâtrophone) à la fin du XIX^e siècle, puis l'apparition de la radio, du théâtre radiophonique (*Hörspiel*) et du cinéma parlant au début du XX^e siècle provoquent en quelques décennies un saut irréversible qui va modeler le paysage sonore tant quotidien qu'artistique. Cette révolution auditive est vécue par Pirandello comme une menace pour le théâtre et, en particulier, pour son identité sonore et vocale.

Une telle conception puriste du théâtre primitif, fondée sur l'idée d'unité phénoménologique du corps humain vivant dans l'harmonie entre la voix et la chair, dans une intégrité non encore fragmentée par la technologie, est certainement problématique à défendre du point de vue historique. Il suffit de penser à l'opposition millénaire entre corps et esprit, qui contrarie l'idée d'une unité de l'homme bien avant le gros péché de la technologie. Tout aussi problématique est l'affirmation du face-à-face direct voix-écoute au théâtre, sans nul doute idéalisé par le dramaturge qui en fait la qualité originaire de l'art dramatique, alors que l'histoire du théâtre européen, au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, est une histoire de combats permanents contre les nombreux facteurs qui perturbent la bonne audition des voix et des sons de la scène¹⁴.

N'oublions cependant pas que Pirandello n'a pas pu vivre la grande transformation de la sonorisation au théâtre, entraînée par les débuts de l'usage du microphone sur scène à la fin des années 1930 en vue d'une amplification du son en direct¹⁵. Néanmoins, ses observations sur le son, la voix et l'écoute au théâtre, bien que critiquables sur certains points, montrent une réflexion suivie et des préoccupations modernes liées non seulement aux dernières évolutions technologiques, mais reprenant aussi une distinction que la langue allemande fait entre

13 Sur la métaphysique de la présence liée à la voix humaine et sa mise à mal par le développement des technologies de reproduction au XX^e siècle, voir Bovet, 2010.

14 Pour un aperçu des critiques de la compréhension anhistorique du son et du corps humain, voir Sterne, 2003.

15 Sur l'invention et les usages du microphone, voir Bovet, 2011 : 54.

Schauspiel et *Hörspiel*, entre théâtre pour la vue et théâtre pour l'oreille¹⁶, distinction qui pointe déjà ce morcellement sensoriel de l'expérience théâtrale.

LA RADIO : RÉDUCTION POUR MICROPHONE ET PUR DIVERTISSEMENT

L'Allemagne est, avec l'Angleterre, le pays pionnier de la radiodiffusion en Europe¹⁷. Le succès considérable de la radio, média exclusivement sonore dont l'invention longue est concrétisée en 1895 par l'Italien Guglielmo Marconi, constitue pour Pirandello une menace qu'on ne prend pas la peine d'étudier : il faut « éradiquer le mal à la racine » (« curare il male alla sua radice », Gim, 1934 : 6). Le mal en question relève tant de l'ampleur du phénomène radiophonique, relayé par de nombreux pionniers et amateurs passionnés, de son pouvoir de constituer des masses d'auditeurs et de les manipuler que de la dénaturation du théâtre par l'outil radiophonique¹⁸.

En réponse aux besoins d'un auditoire constamment grandissant et avide de nouveaux divertissements, et dans une atmosphère de rude concurrence avec les salles de concert, de spectacle et de cinéma, se développe d'abord la lecture sur les ondes de textes et de livres, surtout d'histoires pour enfants qui deviennent vite une institution, des « *baby-sitters* sonores » (Maltin, 2000 : 13) contribuant à améliorer la vie des familles. Il ne reste plus qu'un pas à franchir pour arriver au théâtre radiophonique, en passant d'abord par la diffusion de spectacles, ensuite par la simple lecture de pièces de théâtre à la radio et, pour finir, par le développement d'un nouveau genre d'écriture dramatique dont les premières manifestations, accompagnées de bruitages et d'effets sonores, sont diffusées entre 1922 et 1925¹⁹.

L'engouement pour ce nouveau terrain d'expression est impressionnant. Pendant le séjour allemand de Pirandello, Bertolt Brecht et Walter Benjamin se mettent à écrire régulièrement des

16 Pirandello distingue le *Hörspiel* (théâtre radiophonique) du *drame* (l'art de celui qui parle, des corps vivants sur scène, des personnages que le bon dramaturge sait faire parler et vivre).

17 La radio est présente en Allemagne sur l'ensemble du territoire dès 1923. La Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) est créée en 1925. La gestion des sociétés de radiodiffusion est assurée par le ministère des Postes, alors que le contrôle de leur programme est confié au ministère de l'Intérieur. Avec l'arrivée au pouvoir des nazis, la RRG sera étatisée et placée sous la tutelle du ministère de la Propagande. Pour plus d'informations, voir Bausch, 1980.

18 Dès 1912, l'amateur Frank Conrad fait des expériences sur son propre poste de radio, aboutissant à des diffusions de musique d'abord en Pennsylvanie puis, en novembre 1920, via la station KDKA, dans tous les États-Unis (Hand et Traynor, 2011 : 7). Progressivement, des transmissions en léger différé ou immédiates d'événements sportifs ou politiques voient le jour. Pour une description détaillée de la composition des premiers publics à la radio, voir Angelou, 1984.

19 *The Wolf* par Eugene Walter (WGY, Schenectady, New York, août 1922); *A Comedy of Danger* par le jeune auteur de théâtre Richard Hughes (BBC, 15 janvier 1924, histoire qui exploite l'obscurité de la mine pour faire voir l'histoire par le dialogue); *Spuk* (Allemagne, 1925); *Marémoto* écrit en 1923 par Gabriel Germinet (pseudonyme de l'ingénieur Marcel Vinot) et Pierre Cusy, diffusé en 1925 sur les postes britanniques et allemands (histoire qui relate un accident de navire et les vains appels au secours de l'équipage).

Hörspiele. Pirandello ne franchit jamais ce pas dans sa pratique d'écrivain²⁰. Rétif à cette forme hybride, il voit dans les *Hörspiele* une atteinte physique au corps théâtral, jusqu'à son ossature, son *armatura scheletrica* :

E la radio che dovrebbe essere apportatrice di arte in ogni casa si vale appunto di questo scheletro per divertire i suoi ascoltatori e magari, con la pretesa di renderlo più seducente mediante l'« adattamento per microfono », lo defrauda di qualche vertebra, gli supprime una tibia²¹ (Gim, 1934 : 6).

La métaphore biologique rend bien le choc de l'humain et de la machine. Comme le cinéma, la radio vit en parasite du théâtre, y puisant tous ses éléments, le démembrant non pour créer un autre corps autonome et bien vivant, mais pour en faire un pantin estropié, privé de vie et de réalité, pour le transformer en vulgaire divertissement servant des propos manipulateurs.

Le diagnostic mortifère du dispositif radiophonique s'appuie sur deux causes : *ridurre per il microfono* (la réduction pour le microphone) et la vocation à *divertire* (le pur divertissement). La « réduction », l'adaptation pour les besoins de la machine, mutile les pièces écrites pour le théâtre en les privant de leur complexité multisensorielle, de la corporéité de la réalisation scénique; elle les rend littéralement *petites*, dénuées de la grandeur théâtrale, et elle anesthésie la réflexion. Au lieu d'être fasciné par l'attrait et le pouvoir étrange de la voix que la radio isole et met en évidence, au lieu de se montrer sensible à ces « choses [qui] parlent avec leur voix qui est bruit, évocation d'une puissance jusqu'alors inconnue et non employée, qui attaque en nous, au-delà de la perception, des régions sensibilisées de l'inconscient » (Schaeffer, 1989 : 25), Pirandello ne voit dans cette présence sonore des êtres et objets sans corps, sans regard et sans image, qu'une partie violemment arrachée à son tout. À la même époque, Bertolt Brecht, critique pourtant sévère de « la monotonie grise des menus quotidiens de musique familiale et des cours de langues » (Brecht, 1970 [1927-1932] : 130) offerts par la radio, glorifie la force imaginative du son et « le triomphe colossal » de ces étonnantes « productions sonores » qui semblent venir « de l'éther » (Brecht, 1970 [1927-1932] : 127) : « Si la vision est exclue, cela ne signifie pas que l'on ne voit rien, mais qu'au contraire, précisément, l'on voit une infinité de choses, "tant qu'on en veut" » (Brecht, 1970 [1927-1932] : 132). Dans sa « Théorie de la radio », Brecht épingle pourtant le manque d'expérimentation dans la production des pièces radiophoniques et dénonce le fait qu'« [o]n a eu tout à coup la possibilité de tout dire à tout le monde », ce qui pourrait être autant une chance didactique qu'un danger car, poursuit Brecht, « en réalité on n'avait rien à lui dire »

20 Pirandello s'est rarement manifesté à la radio. On dispose d'un seul enregistrement de sa voix datant de 1926, dans l'émission « Le parole dei grandi » réalisée par Rodolfo de Angelis à Milan et conservée dans la Discoteca di Stato à Rome. Sa première pièce diffusée à la radio fut *Sogno (ma forse no)*. Écrite en 1929, la pièce est diffusée le 11 janvier 1936 par la EIAR (Ente italiano audizioni radiofoniche), qui se trouve sous la responsabilité du ministère de la Propagande depuis 1935.

21 « Et la radio, qui devrait apporter l'art dans chaque maison, se sert en réalité de ce squelette pour divertir ses auditeurs et même, avec la prétention de le rendre plus séduisant grâce à l'"adaptation pour le microphone", lui enlève quelques vertèbres, lui supprime un tibia. » Notre traduction.

(Brecht, 1970 [1927-1932] : 136)²². Le danger du seul divertissement, médiocre et bon marché, que proposait « ce magasin acoustique [où] on pouvait apprendre en anglais à élever des poulets aux accents du Chœur des Pèlerins, et la leçon ne coûtait pas plus cher que l'eau de robinet », dont l'unique fonction était d'« embellir la vie publique » (Brecht, 1970 [1927-1932] : 136), suscite chez Brecht une critique bien plus poussée que chez Pirandello. Leurs constats sont pourtant similaires : dès sa naissance, la radio, avec son pouvoir inégalé de s'introduire dans la maison de chacun, d'atteindre l'univers privé des auditeurs, « a pratiquement imité toutes les institutions existantes ayant quelque rapport avec la diffusion de ce qui se dit ou se chante » (Brecht, 1970 [1927-1932] : 136). Mais l'accusation brechtienne est teintée d'ironie décapante. Elle est aussi accompagnée d'un objectif politique et social : la radio devrait viser à « transformer les informations données par les gouvernants en réponses aux questions des gouvernés » (Brecht, 1970 [1927-1932] : 138).

Si Pirandello voit dans le divertissement une superficialité, une production sans vie, une manipulation qui se joue de l'attention d'un public incité à abandonner la réflexion, toutes ces accusations touchent au territoire de prédilection de la radio et pointent une concurrence idéologique, politique et économique entre gens de théâtre et pionniers et enthousiastes de la radio. À ses débuts, la radio a pu s'appuyer sur le manque de normes et de règles précises, ce qui a occasionné la conception de nouveaux types d'émissions, certains inchangés jusqu'à nos jours : actualités, émissions de sport, reportages politiques, jeux questionnaires, cours de langue, *soap operas*²³ et *sitcoms*. Mais la radio a aussi puisé librement dans l'héritage théâtral des vaudevilles et des variétés (Hand et Traynor, 2011 : 13).

La maîtrise des dialogues dramatiques, de la diction et du jeu vocal par les comédiens constituait alors un véritable atout pour le nouveau média qui les sollicitait de plus en plus. En contrepartie, la transmission en direct de soirées théâtrales était à l'origine d'une telle baisse des ventes de billets de théâtre que, entre 1923 et 1925 en Grande-Bretagne, ces diffusions de spectacles furent arrêtées et les comédiens se retrouvèrent interdits de passer à la radio (Briggs, 1965 : 77). Aussi, la lente et coûteuse transformation des salles de théâtre ne permettait pas aux gens de théâtre d'utiliser toutes les évolutions technologiques du temps, d'accueillir et de toucher un public grandissant ou de satisfaire « aux exigences des foules d'aujourd'hui » (« alle esigenze delle folle di oggi », Gim, 1934 : 6).

La critique des usages de la voix humaine au théâtre, à la radio et au cinéma permet à Pirandello non seulement d'exemplifier l'irréductibilité esthétique de ces formes d'expression condamnant

22 Sur sa pièce radiophonique *Vol au-dessus de l'océan*, objet didactique en deux parties (la première constituée par le chant des éléments, la seconde intégrant l'auditeur-élève), et sur sa représentation en 1929 au festival musical de Baden-Baden, voir Brecht, 1970 [1927-1932] : 133-134.

23 Rappelons que les *soap operas* s'appellent ainsi car des compagnies de production de savons commanditaient alors ces drames familiaux en séries à la radio.

la copie d'une forme par l'autre, mais aussi de dénoncer la misère culturelle et sensible dans laquelle la machine de divertissement et de propagande plonge les masses. Ses arguments vocaux contre le cinéma parlant et la radio ont déjà été évoqués, mais la portée de sa réflexion sur l'impact du son et de l'écoute acquiert toute sa force lorsqu'il se prononce au sujet du cinéma muet (terme désignant précisément un cinéma sans voix, mais pas nécessairement silencieux).

Dans son célèbre essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin accorde une place considérable à Pirandello. Les propos du roman *On tourne* (écrit en 1916 et publié à nouveau en 1925 sous le titre *Les cahiers de Serafino Gubbio, opérateur*) alimentent ici le parallèle que Benjamin dresse entre l'acteur de cinéma et le gouvernant, entre la vedette et le dictateur, modelés tous les deux par le marché et qui, avec l'évolution des techniques d'enregistrement de la voix et de l'image, arrivent à atteindre et à dominer les masses. Mais Benjamin reconnaît avant tout en Pirandello l'un des premiers observateurs à attirer l'attention sur le défi principal que le cinéma lance aux acteurs habitués au théâtre : celui de devoir se présenter non pas au public, mais à une machine qui les transforme en ombres, qui rend leur corps « presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence [...] ». La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres et eux ils doivent se contenter de jouer devant elle » (Benjamin, 1939 : 291). Le problème, circonscrit de façon limpide dans cette citation, est celui du corps réel, vivant et parlant réduit à une image en défaut de réalité, spectre mourant, ombre tremblante vouée à disparaître dans le silence; de la voix coupée de celui qui parle; de la destruction du lien vivant entre acteurs et public.

Le roman *On tourne* date de l'époque du cinéma muet. Les cibles sont donc les rouages du dispositif technique même, mais on ne souligne jamais assez un autre aspect éminemment moderne : l'attention manifeste du dramaturge – même lorsqu'il parle du muet – pour la voix, pour le bruit des corps en mouvement, pour ces sons, indices infaillibles de vie à l'opposé du silence spectral. On voit bien que, dès 1916, les paroles et les bruits corporels sont déjà reconnus par Pirandello comme constitutifs de la réalité théâtrale. Dans tous ses écrits, la dialectique sons / silences et les méfaits de la copie sont au centre du conflit qui oppose théâtre, radio et cinéma. Classer, en connaissance de cause, le cinéma du côté du seul visuel – tout comme ranger le drame du côté des paroles audibles, du côté de la littérature parlée – semble alors moins paradoxal bien que, depuis, le cinéma ait su s'approprier le dialogue parlé tout en devenant un pionnier technologique en matière de traitement du son et bien que le drame, dans nombre de ses déclinaisons contemporaines, se détourne volontiers des paroles et de la narration au profit d'un travail résolument visuel.

L'affirmation franche, sinon radicale, de la qualité singulière du son au théâtre n'est pas juste une question de parangon, de positionnement critique par rapport aux nouvelles technologies et formes de spectacle. Elle exprime une vision multisensorielle de la nature du théâtre et de l'expérience du public, et fonde jusqu'à l'action et l'écriture dramaturgique de Pirandello. Cette vision se retrouve notamment au cœur de son *opus magnum* théâtral.

LA VOIX DU THÉÂTRE : LA DRAMATURGIE SONORE DANS LES GÉANTS DE LA MONTAGNE

Lors du même séjour berlinois, pendant lequel il rédige « Le drame et le cinéma parlé [sic] », Pirandello entame la longue écriture des *Géants de la montagne* (1928-1936). Resté inachevé, ce mythe de l'art²⁴, dernier écrit de la main de Pirandello auquel il travaille jusqu'à la veille de sa mort, clôt deux cycles dans sa production dramaturgique : le cycle théâtre dans le théâtre et le cycle des trois « mythes », constitué, entre autres, du mythe religieux *Lazare* (1929) et du mythe social *La nouvelle colonie* (1928). Le dénominateur commun de ces trois pièces, c'est qu'elles creusent la question des origines, des formes primitives d'organisation de la vie et de leur survie, des forces telluriques et viscérales qui régissent tant nos vies individuelles que nos formes collectives de vie, la religion comme l'art²⁵.

Le mythe des *Géants de la montagne*, figuré par le conflit bruyant entre un théâtre poétique originaire et l'invasion de la culture du pur divertissement, acquiert tout son sens lorsqu'on le lit dans le contexte de la douloureuse expérience que fait Pirandello de l'affrontement entre théâtre, cinéma et radio, affrontement que le dramaturge explicite par une valorisation forte et originale du son au théâtre. *Les géants de la montagne* est une pièce devenue un classique du théâtre italien, une pièce très « écrite », bien que restée inachevée. Or, la précision étonnante de sa dramaturgie sonore demeure à ce jour inexplorée, au profit d'une mise en lumière des qualités littéraires ou d'un rabattement aussi fréquent que limité du théâtral sur le visuel. Bien qu'étymologiquement juste, la dominance du paradigme optique au théâtre mérite d'être revue et réintégrée dans tout le complexe sensoriel et corporel qui constitue l'expérience théâtrale – dont le sonore et l'écoute font partie intégrante –, comme l'affirme Pirandello tant dans ses écrits que dans ses pièces et ses romans. Le texte des *Géants de la montagne* présente un travail sur le registre sonore

24 Sous le titre de la pièce, Pirandello écrit lui-même « mythe ». Le premier acte des *Géants*, publié dans le seizième numéro de la *Nuova Antologia* en décembre 1931, portait le nom « I fantasmi ». Trois ans plus tard, en novembre 1934, dans la revue *Quadrante*, Pirandello publie le deuxième acte. Il existe une brève notice du troisième acte de la main de Pirandello et une version écrite par son fils Stefano. La première mise en scène des deux actes réunis a été présentée de façon posthume le 5 juin 1937 au jardin de Boboli à Florence.

25 Sylvana Monti a souligné le caractère fonctionnel du mythe pirandellien, qui cherche à répondre à des questionnements politiques et existentiels touchant à l'homme en tant qu'il fait partie de l'humanité entière (Monti, 1985 : 70).

tellement construit qu'il est possible de faire remonter l'intégralité de l'histoire uniquement par les sons. Toute la pièce se joue entre deux rencontres tonitruantes (au sens littéral du mot); dans ces deux conflits de forces, l'enjeu est la vie du théâtre dans le monde contemporain.

La première rencontre explosive est celle entre deux attitudes artistiques et deux expériences esthétiques diamétralement opposées. La pièce débute chez les Guignards, ces merveilleux *outsiders* volontairement isolés du monde dans une villa (la Guigne) décrépite, située sur une île au pied d'une montagne, une villa située hors du temps, une villa où on voit et on entend. Pour ces êtres candides ivres d'infini, la vie « è una continua sbornatura celeste²⁶ » (Pirandello, 2007 [1936] : 878), l'art est rêve, pure expérience poétique, force originaire et primitive, jeu libre de toute entrave ou exigence matérielle. Guidés par le magicien Cotrone, ils vivent de « tutto l'infinito ch'è negli uomini²⁷ » (Pirandello, 2007 [1936] : 874), « privi di tutto ma con tutto il tempo per noi²⁸ » (Pirandello, 2007 [1936] : 878). Êtres diaphanes et malléables, ils peuvent davantage être perçus et compris comme voix que vus en tant que corps : « Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove²⁹ » (Pirandello, 2007 [1936] : 884). Et voilà que, au tout début, une troupe de théâtre, aussi appauvrie et démunie que les Guignards, mais constituée d'acteurs professionnels conventionnels, débarque dans cet endroit mystérieux avec la tourmentée comédienne Ilse Paulsen en tête qui cherche à donner voix à la pièce *La fable de l'enfant échangé*³⁰. La réaction vive des Guignards plonge cette rencontre imprévue dans un chaos assourdissant.

La deuxième rencontre tonitruante, à la fin du deuxième et dernier acte rédigé par Pirandello, mène à la perte d'Ilse. C'est la rencontre avec les géants : des montagnards endurcis par l'affrontement quotidien des forces de la nature, constructeurs à grande échelle qui tracent des routes et élèvent des bâtiments, étrangers à la poésie et avides de divertissements. La référence au projet fasciste de Mussolini et à l'avenir de l'Italie, mais aussi au théâtre et à sa déchéance, est tout à fait explicite. Le spectacle de la troupe des comédiens devant les géants, au cours de leurs noces, est la deuxième rencontre tonitruante – et mortelle – qui clôt la pièce.

26 « Il est impossible de vivre de rien : alors nous nous payons une cuite céleste ininterrompue » (Pirandello, 1985 [1936] : 1059).

27 « [T]out l'infini qui est dans les hommes, vous le trouverez à l'intérieur et autour de cette villa » (Pirandello, 1985 [1936] : 1056).

28 « Dépouvé de tout, avec tout le temps pour nous » (Pirandello, 1985 [1936] : 1059).

29 « Aucun de nous n'est dans le corps que les autres voient, mais dans l'âme qui parle d'on ne sait où » (Pirandello, 1985 [1936] : 1064).

30 En 1934, à Brunswick, *La fable de l'enfant échangé* a été créée en version opéra – musique de Gian Francesco Malipiero et livret de Pirandello. La même année, Pirandello reçoit le prix Nobel de littérature, mais le régime fasciste lui refuse tout honneur et sa fable, histoire de superstitions populaires, est interdite d'abord en Allemagne, puis en Italie.

Dès la première didascalie, nous retrouvons une description performative des sons; il y a une douce petite musique céleste, venue de nulle part, qui anime et désigne l'intérieur de la villa des Guignards :

Al levarsi della tela è quasi sera. Dall'interno della villa si ode, accompagnato da strani strumenti, un canto balzante, che ora scoppia in strilli imprevisi e or s'abbandona in scivoli rischiosi, finché non si lascia attrarre quasi in un vortice, da cui tutt'a un tratto si strappa mettendosi a fuggire come un cavallo ombrato. Questo canto deve dar l'impressione che si stia superando un pericolo³¹ (Pirandello, 2007 [1936] : 846).

Le chant a un caractère démiurgique. Il annonce la présence humaine au départ invisible et fait figure de personnage qui éclate en cris, qui fléchit et qui a son caractère propre. On l'entend d'abord dans l'obscurité, avant que les yeux ne s'habituent au noir et que la façade de la villa ne s'illumine. Il révèle l'architecture invisible, le cœur du bâtiment. Ce chant fait sentir et prévoir l'histoire inquiétante. De même, les toutes premières paroles, dont la réplique de Milordino fait partie – « Oh! Oh! Gente a noi! Gente a noi! Subito, lampi, scrosci e la lingua verde, la lingua verde sul tetto!³² » (Pirandello, 2007 [1936] : 847) –, produisent littéralement un tumulte. Tout comme le chant, les paroles sont performatives, elles se réalisent aussitôt prononcées : dire le tonnerre équivaut à faire gronder le tonnerre³³. Les effets spéciaux, artifices et bricoles éminemment théâtraux par lesquels les Guignards veulent faire peur et tenir au loin les intrus – la troupe de théâtre qui se manifeste pour troubler leur isolement – font entendre des bruits mimétiques et artificiels, disent la magie et montrent la machinerie du théâtre. Deux motifs sonores se croisent : le chant, musique pure à l'origine inconnue qui anime la villa enchantée, et les effets sonores des Guignards (cris, exclamations, fracas, autrement dit des sons produits par des hommes) qui font peur. Les sons sont des gestes qui précèdent l'histoire (*mythos*) et priment sur le discours. Au début, lorsque la troupe arrive dans la villa, la comtesse Ilse gît, étendue sur un chariot de foin. Elle se dessine d'abord à l'horizon comme une apparition :

Si odono a questo punto dall'interno le voci dell'Attor Giovane, di Sacerdote e di Lumachi che spingono il carretto di fieno su cui giace la Contessa : – Su, forza! Forza! – Siamo arrivati! – Piano, oh, piano! Non spingete troppo! Si voltano tutti a guardare. Il carretto appare³⁴ (Pirandello, 2007 [1936] : 853).

31 « Au lever du rideau le soir est presque tombé. On entend, venant de l'intérieur de la villa et accompagné d'instruments étranges, un chant à rebondissements (*canto balzante*) qui tantôt éclate en cris inattendus, tantôt fléchit en des glissades téméraires jusqu'à se laisser attirer comme dans un tourbillon auquel il s'arrache soudain en prenant la fuite comme un cheval emballé. Ce chant doit donner le sentiment qu'on est en train de surmonter un danger » (Pirandello, 1985 [1936] : 1033).

32 « MILORDINO : Oh! Oh! Des gens qui arrivent sur nous! Des gens qui arrivent sur nous! Vite les éclairs, le tonnerre et la flamme verte! La flamme verte sur le toit » (Pirandello, 1985 [1936] : 1034).

33 Sur l'aspect performatif du langage pirandellien, voir Giovanelli, 1994.

34 « À cet instant on entend, venant de la coulisse, les voix du jeune premier, de Sacerdote et de Lumachi, qui poussent le chariot de foin sur lequel est étendue la comtesse : – Allez! Courage, courage! – Nous sommes presque arrivés. – Doucement, doucement, ne poussez pas trop fort! Tous se retournent et regardent. Le chariot apparaît » (Pirandello, 1985 [1936] : 1040).

Le chariot apparaît littéralement poussé par les voix. Ilse est amenée sur scène, pâle, déjà presque morte. À peine relevée, la comtesse entonne *La fable de l'enfant échangé : se volete ascoltare* (si vous voulez entendre). À la différence du verbe « udire » qui introduit les voix poussant la charrette, le verbe italien « ascoltare », qui se rapproche du verbe français « ausculter », met l'accent sur l'aspect physique de l'écoute et sur l'attention auditive poussée jusqu'à la précision clinique. Le drame d'Ilse, qui a pourtant « une voix qui est enchantement » (Pirandello, 1985 [1936] : 1055; « una voce che incanta », Pirandello, 2007 [1936] : 873) est que, à l'exception des âmes perdues de la villa, personne ne veut *écouter* ni croire à sa fable. Son drame passe d'abord par l'audition, par l'écoute, avant d'arriver à l'entendement. On peut parler ici d'une véritable tragédie sonore de l'incrédulité. *La fable de l'enfant échangé* est présente dans les *Géants* avant tout par son titre et par les premières lignes qu'Ilse ne cesse de réciter telle une comptine. C'est une fable entravée, une histoire constamment interrompue, qui ne parvient à livrer ni récit ni morale, qui de la comptine n'a ni l'entrain ni le rythme. Intercalée dans le mythe, elle est plainte et scansion, pur appel à l'écoute. Ilse veut l'offrir aux gens, donner voix et donc vie à la création qu'un poète éperdument amoureux d'elle lui a léguée juste avant de mourir. À chaque récitation, elle livre la fable sur scène non pas comme une actrice parmi d'autres acteurs ou face aux Guignards, mais s'adressant directement au public, avec un effet digne du théâtre épique³⁵.

La pièce commence dans la peur, qui a une dimension avant tout sonore : la peur fascinante de l'irrationnel (l'âme musicale de la villa) et la peur des bruits (cris, fracas). La peur enferme le texte dans une boucle constituée par le chaos bruyant du début ainsi que par les noces tonitruantes des géants, suivies du silence final, autrement dit par ce qu'on peut appeler les deux pôles, pathique et physique, du son : le bruit et le silence. Il n'y a pas de bruits d'objets dans le texte. Tous les sons sont soit musicaux (venus d'on ne sait où – musique, voix), soit corporels (chants, paroles, instruments animés qui se mettent à jouer par eux-mêmes, cris, pas, affalements, chutes). La réflexion dialectique sur la source invisible et la source visible des sons exprime le conflit mythique entre le théâtre total, primitif, originaire de la villa et le théâtre-métier de la troupe; entre un statut métaphysique des sons et leur statut physique. Cette dialectique donne aussi la mesure et la démesure de l'espace scénique (on ne peut que rêver les lieux des sources sonores invisibles).

L'écoute des sons dont l'origine est identifiable révèle non seulement « la matière de l'objet sonnant et la nature de l'événement qui le fait entendre », mais elle rend aussi « présente la chair des corps s'élevant derrière tout discours » (Deshays, 2010 : 23). Les sons sont aussi riviés à leur lieu d'émission. Ils ponctuent l'espace en épinglant autant de lieux concrets. Au contraire, l'origine cachée des sons fait émerger des espaces imaginaires, des non-lieux, et la recherche même de l'origine de ces sons par les personnages et le public permet d'arpenter

35 Voir Alonge, 2009 [1972] : 317.

la scène, de mesurer, d'étendre sa spatialité. Ces non-lieux, radicalement différents des lieux de passage anonymes décrits par Marc Augé (1992), sont impossibles à arpenter. Ce sont des espaces métaphysiques, pures aspirations pour les personnages, à la fois cachés et révélés par les fantômes vocaux; des endroits qui possèdent à la fois l'éclat de l'attrait et la force intimidante qui tient à distance. Pour être identifié, le son doit être vu ou, quitte à provoquer un trouble, donner à voir, faire image. Cacher la source du son renvoie au trucage théâtral, à la magie du théâtre et à son côté monstrueux, parce que déroutant pour les sens. Ces voix qui « se forment dans l'air » (Pirandello, 1985 [1936] : 1057; « si formano nell'aria », Pirandello, 2007 [1936] : 875) et les vérités inventées de Cotronne que « la conscience refuse » (Pirandello, 1985 [1936] : 1063; « la coscienza rifiuta », Pirandello, 2007 [1936] : 883) et qu'il fait « sortir du secret des sens » (Pirandello, 1985 [1936] : 1063; « venir fuori dal segreto dei sensi », Pirandello, 2007 [1936] : 883) ne peuvent qu'être crues. Elles sont inexplicables, primitives. Elles viennent d'un endroit idéal. À l'opposé, les voix humaines peuvent tromper, fourvoyer les sens. Ainsi, dans le premier acte, Ilse renchérit auprès de Cromo : « Si, che lo sentisti; ti parve d'un altro, al bujo³⁶ » (Pirandello, 2007 [1936] : 858).

Le registre vocal est extrêmement varié : paroles seules, voix absorbées, voix lointaines, blanches, étrangement silencieuses, voix qui enchantent, criardes, expressives, brutales ou groupes de voix simultanés. De même, on observe une attention portée aux nuances sonores des répliques dans les indications qui, comme dans une partition, précisent la tonalité, accordent ou accompagnent les voix (des répliques prononcées en criant, avec une émotion profonde, avec étonnement; des répliques déclamées, saccadées, froides, tranchées, etc.). Le son des voix non seulement exprime mais répartit les personnages, les place sur scène, peut ajuster et régler la chorégraphie et les mouvements, voire dominer le contenu de ce qui est dit. Ainsi, non seulement le corps d'Ilse est souvent pris de soubresauts et de spasmes à la suite des fréquentes quintes de rire convulsif mais, après une « gifle *sonnante*³⁷ » sur la joue de Cromo au premier acte, il vacille et tombe par terre dans une convulsion violente de rires et de larmes. Surpris par ce geste brusque, tous se mettent à parler en même temps, quatre groupes se forment et donnent à entendre simultanément quatre conversations; toute une chorégraphie initiée par le son de la gifle entraîne la danse convulsive, les rires et les larmes, la formation des groupes et les paroles simultanées.

De même, une chorégraphie dialogique se forme lorsque, à la fin du premier acte, à la tombée de la nuit dans la villa enchantée, surgissent de nulle part les pantins qui se mettent à rire d'eux-mêmes. Les instruments de musique qui gisent à côté, devenus soudainement eux aussi des personnages à part entière, leur répondent : le trombone commente ironiquement avec de courts

36 « ILSE : Mais si, tu l'as entendu; tu as cru, dans le noir, qu'il provenait de quelqu'un d'autre » (Pirandello, 1985 [1936] : 1044).

37 Nous soulignons et modifions légèrement la traduction. Dans la version de Renucci, « *sonoro manrovescio* » (Pirandello, 2007 [1936] : 859) devient « *retentissant soufflet* » (Pirandello, 1985 [1936] : 1044).

gargouillements alors que le tambour s'agite et crépite en signe d'approbation. Mis à part les instruments humanisés, les voix elles-mêmes se comportent en véritables personnages. Leur rôle est d'être médiatrices entre la musique céleste venue de nulle part et les voix humaines. Au deuxième acte apparaît une voix « come se si formasse in alto nell'aria una Voce – insulsa, d'eco, ma chiara – dirà : VOCE : Paese di mala fama, come ce n'è ancora purtroppo in quest'isola selvaggia. La Contessa e il Conte, stupiti, non sanno dove guardare³⁸ » (Pirandello, 2007 [1936] : 875). Chercher à voir la voix ouvre ici la quête de l'invisible. La transformation de l'écoute en vision et la dialectique visible / invisible modèlent, informent le temps et l'espace du théâtre. La villa métaphysique est, certes, située au pied d'une montagne mais elle est, en même temps, hors du temps et hors d'un lieu : c'est l'endroit exact des possibles, d'une rêverie à laquelle seul peut accéder le regard perdu.

Le meilleur exemple de la façon dont Pirandello crée ce lieu / non-lieu par les sons correspond peut-être au moment où Cromo recule, effrayé, cherchant un filet de son qu'il est sûr d'avoir entendu, mais dont il ne parvient plus à retrouver l'origine. Il s'agit d'une musique céleste qu'on peut entendre uniquement si l'on se place à un endroit précis, exact. Dès qu'on s'en approche trop près ou qu'on s'en éloigne, la musique cesse : « Si ode difatti, ma come in sordina, un blando soavissimo concerto. I tré, in fila, protesi, stanno ad ascoltare, in estasi e sgomenti³⁹ » (Pirandello, 2007 [1936] : 895). La musique exprime et provoque ici l'extase et la frayeur, elle place les personnages au cœur de la villa et au cœur de la vie. L'union entre architecture et musique transcende les seules proportions; elle produit des lieux concrets, intimes, essentiels, à l'image des endroits où tout se remet à sa place lorsqu'on s'y trouve.

La partie écrite par Pirandello – sa mort l'empêchant d'écrire le troisième et dernier acte – se termine dans le vacarme puissant de la chevauchée célébrant les noces des géants Uma de Dornio et Lopardo d'Arcifa, noyée dans des musiques tonitruantes et des cris presque sauvages. Les murs de la villa en tremblent. Selon le souhait de Pirandello, on ne devait pas voir les géants sur les tréteaux. Conformément à la volonté de l'auteur, ils ne peuvent être figurés, scéniquement, que par une menace sonore. Les entendant, Diamante s'exclame : « lo ho paura! Ho paura⁴⁰ » (Pirandello, 2007 [1936] : 910). C'est la dernière réplique écrite de la main de Pirandello alors qu'il laisse tous ses personnages là, à écouter, l'âme paralysée par la peur. Le problème auquel aboutit le texte est donc celui de l'écoute, d'une écoute entravée, crispée par la terreur, d'une âme-oreille terrifiée guettant avec une attention clinique le moindre son du danger imminent.

38 « [C]omme si se formait en haut, dans les airs, une voix d'écho, inexpressive mais claire, on entend : VOIX : Un bourg mal famé [...]. Consternés, la comtesse et le comte cherchent la source sonore, l'origine de cette voix et ne savent où regarder » (Pirandello, 1985 [1936] : 1057).

39 « On entend, en effet, mais comme en sourdine, une légère harmonie, très douce. L'un derrière l'autre, tendus en avant, les trois personnages écoutent, extatiques et effarés » (Pirandello, 1985 [1936] : 1073).

40 « J'ai peur, moi, j'ai peur » (Pirandello, 1985 [1936] : 1086).

Cette étude de quelques écrits critiques et littéraires de Pirandello et de sa dernière pièce n'a aucune prétention à l'exhaustivité. Son objectif est de montrer l'attention soutenue et précise que le dramaturge accorde au son, à l'écoute et à ce qu'il appelait les « nouveaux genres de spectacle ». À notre connaissance, malgré l'abondance des études consacrées à l'œuvre de Pirandello, l'aspect central de la voix et du son n'a été traité, jusqu'à présent, que de façon secondaire et ponctuelle, en lien avec les propos de l'écrivain sur le cinéma. Tel est notamment le cas des auteurs Roberto Alonge (2009 [1972]), Franca Angelini (1990), Mireille Brangé (2014), Francesco Càllari (1991), Nina Da Vinci Nichols et Jana O'Keefe Bazzoni (1995), Manuela Gieri (1995), Maria Antonietta Grignani (1992) ainsi que Enzo Lauretta (1995; 2003). Même la brillante enquête de Paola Daniela Giovanelli (1994), qui aborde l'aspect performatif des paroles et des voix « choséifiées » et personnifiées, reste centrée sur les images saisissantes que le langage pirandellien compose et décompose sans cesse. Or, si on ferme les yeux pour écouter un temps les propos du grand dramaturge, on découvre une prise en compte moderne, conséquente et riche de la source sonore et de son identification par l'auditeur, des aspects – causal et figuratif – de l'écoute ainsi que du traitement mécanique de la voix qui peut avoir un succès puissant si on l'utilise à bon escient sans la mettre au service d'une imitation sans vie⁴¹. À travers le couple voix / écoute, Pirandello questionne la nature et l'histoire de l'art théâtral, mais aussi la singularité du cinématographe et de la radio : nouvelles formes médiatiques qui, dans leurs premières décennies d'existence, peinent à se détacher du théâtre et de la littérature. La présence structurée de la musique, des voix, des sons, des bruits et du silence dans sa dernière pièce, le pouvoir performatif et vivant des voix, des corps sonnants (animés ou inanimés), la perméabilité entre « entendre » et « voir » et l'appel récurrent à l'écoute constituent peut-être aussi une invitation à chacun des spectateurs, à une époque où l'attention auditive est de plus en plus sollicitée par tant de merveilles technologiques qui informent notre capacité à écouter et à entendre, à réfléchir sur la portée du son au théâtre, facette souvent négligée de notre expérience artistique extra-musicale.

41 Voir Rizzini, 1991 [1929] : 118-119.

- ALONGE, Roberto (2009 [1972]), *Pirandello : tra realismo e mistificazione*, Rome, Bonanno.
- ANGELINI, Franca (1990), *Serafino e la tigre : Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venise, Marsilio Editori.
- ANGELOU, Maya (1984), *I Know Why the Caged Bird Sings*, Londres, Virago.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- BAUSCH, Hans (1980), *Rundfunk in Deutschland I : Der Rundfunkpolitik der Weimarer Republik*, Munich, dtv.
- BENJAMIN, Walter (1939), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, Paris, Gallimard, vol. 3, p. 268-316.
- BOVET, Jeanne (2011), « Un micro : pour quoi faire? », *Théâtre/Public*, n° 201 (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), p. 54-58.
- BOVET, Jeanne (2010), « Corps et âmes, présences et absences », *Théâtre/Public*, n° 197 (« Le son du théâtre I : le passé audible », Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 97-101.
- BRANGÉ, Mireille (2014), *La séduction du cinéma : Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre*, Paris, Honoré Champion.
- BRECHT, Bertolt (1970 [1927-1932]), « Théorie de la radio », *Écrits sur la littérature et l'art*, Paris, L'Arche, vol. 1, p. 125-141.
- BRIGGS, Asa (1965), *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting*, Oxford, Oxford University Press, vol. 1.
- CÀLLARI, Francesco (1991), *Pirandello e il cinema*, trad. Renato Giani, Venise, Saggi Marsilio.
- CHION, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- DA VINCI NICHOLS, Nina et Jana O'KEEFE BAZZONI (1995), *Pirandello and Film*, Lincoln et Londres, Nebraska University Press.
- DESHAYS, Daniel (2010), « Le son du théâtre : un espace tactile », *Théâtre/Public*, n° 197 (« Le son du théâtre I : le passé audible », Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 20-23.
- GIERI, Manuela (1995), « Pirandello & the Theory of Cinema »; « Character and Discourse from Pirandello to Fellini: Defining a Countertradition in an Italian Context », dans *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, Toronto, Toronto University Press, p. 30-81; p. 120-156.
- GIM [pseudonyme de Giuseppe Marotta ou Mario Gromo] (1934), « Radio, teatro, cinematografo e l'opera nazionale dopolavoro », *La Stampa*, 21 avril, p. 6.
- GIOVANELLI, Paola Daniela (1994), *Dicendo che hanno un corpo*, Modène, Mucchi.
- GRIGNANI, Maria Antonietta (dir.) (1992), *Il cinema e Pirandello*, actes du colloque de Pavie des 8-10 novembre 1990, Florence, La Nuova Italia.

- HAND, Richard et Mary TRAYNOR (2011), *The Radio Drama Handbook*, New York, Continuum.
- JELAVICH, Peter (2006), *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture*, Los Angeles et Londres, California University Press.
- LARRUE, Jean-Marc (2010), « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *Théâtre/Public*, n° 197 (« Le son du théâtre I : le passé audible », Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 53-59.
- LAURETTA, Enzo (dir.) (2003), *Il cinema e Pirandello : romanzo, teatro, film*, actes du colloque international de Agrigente des 4 au 9 décembre 2003, Agrigente, Centre Nazionale di Studi Pirandelliani.
- LAURETTA, Enzo (1995), *Pirandello : teatro e musica*, actes du 31^e colloque international de Agrigente de décembre 1994, Palerme, Palumbo.
- LORCH, Jennifer (2004), *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MALTIN, Leonard (2000), *The Great American Broadcast*, New York, Penguin Putnam.
- MASSON, Alain (1989), *L'image et la parole : l'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence.
- MONTI, Sylvana (1985), « Il teatro del Novecento nei tre miti pirandelliani », dans Roberto Alonge (dir.), *Pirandello e il teatro*, Palerme, Palumbo, p. 67-86.
- PIRANDELLO, Luigi (2008 [1929]), « Lettre à Stefano », *Luigi e Stefano Pirandello : nel tempo della lontananza (1919-1936)*, Sarah Zappulla Muscarà (éd.), Rome, Salvatore Schiaschia Editore Gangemi, p. 173-174.
- PIRANDELLO, Luigi (2007 [1936]), « I giganti della montagna », *Pirandello Maschere Nude*, Milan, Mondadori, vol. 4, p. 843-910.
- PIRANDELLO, Luigi (1994 [1927]), *Lettere a Marta Abba*, Milan, Mondadori.
- PIRANDELLO, Luigi (1991a [1929]), « Dramma e sonore », dans Francesco Càllari (dir.), *Pirandello e il cinema*, trad. Renato Giani, Venise, Saggi Marsilio, p. 125-127.
- PIRANDELLO, Luigi (1991b [1929]), « Se il film parlante abolirà il teatro », dans Francesco Càllari (dir.), *Pirandello e il cinema*, trad. Renato Giani, Venise, Saggi Marsilio, p. 120-125.
- PIRANDELLO, Luigi (1985 [1936]), « Les géants de la montagne », *Pirandello théâtre complet*, trad. Paul Renucci, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, p. 1031-1086.
- RIZZINI, Oreste (1991 [1929]), « Pirandello contro il film parlato », dans Francesco Càllari (dir.), *Pirandello e il cinema*, trad. Renato Giani, Venise, Saggi Marsilio, p. 118-120.
- SCHAEFFER, Pierre (1989), *Dix ans d'essais radiophoniques : du studio au Club d'essai (1942/1952)*, Arles, Phonurgia Nova.
- STERNE, Jonathan (2003), « Introduction », *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham et Londres, Duke University Press, p. 1-29.

STÉPHANE RESCHE

Université Paris
Ouest Nanterre

L'expérience du Teatro del Suono d'Andrea Liberovici et Edoardo Sanguineti: théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre

*Maledetto sia il muto maccheronico,
iconico intrainonico & ipotonico
maledetto il mentulico meccanico,
usufrutto di unghiatico & di uranico¹*

(Liberovici et Sanguineti, 1998b : 9).

Tout a commencé par un questionnement autour du *recitar cantando* ou de la variété et de l'embellissement des modulations par lesquels les musiciens cherchaient à animer le récitatif opératique dès la fin du XVI^e siècle. Progressivement, la réflexion s'est étendue à la possibilité de reproduire, par la musique et le son, la pensée dans sa formulation et son expression. En partant d'abord d'une manière *rinascimentale* (propre à la période de la Renaissance) d'organiser un discours selon des modèles poétiques et passionnels, un glissement semble ensuite s'être opéré vers une idée corpusculaire du langage : catégorie des plus difficiles à saisir, mais située « à la limite entre la pensée pensée et la pensée exprimée » (« la zona di confine fra il pensiero pensato e il pensiero espresso », Vinay, 2006 : 80), et incarnant « il momento in cui l'immagine si stacca dal tronco dell'archetipo e l'espressione si individualizza² » (Vinay, 2006 : 80).

1 « Maudit soit le muet macaronique, / iconique intrainonico & hypotonique / maudit le mentulique mécanique, / usufruit d'onguentique & d'uranique. » Notre traduction.

2 « [L]e moment où l'image se détache du tronc de l'archétype et où l'expression s'individualise ». Notre traduction.

Tenter de saisir l'instant de l'échange avec l'inconscient et de la formation des associations d'idées bien plus que travailler avec les mécanismes du discours formalisé et des fluctuations émotives : voilà que le Teatro del Suono naissait. Aux commandes, Andrea Liberovici, enfant ballotté par les compositions paternelles de Sergio et par les chansons maternelles de Margot, sa mère, auteure-interprète. En 1995, le poète Edoardo Sanguineti, séduit par ces élucubrations musico-théâtre-sonores, rejoignait Liberovici. Cela faisait déjà trente ans que le poète collaborait avec des compositeurs, des metteurs en scène, lui, l'acolyte de toutes les expérimentations, comme éternellement revigoré par la créativité offerte par la mise en scène et, lorsque celle-ci implique l'intervention de la musique, par les textes poétiques³.

Le Teatro del Suono est « un théâtre qui place sa recherche exactement au centre, si l'on peut dire, entre le théâtre de prose et le théâtre musical, en essayant d'utiliser[,] à partir de ces deux formes théâtrales, le *sens* comme *appât* et le *son* comme *signifiant* dans un rapport dialectique continu » (« un teatro che colloca la sua ricerca, esattamente al centro – se così si può dire – fra il teatro di prosa e quello musicale provando a utilizzare da queste due forme teatrali, il *senso*, come *esca* e il *suono* como *significante* in continuo rapporto dialettico fra di loro », Liberovici, 2012b; souligné dans le texte). Par cette voie, Liberovici entend réactiver la communication par une utilisation primordiale et principale du son « entendu dans sa totalité, du bruit organisé à l'orchestre symphonique » (« inteso nella sua totalità dal rumore organizzato all'orchestra sinfonica », Liberovici, 2012b), son qu'il considère comme l'élément le plus à même de « revitaliser l'attention et l'émotion » (« rivitalizzare l'attenzione e l'emozione », Liberovici, 2012b).

Les méthodes semblent mystérieuses. Essayons donc de repartir du commencement des commencements. Dans « Il mio amore è come una febbre e m.a.n.i.f.e.s.t.o. », court essai paru en annexe des textes des deux premiers spectacles que nous aurons l'occasion de parcourir, le metteur en scène propose une explicitation de son esthétique sonore en affublant les neuf lettres du substantif déclaratif de pensées techniques, politiques et poétiques.

3 Nous renvoyons à la partie annexe « Note per un catalogo delle opere musicali scritte su testi (o ispirate a testi) di Sanguineti » (Iovino, 2011). Parmi les collaborateurs de Sanguineti sont cités les compositeurs, interprètes et personnalités du monde musical suivants : Mauro Bonifacio, Azio Corghi, Adriano Guarnieri, Giovanna Marini, Gabrio Taglietti, Luca Francesconi, Michelangelo Lupone, Andrea Basevi Gambarana, Andrea Nicoli, Claudio Ambrosini, Luciano Berio, Mauro Bortolotti, Aureliano Cattaneo, Massimiliano Damerini, Riccardo Dapelo, Federico Emirio, Stefano Gervasoni, Vinko Globokar, Lucio Gregoretti, Andrea Liberovici, Sergio Liberovici, Luca Lombardi, Giacomo Manzoni, Fernando Mencherini, Ennio Morricone, Massimo Pastorelli, Fausto Razzi, Stefano Scodanibbio, Paolo Silvestri, Tonino Tesei, Martino Traversa. Sur le travail théâtral d'Edoardo Sanguineti, voir Valzoler, 2009.

M : manifesto, musica, montaggio, musomusica⁴, mosaico
(M : manifeste, musique, montage, musico-musique, mosaïque)

*E io sento
questo insetto questo buco riflesso,
inflesso,
che mi tocca
diafano e mi tocca
accento⁵*

(Liberovici et Sanguineti, 1998a : 51).

De fait, le Teatro del Suono est une expérience, une lubie, une affirmation : « Prendere all'amo lo spettatore con la tranquillità monotona e consueta di un frammento dichiarato di senso, e trascinarlo attraverso un linguaggio simbolico e a strati della musica⁶ » (Liberovici, 1998 : 82-83). Comment? Tout d'abord, en construisant une *sceneggiatura-partitura* (mise-en-scène-partition), expression déjà plus courante, dans laquelle musique, parole, geste, lumière, texte ainsi que public – les blocs constitutifs du théâtre selon Liberovici – formeraient « un tout à monter créativement [en les combinant] les uns après les autres, les uns sur les autres, l'un puis l'autre » (« un tutto da montare creativamente uno dopo l'altro, uno sull'altro, uno pausa altro », Liberovici, 1998 : 81). Et Liberovici d'ajouter de manière plus concrète :

Le possibilità d'ingrandire, con lo zoom microfonico, il primo piano sonoro. Inquadrare il *fuori campo* non diventa così un fatto puramente estetico, ma l'amplificazione e la messa a fuoco dell'emotività e del *sottotesto* dei personaggi. Il microfono come *orecchio meccanico* e le tecnologie come *memoria* e possibilità di rielaborazione del materiale drammaturgico, l'attore con la sua vocalità e con il suo lavoro creativo sul personaggio, ovviamente al centro⁷ (Liberovici, 2012b; souligné dans le texte).

Le Teatro del Suono, c'est donc, d'une part, un théâtre de montage plurimédial non exclusivement sonore, car faisant intervenir plusieurs moyens d'expression et, d'autre part, un théâtre qui emprunte des systèmes de structuration à la musique. C'est également un théâtre de la voix et de l'orchestre qui utilise des moyens techniques de captation, de traitement et d'amplification des sons. Un théâtre, en cela, sonore.

4 Ce terme a été proposé par Marzio Pieri pour identifier la technique de composition du spectacle *Rap* (Liberovici, 1998 : 81).

5 « Et moi je sens / cet insecte ce trou réfléchi, infléchi, / qui me touche / diaphane et me touche / accent. » Notre traduction.

6 « Prendre le spectateur à l'hameçon par la tranquillité monotone et connue d'un fragment déclaré de sens, puis l'emporter à travers un langage musical symbolique et stratifié. » Notre traduction.

7 « Élargir, avec le *zoom* microphonique, le premier plan sonore. Ainsi, encadrer le hors-champ ne devient plus un fait purement esthétique, mais une amplification et une mise au point de l'émotivité et du sous-texte des personnages. Le microphone comme oreille mécanique et les technologies comme mémoire et possibilité de ré-élaboration du matériel dramaturgique, le comédien avec sa vocalité et son travail créatif [...] rest[er]nt évidemment au centre. » Notre traduction.

A : attore, ascolto
(A : acteur, écoute)

*sarò la porta aperta che si perde (nel giro della
bocca che
si becca) : (e che
ti tocca) : farò di vena vera (e vera sfera
che spera) :
e favo.
(e fiato soffiato
fragolato) : la culla della colla della cellula
(che
dondola) :
tuo velo (e cielo) :
sarò il tuo piatto catafratto (affatto
contraffatto) :
casa è
cosa, nel caso : (utero d'uso) : (corno
d'ariete,
lancia) : (e
plancia) : (e pancia) :
sarò il tuo dente incontenente (il tuo sogno,
il tuo
segno) :
(e sarò un seno) (il tuo sogno, il tuo segno)
(e sarò
un seno)⁸*

(Liberovici et Sanguineti, 1998b : 8).

Et les acteurs dans tout ça, qui sont-ils, qu'en reste-t-il, attendu qu'il n'y a pas de mise en scène de personnages incarnés et définis (en tout cas, pas au départ de l'aventure)? Ce sont des comédiens-chanteurs (Andrea Liberovici et Ottavia Fusco) prêts à se laisser galvaniser par une écoute, à se mettre en jeu, en résonance, en péril. Les vrais protagonistes, les moteurs, les catalyseurs artistiques de ces créations sont avant tout les fils d'une écoute reliant les oreilles de la scène et celles du public, des fils engendrés par l'expression de ces fameux sous-entendus sonores qui deviennent des més-entendus, des ré-entendus, des non-entendus, des ab-entendus (ou entendus à côté, de biais, transversalement).

Liberovici structure d'ailleurs les sous-entendus sonores dramaturgiques de départ en trois catégories : les sous-entendus sonores primaires (didascalies – reproductions brutes d'éléments

8 « [J]e serai la porte ouverte qui se perd (dans le tour de la / bouche que / l'on picore) : (et qui / te touche) : phare de veine vraie (et vraie sphère qui espère) / et favus / (et souffle soufflé / fraisé) : le berceau de la colle de la cellule (qui / bascule) : / ton voile (et ciel) : / je serai ton plat catafracté (aucunement contrefait) / maison, c'est / chose, au cas où : (utérus d'us) : (corne de bélier, / lance) : (et / planche) : (et ventre) : / je serai ta dent incontenente (ton rêve ton / signe) : / (et je serai un sein) (ton rêve, ton signe) (et je serai / un sein) ». Notre traduction.

notés dans le texte), secondaires (extraction des potentialités sonores d'un texte par son interprétation, son étude, son analyse) et tertiaires (création ou improvisation, ajouts). L'artiste agence ces derniers selon « une utilisation créative du chaos » (« una sorta d'utilizzo creativo del "caos" », Becheri, 2006 : 33). Cette mise à profit du chaos consisterait, d'une part, à utiliser une sélection de matériaux sonores rencontrés fortuitement (ou expressément) lors du travail préparatoire aux spectacles, en les manipulant éventuellement en vue d'une nouvelle proposition au cours des représentations et, d'autre part, à prendre en compte et à développer le côté aléatoire des représentations – on sent ici la signature de Sanguineti, partisan d'une écriture aléatoire, le polymorphe écrivain étant, entre autres, l'auteur du roman au titre évocateur *Il gioco dell'oca* (*Le jeu de l'oie*) – en considérant les réactions du public et en créant, pour et pendant chaque spectacle, une partie considérable de nouveaux éléments sonores (en d'autres mots, créer en temps réel tant au niveau actorial que musical).

Concrètement, dans *Rap* (1996), la première création *teatrosuona*, Sanguineti et Liberovici se sont inspirés d'un texte onirique imaginé par le poète, lui-même guidé par le hasard : un texte rythmé et mélodieux dans une langue faisant appel à la fois aux domaines du rêve et du destin⁹. La poésie, mêlant régulièrement registre parlé et vers libres, est poussée aux limites de l'intelligibilité sans tomber toutefois dans un hermétisme érudit. À partir du texte, Liberovici a agencé plusieurs niveaux de compréhension / conceptualisation sonore des éléments poétiques qu'il a préalablement enregistrés et manipulés, interprétés sur scène, retranscrits musicalement et adaptés vocalement.

Au final, *Rap* se présente comme un hymne à la poésie sonore intrinsèque des mots qui ne sont pas encore des mots (mots-images, mots-symboles, mots-sonorités), un hymne qui se traduit sur le plateau en une exploration des différents modes de *recitar cantando* en rimes, rock, rap, pop, balbutiements vocaux, improvisations musicales, et où l'intuition et l'immédiateté interprétatives et perceptives font écho à la liberté d'idées contenues dans la *Smorfia napoletana* – sans ordre ni loi, si ce n'est celle de l'intuition d'une destinée ou d'une fatalité chiffrée.

9 La *Smorfia napoletana*, manuel d'interprétation des rêves au sein duquel chaque image ou symbole renvoie à un nombre utilisé par la suite pour jouer au loto, a été utilisée comme texte originel de travail.

N : natura
(N : nature)

*dove finisce il mio io,
non lo so io
non lo so i io
non lo so io [...]
Tu, se non sei tu,
non ci sei più¹⁰*

(Liberovici et Sanguineti, 1998b : 8).

La part belle laissée à l'improvisation et à la pluralité des langages sonores / musicaux n'est alors qu'une manière de répondre au besoin d'atteindre et de retrouver une certaine idée de « naturel » et, de fait, une efficacité dans le langage scénique. Cultivant l'improvisation poétique et l'incongruité des relations sémantiques, vues comme les seules possibilités de tendre vers une liberté de la communication, un oubli de soi et un évitement de clichés langagiers, metteur en scène et poète se sont entendus sur un anti-naturalisme anti-narratif. Conséquemment, dans les deux premiers spectacles, conçus pour deux voix et une bande-son, l'objectif était de :

- Premièrement : attaquer la sémantique et déconstruire le système de concaténation des mots, cette *alta catena ottenebrante* (longue chaîne ténébreuse) par laquelle nous nous laissons *che ci scorta* (guider aveuglement). Système par défaut, système maudit, qui n'est pas suffisant. Système de la prédominance du mot figé à questionner. C'est ce que propose *Rap* (1996) – centré sur le rêve poétique d'un monde sonore guidé par le hasard.
- Deuxièmement : mettre en exergue le moment de la formation de la pensée en tant qu'acte communicationnel originalement fait de sonorités – moment incarné par le *benedetto buco biconvesso* (le trou biconvexe béni), antre créateur sexuel ou communicationnel. Célébrer, donc, la pensée non encore exprimée qui conjuguerait une part d'inconscient et une part de poésie intrinsèque sonore. C'est le propos de *Sonetto : un travestimento shakespeariano*¹¹ (1997), spectacle ciblant, quant à lui, à travers un travail sur les sonnets de Shakespeare, la matérialité sonore de l'inspiration langagière amenant à l'activité de l'écriture.

Pour cela, la narration est, de fait, délaissée en faveur d'un agencement spontané, immédiat, non filtré, progressant par sauts extra-logiques, poétiques, oniriques, érotiques et sensitifs.

10 « [O]ù finit mon moi, / je ne le sais pas, moi / je ne le sais pas, m moi / je ne le sais pas, moi. [...] / Toi, si tu n'es pas toi, / tu n'y es plus ». Notre traduction.

11 Pour plus d'informations, voir Baiardo et De Lucis, 1998.

En résumé, le Teatro del Suono originel se voulait une exploration du son par une explosion du sens, proposition d'un nouveau cadre aux mots en vue d'une déconstruction des modalités du mettre-les-mots-ensemble. Autrement dit, le Teatro del Suono désirait monter des spectacles réfléchis sur les plans musical et sonore, et dé-monter l'idée de langage pour en dégager le suc sonore de la pensée, nouvellement libérée de son enveloppe alphabétique.

I : ingrandimento, inizio, identità, istante

(I : agrandissement, début, identité, instant)

*Che mi mina,
che mi mima,
c'è la rima*¹²

(Liberovici et Sanguineti, 1998b : 8).

Dans cette optique, la voix reçoit un traitement tout particulier. Par l'expulsion des mots, par l'utilisation des micros, elle est malmenée, auscultée, dépecée. Tantôt dépouillée de ses raclures consonantiques, puis de ses mouillures vocaliques, secouée par la déflagration des mines rimiques, reprise tantôt par des outils de traitement et de déformation, puis par des instruments, mise en doute par la moindre modification, la voix perd son état pur, sa détermination.

Dans la lignée des expérimentations de Carmelo Bene, idéateur de la voix-orchestre¹³, l'utilisation du microphone devient un expédient dramaturgique puissant et assumé. En parallèle, le jeu sur les perspectives, les profondeurs, les reliefs – visuels et sonores –, le hors-champ comme sous-texte des comédiens en scène, se multiplient, poussant le spectateur à perdre de vue le centre sensé, mais un peu téléphoné, d'un spectacle ourdi par l'ouïe et en partie pour l'ouïe. L'identité des interlocuteurs finit par se dilater. Puisque non déclarés, non prononcés, non nommés, les êtres scéniques, les êtres parlant et pensant le son, disparaissent au profit de leurs avatars mâchés, chantés, dispersés dans l'espace.

12 « Qui me mine, / qui me mime, / il y a la rime. » Notre traduction.

13 Artaud, Cage et Bene constituent trois piliers de référence pour Liberovici.

F : furto

(F : vol)

*Me, me, your, your
I, I, you, you
Io, tu, io
Tu, io, io, tu
il tuo,
mio¹⁴*

(Liberovici et Sanguineti, 1998a : 37).

Les mots, ces hameçons, ces âmes-sons, sont extirpés de leur enveloppe traditionnelle. Sur scène et sur la bande-son, ils sont diminués, minés, nués, pétaradés (ppttrdd), mélopés (éééooooééé), rythmés sur une portée (hum! inspirés hum!), mais aussi saccadés, étouffés (...t...ff), réverbérés, rimés et répétés. L'échantillonnage, le travestissement (en tant que traduction réinvestie et interprétation – concept cher à Sanguineti¹⁵), la boucle sur les voix, mais aussi l'imprévu sont employés ensemble en vue d'opérer une composition – musicale mais non classique – globale du spectacle. Par ailleurs, le traitement et la création électroniques de sons, technique utilisée largement et de manière assez virtuose par Liberovici – aussi bien en studio qu'en direct –, devient, par conséquent, un entrepôt merveilleux de mouvements, de gestes et de scénographies sonores potentielles qu'il s'applique à réagencer et à structurer jusqu'au moment de la représentation.

E : elettronico, essere E non essere

(E : électronique, être ET ne pas être)

*tu non vedevi niente, intanto, perché
tu non vedevi niente, intanto,
tu non vedevi niente, intanto perché
tu, guardavi verso il niente¹⁶*

(Liberovici et Sanguineti, 1998b : 19-20).

14 « Me, me, your, your / I, I, you, you / Moi, toi, moi, / Toi, moi, moi, toi, / le tien, / mien. » Notre traduction.

15 « Ovunque si abbia "travestimento" si ha necessariamente "teatro", per aurale e germinale che ne sia la condizione. Ma travestimento e categoria che incide, e questo adesso importa soprattutto, ove intervenga un materiale verbale, nella trasformazione che subisce il testo, facendosi voce e gesto corporeo, straniandosi in azione. Il teatro di parola è travestimento di parola » (Sanguineti, 1989 : 97-98). « Dès qu'il y a "travestissement", il y a nécessairement "théâtre", pour aurale et germinale que soit sa condition. Mais la catégorie du travestissement influe, et cela importe avant tout maintenant, là où intervient un matériau verbal, dans la transformation que subit un texte, en se faisant voix et geste corporel, en créant un effet de distanciation, en devenant une action. Le théâtre de paroles est travestissement de paroles. » Notre traduction.

16 « [T]u ne voyais rien, en attendant, parce que / tu ne voyais rien, en attendant, / tu ne voyais rien, en attendant, parce que / tu regardais vers le rien. » Notre traduction.

Par cette écriture de l'hameçon rêvé, du sens désaxé, du son révélé, du signifiant dérivé, Liberovici et Sanguineti travaillent à l'exploitation sensitive des potentialités sonores du texte et de l'espace afin de revivifier constamment l'attention du spectateur. L'utilisation plurielle des outils électroniques permet justement à Liberovici d'activer et d'inscrire le son dans une matérialité non matérielle qu'il nomme « le baroque invisible¹⁷ ».

S : suono

(S : son)

*sognato è il senso, ma sensato è il derma
Sfumato è il grumo in granuli di sperma :
ogni sfera si scioglie e vibra e sfibra
si scioglie e vibra e sfibra
si scioglie e vibra e sfibra¹⁸*

(Liberovici et Sanguineti, 1998b : 33-34).

*tu allora che
illumini le ombre, ombra
illumini le ombre, ombra,
sogno, sogno, sogno¹⁹*

(Liberovici et Sanguineti, 1998a : 48).

Le son constituerait l'« *immatière* première » (« *imateria prima* », Liberovici, 2012a; souligné dans le texte) du théâtre. Tempéré – à savoir cadré par des codes langagiers – ou *stemperato* (dé-tempéré), « avec sa mémoire, sa langue, sa narration » (« con la sua memoria, lingua, narrazione », Liberovici, 2012a), il serait à la fois le signe, l'écrin et le vecteur d'un rapport différentiel au temps. Il serait, dans le cadre d'un théâtre qui ferait intervenir un tant soit (trop) peu l'auditif – non pas aux dépens mais en amont et aux côtés d'autres sens, notamment du visuel –, primordial pour que chaque image et, plus largement, chaque sensation susceptible d'invoquer un vécu temporel, une communication, une expression et, par extension, un récit puissent être activées. Inversement, le moment théâtral, l'expérience du plateau, constituerait l'outil privilégié, le scalpel rêvé permettant de dépouiller un bloc sensitif sonore figé (dans le langage par exemple) en vue de libérer un rapport dialectique, actif, communicationnel au temps.

17 « Il linguaggio della parola, come quello della luce e del corpo, hanno già una lunga tradizione nel teatro occidentale : quello del suono va certamente ancora approfondito e questa ricerca rappresenta una componente specifica del mio modo di pensare e di fare teatro. Mi piacerebbe che questa idea di teatro, il "teatro del suono", fosse descritta con questo sostanziale ossimoro : barocco invisibile » (Liberovici et Viganò, 2006 : 127). « Le langage de la parole comme ceux de la lumière et du corps ont déjà une longue tradition dans le théâtre occidental : celui du son doit certainement être encore approfondi et cette recherche représente une composante spécifique de ma manière de penser et de faire du théâtre. J'aimerais que cette idée de théâtre, le "théâtre du son", soit décrite avec cet oxymore substantiel : le baroque invisible. » Notre traduction.

18 « [L]e sens est rêvé, mais le derme est sensé / le grumeau s'est évaporé en granules de sperme / chaque sphère fond et vibre et se défibre / fond et vibre et se défibre / fond et vibre et se défibre. » Notre traduction.

19 « [T]oi alors qui / illumines les ombres, ombre / illumines les ombres, ombre / rêve, rêve, rêve. » Notre traduction.

T : teatro, dopo il rock'n'roll teatro è musica

(T : théâtre, après le rock'n'roll, le théâtre est musique)

Quando qualcuno mi chiede : fai teatro?

Rispondo : no faccio il compositore.

*Quando qualcuno mi chiede fai il
compositore?*

Rispondo : sì, faccio teatro²⁰

(Liberovici, 2012a).

Le théâtre de Liberovici n'est pas vraiment un théâtre musical à proprement parler, mais ce n'est pas non plus uniquement un théâtre du son bruité ou chanté. C'est un théâtre *dans* le son, *pour* le son. En ce sens, les approches artistiques ont été multipliées. À la suite des premiers feux *Rap* et *Sonetto*,

[una] sfida [che] non era quella di aderire a un percorso estetico preesistente, ma di confrontarsi dialetticamente, dal punto di vista del teatro e quindi dell'attore, con il presente, [scaturì un] percorso necessario. Un tentativo di percorso teatrale che mi piacerebbe chiamare : teatro di evoluzione²¹ (Liberovici et Viganò, 2006 : 122).

O : osare

(O : oser)

*Rotta è l'alta catena ottenebrante
turbante di sirena lancinante
furfante che ci esorta
E che ci scorta,
lì alla porta, a mano morta,
di matrici punitrici
grassatrici da appendici :
nane mamme mammellate,
marmellate le gomme di gonne,
martellate le donne cannoni castrate,
in soldoni di bottoni di calzoni²²*

(Liberovici et Sanguineti, 1998b : 7).

20 « Lorsqu'on me demande : vous faites du théâtre? Je réponds : non, je suis compositeur. Lorsqu'on me demande : vous êtes compositeur? Je réponds : oui, je fais du théâtre. » Notre traduction.

21 À la suite des premiers feux *Rap* et *Sonetto*, un « défi [qui] ne consist[ait] pas en une adhésion à un parcours esthétique préexistant, mais justement en une confrontation dialectique, du point de vue du théâtre et donc de l'acteur avec le présent, [émergea] un parcours nécessaire. Une tentative de parcours théâtral que [Liberovici aimait à nommer] : un théâtre d'évolution qui s'est traduit par l'exploration de plusieurs genres de spectacles. » Notre traduction.

22 « Rompue est la grande chaîne enténébrée / troublante de sirène lancinante / coquine qui nous exhorte / Et nous escorte / là à la porte, d'une main morte, / des punitives matrices / grasses d'appendices : / naines mamans mammellantes, / marmeladées les pneus de jupes, / martelées les femmes canons castrées, / à gros sous de boutons de caleçons. » Notre traduction.

La mosaïque *in progress* des applications du son à la création théâtrale au sens large, dans son acception liberovico-sanguinetienne, s'est interrompue après une quinzaine d'essais. Cette aventure a traversé les genres proches du concert théâtralisé (*Rap, Sonetto*), du théâtre musical électroacoustique (*Macbeth Remix*) ou radiophonique (*Electronic Frankenstein, Intégral*), de l'exposition acoustique (portraits sonores des *Ritratti acustici*), du théâtre classique travesti par l'électro (*Sei personaggi.com*²³, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore, Urfaust*), du soap opera (*Candido : soap opera musical*²⁴), de l'oratorio aléatoire pour acousmonium et voix (64), du clip vidéo et du court métrage musical (*From Ivory, L'ultimo viaggio di Cunégonde en Irak, Cinquecentomila leoni*). Le décès de Sanguineti en 2010 a certainement influé sur la conclusion d'une première phase de travail de la compagnie tant l'écriture du poète et l'imagination sonore, musicale et scénique du metteur en scène étaient associées. Aujourd'hui, Liberovici continue ses explorations scéniques et sonores multiples en collaborant au sein de divers projets théâtraux, musicaux et vidéo –, notamment en collaboration avec le Nouvel ensemble moderne de Montréal.

À travers ce bref parcours jonché de lettres – aucunement mortifiées, sonoremment alphabétisées –, centré sur l'essence même de l'intuition créatrice du Teatro del Suono, nous avons pu donner un aperçu des intentions générales de ce groupe. Comme en hommage à la *Smorfia napoletana*, dont l'ordre alphabétique ne constitue qu'une structure apparente, les aspirations du Teatro del Suono cachaient/cachent en réalité une volonté de tendre vers la spontanéité dans laquelle toutes sortes de signes/sens renvoient de façon anarchique à de mystérieux chiffres / sons qui se veulent tour à tour porteurs de chance et symboles d'un narquois destin. Le masque, à la fois rieur et grimaçant, n'est-il pas d'ailleurs le symbole du théâtre par excellence, d'une part, et du double, de l'autre, cette intuition d'une réalité impalpable et fugitive comme l'est ce son qui voulait / voudrait détrôner / seconder le roi de la scène : le tangible mot souverain ? Le Teatro del Suono a su aborder, voire approfondir, certaines questions liées aux relations entre son, texte et musique. Par l'aléatoire et le musical, Liberovici et Sanguineti ont contribué à la recherche de modalités d'exploitation de l'inconscient et d'une force émotionnelle cachée, en des termes théâtraux guidés par le filtre sonore au sens large, contribuant ainsi à la (re)découverte d'une possible et nouvelle catharsis.

23 Voir Liberovici et Sanguineti, 2001.

24 Voir Liberovici et Nove, 2004.

BAIARDO, Enrico et Fulvio DE LUCIS (1998), *Shakespeare e il rap : i Sonetti secondo Liberovici e Sanguineti*, Gênes, De Ferrari.

BECHERI, Gabriele (2006), *Officina Liberovici : il suono diventa teatro*, Venise, Marsilio Editori.

IOVINO, Roberto (2011), « Note per un catalogo delle opere musicali scritte su testi (o ispirate a testi) di Sanguineti », *Conversazioni musicali*, Gênes, Il Melangolo, p. 68-93.

LIBEROVICI, Andrea (2012a), « Bio », *Liberovici.it*, <http://www.liberovici.it/>

LIBEROVICI, Andrea (2012b), « Storia del Teatro del Suono », *Teatrodelsuono.it*, <http://www.teatrodelsuono.it>

LIBEROVICI, Andrea (1998), « Il mio amore è come una febbre e m.a.n.i.f.e.s.t.o. », *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milan, Bompiani, p. 77-101.

LIBEROVICI, Andrea et Aldo NOVE (2004), *Candido : soap opera musical*, Gênes, Il Melangolo.

LIBEROVICI, Andrea et Edoardo SANGUINETI (2001), *Sei personaggi.com : un travestimento pirandelliano*, Gênes, Il Melangolo.

LIBEROVICI, Andrea et Edoardo SANGUINETI (1998a), « Sonetto : un travestimento shakespeariano », *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milan, Bompiani, p. 35-75.

LIBEROVICI, Andrea et Edoardo SANGUINETI (1998b), « Rap », *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milan, Bompiani, p. 5-34.

LIBEROVICI, Andrea et Aldo VIGANÒ (2006), « Il testo, la musica, la scrittura scenica : verso un "teatro del suono" », dans Gabriele Becheri (dir.), *Officina Liberovici : il suono diventa teatro*, Venise, Marsilio Editori, p. 120-127.

SANGUINETI, Edoardo (1989), « Il teatro di parola e travestimento di parola », *Commedia dell'Inferno : un travestimento dantesco*, Gênes, Costa & Nolan.

SANGUINETI, Edoardo (1986), *Smorfie*, Rome, Etrusculudens Editore.

SANGUINETI, Edoardo (1985), *Faust : un travestimento*, Gênes, Costa & Nolan.

SANGUINETI, Edoardo (1970), *Orlando Furioso (travestimento dell'Ariosto in collaborazione con Luca Ronconi)*, Rome, Bulzoni.

VALZOLER, Franco (2009), *Il chierico e la scena : cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Gênes, Il Melangolo.

VINAY, Gianfranco (2006), « Il Primato dell'orazione, Rap di Sanguineti-Liberovici », dans Gabriele Becheri (dir.), *Officina Liberovici : il suono diventa teatro*, Venise, Marsilio Editori, p. 80-83.

Documents sonores

LIBEROVICI, Andrea (2003), *Electronic Frankenstein*, Marseille, Gmem.

LIBEROVICI, Andrea (2001), *64*, Paris, GRM-INA.

LIBEROVICI, Andrea (1998), *Sonetto*, Gênes, Devega.

LIBEROVICI, Andrea (1996), *Rap*, Milan, Nuova Fonit Cetra Linea Classica.

Liste des créations principales du Teatro del Suono

Rap, 1996, Gênes, Teatro della Tosse.

Sonetto : un travestimento shakespeariano, 1997, Gênes, Teatro Carlo Felice.

Macbeth Remix, 1998, Spolète, Festival des deux mondes, Teatro San Niccolò.

Ritratti acustici, 1998, New York, John Cage Reading; Athènes, Art Athina.

64, 2000, Paris, Maison de Radio France, Salle Olivier Messiaen.

Frankenstein Cabaret, 2001, Marseille, Théâtre La Criée.

Sei personaggi.com, 2001, Gênes, Teatro Stabile.

Electronic Lied, 2002, Paris, Maison de Radio France, Salle Olivier Messiaen.

Electronic Frankenstein, 2002, Gênes, Teatro Carlo Felice.

I quaderni di Serafino Gubbio operatore, 2003, Rome, Teatro Stabile.

Intégral, 2002, Gênes, Teatro Carlo Felice.

Candido : soap opera musical, 2004, Gênes, Teatro Stabile.

Cinquecentomila leoni, 2004, Locarno, Festival international du film.

Le dernier voyage de Cunégonde en Irak, 2005, Genève, Pitoëff.

Urfaust, 2005, Verezzi, Festival de Borgio.

From Ivory, 2005, Paris, Maison de la Radio, Salle Olivier Messiaen.

The Children of Uranium, 2005, Gênes, Musée d'art contemporain de Villa Croce.

Lo Zoo di Vetro, 2006, Gênes, Teatro Stabile.

Springing from the Heart, 2008, Marseille, Festival Les Musiques.

La trasparenza della parola, 2009, Turin, Festival Mito.

6 Haiku per Giovanni, 2012, Paris, Institut culturel italien.

MAUDE B. LAFRANCE

Université du Québec à Montréal

L'écoute en scène : les espaces sonnants dans *Inferno* de Romeo Castellucci

Mais, hélas qu'entends-je?

Les Furies amoureuses se préparent peut-être,

Avec rage, à lutter avec moi

Pour me ravir ma bien-aimée?

Claudio Monteverdi, *Orphée*

L'oreille faillible d'Orphée nous rappelle à l'ordre : nous, pauvres mortels, sommes condamnés à entendre et à entendre mal; c'est-à-dire à saisir ce que notre oreille peut bien capter en un instant qui disparaît aussitôt pour laisser place à de nouveaux sons. Cette oreille mortelle fera perdre à Orphée son Eurydice. Traître par nature, le don de l'ouïe nous condamne ainsi au déchiffrement perpétuel. Le son ne reste pas en place. Il n'est pas sage et ne se laisse pas appréhender facilement. Par conséquent, la route de qui veut en explorer les rouages est parsemée d'écueils. D'abord, il y a cette difficulté à l'observer : par essence mouvants, ses contours ne se définissent qu'avec peine. Un certain nombre de facteurs rendent difficile son objectivation : les contingences

liées à l'espace, au contexte, au moment, à l'écouteur lui-même et à la présence d'autres sons. Rares sont les contextes qui nous amènent à prendre conscience de cette singularité de l'écoute.

Le théâtre – intégrant les nouvelles technologies de reproduction sonore – nous offre parfois l'occasion d'une traversée auditive bousculant nos repères, ébranlant nos habitudes. Tel est le cas des créations du metteur en scène italien Romeo Castellucci qui, avec Scott Gibbons, a proposé au fil des dernières années des œuvres mettant la dimension sonore (et non pas strictement musicale) au premier plan en l'intégrant pleinement aux actions scéniques. Dans *Inferno*, terrain d'investigation que nous choisissons ici, le son devient un moteur de l'action au même titre que l'espace et les acteurs. Créée en 2008 au Festival d'Avignon dans la Cour d'honneur du Palais des papes, cette très libre adaptation de *l'Enfer* de Dante se veut dénuée de toute parole et de toute narration explicite. Le spectacle propose un entrelacement d'actions hétéroclites où l'intérêt jaillit des mouvements de la matière – sonore et visuelle. Témoinant d'un environnement sonore singulier, il soulève la question du potentiel narratif du son, son potentiel allégorique dans un contexte théâtral et, par le fait même, la question de la constitution d'une dramaturgie sonore. Comment le son peut-il s'intégrer dans la dramaturgie d'un spectacle pour devenir un agent de premier plan?

Les créations de Romeo Castellucci font partie de cette frange du théâtre contemporain qui évince la narration (au sens traditionnel) pour concentrer ses élans créatifs sur la matérialité de la scène. Or, cette valorisation de la matière – champ d'exploration où le metteur en scène se dit pèlerin (Castellucci, 2001) – ne signifie pas pour autant que tous les procédés mimétiques disparaissent. Si son théâtre a parfois des airs de performance, en ce que l'action développée durant le temps et l'espace de l'œuvre surplombe tout ailleurs fictif potentiel, on retrouve des jeux sur ces procédés imitatifs. Dans ce théâtre, on joue sur l'ambiguïté de ce que l'objet représente et sur celle de l'objet matériel lui-même. Quand, dans *Inferno*, on voit apparaître sur le plateau, au milieu des acteurs en mouvement, les lettres immenses et illuminées I-N-F-E-R-N-O, l'objet scénographique (les lettres) devient aussi important que ce à quoi il renvoie. S'élabore ainsi une tension, un jeu de confrontation entre ce que Bolter et Grusin nomment « l'immédiateté » et « l'hypermédiateté¹ ». Bien qu'ils imitent un élément du réel (geste, objet, bruit, etc.), certains éléments scéniques voient leur médialité « dénoncée » soit par le traitement qui en est fait (le masque d'Andy Warhol que porte une actrice à la fin du spectacle représente l'artiste américain, mais demeure tout à fait identifiable comme imitation du réel), soit par leur association improbable

1 L'immédiateté se rapporte à un type de représentation visant à donner l'impression d'être en présence directe du « représenté » – donc à faire oublier la matérialité du média. À l'opposé, l'hypermédiateté renvoie à un type de représentation qui souligne l'acte de médiation, qui le rend visible : « Les hypermédias et les médias transparents [immédiateté] sont les manifestations opposées d'un même désir : le désir d'aller au-delà des limites de la représentation et d'accomplir le réel ». C'est notre traduction de « Hypermedia and transparent media are opposite manifestation of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real » (Bolter et Grusin, 2000 : 343).

à d'autres éléments qui fera ressortir leur médialité (un bruit de verre entendu aux rebonds du ballon). Au début de *Purgatorio*, les sons « quotidiens » sont amplifiés par des micros disposés un peu partout sur le plateau. On entend la mère couper les légumes, le bruit des assiettes qui s'entrechoquent, etc. Cette sonorisation, bien qu'elle tende vers un effet réaliste, trahit sa propre médialité en poussant l'amplification trop loin, ce qui a pour effet de déréaliser les bruits.

Il faut souligner que, dans cette économie scénique, il n'y a pas de hiérarchie définitive entre les éléments en scène. Tout comme le texte ne préside plus l'ordonnance des éléments en scène, l'acteur n'est pas plus important que l'espace. Chaque élément tend à réclamer sa place, à réaffirmer son potentiel expressif. Ce bouleversement touche, par le fait même, la dimension sonore qui se limite, dans le théâtre traditionnel, à la fonction de bruitage et à l'accompagnement musical. Dans le théâtre non illustratif de Castellucci, le son s'émancipe de la fonction de bruitage tout comme il ne se limite plus aux formes musicales. La trame audio change ainsi de statut. Elle ne remplit plus les charges qui incombent à la bande-son traditionnelle où « [l]e son est revendiqué comme le moyen de rendre plus visibles les présupposés esthétiques ou de faciliter la compréhension d'une intrigue, ou bien encore d'aviver le sentiment d'attente du spectateur » (Tiffon, 2007 : 4). Ne renvoyant plus qu'à lui-même, l'environnement sonore d'*Inferno* devient autonome. Sa présence n'étant plus illustration, il s'apprécie pour ses qualités propres et impose un champ expressif aussi complexe que le visuel avec lequel il partage la scène. Il s'autonomise, non pas dans le sens qu'il se détache du visible pour en faire fi, au contraire, cela se produit plutôt dans le sens d'une « déréférentialisation », d'une « dé-sémantisation ». Le son n'est pas inféodé à une autorité extérieure explicite et univoque. Plus exactement, le sens des présences sonores n'est pas désambiguïsé par ce que l'on voit. Elles demeurent souvent obscures, comme dans cette scène où l'on voit de très jeunes enfants jouant naïvement dans un cube de verre alors que l'on entend un son grave de plus en plus insistant. Cette basse vibration laisse croire qu'un séisme va survenir incessamment et s'impose ainsi comme présence extérieure agaçante, parce que non identifiée.

La conséquence de cette autonomisation du son réside par ailleurs dans le fait qu'il puisse désormais s'incorporer activement à la dramaturgie du spectacle en engageant une rencontre avec les autres éléments. Il engendre un mouvement, une tension dans la structure globale par sa différence qualitative et son autonomie narrative. Les sons s'entremêlent au reste des éléments du spectacle en ayant une importance suggestive équivalente au visuel. Castellucci et Gibbons déplacent les attentes en configurant un environnement sonore qui ne vient pas « expliquer », éclairer ce qui se passe en scène. Le sonore, au contraire, injecte des présences au demeurant énigmatiques puisque les sons se révèlent la plupart du temps difficiles à identifier. Ils font exister dans l'espace-temps théâtral des entités exogènes qui, par cette hétérogénéité, engendrent des

correspondances infinies avec ce qui est donné à voir. L'écriture sonore de Gibbons insuffle ainsi au spectacle un contrepoint audible à la composition visible. Dans une scène au début du spectacle, un jeune garçon joue avec un ballon de basketball ; à chaque rebond, on peut entendre un fracas de matières indiscernables (verre ? bois ? métal ?). Ici, l'ouïe et la vue se font en quelque sorte compétition. Peu après, un son grave se fait entendre et, aussitôt, l'enfant se retourne vers la façade de la Cour d'honneur. Son regard porté vers le mur, additionné au bruit indistinct, fait croire à la présence d'une entité qui serait placée derrière le mur. Impression renforcée quand, au fil des rebonds, le son s'amplifie et apparaît une boule de lumière vive qui se déplace d'une fenêtre à l'autre. À ce moment, un son toujours plus agressant est donné à entendre de manière synchronique aux mouvements de la lumière. Dans cette scène, il devient évident que le son joue un rôle central quant à la constitution de la dramaturgie : d'abord il semble interpeler l'enfant, puis il « suit » les mouvements de la lumière faisant croire à une présence surnaturelle.

Castellucci, conscient du potentiel expressif fertile de la relation entre le visible et l'audible, entreprend de jouer sur leurs interactions possibles dans *Inferno*, comme dans plusieurs de ses dernières œuvres : « In general, the sound is not derived from any particular visual, sculptural or linguistic figure because it constitutes, in itself, a figure » (Marshall, 2002). Il jouera notamment sur leur synchronisation en les faisant entendre et voir simultanément ou encore en les décalant, provoquant une sorte de jeu de cache-cache entre sons et images. Le procédé se veut particulièrement saisissant dans cette scène du ballon : la synchronicité du son et du mouvement de rebond les fait apparaître comme corollaires l'un de l'autre. Nous les percevons en même temps et sommes surpris du même coup de leur hétérogénéité. Or, la singularité de cette mise à l'écart du son provient justement de cette distance qui ouvre l'imaginaire aux interprétations possibles. Cette opération de distanciation sonore rappelle l'idée préconisée et théorisée par Daniel Deshays dans *Pour une écriture du son*, voulant que le son influence notre manière de percevoir l'image : « le son off interprète l'image in » (Deshays, 2006 : 32). Ce procédé devient presque une norme chez Castellucci. Le metteur en scène italien l'exploite finement dans cette séquence où les fenêtres s'illuminent les unes après les autres. Le son s'associe à la lumière : il y aura un *crescendo* quand elle s'intensifie et il s'arrêtera exactement au moment où elle disparaît. Le son « anime » l'image, il tend à lui conférer un aspect dynamique, vivant². Lumière, corps et objets sont donnés à voir en même temps qu'un son ou en décalage, et cette mise en présence différée ou synchronisée façonne un mouvement dramaturgique. S'ils sont synchronisés, la tendance porte à les associer. S'ils sont décalés, ils entrent dans un jeu de confrontation. Ce rapport entre image et son, Michel Chion s'est appliqué à le définir en développant notamment le concept de synchrèse voulant qu'il y ait un processus d'aimantation spatiale du son par l'image jusqu'à avoir l'impression que cette dernière le produit, même s'il vient d'ailleurs :

2 Pour Chion, le mouvement du son constitue un trait qu'il faut souligner : « [l]e son serait donc l'image d'une énergie sans en avoir les propriétés physiques ». Mais il faut nuancer, le son ne doit pas être perçu comme le mouvement lui-même (idée qui, selon Chion, est nettement répandue), mais bien comme son reflet : « [l]e son est alors, non l'énergie en soi, mais le relais de cette énergie » (Chion, 2004 : 135).

« [l]a combinaison audiovisuelle fonctionne donc, non comme une simple addition de semblables ou de contraires, mais comme un mélange dans lequel le spectateur fait rarement la part du sonore » (Chion, 2004 : 161). D'ailleurs, pour Castellucci, si l'image se rencontre dans une forme, celle-ci peut être aussi bien sonore que visible : « Per me il termine "immagine" non è figurativo. [...] Anche i suoni, persino le parole, possono essere "immagine". Per "immagine" non intendo qualcosa di legato all'apparato visivo. Fors è un'idea, un'idea che vive attraverso una forma³ » (Castellucci, 2007 : 116).

L'activation de la dramaturgie s'élabore également dans la matière sonore *per se* et dans les contrastes que peuvent faire jaillir les différents sons entre eux. Bruno Tackels voit d'ailleurs dans ces contrastes sonores un élément constitutif de théâtralité : « On y passe très facilement d'une tonalité à son contraire, comme si les contrastes seuls permettaient de faire advenir le sens théâtral. Aux sons les plus réalistes d'une machinerie industrielle succède une envolée lyrique sans retenue » (Tackels, 2005 : 36). Autrement dit, la dimension sonore en elle-même aménage un entraînement, une tension théâtrale. L'écriture sonore de Gibbons repose en effet, en grande partie, sur un travail du contraste et des variations d'intensité : il nous fera entendre des sons à peine perceptibles, suivis de sons diffusés à la limite du tolérable; ou, comme c'est le cas dans plusieurs tableaux d'*Inferno*, un lent *crescendo* se déploie sur un large spectre d'intensité. Les sons proposent des ambiances hétéroclites, des amorces d'univers différents qui nourrissent l'incertitude face à ce que nous recevons. Toute la scène où les fenêtres s'illuminent repose sur ce principe : les sons qui accompagnent les mouvements de lumière déstabilisent par leur force et par leurs aspects vivement saccadés. Et l'effet de surprise est renforcé par la présence de ce qui ressemble à une voix lointaine qui émettrait un cri sans fin. Celle-ci n'est pas immédiatement repérable, mais crée néanmoins un flot, un fond sonore continu.

Ainsi, *Inferno*, dont la composition sonore est quasiment omniprésente, mais sans cesse changeante, institue une zone de tension permanente; contrairement à une trame musicale dont nous suivrions la ligne mélodique en toute quiétude, les sons ne cessent de nous surprendre. Gibbons et Castellucci, donnant à entendre une trame composée de sons bigarrés, exigent de la personne qui les reçoit une écoute changeante, modulable. Contrairement au théâtre traditionnel où le texte donne son sens aux différents bruitages entendus – où, donc, la clé de l'écoute est donnée par avance –, ici, le spectateur est laissé seul face à lui-même et c'est à lui que revient de combler les écarts entre ce qu'il voit et ce qu'il entend ainsi qu'entre les différentes textures sonores elles-mêmes.

D'un son qui fait *voir* (la pluie, les oiseaux, des pas au loin, etc.) dans le théâtre narratif traditionnel, on passerait, dans *Inferno*, à un son qui fait *entendre*. Un son qui, au lieu de nous rassurer sur ce

3 « Pour moi, le terme "image" n'est pas figuratif. [...] Même les sons ou les mots peuvent faire "image". Par "image", je n'entends pas quelque chose de lié à l'apparence visuelle. C'est peut-être une idée, une idée qui vit à travers une forme. » Notre traduction.

qui est donné à voir, bien loin de confirmer le sens des diverses présences, ouvre plutôt vers un ailleurs, vers une mémoire, vers soi. Il n'est plus le faire-valoir des autres modes d'expression, mais agite et éveille un nouveau rapport au sensible sonore. Bruits, timbres, textures s'imbriquent pour composer une constellation auditive tout aussi déroutante qu'inspirante. Sculptant la matière sonore pour la rendre méconnaissable, Gibbons et Castellucci jouent ainsi de l'écoute et de ses réflexes. Ajoutons que cela est nettement favorisé par la situation acousmatique du spectacle. Selon Pierre Schaeffer, l'acousmatisme constitue une condition toute particulière en ce qu'elle a pour effet de mettre l'accent sur la perception même plutôt que sur les objets. Ce contexte où l'on ne voit pas la cause du son exige de celui qui écoute qu'il complète l'information « suggérée » par la présence sonore, qu'il participe en quelque sorte à la résolution du phénomène perceptif énigmatique auquel il assiste.

Nous pensons qu'*Inferno* donne lieu à une dramatisation de l'écoute, parce que la clé de l'œuvre est cédée au spectateur. Ce dernier a d'ailleurs, de manière générale, une importance centrale dans le théâtre de Castellucci. L'indétermination du sens des actions scéniques (sonores et visuelles) le convie à une expérience réceptive où il ne s'agit plus de comprendre, mais bien de vivre une traversée l'amenant à faire ses propres correspondances. Il s'agit en quelque sorte de l'expérience que définit et que préconise Antoine Hennion (2002), qui nous invite à réenvisager notre rapport à l'écoute. Il soutient que l'auditeur complète, participe de la production de l'œuvre en train de se faire. Dans le cas d'*Inferno*, il ne s'agit pas d'un contexte sonore courant pour lequel nous aurions développé des habitudes d'écoute. Là-dessus, Vincent Tiffon précise que « les musiques qui s'emploient le plus à nous faire entendre du "jamais entendu", à savoir les musiques électroniques, électroacoustiques et acousmatiques, font toujours plus ou moins référence à du déjà entendu » (Tiffon, 2007 : 5). Une dramatisation aurait donc lieu, considérant que l'on s'active, dans *Inferno*, à « donner du sens » à ces sons nouveaux. Même si l'on ne s'invente pas une histoire linéaire comme telle, faite de nœuds et de dénouements à saisir, on associe les sons à des sensations, à des émotions, à des souvenirs de mouvements, de matières qui tous concourent à connoter l'expérience en train de se faire. Cette création mentale (et physique) s'avère ainsi éminemment intime, car intrinsèquement liée au vécu et aux souvenirs qui sont convoqués. Dégagés de leurs connexions ordinaires, comme le dit Rancière, ces sons portent en eux le germe d'intentions, de sensations ou d'idées qui ne leur appartiennent pas. La dramatisation de l'écoute consiste alors en une « construction mentale » rendue possible pour le spectateur-auditeur. Les sons d'*Inferno* peuvent dès lors être envisagés comme cette idée d'*image pensive* de Rancière qui consiste en « une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé » (Rancière, 2008 : 115). Il s'agit d'une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, tout comme la trame sonore d'*Inferno* instille une

zone de doute entre sons identifiâbles et sons ouverts aux interprétations. Ajoutons un aspect essentiel découlant de cette logique : les constructions mentales, la dramatisation de l'écoute, en germe dans les présences sonores, sont l'objet d'un processus jamais abouti. C'est une opération sans cesse en devenir, toujours fuyante. La dynamique qui caractérise l'activité du spectateur-auditeur n'est jamais épuisée par le sensible sonore du spectacle.

Enfin, cette activité dépend évidemment de l'appareil culturel du spectateur, mais également de ses intentions d'écoute. Selon François J. Bonnet, auteur de *Les mots et les sons*, les désirs et les visées de l'auditeur modèlent l'écoute elle-même. Des tensions désirantes prennent appui sur les sons. Il donne l'exemple de la musique où s'opère une tension musicalisante : « on écoute musicalement ce qui promet d'être de la musique » (Bonnet, 2012 : 133). Il ajoute : « [l']écoute est toujours prédéterminée par des *intentions* qui se fondent avec elle. Ces intentions, ces tensions, orientent son pouvoir de focalisation, sa faculté de transformer l'audible à partir de sonore, d'inouï » (Bonnet, 2012 : 133). Ainsi, on pourrait concevoir la composition sonore d'*Inferno* précisément comme un support fantasmatique dont les référents, loin d'être explicites, n'appartiennent au spectateur-auditeur qu'en tant qu'il investit ces sons mal définis.

Les sons en viennent donc à susciter une rêverie lucide qui peut se vivre dans un continuum allant de l'écoute apathique à l'écoute volontaire. Cet examen de l'écoute dans *Inferno* fait ainsi ressortir la place cardinale du spectateur dans l'économie du théâtre de Castellucci. L'œuvre scénique prend la forme d'une expérience à faire. La réception de ce théâtre devient un parcours où les spectateurs expérimentent non seulement de nouveaux modes d'audition, mais explorent différentes sensorialités par le son, car l'environnement de Gibbons comporte également une dimension haptique. En effet, on parvient à associer les sons à des matières (de l'eau, de la pierre qui se cogne, etc.), à des intensités de mouvements (un souffle fort ou doux, du verre qui se fracasse violemment, une vibration grave, etc.), à des espaces (la vibration des sons nous amenait à ressentir le lieu où ils avaient été émis). Dans *Inferno*, l'écoute suscite, enrichit, complexifie et nourrit l'expérience fantasmagorique du spectateur non seulement sur le plan symbolique, mais aussi (surtout?) sur le plan sensoriel. En ce sens, l'image (mentale) surgit aussi bien du visible que de l'audible. En fait, elle surgit de leur alliance, de leur connivence et de leurs écarts. L'image surgit des déséquilibres de la perception.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.

BONNET, François J. (2012), *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat.

CASTELLUCCI, Romeo (2007), *Corpi e visioni : indizi sul teatro contemporaneo*, Rome, Artemide.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo (2001), *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

CHION, Michel (2004), *Le son : traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin.

DESHAYS, Daniel (2006), *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck.

HENNION, Antoine (2002), « L'écoute à la question », *Revue de musicologie*, vol. 1, n° 88, p. 95-149.

MARSHALL, Jonathan (2002), « The Castellucci Interview: The Angel of Art is Lucifer », *Real Time*, n° 52, <http://www.realtimearts.net/article/issue52/7027>

RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.

TACKELS, Bruno (2005), *Les Castellucci : écrivains de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, vol. 1.

TIFFON, Vincent (2007), « L'image sonore contemporaine : entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparence(s)*, <http://apparences.revues.org/73>

CYRIELLE DODET

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 /
Université de Montréal

Pour une écoute poétique de la matière sonore : *Brume de Dieu* de Claude Régy

Mattis, le protagoniste du roman *Les oiseaux* de l'auteur norvégien Tarjei Vesaas, est un jeune homme « sensible aux écoutes de ce qui ne s'entend pas » (Vesaas, 1986 : 7)¹, qu'il s'agisse des mots échangés discrètement par les villageois qu'il côtoie, du murmure du vent ou du vol d'une bécasse. C'est cette extrême acuité que dépeint le spectacle *Brume de Dieu*, créé en 2010, à partir de trois chapitres de ce roman, par le metteur en scène français Claude Régy. Cette extraordinaire sensibilité est sans cesse mise en parallèle avec les dires des habitants qui jugent Mattis « arriéré ». Une telle ambivalence se retrouve dans ses propres paroles, oscillant entre le *je* et le *il*, montrant la fragilité des frontières entre soi et le monde. L'univers thématique et esthétique du roman problématise l'écoute de façon remarquable, peut-être moins pour le lecteur que pour le spectateur.

Le premier a en effet tout à imaginer, quand le second navigue entre imagination et perceptions, leurs interactions et leurs contradictions. La mise en scène de Claude Régy exige du spectateur une écoute complexe. La dimension sonore est l'objet d'un soin particulier dans les créations du metteur en scène, « très vigilant sur l'acoustique, le respect de l'absolu silence, du vide parfait » (Régy, 1998 : 136). Il tisse ainsi un lien étroit entre le cadre et les conditions permettant de saisir les sons, le vide spatial « parfait » et l'« absolu silence » qui n'est ni l'absence de sons ni un intervalle entre des sons, mais une catégorie sonore particulière. Ses mises en scène sont des

1 Le roman a été publié en Norvège en 1957. Cette citation est extraite de la préface de Régis Boyer.

mises à l'écoute, notamment du silence, ce qui suppose une évacuation complète du sonore préexistant. Ainsi, à l'automne 2012, aux abords des Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris, des hôtesses d'accueil et une pancarte demandaient aux futurs spectateurs de *La barque le soir*², sa dernière création, de faire silence avant l'entrée en salle. Il s'agit donc de créer en amont un espace de silence, en veillant à son déploiement, sa tenue et sa qualité, pour y faire advenir un sonore autre, différemment texturé.

À cette qualité de silence s'ajoute la trame sonore de Philippe Cachia, concepteur collaborant avec Claude Régy de façon soutenue depuis plusieurs années³. Dans *Brume de Dieu*, il n'y a pas à proprement parler de musique de scène instrumentale ou chantée⁴, dans la mesure où « toute musique additionnelle paraît contraire, antinomique, concurrentielle et pas seulement superflue » (Régy, 1999 : 92). Des notes ou bien des sons réalisés à partir d'instruments de musique constituent cependant certains éléments de la trame sonore. Si l'hétérogénéité constitutive du sonore offre des différences de nature, d'intensité, d'intentionnalité ou encore de type d'émission et de diffusion, le sonore est pensé d'emblée et de façon globale, comme le montre le processus de création. Philippe Cachia a participé aux recherches en équipe menées pendant huit semaines pour *Brume de Dieu*, effectuant des navettes entre le lieu des répétitions et son atelier. C'est certainement grâce à cette attention singulière et à cette conception d'ensemble que le sonore forme une substance. Il constitue pour le spectateur une matière qui est perçue comme un continu, reliant intensément la salle à la scène. Sa texture est à la fois fixe et mobile, enveloppante bien qu'évanescente.

Brume de Dieu s'ouvre par l'entrée silencieuse d'un homme dans un espace vide. Arrivé à l'avant-scène, l'homme s'immobilise et commence à parler, face aux spectateurs. Le plateau est rectangulaire, la scénographie de Sallahdyn Khatir tenant compte des contraintes architecturales de la Ménagerie de verre à Paris, salle où le spectacle a été créé. Le sol et le plafond bas sont constitués d'une surface sombre et réfléchissante pour les éclairages, comme pour les sons. Son incurvation en fond de scène approfondit la perspective et déploie la matière sonore. Cette disposition favorise une impression d'illimitation des sons et des lumières, lesquelles sont très basses et varient entre de faibles intensités. Grâce aux LED employées, la source et le faisceau lumineux ne sont pas visibles et les variations réalisées sont minimales. Les incertitudes visuelles se mêlent donc aux doutes affectant les perceptions auditives. Si l'homme en scène ouvre ses bras à quelques reprises, avec lenteur, vers la salle, il ne s'adresse

2 Claude Régy a créé ce spectacle dans le cadre du Festival d'automne à Paris en septembre 2012. Il s'agit d'un extrait du texte de Tarjei Vesaas, intitulé *La barque le soir* et publié en Norvège en 1968. Voir Vesaas, 2012, pour sa plus récente réédition en français.

3 Philippe Cachia a commencé à travailler avec Claude Régy pour la mise en scène de *Grand et petit* de Botho Strauss en 1982. Leur collaboration est devenue de plus en plus fréquente au fil des années.

4 Claude Régy a mis en scène des spectacles lyriques « excédant les distinctions entre opéra, cantate, oratorio ou théâtre musical » (Feneyrou, 2008 : 332).

pas forcément au spectateur. S'il lui fait face, il semble aussi ailleurs, suspendu au bord du plateau, dans un équilibre précaire, lointain derrière ses yeux qui louchent souvent. L'entendre et le comprendre, longtemps synonymes en français, vacillent du fait de cette singulière matière sonore et de ce protagoniste traversé par ce que lui seul entend. Comment appréhender une telle énigme sonore? *Brume de Dieu* offre au spectateur une matière sonore mouvante, qui le pousse à développer les sensibilités de son écoute, à en créer une plus idiosyncrasique et à la remettre en question.

INTENSIFIER UNE ÉCOUTE SENSIBLE

Mattis entend au-delà du domaine audible, que cet au-delà relève du monde sensible ou bien de son imagination. Claude Régy place cette figure traversée par la matière sonore au centre de sa mise en scène : le comédien Laurent Cazanave s'avance au milieu du plateau et reste debout face aux spectateurs. À partir de ce point quasi fixe circulent sur le plateau et dans la salle les impressions, les sensations de Mattis et les interprétations qu'il leur donne. *Brume de Dieu* met en partage cette expérience sensible singulière, au point de convier le spectateur à une traversée de son écoute. Le rythme de la parole, qui est développé de façon manifeste, ainsi que la signifiante soulignent comment l'écoute façonnée est sensible, c'est-à-dire qu'elle se fonde sur la sensation.

La mise en scène de Claude Régy montre comment Mattis se réalise au fur et à mesure qu'il parle et même qu'il entend, puisqu'il est en partie parlé par ce qu'il entend et qui ne s'entend pas. Comme le précisent les poéticiens français Henri Meschonnic et Gérard Dessons, « le rythme est l'organisation du mouvement de la parole d'un sujet⁵ » (Dessons et Meschonnic, 2005 : 28). Il s'agit de l'empreinte physique et historique d'un sujet. Cette définition proposée dans le champ des études littéraires est tout à fait intéressante pour l'analyse de *Brume de Dieu*. Henri Meschonnic, avec qui Claude Régy a collaboré⁶, souligne que « [l]e poème, le théâtre participent de la même aventure, l'inconnu de ce qu'un corps fait au langage » (Meschonnic, 2008 : 275). Par le rythme de la parole et ses interactions avec les autres éléments sonores prend forme cet « inconnu » du corps qui agit sur le langage et réciproquement, du langage qui agit sur le corps. Cette réciprocité trace, de plus, une certaine continuité entre corps et langage, ce qui va jusqu'à convoquer les corps des spectateurs présents. La trame sonore comme les silences garantissent ou non les intuitions et perceptions auditives de Mattis comme du spectateur, sans

5 Longtemps synonyme de mesure, donc de récurrence régulière et mesurable, le rythme dans le langage a été redéfini par Émile Benveniste dans son article intitulé « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1966 : 327-335). La définition de Dessons et Meschonnic s'inscrit dans la voie ouverte par cette redéfinition.

6 Henri Meschonnic a traduit de l'hébreu *L'Ecclésiaste* et les *Psaumes*. Ces textes ont été mis en scène par Claude Régy : *Paroles du sage* a été créé en 1995 et *Comme un chant de David* en 2005.

jamais les illustrer. Par exemple, Mattis affirme dans un silence total : « [d]e toute façon, j'entends le murmure du vent, qu'il y ait murmure ou qu'il n'y en ait pas » (Vesaas, 1986 : 116). Et la trame sonore d'advenir par une note de violon, proposant non une illustration de son assertion, mais un soulignement qui constitue un « relais⁷ » (Deshays, 1999 : 7). Cette note de musique est un vecteur dynamique qui ouvre vers l'interprétation du spectateur.

Le rythme naît donc de la relation entre la trame sonore et la voix. Dans la voix, il relève des interactions entre le silence et la diction ralentie : pendant une heure et demie sur scène, moins de dix pages de texte sont présentées. La matérialité sonore du langage et son ancrage dans le corps sont soulignés par le rythme, ce que Claude Régy précise en ces termes : « quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, on a l'impression de ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée » (Régy, 1998 : 35).

La parole surgit du corps de l'acteur dans un effort inédit : le travail du comédien sur le souffle et sur les accents l'atteste; les volumes de sa bouche et l'altération des traits de son visage le prouvent. Les mots surprennent, porteurs d'une langue « oubliée », car éloignée, passée au tamis de l'étrangeté. Le roman est d'ailleurs traduit du nynorsk, langue dialectale norvégienne parlée et comprise dans le Telemark dont vient Tarjei Vesaas. Cette langue peu employée résulte de l'élimination des contaminations linguistiques des envahisseurs suédois et danois. Précisons d'ailleurs que Claude Régy étudie toujours en équipe les traductions des textes de ses créations, bien qu'il ne parle aucune langue étrangère.

La traduction française de Régis Boyer souligne la fréquence des verbes impersonnels, qui est plus élevée en nynorsk. Les paroles de Mattis sont criblées de tournures verbales placées en incises comme « fut-il dit en lui », « fut-il demandé » ou bien « le traversa-t-il ». Ces verbes créent des passages au sein de sa parole, qui rendent l'écoute difficile à stabiliser car les situations énonciatives sont mouvantes. De plus, dans la prononciation de Mattis, les sifflantes et les liquides sont plus appuyées et étirées par rapport aux critères français. De légères variations ont lieu sur les voyelles finales. Des groupes syntaxiques et parfois des mots sont coupés à certaines articulations, toutes ces ruptures faisant osciller leur sens. Ces nombreux phénomènes perturbent l'écoute déterminée par le filtre phonologique qui fixe l'oreille du locuteur d'une langue. Dans une diction chaotique au premier abord, le spectateur établit des assises sonores, qui cèdent très vite. Comment glisser alors de points d'écoute éphémères à une interprétation?

La signifiante, ce « processus qui consiste à produire du sens » (Dessons et Meschonnic, 2005 : 235), est aussi rendue manifeste dans *Brume de Dieu*. Ce concept de poétique désigne

7 Ce terme est issu de l'avant-propos d'Alain Françon, qui l'emploie pour désigner la façon dont la conception sonore de Daniel Deshays a été envisagée dans leurs collaborations théâtrales.

« l'organisation des chaînes prosodiques selon une double solidarité syntagmatique et prosodique produisant une activité des mots, qui, donc, ne se confond pas avec leur sens, mais participe de leur force indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir » (Dessons et Meschonnic, 2005 : 235-236). Il s'agit donc d'un mouvement permettant de construire un sens, qui ne recoupe pas forcément celui que délivre sémantiquement le texte. Dans *Brume de Dieu*, cette construction a lieu grâce au déploiement de la matière sonore : « [I]es sons expriment, accompagnent le sens et l'ouvrent » (Régy, 1998 : 89). Cette ouverture permet la décharge d'une tension, ce que Claudel nomme « une hémorragie du sens inclus » (Claudel, 1963 : 13). La métaphore organique souligne le caractère vivifiant de la signifiante, tout comme le rythme quasi tangible de la parole venait sensibiliser et stimuler l'écoute.

Rythme et signifiante offrent donc des points de saisie précieux pour le spectateur, d'autant plus qu'ils lui sont spécifiques. Si son expérience consiste à lier la saisie du son à une production de sens, elle demeure fortement idiosyncrasique et désynchronisée, ce qui fait glisser la réception vers la constitution d'un espace mental imaginaire individuel. Le spectateur est à un carrefour entre plusieurs possibles, eu égard aux troubles entre ce qu'il entend et comprend. L'intensification de l'écoute sensible n'est pas figée et la brume sonore nécessite une approche changeante.

DÉVELOPPER UNE ÉCOUTE POÉTIQUE

Le spectateur développe dans *Brume de Dieu* une écoute poétique, au sens large, *poiein* signifiant en grec « faire », « créer ». La mise en scène déclenche par sa matière sonore un « espace général de création » (Mervant-Roux, 2008 : 9). Ce terme – création – demeure ambivalent pour Claude Régy, qui entend critiquer une certaine ambition démiurgique artistique. Pour autant, Régy invite le spectateur à être créateur, « poète » : « Le public doit aussi être poète, inventer ses sensations, projeter ses propres images et faire l'exploration intérieure qui lui est demandée. Le spectateur n'est alors pas un consommateur. Il retrouve sa liberté de création » (Régy, 2001 : 2).

Le processus de création du spectateur ne vise pas forcément une production, mais il invite à trouver un territoire du potentiel. D'ailleurs, faire l'expérience d'une matérialité sonore revient aussi pour le spectateur à vivre sa déréalisation, à savoir sentir l'anti-matière⁸ au cœur de la matière.

La création effectuée par le spectateur s'articule autour de liens dynamiques et complexes entre passivité et activité. Claude Régy spécifie deux types d'écoute : l'écoute flottante et l'écoute souterraine. En pratiquant une « écoute flottante » (Régy, 1998 : 103), le spectateur se retire des

8 Claude Régy tisse très souvent des parallèles entre de récentes découvertes en physique quantique et en astrophysique et ce qui aiguille ses recherches.

codes établis et la sélection qu'il opère s'éloigne des habitudes perceptives quotidiennes. Jean-Luc Nancy précise les implications d'une telle écoute : « c'est être *en même temps* au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre » (Nancy, 2002 : 33; souligné dans le texte). Cette écoute qui altère simultanément bien des frontières invite à une autre présence et à une attention différente à soi et au monde, comme si le sonore donnait la liberté de quitter le cadre qu'il pose et ce qu'il offre. Le corollaire est une « écoute souterraine » (Régy, 1998 : 104), c'est-à-dire qui puisse appréhender ce que le langage ne dit pas, réaliser la signifiante et la creuser, voire passer à travers elle. Il s'agit d'entendre au-delà.

C'est une question de seuils : il faut être en deçà ou au-delà du niveau d'écoute quotidien pour entrer dans une strate personnelle, plus intime, laquelle nécessite toujours une part de création. L'expérience des seuils est particulièrement palpable à un moment crucial de *Brume de Dieu*. Mattis est envoyé sur l'eau par sa sœur Hege, qui souhaite en faire un passeur même si personne ne veut traverser le lac. Son excursion se passe très bien, mais la barque est en piteux état. Très vite, Mattis risque la noyade car l'embarcation prend l'eau. Terrifié par deux yeux qu'il perçoit, il tente de rejoindre un îlot rocheux. Ce péril place la tension à son comble, notamment par le traitement de la matière sonore. Ce moment constitue de plus une charnière dans l'écoute poétique du spectateur. Si l'écoute flottante et l'écoute souterraine sont à l'œuvre dans *Brume de Dieu*, elles s'y trouvent aussi mises à l'épreuve. Éric Vautrin précise que le théâtre propose moins quelque chose à écouter qu'une discipline, une certaine façon d'écouter⁹. À peine cette nouvelle écoute poétique est-elle esquissée qu'elle se trouve questionnée. Même si Mattis a répété qu'il criait de peur et qu'il ne voulait pas mourir, les trois cris qu'il pousse surgissent avec une puissance inattendue, une violence quasiment incroyable, une force vibratoire intense dans cette jauge de cinquante personnes.

Pourtant, ces cris sont fortement dramatisés car précédés d'une accélération de la diction et de notes plus fortes et plus aiguës dans la trame sonore. Ils sont suivis d'un silence, avec de légers bruits de sanglots, puis d'une reprise calmée de la diction. Mais l'écoute développée dans *Brume de Dieu* ménage un choc à l'instant des cris, car ils expriment un danger menaçant Mattis, alors que ce dernier semblait hors d'atteinte. Les expériences de Mattis paraissent s'harmoniser avec cet environnement qu'il était le seul à savoir déchiffrer. Au moment des cris, le rythme, bien que férocement chevillé au corps, crée dans l'écoute poétique une distance entre l'entendu et le compris, le perçu et le reçu. C'est ce qui permet aux cris de surgir de façon totalement imprévue. Ils convoquent avec violence et puissance le corps, son péril flagrant et ses ressources surprenantes. Les bruits des spectateurs sont très importants à ce moment,

9 Je renvoie à la communication d'Éric Vautrin intitulée « Écoutez ce (faux) silence », présentée lors du colloque international « Vers une histoire sonore du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) : acoustiques et auralités / Towards a History of Sound in Theatre (from the 19th to the 21st Century): Acoustics and Auralities » qui s'est déroulé à l'Université de Montréal du 21 au 25 novembre 2012. Les actes de ce colloque sont à paraître.

prouvant combien la matière sonore lie les spectateurs de façon prégnante. L'écoute poétique devient une affaire collective face à la violence de cette manifestation sonore, l'émotion suscitée parmi les spectateurs permettant d'en prendre conscience. La mise à l'épreuve de l'écoute poétique élaborée fait donc sentir la puissance unificatrice de la matière sonore. C'est aussi le cas dans le film *Brume de Dieu* qu'Alexandre Barry, assistant à la mise en scène de Claude Régy depuis une quinzaine d'années, a réalisé à partir de la création scénique. Alexandre Barry a choisi de ne pas montrer l'image du comédien en train de crier, dans la mesure où cette scène paraît familière dans le médium cinématographique. À cet instant, l'écran devient rouge, ce qui contraste franchement avec la palette chromatique du film. L'image de Mattis disparaît et ses cris percent, dans leur violente acuité et leur irréductible étrangeté.

Saisie individuellement et collectivement, pendant au moins quelques secondes, la matière sonore dessine dans la mise en scène un seuil singulier, qui constitue « un passage plus qu'une séparation » (Régy, 2011 : 26). Ce dernier trouble les relations entre l'entendre et le comprendre, il rend l'écoute problématique, sans résolution. Par ce nœud au cœur de la matière sonore, Claude Régy aborde de nouveau¹⁰ et différemment les liens entre folie et raison. Le spectateur se trouve inclus dans ce « passage » où l'on retenait l'idiot, le fou au Moyen Âge : « Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement. Posture hautement symbolique [...] si on veut bien admettre que ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience » (Foucault, 1972 : 22).

La matière sonore touche à ce château intériorisé qui a supplanté les représentations visibles stigmatisant cet Autre dérangeant. Elle vient le perturber en plaçant le spectateur au cœur d'un univers à l'étrangeté irréductible, puis en faisant implorer les approches et les écoutes qu'il y développe. Claude Régy travaille l'union des contraires au sein de la matière sonore. L'écoute poétique constitue une façon singulière et créative de saisir cette dernière, une manière qui est amenée à interroger elle-même ce qu'elle produit. Saisir la matière sonore serait moins chercher des repères dans cette brume qu'expérimenter la création d'une écoute poétique et sentir le dépassement de la construction du sens, de la compréhension.

10 Mentionnons pour exemple ses mises en scène d'*Emma Santos* en 1976 et de *4.48 Psychose* de Sarah Kane en 2002.

- BARRY, Alexandre (2012), *Brume de Dieu*, Paris, LGM Télévision.
- BENVENISTE, Émile (1966), « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. 1, p. 327-335.
- CLAUDEL, Paul (1963), *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard.
- DESHAYS, Daniel (1999), *De l'écriture sonore*, Marseille, Entre-vues.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC (2005), *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin.
- FENEYROU, Laurent (2008), « En deçà de l'écoute : Claude Régy, metteur en scène d'œuvres lyriques », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS éditions, « Les voies de la création théâtrale », vol. 23, p. 332-345.
- FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.) (2008), *Claude Régy*, Paris, CNRS éditions, « Les voies de la création théâtrale », vol. 23.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2008), « Un théâtre contrevenant », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS éditions, « Les voies de la création théâtrale », vol. 23, p. 8-13.
- MESCHONNIC, Henri (2008), « La force du continu », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS éditions, « Les voies de la création théâtrale », vol. 23, p. 270-275.
- NANCY, Jean-Luc (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée.
- RÉGY, Claude (2011), *La brûlure du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- RÉGY, Claude (2010), *Brume de Dieu*, d'après *Les oiseaux* de Tarjei Vesaas, spectacle créé au Théâtre national de Bretagne à Rennes en novembre 2010.
- RÉGY, Claude (2001), « Programme », *Melancholia*, Théâtre de la Colline.
- RÉGY, Claude (1999), *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- RÉGY, Claude (1998), *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- VESAAS, Tarjei (2012), *La barque le soir*, trad. Régis Boyer, Paris, José Corti.
- VESAAS, Tarjei (1986), *Les oiseaux*, trad. Régis Boyer, Bassac, Plein chant.

Transfiguration théâtrale des objets par les sonorités et valeur esthétique

DANIEL URRUTIAGUER

Passages XX-XXI –
Université Lumière Lyon 2

LAURE DE VERDALLE

CNRS / UVSQ (Université de
Versailles Saint-Quentin
en Yvelines)

Plusieurs collectifs artistiques ont tenté, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, de renouveler les conditions de production trop cloisonnées de l'art lyrique et musical par une collaboration entre metteurs en scène, compositeurs et dramaturges en amont de la création et au cours de l'exploitation des spectacles. Cette tentative de rénovation de l'opéra par des initiatives insuffisamment fédérées s'est heurtée, en France, à deux obstacles principaux : une reconnaissance limitée des collectivités publiques malgré l'octroi d'un label de « compagnie nationale de théâtre lyrique et musical » en 1999; la dépendance des troupes de théâtre musical vis-à-vis des partenariats avec des maisons d'opéra pour le financement et la diffusion de leur production (Bouchot, 2011). L'État français s'est par contre engagé dans un soutien au développement de la musique contemporaine. Deux laboratoires de recherche, de création et de patrimonialisation dans le domaine du son et des musiques électroacoustiques ont ainsi été subventionnés : le GRM (Groupe de recherches musicales) créé par Pierre Schaeffer en 1958, adossé à l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) en 1960 puis à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) en 1975, et l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique / musique) fondé par Pierre Boulez et associé au Centre Pompidou dans les années 1970 à la demande du président de la République. Parallèlement à cette institutionnalisation assez précoce d'une recherche savante dans le domaine des musiques électroacoustiques, des musiciens se sont intéressés aux interactions entre l'amplification de sons tirés de sources très diversifiées et les actions scéniques afin d'augmenter mutuellement leur capacité expressive. Les compositions

contextuelles sans écriture de partition préalable peuvent mettre en valeur la dramaturgie de spectacles de théâtre au profit de la compréhension cognitive et de la perception sensible des spectateurs. L'objet de cet article est d'analyser les spécificités de ce type de démarche artistique interdisciplinaire, basée sur une recherche du pouvoir dramaturgique des composantes sonores d'un spectacle. La question de la reconnaissance de la valeur esthétique des spectacles par les prescripteurs de jugement professionnels (journalistes culturels, programmeurs, experts des collectivités publiques) requiert de restituer, dans un premier temps, les débats esthétiques portant sur le pouvoir métaphorique de l'amplification des sonorités avec la présence ou non d'interprètes sur une scène. L'analyse des liens entre la valeur esthétique et la valeur monétaire d'une production artistique de nature prototypique (Karpik, 2007; François, 2004) sera menée, dans un second temps, en examinant les rapports entre les occasions de financement et les projets de spectacles dans un contexte de résistance à l'institutionnalisation du théâtre musical. La prise en compte simultanée de ces deux dimensions, esthétique et socioéconomique, s'appuiera sur plusieurs exemples. Les arts de la rue, qui visent à modifier les regards des spectateurs sur leurs rapports aux espaces urbains, seront toutefois privilégiés, à partir d'une étude de cas approfondie menée autour de la compagnie Décor Sonore, créée en 1984 par les musiciens Pierre Sauvageot et Michel Risse¹.

OBJETS SONORES, CORPS SONORES ET CORPORÉITÉ

Pierre Schaeffer définit la musique « concrète » ou « figurative » par l'utilisation d'« objets sonores », c'est-à-dire de sons considérés dans leur nature sonore, qui sont puisés directement dans le « monde extérieur » des sons « naturels » (Schaeffer, 1966 : 23) et des bruits donnés. L'objet sonore immatériel est différencié de son émetteur matériel, appréhendé comme un « corps sonore » qui ne se limite pas aux instruments de musique académique (Schaeffer, 1966 : 95). Les objets sonores se situent « à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute » (Schaeffer, 1966 : 268). Cette dernière est conditionnée par les références culturelles, qui minorent la sonorité des notes et des jeux dans l'appréciation de la musicalité d'une œuvre dans les sociétés occidentales modernes. Selon une démarche acousmatique, privilégiée par Pierre Schaeffer et recommandée par Michel Chion (2009 : 20-24), les anamorphoses fonctionnelles, par la découverte de relations surprenantes entre les objets sonores et les instruments musicaux, sont favorisées par une absence d'identification des sources sonores. L'écoute acousmatique est supposée magnifier l'imaginaire de l'auditeur. De nombreuses installations sonores contemporaines sont basées sur ce principe en combinant des biens matériels usuels

1 Nous nous appuyons pour cela sur deux entretiens semi-directifs conduits en 2010 et 2012 avec Michel Risse et son administratrice, Nolwen Semana. Pierre Sauvageot a quitté la compagnie pour prendre la tête de Lieux publics en 2001, un centre de création installé à Marseille. Nous avons également accédé aux données concernant les budgets et les activités de la compagnie entre 2007 et 2011.

et des ordinateurs sophistiqués dans des lutheries bricolées. La diffusion différée des sons, en oblitérant leur origine visuelle, altère la perception de la source sonore et active la mémoire de l'auditeur (Bosseur, 2013 : 18).

Plusieurs musiciens contemporains se sont éloignés, dans leurs pratiques scéniques, de cette dématérialisation des sources sonores en sentant l'intérêt de montrer la corporéité² des manipulateurs de corps sonores au lieu de laisser les créateurs dans la pénombre comme dans de nombreux concerts *laptop*. Par exemple, l'artiste sonore québécois Nicolas Bernier déclare transporter son atelier sur scène parce que la vision des objets permet de former « un liant entre le corps du musicien, les idées qui habitent l'œuvre et le monde matériel » (Bernier, 2013 : 38). La perception des objets sonores immatériels, créés sur scène ou enregistrés, se nourrit de la vision des corps sonores et de la corporéité des artistes.

Dans sa rétrospective de la création musicale concrète européenne, le musicologue Jean-Yves Bosseur dégage des recherches plastiques et musicales qui s'appuient sur la logique des performances. Elles peuvent être conduites par les artistes comme dans le cas des sculptures sonores de Monika von Wedel ou les installations de petits haut-parleurs de Rolf Julius. Elles peuvent aussi impliquer la participation gestuelle des spectateurs-auditeurs comme dans les dispositifs électroacoustiques de Bernard Pourière ou les « machines musicales » de Claudine Brahens-Drouet. Selon la généalogie de RoseLee Goldberg (2001 : 18-22), l'origine des performances se situe dans le mouvement futuriste, fondé sur les déclamations véhémentes pour interpeller le public, et la musique bruitiste, théorisée par le peintre Luigi Russolo (1913) dans sa lettre à Francesco Balilla Pratella. Il s'agissait pour ce courant de combiner l'extrême diversité des rythmes et des timbres des bruits des machines et de foules pour développer une appropriation sensible des « moteurs de nos villes industrielles » (Russolo, 1913).

Le manifeste de Russolo constitue une référence historique de la compagnie Décor Sonore tout comme les recherches pluralistes en musique concrète de Pierre Schaeffer et de John Cage³. La démarche artistique de Décor Sonore s'inscrit dans le courant des performances basées sur une musique concrète en recherchant une mise en visibilité des objets dont les intensités des sonorités sont amplifiées par la gestuelle des interprètes. Les gestes de l'artiste permettent de transformer des objets ordinaires en corps-personnages sonores dans l'espace de jeu. On retrouve ainsi la spécificité des œuvres d'art, analysée par le philosophe Arthur Danto (1989), qui explique, pour un même type d'objets, la différenciation entre le statut de

2 Le philosophe Michel Bernard propose le concept de corporéité pour rendre compte du corps de l'acteur et du danseur non « comme une totalité morphologique, organisée et signifiante », mais « comme la modulation temporelle et rythmique de micro-différences ou de légères distorsions qui affectent les opérateurs de la pragmatique corporelle » (Bernard, 2001 : 23).

3 Sans préciser sa source, le dossier de presse de Décor Sonore, qu'on retrouve sur le site Internet de la compagnie, récupère un aphorisme de John Cage : « Si un son vous dérange, écoutez-le! » (<http://decorsonore.org/fr/creations/urbaphonix>), qui est souvent repris par les organisateurs des spectacles.

produit de consommation banal, valorisé par sa seule utilité fonctionnelle, et l'acquisition d'une reconnaissance artistique. La structure intentionnelle de la métaphore est à la source de cette catégorisation artistique. L'opération cognitive de distanciation qui en découle transfigure l'objet insignifiant en une œuvre d'art. De plus, l'échange énergétique attendu entre acteurs et spectateurs (Lyotard, 1994) constitue un fondement commun de l'appréciation plus positive du processus contemporain de rapprochement de la théâtralité et de la performativité scénique⁴.

AMPLIFICATION DES SONORITÉS ET LOGIQUES DE PATRIMONIALISATION

Dans les espaces en plein air qui caractérisent les arts de la rue, les métaphores spatialisées des caractéristiques des sons créent les conditions d'une découverte ludique du pouvoir dramaturgique des corps sonores. Les processus de reconnaissance de la valeur esthétique entrent ainsi en interaction avec les logiques de la mise en valeur du patrimoine par un déplacement des regards sur les objets urbains et les monuments. De plus, l'écologie sonore peut être convoquée pour filtrer le type de sonorités à activer dans la perspective de la création d'un imaginaire commun harmonisateur.

Les interactions entre la musique concrète théâtralisée et la préservation d'un patrimoine peuvent passer par la transmutation du regard des visiteurs sur des éléments matériels grâce à l'amplification de sonorités inattendues. C'est le parti pris choisi par la compagnie Décor Sonore pour ses grands spectacles *Instrument / Monument*, qui tournent à l'international. Les performances sonores *in situ* sont orchestrées par Michel Risse à partir d'une composition qui laisse une place à l'improvisation dans l'interprétation de ses différentes parties en fonction de l'écoute de l'auditoire. Le monument autour duquel s'organise l'œuvre ainsi créée est mis en valeur dans ses dimensions architecturales et sociohistoriques par une musique concrète, qui joue avec le timbre amplifié de sons inattendus du lieu. Les sons hauts dans l'échelle musicale, accessibles par des prouesses vocales, sont activés en hauteur dans l'espace physique. Les suspensions musicales sont figurées par des corps d'acrobates suspendus par des cordes. Les mouvements qui structurent la composition musicale s'accompagnent de déplacements du public.

Ce travail de métaphorisation spatiale des sons des objets est plus marquant encore quand ils sont amplifiés par des musiciens-interprètes qui incarnent un personnage. En effet, la construction de personnages induit un rapport d'interaction avec des spectateurs en position debout, amenés à se déplacer à l'inverse des musiciens qui focalisent leur écoute sur l'interprétation

4 Ce mouvement est qualifié, selon une perspective téléologique, de « théâtre postdramatique » par Hans-Thies Lehmann (2002 [1999]) ou, selon une vision plus historiciste, de « théâtre performatif » par Josette Féral (2011) et de « performativisation du théâtre » par Marco de Marinis (2012).

instrumentale. Dans une dynamique de l'interartistique, à la fois relationnelle et différentielle (Lesage, 2008), le croisement des démarches musicales et théâtrales dans un espace interactif est de nature à éveiller une attitude réflexive de la part des spectateurs en modifiant leur regard sur leur environnement. Selon Michel Risse, le simple déplacement du public d'un point à un autre opère un changement du contexte de la représentation et constitue un élément de récit (Urrutiaguer, 2012). Ce principe de déambulation est repris par d'autres compagnies en arts de la rue. Les plasticiens-scénographes de la compagnie KMK organisent des cartographies sensibles et décalées de lieux, tandis que le Théâtre de l'arpenteur, dirigé par Hervé Lelardoux et Chantal Gresset, propose des flâneries individuelles guidées par des commentaires, poétiques ou anodins, et des bruits du quartier transmis par *walkman*.

Les performances musicales sont aussi l'occasion d'entretenir les marqueurs sonores de la mémoire communautaire. Un exemple significatif concerne la création d'*Instrument / Monument* dans la gare maritime néerlandaise de l'île de Terschelling, qui conserve le plus grand remorqueur du monde, le Holland. La combinaison d'une réactivation du bruit de son moteur et des enregistrements d'appels de détresse en néerlandais, diffusés dans les haut-parleurs de la gare maritime, a soulevé une véritable émotion collective⁵. Dans la série *Playrec*, liée à des résidences pour explorer la mémoire sociale dans différentes villes entre 2006 et 2008, la compagnie KompleX Karphanaüm s'est, pour sa part, attachée à croiser les témoignages filmés d'ouvriers en activité ou retraités avec des captations sonores du site en voie de désindustrialisation, support de l'enquête poétisée.

La volonté politique d'une préservation du patrimoine pour les générations futures conduit logiquement à la prise en considération des recherches en écologie acoustique. Dans son ouvrage pionnier, le compositeur Raymond Murray Schafer (1977) a dénoncé la saturation sonore de l'environnement quotidien dans la société postindustrielle, source d'appauvrissement de la sensibilité, selon une argumentation assez similaire à la caractérisation de la « surmodernité » par Marc Augé (1994). Le « *design* acoustique » (Schafer, 1977 : 271; souligné dans le texte) est mis en évidence comme une source de réconciliation des êtres humains avec leur environnement par une reconfiguration des sons et une éducation de l'écoute. L'adresse de créations sonores

5 « – Michel Risse : Je n'ai jamais entendu un moteur pareil. Magnifique. Un petit cylindre avec des pistons, des cheminées... C'est un moteur gigantesque qui tourne très lentement. Au lieu d'avoir un ronronnement, on avait un tou tchi pou tchi (son imité) au ralenti; on avait une rythmique (*rire*) formidable. – Daniel Urrutiaguer : C'est un navire musical en soi.

– Michel Risse : Ah ouais! Et alors ça, c'était au-delà de mes espérances. Quand on a mis en route le moteur, à un certain moment dans le spectacle, tout le public a applaudi. C'est bien la première fois que le public applaudit quand un moteur se met en route. C'est après qu'on m'a dit : ce son-là, tout le monde le connaît sur l'île. On sait que c'est ce bateau et pas un autre. Il fait partie de la mémoire collective » (Urrutiaguer, 2012).

exigeantes au « public-population », selon le concept de Michel Crespin et de Minelle Verdier⁶, est conçue comme un moyen de rassembler les personnes au-delà de leur diversité culturelle autour d'une conscience des possibilités d'action sur l'environnement. Le postulat d'une ré-harmonisation du monde grâce à la force mémorielle activée par une écoute auditive commune, déjà avancé par le sociologue Georg Simmel (cité dans Sayeux, 2013 : 96), est pleinement partagé par Michel Risse qui affectionne particulièrement l'aphorisme selon lequel « la musique divise mais le son rassemble » (Urrutiaguer, 2012).

Cependant, l'approche de Risse se détache de la hiérarchie substantialiste de Schafer, qui accorde une richesse symbolique supérieure aux sons de la nature, supposés les plus complexes et les plus harmonieux, par rapport aux sons artificiels de la civilisation industrielle, perçus comme une source de parasitisme par leur densification. Les compositions de Décor Sonore sont réalisées à partir des sons de différents objets urbains, sans exclusive, pour créer les conditions d'une écoute modificatrice du regard porté sur ces derniers. L'écoute est également transformée par le procédé de composition musicale, comme l'a observé la musicologue Hélène Doudiès (2011 : 17-20) lors de la représentation d'*Instrument / Monument* au Réfectoire des Cordeliers à Paris. L'acousmographe du spectacle *Un accord des cordeliers*, qu'elle a réalisé, montre une structuration temporelle de la tension en trois parties. Chacune d'elles débute par une attaque détendue alors que les sons sont produits sans périodicité, de façon plutôt chaotique, et se conclut par un *climax* lors d'une phase de régularité des pulsations sonores. La création sonore joue ainsi d'une relation ponctuée entre le degré d'homogénéité et le niveau d'intensité des sons.

LA RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE DE LA VALEUR ESTHÉTIQUE DES CRÉATIONS SONORES THÉÂTRALISÉES

Cette rapide présentation des enjeux esthétiques des compositions sonores théâtralisées témoigne du caractère éminemment prototypique de ces créations. Quelles sont dès lors les conditions institutionnelles et matérielles de la pérennisation de ces activités, qui supposent un degré élevé d'adaptabilité de la part des artistes impliqués?

Le mécénat culturel étant peu développé en France, la structuration d'une entreprise artistique permanente au-delà de la conduite de projets ponctuels requiert tout d'abord la captation d'une attention bienveillante de collectivités publiques pour l'octroi de subventions de fonctionnement, d'aides ponctuelles ou de commandes. Des compétences en négociation politique sont donc nécessaires pour les directeurs artistiques. Dans le domaine des créations sonores théâtralisées en plein air, un obstacle réside toutefois dans la nature hybride des performances artistiques,

qui peut freiner la reconnaissance de leur valeur esthétique par des experts généralement spécialisés soit en musique, soit en théâtre. Par contre, la rencontre avec des élus locaux soucieux de développer une animation festive des espaces urbains par des formes artistiques hors les murs peut créer les conditions d'une ouverture institutionnelle et donc se montrer décisive pour le premier essor d'une compagnie. Cela a été le cas pour Décor Sonore à la suite d'un partenariat négocié par Pierre Sauvageot avec la mairie de Saint-Sébastien-sur-Loire, une commune proche de Nantes. La création d'un petit festival par le chargé d'action culturelle de la municipalité a permis à la compagnie d'expérimenter une pièce musicale, qui incluait la traversée du fleuve par un funambule et des percussions pyrotechniques. La bonne réception du spectacle a créé les conditions d'une fidélisation dans la programmation de ce festival, qui a gagné en ampleur budgétaire entre 1986 et 1992 (Verdalle, 2010). Les relations de coopération entre des compagnies permettent aussi de partager des moyens de production et de créer des synergies créatives par des collaborations sur des spectacles. Le travail musical réalisé régulièrement par Décor Sonore pour les spectacles déambulatoires de la compagnie Oposito⁷ a ainsi permis un gain mutuel en réputation corporative.

À l'échelle nationale, un déblocage institutionnel a eu lieu grâce au soutien d'un inspecteur général du théâtre, Yves Deschamps, férù des démarches interdisciplinaires dans l'espace public. Sous son impulsion, une ligne de crédit a été ouverte par le ministère de la Culture et de la Communication pour soutenir les arts de la rue. Plusieurs compagnies ont ainsi pu bénéficier, à partir de la fin des années 1990, d'un conventionnement triennal d'une Direction régionale des affaires culturelles du ministère de la Culture et de la Communication (DRAC). Celui-ci permet de stabiliser un socle de ressources auquel s'ajoutent ponctuellement, en fonction des projets, d'autres aides et participations à des coproductions. Dans le cas de Décor Sonore, l'apport du secteur théâtral de la DRAC d'Île-de-France⁸, initialement sous-doté, a été complété par un crédit du secteur musical, ce qui constitue un cas très rare de conventionnement bisectoriel.

POSITIONNEMENT ARTISTIQUE ET VALORISATION ÉCONOMIQUE

Malgré la présence, centrale en France, de ce soutien public, la faiblesse des fonds propres monétaires, qui caractérise la grande majorité des compagnies en arts de la rue, contraint les porteurs de projets prototypes à une recherche permanente de partenariats avec des

7 Serge Chaumier se reporte à ces spectacles qui « marquent les mémoires », à la différence de ceux qui « semblent endormir mentalement le public même s'ils font travailler ses muscles » (Chaumier, 2007 : 100), pour dénoncer la mystification induite par la figure du « spect'acteur » dans les arts de la rue. La fanfare électrolyrique du *Cinématophone*, formée de huit personnages haut-parleurs, a constitué l'ossature d'un spectacle particulièrement marquant créé conjointement par Décor Sonore et Oposito en 1994.

8 En France, les DRAC sont structurées en trois secteurs pour l'encadrement des activités du spectacle vivant : théâtre, danse et musique.

directions d'établissements culturels pour la production et la diffusion des spectacles, ce qui suppose la construction de relations de confiance interpersonnelle avec les programmeurs (Urrutiaguer *et al.*, 2012). Le processus de négociation s'amorce souvent autour d'idées générales formulées par les directeurs artistiques des compagnies lorsqu'ils perçoivent des possibilités de financement. Cette phase de communication interpersonnelle avec un responsable d'un établissement culturel ou d'une collectivité publique peut permettre de définir plus précisément le projet de spectacle et de déplacer éventuellement les attentes du financeur potentiel vers l'univers artistique de la compagnie.

Ainsi, Michel Risse situe l'origine de la conception d'*Instrument / Monument*, la forme artistique majeure pour la réputation de sa compagnie, dans la programmation de *Décor Sonore* aux Rendez-vous électroniques du Centre Pompidou en 2000. Au cours d'une conversation préparatoire avec le programmeur, en sortant de la petite salle au sous-sol, Michel Risse a prêté attention fortuitement aux résonances acoustiques de l'escalier qui lui ont paru exceptionnelles. Cet événement a déclenché l'idée d'un spectacle qui transformerait un coin du Centre en corps sonore par la pose de capteurs d'amplification. L'écoute intéressée de son interlocuteur lui a permis de dérouler le fil des possibilités et de consolider sa force de conviction. De même, la création prototypique des *Chantiers archéophoniques de l'O.R.E.I.* (Organisation des recherches sur les environnements invisibles), pour explorer de façon ludique les acousmates des lieux⁹, s'est effectuée à la suite d'une proposition d'intervention artistique dans le chantier de rénovation d'un château par le directeur d'une agence culturelle départementale (ACTAR 77) et s'est adaptée au budget disponible.

Ces exemples illustrent le rôle décisif des conversations informelles dans les processus d'invention dégagés par l'économiste Michaël Piore (1994). Les discussions que conduisent les artistes avec les producteurs ou les pré-acheteurs, autour de leur projet de création, contribuent à spécifier certaines caractéristiques des spectacles. Dans le cas de *Décor Sonore*, cette forme très intensive d'investissement relationnel (Rees, 1966) est d'autant plus décisive que la compagnie travaille sur des spectacles souvent uniques, dont les contours sont étroitement liés aux spécificités architecturales, historiques et sociales des espaces et aux temporalités de la représentation. De plus, les apports en coproduction des Centres nationaux des arts de la rue lors des résidences d'écriture et de répétition sont relativement bas. La stratégie de partenariat d'une compagnie avec des établissements culturels est aussi affectée par les attentes de ces derniers en termes d'action culturelle, ce qui impose des arbitrages de temps parfois délicats pour préserver une disponibilité suffisante pour la recherche et les créations artistiques.

9 Par exemple, les petits groupes de spectateurs sont placés, au cours de leurs déambulations, en position d'écouter avec des stéthoscopes les traces de sons anciens ou des bribes de conversations passées en auscultant les murs ou les piliers. La visite guidée est commentée par un comédien jouant le rôle de M. Michelet, un disciple fictionnel de l'archiviste-paléographe Marcel Baudot, qui a fondé l'École française d'onomastique.

L'enquête sur les territoires et les ressources des compagnies du spectacle vivant non strictement musical, en France métropolitaine, a confirmé la faible diffusion des spectacles des compagnies, plus accentuée pour le théâtre et la danse que pour les arts de la rue, le nombre médian de représentations par troupe ayant été, en 2009, de 28, de 11 et de 43 respectivement (Urrutiaguer *et al.*, 2012). Les tournées de spectacles sont par conséquent discontinues, ce qui pose de façon récurrente la question du remplacement de certains interprètes engagés dans la distribution initiale. Cela alourdit le coût salarial des répétitions lors de la reprise du spectacle. De plus, dans le cadre de performances *in situ*, la qualité du spectacle risque d'être altérée, au détriment de la réputation de la compagnie, si les nouveaux interprètes ne se sont pas suffisamment approprié les méthodes interactives de la troupe dans leur exécution sonore¹⁰.

L'enquête nationale a aussi montré que les déséquilibres entre production et diffusion se sont traduits, entre 2007 et 2009, par une poursuite paradoxale de la hausse du nombre de représentations, et même du nombre de représentations par spectacle, contrebalancée par une baisse des recettes moyennes par représentation de l'ordre de 40%, dont 22% qui découlent de la baisse de la masse salariale artistique et technique par représentation. Le format moyen des spectacles des compagnies a donc été réduit pour vendre plus de représentations. L'évolution récente du positionnement de Décor Sonore autour des créations sonores d'*Urbaphonix*, un quintette mobile, illustre ce phénomène.

La diffusion d'*Urbaphonix* dans le cadre de festivals, de résidences temporaires ou de fêtes de quartier permet de tester le degré d'appropriation du jeu musical et théâtralisé lors de la manipulation d'objets usuels avec une amplification des sonorités par des capteurs, qu'il s'agisse de poteaux, de rayons d'une roue de bicyclette ou de la fermeture éclair d'un anorak. Si certaines personnes suivent l'ensemble du parcours de la déambulation avec l'éveil d'un nouveau regard sur les objets urbains, notamment les spectateurs avertis de l'événement, d'autres peuvent accorder une attention limitée dans le temps ou ne pas percevoir d'intérêt pour un « truc bizarre ». L'amplification des sonorités ne suffit pas à détourner la grande majorité des passants de leur projet d'activité à court terme¹¹. La mise en œuvre du projet de la compagnie requiert une maturation dans le jeu des interprètes et un repérage des espaces susceptibles

10 Pour Décor Sonore, Michel Risse formule ainsi le problème : « chaque fois qu'on nous propose de jouer quelque part, ça ne me viendrait pas à l'idée, c'est extrêmement rarissime que je me dise, ah ça non, on ne peut pas le faire parce qu'on n'est pas disponible. Une date qu'on nous propose, c'est un trésor, c'est une pépite, et on va faire tout ce qu'on peut pour la jouer. Voilà, c'est encore ce qui va nous arriver dimanche, là y'en a un qui n'est pas libre, bon on va jouer le spectacle avec un qui l'a jamais fait, on va quand même y arriver, ça nous serait pas venu à l'idée de dire, non, on ne peut pas le faire parce que Machin n'est pas libre. Et c'est extrêmement dangereux en même temps, parce qu'on ne joue pas dans les meilleures conditions, [...] c'est pas toujours génial, il suffit qu'il y ait un professionnel ou deux et après il dit, oui, je suis allé voir Décor Sonore, c'était pas terrible, et alors ça, à réparer, c'est extrêmement long, à rafistoler ça » (Verdalle, 2010).

11 Daniel Urrutiaguer a exprimé ces observations lors des représentations d'*Urbaphonix* sur le campus de l'Université Pierre et Marie Curie à Jussieu, les 28 et 29 mars 2012.

de se transformer d'un état de « non-lieu », traversé par des flux de passages anonymes, à celui d'un abri investi par l'imaginaire artistique (Duvignaud, 1977), ce qui correspond à des problématiques communes à toute compagnie en arts de la rue.

Par l'hybridation d'une démarche musicale, fondée sur l'amplification des sonorités de matériaux, d'une démarche théâtrale, marquée par l'incarnation de personnages, et d'une part laissée aux improvisations dans l'interprétation, ces compositions contextuelles visent à agir sur l'imaginaire des spectateurs afin de modifier les regards portés sur les objets et les espaces urbains par leur transfiguration poétique. Ces spectacles s'inscrivent dans la logique de création avancée par Daniel Deshays, selon lequel « jouer des sons, c'est confronter des temps, des matières et des énergies » (Deshays, 2006 : 40). La mise en œuvre de ces projets est confrontée à l'hétérogénéité des perceptions et des disponibilités des passants, dans le cas des arts de la rue. Pour autant, la prise en compte du contexte des créations ne peut se limiter aux caractéristiques architecturales, sociohistoriques et acoustiques des lieux investis par les créateurs. Les propositions se construisent en fonction des occasions de financement, conditionnées par le degré de reconnaissance de la valeur esthétique de la production artistique des compagnies, dans un contexte d'institutionnalisation encore fragile des arts de la rue et de crise de la diffusion du spectacle vivant.

- AUGÉ, Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion.
- BERNARD, Michel (2001), *De la création chorégraphique*, Pantin, CND.
- BERNIER, Nicolas (2013), « Composition orientée objet », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 23, n° 1, p. 33-44.
- BOSSEUR, Jean-Yves (2013), « Quelques exemples d'interactions entre sons et objets quotidiens dans la création musicale européenne », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 23, n° 1, p. 15-25.
- BOUCHOT, Dominique (2011), « Le théâtre musical ou l'expérience d'une alternative », *Registres*, n° 15, p. 79-87.
- CAGE, John (1970), *Silence : discours et écrits*, trad. Monique Fong, Paris, Denoël.
- CHAUDOIR, Philippe (2000), *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue : la ville en scènes*, Paris, L'Harmattan.
- CHAUMIER, Serge (2007), *Arts de la rue : la faute à Rousseau*, Paris, L'Harmattan.
- CHION, Michel (2009), *La musique concrète : art des sons fixés*, Lyon, Môméludies éditions, « Entre-deux ».
- DANTO, Arthur Coleman (1989), *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Seuil.
- DE MARINIS, Marco (2012), « L'acteur est mort, vive les acteurs! Transmutations actuelles d'une identité et d'une fonction », communication donnée dans le cadre du 14^e symposium international des critiques et chercheurs de théâtre de Novi Sad du 26 mai 2012, <http://www.pozorje.org.rs/2012/simpozijum/MarcoDeMARINIS-FR.pdf>
- DESHAYS, Daniel (2006), *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck.
- DOUDIÈS, Hélène (2011), « Transformer l'écoute? L'expérience *Instrument / Monument* de la compagnie Décor Sonore », *Memento*, n° 5, p. 13-25.
- DUVIGNAUD, Jean (1977), *Lieux et non-lieux*, Paris, Galilée.
- FÉRAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps.
- FRANÇOIS, Pierre (2004), « Prototype, concurrence et marché : le marché des concerts de musique ancienne », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 3, p. 529-559.
- GOLDBERG, RoseLee (2001), *La performance : du futurisme à nos jours*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson.
- KARPIK, Lucien (2007), *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002 [1999]), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LESAGE, Marie-Christine (2008), « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres*, n° 13, p. 11-26.
- LYOTARD, Jean-François (1994), *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée.

PIORE, Michaël J., Richard K. LESTER, Fred M. KOFMAN et Kamal M. MALEK (1994), « The Organization of Product Development », *Industrial and Corporate Change*, vol. 3, n° 4, p. 402-435.

REES, Albert (1966), « Information Networks in Labour Markets », *American Economic Review*, vol. 56, n° 2, p. 559-566.

RUSSOLO, Luigi (1913), *L'art des bruits : manifeste futuriste*, <http://luigi.russolo.free.fr/bruits.html>

SAYEUX, Anne-Sophie (2013), « Les sens dessus-dessous », *Implications philosophiques*, <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/les-sens-dessus-dessous/>

SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil.

SCHAFER, Raymond Murray (1977), *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.

SIMMEL, Georg (2013), *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, Paris, Payot.

URRUTIAGUER, Daniel (2012), entretien avec Michel Risse, 26 juin.

URRUTIAGUER, Daniel *et al.* (2012), « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Études*, n° 2012-1, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2014/Territoires-et-ressources-des-compagnies-en-France-CE-2012-1>

VERDALLE, Laure de (2010), entretien avec Michel Risse et Nolwen Semana, 20 octobre.

La rumeur du monde : une étude du bruit de fond au Théâtre du Radeau

Si le bruit se définit principalement par la gêne qu'il produit, il est donc ce qui doit être exclu de l'espace théâtral, lieu où l'on écoute. Il est ce qui doit cesser lorsque les lumières s'éteignent sur les spectateurs, indiquant le début de la représentation et du silence qui doit alors régner. Il est ce qui entoure la salle, bruits du dehors dont on choisit de s'isoler le temps de la représentation. Il est ce qui, pendant toute la durée du spectacle, doit être contenu par une attention, une concentration fruit de la collaboration entre la scène et la salle. Il est ce que l'on refuse d'écouter, bruit de son voisin, du métro souterrain, des projecteurs qui crépitent. Mais ces bruits qui dessinent un fond sonore et indiquent la persistance du monde et du temps indéfectible que même le temps du théâtre n'arrête pas sont, dans certains spectacles qui utilisent la création sonore comme un élément majeur de leur composition, doublés (voire recouverts) d'un bruit de fond composé par le créateur sonore.

C'est le cas dans *Onzième*, spectacle du Théâtre du Radeau créé en 2011 et présenté à Paris dans le cadre du Festival d'Automne, que nous avons choisi comme exemple pour réfléchir au bruit de fond et à sa perception. Dans ce spectacle sans narration qui accorde une place centrale à la dimension sonore et qui tisse, sans hiérarchie, musique, bruit, voix des acteurs en scène et voix enregistrées, le son n'a pas pour fonction d'illustrer un lieu ou des événements se produisant

sur la scène. Il peut, en harmonie avec le visuel, jouer le rôle d'un intensificateur d'émotion, construire un contrepoint ironique ou perturbateur.

Dans cette trame sonore continue pendant toute la durée du spectacle, le bruit de fond serait la strate la plus lointaine et la plus informe. Audible ponctuellement, lors des moments d'accalmie musicale notamment, il donne à entendre un ailleurs spatial et temporel indéfini. Si nous devons le situer au sein d'un ensemble appelé « paysage sonore », pour reprendre l'expression de Raymond Murray Schafer (1991 [1979]), il s'agirait de l'horizon. Ce bruit de fond composé ne se situe donc pas au centre de notre écoute mais, à la différence du bruit de fond subi, ne produit pas de gêne. Parce qu'il passe par le canal de la diffusion sonore, il est alors acquis pour l'auditeur contemporain qu'il fait partie de ce qui mérite d'être écouté. Mais diffusé au niveau le plus bas de l'ensemble de la composition sonore du spectacle et provenant de la source la plus éloignée, il se situe à la frontière entre le perceptible et l'imperceptible, là où le bruit et le silence se touchent. Il est souvent un inconscient de notre perception sonore.

En nous appuyant pendant plusieurs propositions théoriques d'auteurs qui analysent le bruit de fond dans le contexte musical, radiophonique et cinématographique, nous aimerions développer ici quelques pistes d'analyse de la strate sonore du spectacle perçue comme la plus informe. Nous partirons de la métaphore de « rumeur du monde », fréquemment utilisée par les critiques pour qualifier le bruit de fond des spectacles du Théâtre du Radeau, et nous la mettrons en perspective avec l'analyse que propose le musicologue Pierre-Albert Castanet de l'utilisation du bruit dans la musique du XX^e siècle et, en particulier, de ce qu'il appelle le bruit de fond soixante-huitard dans la musique savante et populaire composée autour de l'année 1968 (Castanet, 2008a). Puis, nous étudierons l'analyse faite par Theodor W. Adorno de l'impact du bruit des ondes sur la musique symphonique et de l'image qu'il développe de « rayure auditive », que nous mettrons en relation avec ce que Michel Chion appelle, au cinéma, l'« effet de support » et le « bruit fondamental ». Enfin, nous tenterons d'utiliser ces outils méthodologiques pour proposer une interprétation de la perception produite par le bruit de fond de *Onzième* ainsi que des pistes d'analyse dramaturgique.

RUMEUR ET VIBRATION DU MONDE

Chaque spectacle du Théâtre du Radeau se présente comme une variation du précédent; on y retrouve un noyau dur d'acteurs¹, d'auteurs², de compositeurs³, d'objets et même de sons. Les

1 Laurence Chable, Jean Rochereau, Claudie Douet ou Boris Sirdey pour n'en citer que quelques-uns.

2 Kafka, Dante, Artaud, Shakespeare et Dostoïevski sont des exemples.

3 Bach, Verdi, Kurtág, Schoenberg, Nono ou encore Berio figurent parmi la foisonnante discographie des spectacles du Théâtre du Radeau.

créateurs sonores se sont succédé⁴ au côté du metteur en scène et cosignateur de ces partitions, François Tanguy. Il va donc de soi, pour les spectateurs qui les « suivent », de parler du dernier opus en le comparant aux précédents. Par rapport à *Ricercar* (2008), *Coda* (2004) ou encore *Cantates* (2000), *Onzième* comporte une matière textuelle plus dense (formée de fragments de textes d'origines diverses), et l'intensité sonore semble plus basse, laissant parfois croire à la possibilité de moments de silence. Ce qui se dégage lorsque les voix se taisent et que la musique s'absente, c'est un bruit de fond lointain mêlant des sonorités métalliques, un brouhaha humain, des bruissements de feuilles ou le tintement d'un tramway.

Dans son ouvrage sur l'écoute, François J. Bonnet situe le bruit de fond à la lisière entre l'audible et l'imperceptible. Il écrit que les sons qui le composent « n'[ont,] pour l'auditeur, jamais existé en tant que sons, mais en tant que silence. Un tel silence, parfois, se nomme *bruit de fond* » (Bonnet, 2012 : 45; souligné dans le texte). En effet, ces sons, s'ils parviennent aux oreilles du spectateur, n'attirent pas son attention; ils demeurent généralement dans son inconscient auditif. Nous pourrions également parler de « silence habité » pour reprendre l'expression couramment utilisée au cinéma et reprise pour le théâtre par André Serré (2011 : 44).

Si le bruit de fond n'est pas toujours reconnu au moment de son audition, les sons qui le constituent ponctuent le souvenir que le spectateur garde du spectacle et qui s'élabore au cours de la représentation. Le métal entendu devient une matière de *Onzième*, le bruissement des feuilles se superpose à des images vidéo d'arbres et de roseaux alors même que leur diffusion n'est pas concomitante et que le son et l'image n'ont été saisis ni au même endroit ni au même moment.

Si le travail sonore a évolué au cours des créations, laissant une place plus ou moins grande à la musique ou aux textes, il a toujours été très présent à la fois au cours de l'élaboration, au sein des spectacles et dans la réception des spectateurs. En étudiant un large panel de critiques parues depuis 1994 (année de la création de *Choral* et de l'arrivée d'Alain Mahé au son), on constate que la dimension sonore est, chose rare, presque toujours mentionnée. Elle est généralement décrite dans des termes associés à la sphère du bruit, « brouhaha », « chaos », « ressac », et la métaphore la plus fréquemment utilisée est celle de « rumeur du monde ». L'utilisation du terme « rumeur », du latin *rumor* qui signifie « bruits vagues », retranscrit un imaginaire constitué à partir de la dimension sonore des spectacles et indique une relation de porosité et d'échos entre la scène et le monde extérieur qui l'entoure. C'est à partir de cette description de l'esthétique sonore des spectacles du Radeau que nous aimerions réfléchir au bruit de fond de *Onzième*, à sa composition et à la manière dont sa perception s'articule avec les autres éléments du spectacle.

L'idée de perméabilité sonore avec l'extérieur de la scène nous semble d'autant plus intéressante qu'elle fut un temps une caractéristique matérielle des représentations du Théâtre du Radeau.

4 Dans l'ordre chronologique : Éric Goudard, Alain Mahé, Mathieu Oriol, Marek Havlicek et Éric Goudard, de nouveau présent sur *Onzième*.

En 1997, la compagnie fait construire une tente qui, outre la particularité de ses dimensions à l'échelle de l'espace de jeu particulièrement profond, a la spécificité de proposer une porosité sonore avec l'extérieur. Lorsque les spectacles y sont joués, la toile laisse entendre et fait vibrer le bruit du vent, de l'orage ou des automobiles circulant alentour. Ces bruits se mêlent alors à ceux de la partition sonore des spectacles, venant créer de la confusion entre sons enregistrés et sons directs, sons choisis et sons « subis ».

Si *Onzième* est le premier spectacle depuis l'acquisition de la tente à ne pas y être joué, nous pensons que le jeu sur l'ambiguïté de l'origine du son continue de faire partie de la spécificité sonore des spectacles de la compagnie et dessine, nous y reviendrons plus tard, un rapport singulier entre la scène, espace de fiction et de représentation, et le dehors. Entrons maintenant plus avant dans l'étude de *Onzième*.

La diffusion du son enregistré est continue pendant tout le spectacle et passe par six enceintes réparties entre le lointain, le milieu du plateau, la face (à cinq mètres de hauteur) et les côtés des gradins. Une quinzaine de pistes est remixée chaque soir, en fonction de l'acoustique de la salle et du jeu des acteurs. Le son entendu se compose toujours de plusieurs strates que l'auditeur distingue difficilement les unes des autres. La première séquence parlée du spectacle, bâtie autour d'un extrait de *La poule d'eau* de Witkiewicz, est précédée de plusieurs minutes d'une musique au rythme soutenu diffusée à un niveau sonore élevé. Lors de l'entrée en scène des deux protagonistes, elle cesse, remplacée par la répétition de notes dissonantes de violons qui s'atténuent progressivement jusqu'à disparaître. Un bruit de fond, plus bas et plus lointain, se fait alors entendre et résonne derrière les voix des acteurs. Tandis que, en scène, une femme demande à son compagnon de l'aider à se tuer, nous entendons des tintements métalliques et croyons reconnaître le bruit d'une scie circulaire. La lumière blanche d'un projecteur fluctue et nous l'associons sans même y penser aux étincelles que pourrait produire la machine que nous entendons. Ce bruit de fond fait exister un espace derrière la scène qu'on imagine être celui d'un atelier et qui est sans rapport avec ce qui se joue sur scène. Plus tard, lors d'un extrait des *Démon*s de Dostoïevski, où le personnage de Kirilloff évoque lui aussi la question du suicide, la musique (des cordes puis un chœur) fait des va-et-vient, passant devant, puis disparaissant derrière un bruit de fond qui fait entendre des voix plus éloignées, le bruit de la circulation routière et un tintement métallique de nouveau.

Dans ces deux séquences, le bruit de fond dessine un contrepoint aux situations plutôt tragiques des textes que nous entendons. Il ne domine pas la perception que nous en avons mais maintient un seuil de perturbation qui empêcherait de fixer la scène dans un registre dramatique. Le bruit de fond dessine un ailleurs qui semble à la fois lointain, car il se situerait à l'extérieur de l'espace de jeu, et proche, car bien que derrière la scène, il la jouxterait. On pourrait imaginer que si le

fond de scène (situé à quinze mètres du premier rang) s'ouvrait, nous y verrions un homme faisant passer une planche ou une plaque d'acier entre les dents d'une scie circulaire. Derrière lui, d'autres seraient aussi au travail. Le bruit de la circulation fait écho à celui entendu pour venir jusqu'au théâtre. Cette confusion sonore, créée par la prise de conscience du bruit de fond, fonctionne-t-elle comme une trace dans l'œuvre de la société qui l'entoure?

Le musicologue Pierre-Albert Castanet, qui s'intéresse aux bruits dans la musique du XX^e siècle, a analysé, dans un article intitulé « Le bruit de fond soixante-huitard », la présence du bruit dans la musique composée à la fin des années 1960. Que ce soit à travers l'utilisation bruitiste et dissonante des instruments dans *Brisants* (1968) de Hugues Dufourt ou l'emploi d'ambiances sonores des barricades de mai 1968 dans *Rumeurs* (1968) de François Bayle, ces œuvres musicales aux titres évocateurs utilisent le bruit comme témoin de la société de l'époque de leurs compositions. Le bruit crée un contexte spatial, social, interprétable. Il joue également un rôle contestataire tant sur la forme que sur le fond. Pour Castanet, « l'irruption du bruit (ou du parasite) dans la musique pop comme dans la musique savante constitue autant une expérience esthétique singulière qu'une expérience sociale globale » (Castanet, 2008a : 11). Les bruits qui forment le fond sonore de *Onzième* ont-ils cette même capacité à témoigner du monde? Quelle concordance ou plutôt discordance des temps cette « vibration du monde », pour reprendre les mots de Castanet, indique-t-elle? Par la présence de ce bruit de fond, quel écho du monde est donné à entendre?

Éric Goudard, qui a collaboré avec François Tanguy à la création sonore de *Onzième*, explique, dans un entretien qu'il nous a accordé, que ces bruits perçus comme étant ceux d'un atelier ont été captés dans une usine de câbles qui jouxtait les bâtiments de répétition et de création du spectacle – la Fonderie, également lieu de vie de la compagnie. Aujourd'hui détruite, l'usine avait été vidée, les machines retirées; c'est dans cet espace promis à la démolition qu'ils ont « joué de la ferraille » (Goudard, dans Bosc, 2012). De ce long enregistrement, des séquences découpées, des baguettes rythmiques forment un leitmotiv dans la trame sonore du spectacle. Cette anecdote ne peut constituer le point de départ d'un discours social ou politique que nous pourrions dégager de la matière du spectacle même, mais elle permet d'esquisser le dessin d'un rapport au monde qui sous-tend *Onzième* et sur lequel nous reviendrons dans notre dernière partie. Cette « symphonie discordante de câbles » (Goudard, dans Bosc, 2012) est à la fois une vibration sur la toile sonore de *Onzième* du contexte qui l'a vue naître et une inscription dans le spectacle de la matière qui a produit ces sons. Elle participe à la formation d'une surface grenue sur laquelle les textes entendus et les « images » de *Onzième* s'inscrivent. Les voix et les corps présents ne se détachent pas du silence de la scène, mais d'un bruit de fond lointain mêlant des sons d'origines diverses.

LA « RAYURE AUDITIVE » COMME EFFET DE SUPPORT

C'est en réfléchissant à l'impact du bruit des ondes sur la musique symphonique diffusée à la radio que le philosophe Theodor W. Adorno élabore le concept de « rayure auditive ». Il l'explique dans un court texte intitulé « Le caractère pictural de la radio : les rayures auditives », rédigé dans le cadre d'un projet américain de recherche sociologique sur la radio (1938-1941) :

Quand on pose l'aiguille sur le disque du phonographe en marche, on entend d'abord un bruit. Dès que la musique commence, ce bruit passe à l'arrière-plan. Mais il est présent tout au long de l'événement musical. [...] Léger, continu, ce bruit est une sorte de rayure auditive. On retrouve à peu près la même chose à la radio. Même si le poste de radio fonctionne correctement, on peut entendre, quand on l'allume, le courant électrique. Ce courant crée une « rayure auditive » que l'on peut comparer à la rigueur au son d'une longue tige de métal introduite dans un conduit étroit ou au frottement d'un objet contre quelque chose de solide. Cette rayure auditive de la radio disparaît de la surface musicale dès que commence le morceau. Mais on peut toujours l'entendre par-delà la musique (Adorno, 2010 : 157).

Si la rayure auditive est continue (ce qui n'est pas le cas du bruit de fond dans *Onzième*), elle n'est pas perceptible et l'auditeur n'en prend conscience que lors des moments d'accalmie musicale qui révèlent ce bruit de fond. Cette rayure peut très bien passer inaperçue, ce qui ne l'empêche pas d'avoir des effets inconscients sur l'auditeur. C'est précisément cet inconscient de l'écoute qu'Adorno tente d'approcher avec cette idée. Elle lui permet d'expliquer en partie l'altération du sentiment de « vitalité » de la musique jouée décrite par les auditeurs : « L'auditeur n'a pas affaire à la réalité de la musique, mais à sa réflexion ou à sa projection sur la rayure auditive » (Adorno, 2010 : 158). Adorno assimile la rayure auditive présente d'un bout à l'autre de l'audition à une surface de projection : « la musique semble projetée sur la rayure, comme le serait une image » (Adorno, 2010 : 159).

Plus que cette question de l'impact du médium sur la réception musicale, ce qui nous intéresse ici est de voir comment l'idée de rayure auditive peut nous aider à penser le bruit de fond composé au théâtre. La rayure auditive permet d'évoquer le son sous l'angle de sa matérialité. La rayure, dont parle Adorno, est au départ suggérée par le sillon du disque et devient un sillon dans l'oreille de l'auditeur. L'idée d'arrière-plan ou d'horizon sonore que nous avons utilisée précédemment et qui situe le bruit de fond sur un « paysage sonore » résulte non seulement d'une transposition du son sur le plan visuel mais également d'un aplat du son, ce qui ne nous semble pas pouvoir retranscrire l'expérience du spectateur-auditeur. La rayure est un marquage dans la matière, elle permet de penser le bruit de fond dans son rapport avec les autres éléments sonores et visuels. Par ailleurs, la rayure auditive résulte de ce que Michel Chion appelle un « effet de support ». La

rayure est, nous l'avons dit plus haut, suggérée par le sillon du disque et elle est produite par le support des ondes qu'Adorno appelle également « voix de la radio » (Adorno, 2010 : 159). Nous aimerions voir comment cette idée de rayure auditive, mise en relation avec l'analyse faite par Michel Chion du bruit de fond au cinéma, peut constituer un outil méthodologique pour analyser la perception du bruit de fond au théâtre en général et dans *Onzième* en particulier.

Le bruit de fond fait partie des effets de support que Chion définit ainsi :

effets propres aux arts de support, comme la peinture, le cinéma, la vidéo ou la musique concrète, et qui consistent à accuser la présence du support par la présence d'une texture, d'une matière affichant les limites et les défauts de ce support : le plus banal étant, pour l'image, le jeu sur le grain de la pellicule, les rayures, etc., et pour le son, le jeu sur la distorsion, le pleurage, les « bruits de surface ». Ces effets apparaissent souvent involontairement lorsque ce support devient daté par l'apparition de nouveaux supports d'images ou de sons qui, sans être meilleurs en soi, n'ont pas les mêmes caractéristiques et ensuite, il est fréquent qu'ils soient recréés artificiellement, afin de donner une touche caractéristique à une image ou un son (Chion, 2007).

L'expression « effet de support » décrit de manière concrète l'origine de ce bruit, tandis que celle de rayure auditive tente de définir la manière dont ce bruit est perçu par l'auditeur et son impact sur l'ensemble de la réception. Il nous semble alors intéressant de confronter la rayure auditive avec ce que Michel Chion appelle le « bruit fondamental » :

[Il] désigne au cinéma le bruit continu et indifférencié dans lequel symboliquement tous les autres sons du film sont menacés de s'engloutir ou de se dissoudre, ou tendent à se résorber et à s'apaiser, soit que ce bruit recouvre à un moment donné tous ces autres sons, soit qu'il se dévoile comme le bruit de fond qu'on entend lorsque les autres sons se sont tus, et auquel ils vont retourner. Le bruit fondamental (qui est toujours de masse complexe, au sens schaefférien, c'est-à-dire sans hauteur précise) est souvent dans un film à la fois la métaphore du bruit de la projection et celle du bruit de fond de la vie (Chion, 2012 : 42).

Du fait de son indistinction, le « bruit fondamental » serait secondaire en tant qu'événement sonore et premier puisqu'il constitue la base sur laquelle d'autres sons viennent s'ajouter. Il conjugue le « bruit de fond de la vie », que nous évoquions dans notre première partie en tant que « rumeur » ou « vibration du monde », et le « bruit de la projection », équivalent du bruit des ondes, également appelé rayure auditive. Dans le bruit de fond de *Onzième*, quel « effet de support » est audible pour le spectateur et de quel support s'agit-il?

LE BRUIT DU TEMPS ET LE MONDE COMME SUPPORT

Onzième s'ouvre au son d'une voix enregistrée. On entend un homme dire un texte en allemand sur lequel se superposent deux notes d'alto qui se répètent, ponctuant, puis recouvrant presque la voix. Dans le même temps, des acteurs entrent en scène, ils marchent à reculons, donnant l'impression d'un rembobinage du spectacle. En écho à cette voix – il s'agit de celle de Paul Celan lisant son poème « *Mandorla* » –, nous percevons le son d'un souffle, des craquements. Plus tard dans le spectacle, nous entendons à nouveau ces bruits lors de la diffusion d'un discours de Mussolini retentissant des clameurs de la foule. Nous les associons à du temps passé, celui qui nous sépare du moment de l'enregistrement. Ils sonnent à nos oreilles comme ce que nous pourrions appeler le « bruit du temps » (pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Ossip Mandelstam [2006], auteur cher à François Tanguy).

Ces bruits résultent d'un effet de support qui, loin d'être atténué, semble au contraire souligné. Ils sont autant donnés à entendre que les voix enregistrées. De la même manière que la rayure auditive ou que le bruit de la projection évoqué par Michel Chion au sujet du bruit fondamental, ces bruits ne correspondent pas à l'actualité de nos technologies sonores. Nous avons désormais les moyens de les éviter ou de les supprimer. Ils évoquent un autre âge de l'histoire des technologies sonores et, plus généralement pour le spectateur, une autre époque que la sienne. Cette incursion d'un temps passé dans le présent partagé de la représentation en modifie-t-elle le vécu?

Si ces effets de support datent immédiatement les sons entendus aux oreilles des spectateurs, ils ne font que rendre plus évident un effet latent de la diffusion de sons enregistrés, car l'enregistrement sonore est aussi enregistrement du temps. Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans son étude sur l'espace théâtral et la création sonore, rappelle que

[c]ontrairement au cinéma, le théâtre, par définition, c'est du direct. Les sons enregistrés, ou médiatisés (c'est-à-dire techniquement modifiés *a tempo*), déclenchent chez le spectateur un autre type d'écoute que l'écoute de la scène, une écoute « obligée », inscrite dans un temps étranger, qui tranche sur la coexistence habituelle de différents rythmes temporels (Mervant-Roux, 2009).

Ajoutons que si le bruit de fond n'est pas continu pendant le spectacle, la diffusion du son l'est. Aussi, la continuité de la diffusion par l'effet de défilement d'une bande sonore fictive rehausse la conscience du temps qui passe. Éric Goudard parle d'ailleurs de la nécessité d'« habiller le temps » qui passe par le son. Si l'expression « bande-son » ne correspond pas à la technique employée aujourd'hui, elle nous semble correspondre à une perception imagée suscitée par ces effets de support⁵.

5 Il serait intéressant d'observer comment et pourquoi certains créateurs sonores, comme Denis Mariotte dans sa collaboration avec Maguy Marin, font exister auditivement, parfois même visuellement, cette bande-son fictive.

Dans un spectacle qui ne se construit pas autour de la temporalité d'une narration, le spectateur n'est pas projeté dans un temps fictif, il demeure *a priori* dans le temps de l'exécution scénique. Or, il semble que dans les spectacles du Radeau, qui répondent à cette première caractéristique, la temporalité travaillée et ressentie soit de nature plus complexe. Dans un court texte qui présente *Onzième*, François Tanguy évoque des « réminiscences de "ressouvenirs en avant" » (Tanguy, 2011 : 5). À travers cette idée empruntée à Søren Kierkegaard⁶, il semble qu'il s'agisse à la fois de rendre présentes des choses du passé et de donner l'impression au spectateur de voir des souvenirs. La temporalité ne se situe pas dans un pur présent (celui de la performance), mais dans un présent étiré depuis le passé.

Dans l'article cité précédemment, Pierre-Albert Castanet, évoquant les « citations » contenues dans le disque de Charlie Haden *Liberation Music Orchestra*⁷, écrit que « ces exemples d'essence populaire cernent autant les bruits de l'Histoire que l'histoire des bruits et de leurs métaphores » (Castanet, 2008a : 5). Quelle mémoire est convoquée par ce bruit du temps ou ces bruits d'un autre temps présents dans *Onzième*? Quel rapport au passé et éventuellement quel rapport à l'histoire cette utilisation du bruit de fond induit-elle? Il ne nous semble pas qu'elle soit le signe d'un « vivement hier », mais plutôt qu'elle invite à se saisir ou à se ressaisir du passé. Elle induit un rapport étroit à notre mémoire d'auditeur; auditeur de théâtre, de musique, mais aussi auditeur du monde qui nous entoure. La présence de ce bruit de fond double et complexifie le vécu du présent de la représentation.

Dans le cas d'utilisation d'enregistrements datés, ces bruits du temps qui forment en partie le bruit de fond du spectacle résultent d'un effet du support vieilli de l'enregistrement. Mais dans le cas des bruits de métal, de cloche, de foule ou de circulation évoqués dans notre première partie, quel est le support que nous entendons vibrer? En articulant l'image de « rumeur du monde » avec l'idée de « rayure auditive » qui résulterait d'un effet de support, nous proposons l'idée que ce support du théâtre, dont on entend l'effet et qui produit cette rayure auditive sur laquelle viennent se projeter les autres éléments perçus du spectacle, est le monde. À travers cette analyse du bruit de fond, nous ne nous intéressons pas tant au bruit comme événement sonore qu'à sa capacité à suggérer et à signifier. Or, il existe une réelle disjonction entre les signes contenus dans ce bruit de fond et ceux présents sur la scène. Ces bruits de métal ou de circulation ne correspondent à aucun moment à ce que nous voyons ou aux textes que nous entendons. Ils convoquent une réalité extérieure dont nous nous sommes extraite pour assister à *Onzième*, mais qui demeure présente. Une ambiguïté est ainsi créée sur les frontières de l'espace de jeu. Indépendamment du lieu dans lequel le spectacle est joué, le spectateur peut avoir la sensation, lors de brefs moments, que ce qu'il entend est une manifestation de l'extérieur. Le fait que le monde reste présent, sous la forme d'une rayure auditive, indique bien que nous ne

6 Voir notamment Kierkegaard, 1948 : 9.

7 Composé par Charlie Haden et arrangé par Carla Bley en mai 1969.

sommes pas dans le monde mais au théâtre; si le monde demeure un horizon du sens, il apparaît à distance.

Pour terminer, nous aimerions utiliser une image d'un autre poète cher à François Tanguy, Stéphane Mallarmé, cité dans un entretien avec Laurence Chable, comédienne et pilier du Théâtre du Radeau (Longuet Marx, 2010 : 166). Évoquant le travail corporel et celui de la présence actoriale, elle mentionne l'idée de « presque disparition vibratoire » (Mallarmé, 2003 [1897] : 213). Mallarmé attribue à la parole cette capacité « à transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire [...] pour qu'en émane [...] la notion pure » (Mallarmé, 2003 [1897] : 213). Par le langage, la fiction posséderait donc une capacité à désincarner le monde permettant en retour de le ressaisir avec plus d'acuité et d'y découvrir ce qui jusque-là ne pouvait exister à l'esprit. Ici, ce n'est pas le langage mais le son qui a le pouvoir de faire apparaître le monde par l'entremise de sa disparition.

ADORNO, Theodor Wiesengrund (2010), *Current of Music : éléments pour une théorie de la radio*, trad. Pierre Arnoux, Paris, Maison des sciences de l'homme.

BONNET, François J. (2012), *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat.

BOSC, Cécile (2012), entretien téléphonique avec Éric Goudard, 11 novembre.

CASTANET, Pierre-Albert (2008a), « Musique et société : le bruit de fond soixante-huitard », *Filigrane*, n° 7 (« Musique et bruit », Makis Solomos [dir.]), <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=223>

CASTANET, Pierre-Albert (2008b), *Quand le sonore cherche noise : pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule.

CHION, Michel (2012), *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, <http://michelchion.com/texts>

CHION, Michel (2010), *Le son : traité d'acoulogie*, 2^e édition, Paris, Armand Colin.

CHION, Michel (2007), « Glossaire acoulogique », *Lampe-tempête*, n° 2, <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>

DESHAYS, Daniel (2012), « Paysage sonore, discontinu et oublié », *cinema documentaire.wordpress*, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/08/29/paysage-sonore-discontinu-et-oublipar-d-deshays/>

KIERKEGAARD, Søren (1948), *La répétition*, trad. Paul-Henri Tisseau, Bazoges-en-Pareds, Éditions Tisseau.

LONGUET MARX, Anne (2010), « La danse de François Tanguy », entretien avec Laurence Chable, *Études théâtrales*, n°s 47-48 (« Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain », Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx [dir.]), p. 165-171.

MALLARMÉ, Stéphane (2003 [1897]), « Crise de vers », dans « Divagations », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, p. 204-213.

MANDELSTAM, Ossip (2006), *Le bruit du temps*, trad. Édith Scherrer, Paris, Christian Bourgeois.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2009), « De la bande-son à la sonosphère : réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images re-vues*, n° 7 (« Musique et bruit », Makis Solomos [dir.]), <http://imagesrevues.revues.org/428>

SCHAFER, Raymond Murray (1991 [1979]), *Le paysage sonore : toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, trad. Sylvette Gleize, Paris, J-C Lattès, « Musique & musiciens ».

SERRÉ, André (2011), « Des silences habités », *Théâtre/Public*, n° 199 (« Le son du théâtre II : dire l'acoustique », Chantal Guinebault-Slamowicz, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 44-46.

TANGUY, François (2011), « Onzième, par François Tanguy », *Dossier de presse de Onzième*, Festival d'Automne à Paris, 40^e édition, p. 5.

**EXPÉRIMENTATIONS
ET EXPLORATIONS
INTERMÉDIALES
DU SON**

Dispositifs sonores et écoute performative : le cas de l'*Autoteatro* par la compagnie Rotozaza

ANYSSA KAPELUSZ

Laboratoire d'études
en sciences des arts
EA 3274

Aix-Marseille Université

A – So, a bench like any other bench (*music*).

B – I suppose so.

A – Take a look around. What do you see?

B – Grass. Trees. Sky. Buildings. A dog.

A – A dog? Are you sure?

B – People.

A – There are almost certainly people.

B – You can't go anywhere these days without there being people.

A – Anybody we know?

B – We?

A – Anybody you know?

B – Do I know you?

A – We share an acquaintance. Now let me look at you.

B – Feel free...¹ (Neath, 2012)

¹ « A – Alors, voici un banc comme n'importe quel autre banc (*musique*). / B – Je suppose que oui. / A – Jetez un œil autour de vous. Que voyez-vous? / B – De l'herbe. Des arbres. Le ciel. Des bâtiments. Un chien. / A – Un chien? En êtes-vous sûr? / B – Des gens. / A – Il y a certainement des gens. / B – De nos jours, vous ne pouvez aller nulle part sans qu'il y ait des gens. / A – Y a-t-il quelqu'un que nous connaissons? / B – Nous? / A – Quelqu'un que vous connaissez? / B – Est-ce que je vous connais? / A – Nous avons une connaissance commune. Maintenant, laissez-moi vous regarder. / B – N'hésitez pas... » Notre traduction.

Ce bref dialogue est extrait de la bande-son de *The Bench*², une proposition de la compagnie britannique Rotozaza, élaborée en 2010. Ce projet que l'on peut désigner comme une installation-performance participative fut mis en œuvre par le metteur en scène Anthony Hampton, en collaboration avec l'écrivain et scénariste Glen Neath. Il a pour singularité d'organiser la rencontre et les interactions entre deux spectateurs installés sur un banc public. Équipés de lecteurs MP3 et d'écouteurs individuels, ces derniers jouent l'un pour l'autre et l'un avec l'autre, en se référant à la trame sonore qui délivre le matériau fictionnel et dicte les consignes à suivre. *The Bench* s'inscrit au cœur d'un cycle baptisé *Autoteatro*, initié en 2007, qui se caractérise par la systématisation d'un protocole de mise en jeu du public de théâtre. Il est, à ce jour, composé de plus d'une dizaine de réalisations³, lesquelles reposent sur un même processus prédéfini : une fiction actualisée par des spectateurs coopérant à l'aide de relais principalement sonores, ceci sans acteurs présents au cours de l'événement.

Quoique singulières, les formes d'*Autoteatro* s'inscrivent dans une tendance non négligeable de la création scénique immédiatement contemporaine, qui procède au bouleversement des places et fonctions actoriales et spectatorielles. Diverses interactions y sont ainsi expérimentées, telles que des activations physiques, des mises en jeu ou encore des dramatisations du public, qui troublent le clivage scène-salle constitutif de la représentation théâtrale. Sans prétendre à l'exhaustivité, on évoquera les sondages grandeur nature du metteur en scène catalan Roger Bernat (*Domini Públic, Pendiente de Voto*), les installations immersives du scénographe et metteur en scène néerlandais Dries Verhoeven (*You Are Here, No Man's Land*, etc.) ou encore certains dispositifs ludiques conçus par le collectif germano-suisse Rimini Protokoll (*Call Cutta in a Box, Best Before* ou *Situation Rooms*). À leur manière, chacune de ces propositions récentes transforme la relation théâtrale, puisqu'il s'y opère un brouillage des deux entités conventionnellement en charge de la représentation de l'action et de sa réception. Au retrait de l'acteur correspond un recentrement concomitant sur le spectateur dont le rôle se transforme à son tour, sous l'effet d'activations ostensibles (verbales, corporelles, sensorielles) générées par ces dispositifs.

On veillera donc à ne pas considérer l'*Autoteatro* comme un cas isolé au sein de la production scénique européenne et nord-américaine, mais davantage à l'inscrire dans un mouvement plus large, qui se déploie dans le champ des hybridations interartistiques et intermédiaires contemporaines (théâtre, danse, performance, arts visuels et numériques, création sonore, etc.). Chez Rotozaza, plus spécifiquement, on observera l'usage récurrent d'enregistrements

2 *The Bench* (Anthony Hampton / Glen Neath – Rotozaza) est une installation-performance pour deux spectateurs sur un banc, présentée dans le cadre de l'exposition *Públicos y contrapúblicos* au Centre andalou d'art contemporain de Séville d'octobre 2010 à mars 2011.

3 *Étiquette* (2007), *GuruGuru* (2009), *Wondermart* (2009), *The Quiet Volume* (2010), *And the Birds Fell from the Sky* (2010), *The Bench* (2010), *Hello for Dummies* (2011), *OK OK* (2011), *This Is Not My Voice Speaking* (2011), *Cue China* (2012), *The Eye* (2012), *The Great Spavaldos* (2012), *Lest We See Where We Are* (2013-2014), *Someone Else* (2015), *The Extra People* (2015).

sonores destinés à être performés⁴ par les spectateurs et diffusés au moyen d'écouteurs. Cette dimension sonore – comprenant la bande-son, l'appareillage et l'écoute – et le lien qu'elle tisse avec le participatif constituent le cœur de cet article. Notre réflexion se propose d'examiner les dispositifs sonores de l'*Autoteatro* – c'est-à-dire l'agencement entre une bande-son et un système de diffusion sonore individualisé – en tant que producteurs d'effets sur l'auditeur; une dynamique articulatoire qui a pour finalité l'activation physique manifeste des individus présents et l'émergence d'une complexification du statut de spectateur. L'effacement du comédien ne sera en revanche pas abordé. Par l'étude de ces dispositifs, il s'agira d'abord de comprendre les mécanismes performatifs que sous-tendent ces bandes-son. On s'interrogera également sur l'expérience générée chez le spectateur, que nous proposons de nommer « écoute performative », car elle se construit dans une tension vers l'acte à effectuer. C'est autour de la mutation de l'écoute devenue moteur d'une action donnée que nous développerons notre propos. Puis, en montrant comment le dispositif sonore informe et structure les rapports entre fiction, action et perception, nous reviendrons sur les mutations de la relation théâtrale induites par de telles propositions.

Loin d'opposer l'activité des participants de l'*Autoteatro* à une passivité préjugée du public de théâtre, on exposera, au contraire, l'ambivalence de ces installations-performances qui provoquent un surcroît d'activité physique, tout en nécessitant une forme de subordination aux consignes sonores. Nous décrivons alors les enjeux soulevés par cette double contrainte paradoxale à la lumière des propos tenus par la compagnie, qui cherche à exposer une immédiateté de l'acte en train de se faire. Au-delà des intentions des artistes, il s'agira d'étudier la manière dont les modalités sonores et performatives introduisent de nombreux écarts et variations, en regard de la structure théâtrale, du jeu et de la perception du spectateur. *In fine*, nous interrogerons la tension générée par ces dispositifs interartistiques et intermédiaires vis-à-vis du dispositif théâtral, ce dernier entendu comme un modèle de référence historiquement construit.

DE L'ÉCOUTE PERFORMATIVE

La compagnie britannique Rotozaza est fondée en 1998 par le metteur en scène Anthony Hampton, bientôt rejoint par l'artiste italienne Silvia Mercuriali. Leur travail est, d'emblée, placé sous le signe des collaborations interartistiques, chaque nouvelle production s'élaborant en partenariat avec d'autres artistes invités ponctuellement à se joindre au duo initial⁵. Emprunté aux machines cinétiques de Jean Tinguely, le nom de la compagnie signale un intérêt pour le

4 Précisons d'emblée que l'usage du verbe « performer », pour désigner l'activité des spectateurs, sert ici à marquer un écart par rapport au terme « jouer » qui caractérise la pratique de l'acteur.

5 Pour l'exemple, on citera le scénariste Glen Neath, le compositeur de musique électro-acoustique Sam Britton et le directeur artistique du groupe Forced Entertainment, Tim Etchells.

mélange des arts ainsi qu'une curiosité à l'égard des mécanismes internes du théâtre qu'il s'agit de révéler. Plus encore, les principes mêmes de jeu et de représentation de l'action font l'objet de déconstructions systématiques. Depuis 2003, Anthony Hampton et Silvia Mercuriali développent ainsi un protocole scénique reposant sur la réalisation d'instructions sonores préenregistrées et diffusées par casques audio; autant d'expérimentations qui permettent d'explorer « the use of instructions given live to unrehearsed performers⁶ » (Rotozaza, 2013b). En scène et sans entraînement préalable, le performeur entreprend d'actualiser les indications sonores par l'exécution de mouvements ou la répétition littérale d'énoncés. La découverte des consignes, adjointe à l'immédiateté de la restitution au public, bouleverse la pratique de l'interprétation théâtrale fondée sur un travail de répétition, d'appropriation et surtout de récréation; un geste que relevait Jean Duvignaud dans sa description du travail de l'acteur créateur :

Un des traits marquants de l'acteur dans les sociétés contemporaines est qu'il s'est érigé en créateur, au même titre que le poète et le peintre : ce n'est plus un interprète seulement, c'est un inventeur qui crée les formes d'une participation vivante (Duvignaud, 1965 : 169).

Le protocole se radicalise en 2007 lors de la mise en œuvre d'*Étiquette*⁷, qui fonde le principe d'*Autoteatro*. Il appartient désormais aux seuls spectateurs d'exécuter les consignes sonores et d'actualiser le processus préparé par les auteurs. Construite à partir du montage de scénarios et de pièces d'Ibsen, de Godard ou de Cassavetes, la bande-son d'*Étiquette* diffuse le dialogue d'une jeune femme et d'un philosophe évoquant les difficultés relationnelles de couples en mal de communication. À la terrasse d'un restaurant, deux participants sont installés autour d'une table servant de plateau de jeu. Les instructions proposent de répéter les fragments textuels, de déplacer des figurines, de tracer un décor sur la table ou de prendre des postures spécifiques, sans qu'aucune indication d'interprétation ne soit fournie. Ainsi, l'actualisation et la perception de la dramaturgie globale s'effectuent par les auditeurs-participants, dans un même mouvement.

Souvent présentées comme des expérimentations aux limites du théâtral, de la performance et du ludisme, des dispositifs comme *Étiquette*, *Wondermart* ou *The Bench* sont conçus pour deux individus chargés de jouer ensemble, sans qu'une distribution tangible des statuts d'acteur et de spectateur n'émerge au cours de la séance. Il faut toutefois mentionner la potentielle apparition de spectateurs accidentels, témoins involontaires des agissements des participants. En effet, ces productions prennent place dans des lieux publics intérieurs ou extérieurs : restaurants (*Étiquette*), bibliothèques (*The Quiet Volume*) ou bancs publics (*The Bench*). *Wondermart*⁸, par exemple, se déroule dans un supermarché et offre de détourner la pratique quotidienne

6 Des expérimentations qui permettent d'explorer « l'usage d'instructions transmises en direct à des performeurs qui n'ont pas répété ». Notre traduction.

7 *Étiquette* (S. Mercuriali / A. Hampton – Rotozaza) est présenté dans le cadre du Festival Paris quartier d'été en juillet 2008 à Paris.

8 *Wondermart* (S. Mercuriali / M. Rudkin / T. Peregó – Rotozaza) est présenté dans le cadre du Festival Via en mars 2010 à Mons en Belgique.

des achats. Équipé d'un lecteur MP3, le faux consommateur déambule dans les rayons en feignant d'acheter quelques denrées. Pendant ce temps, l'enregistrement sonore lui dévoile le fonctionnement interne du magasin, notamment les astuces d'achalandage et les moteurs de l'achat compulsif. En outre, un chassé-croisé s'instaure avec un autre participant, qui exécute une version complémentaire de la partition. Précisons que ces ancrages *in situ* ne visent pas tant à valoriser la part contextuelle d'un territoire précis qu'à installer le dispositif dans un cadre non dévolu à la représentation ainsi qu'à favoriser des interactions entre joueurs.

Tandis que l'environnement tout comme les participants sont interchangeable, chaque bande-son de l'*Autoteatro* reste indispensable à la mise en œuvre du processus et à son expérimentation. Elle se caractérise, entre autres, par sa dimension performative dans la mesure où elle sous-tend la réalisation d'actes – dialogues à répéter et micro-actions à exécuter. Les créations de la compagnie britannique se distinguent donc par la prédominance du son sur le visible, une prééminence remarquable à plusieurs égards : toutes les installations-performances de Rotozaza s'appuient sur une création sonore originale, qui construit une dramaturgie pour l'oreille en mêlant dialogues, récits fragmentés dans lesquels sont insérés les consignes destinées à être performées, les bruitages et les musiques. Par ailleurs, la trame sonore fictionnalise l'environnement réel en s'y superposant et en opérant une focalisation sur certaines de ses composantes. On constate, en conséquence, que l'écoute du spectateur se trouve sollicitée de manière prépondérante; unique moyen d'accéder à la fiction, elle concentre l'intégralité de l'attention. Plus encore, le statut même de l'écoute est modifié dans la mesure où celle-ci conditionne l'engagement physique des participants invités à réagir à une sollicitation sonore. Pour cette raison, nous privilégions l'idée d'une *écoute performative*.

Chaque bande-son est intégralement enregistrée et diffusée au moyen d'un lecteur MP3 muni d'écouteurs, un parti pris qui peut s'expliquer par la simplicité d'usage d'un tel appareil, l'autonomie qu'il confère aux joueurs ainsi que son faible coût. Si elles ne varient pas, les trames sonores d'*Étiquette*, de *Wondermart* et de *The Bench* sont constituées de deux partitions – au sens large et non exclusivement musical – différentes mais complémentaires, qui organisent strictement les interactions entre les auditeurs.

Il importe de distinguer et de hiérarchiser les voix, musiques et bruits présents sur l'enregistrement selon leurs qualités performatives ou ornementales. Si les intermèdes musicaux servent à colorer l'ambiance générale ou à rythmer le déroulement de la dramaturgie – par exemple en marquant une pause ou la fin d'une séquence –, les bruits (abolements, cris d'enfants, etc.) permettent d'illustrer la fiction. Ces deux types de sonorités composent un décor sonore qui suscite un niveau d'écoute amoindri, flottant, de la part de l'auditeur. En revanche, l'attention

portée aux dialogues et aux passages narratifs, qui contiennent les consignes, reste nodale; ce point atteste une exigence d'écoute différenciée en raison de la stratégie d'activation instaurée. Au passage, on notera l'absence globale de silences, exception faite de quelques pauses dévolues aux réponses du partenaire. Le flot sonore se déroule en continu, favorisant l'immersion de l'auditeur puisque, comme dans le théâtre radiophonique, les « béances » (Deshays, 2003 : 89) silencieuses que le déficit visuel ne pourrait pallier risqueraient de rompre le fil de l'écoute.

QUELLE RELATION?

Le rapport clivé entre acteurs et spectateurs, sans cesse réinvesti et mis en scène au cours du XX^e siècle – il fut, par exemple, placé au fondement du projet de « théâtre pauvre » promu par Grotowski (1971) –, se voit une nouvelle fois transformé par ces propositions. Celles-ci bouleversent la séparation scène-salle et instaurent, en direction des spectateurs, un contrat de participation. Il s'y opère une mise en tension du principe représentatif due à la disparition de l'interprète dans le temps de l'événement et à la mutation de la pratique du spectateur, non plus seulement « actant observateur » (Helbo, 2006 : 17), mais également actant opérateur. La compagnie évoque « un accord tacite » (Rotozaza, 2011) de participation, laquelle reste conditionnée par le dispositif dont l'auditeur *fait usage* et trouble la distinction entre les fonctions spectatorielle et actoriale.

Cherchant à dramatiser les interactions sociales quotidiennes, *The Bench*, créé en 2010, propose de reconfigurer la rencontre et le dialogue entre deux individus à l'aide d'un jeu de brouillage entre fiction et réalité. Le texte composé par le dramaturge Glen Neath relate la rencontre, sur un banc public, d'inconnus dont l'échange est redoublé et mis en abyme par les véritables interactions des deux joueurs – qui peuvent ou non se connaître préalablement. À l'instar des autres formes d'*Autoteatro*, l'entrevue est organisée par le dispositif sonore. Installés côte à côte, les interlocuteurs entreront en contact par le biais des indications enregistrées et mises au service de la finalité participative.

Il est remarquable que ces interactions prédéfinies placent les individus au cœur d'un trouble perceptif, entre écoute de l'autre et recentrement sur soi. Tandis que le visuel s'appréhende à distance, il faut rappeler que le son se déploie de manière environnementale et immersive, une spécificité qui fait de l'audition un phénomène « égocentrique et centripète » (Chion, 2002 : 15). Dans le cas de *The Bench*, ce recentrement de l'individu sur lui-même se trouve renforcé par l'usage des écouteurs, qui opèrent un rapprochement entre l'oreille et la source sonore; ces derniers entraînent, de fait, un isolement vis-à-vis des bruits environnants. La perception

« intracrânienne » (Balasse, 2010) déplace l'auditeur de l'espace public dans lequel il est situé vers un « espace intime » (Balasse, 2010) et mental, où son isolement redouble : la partition diffusée au creux de l'oreille induit une séparation phonique vis-à-vis des sonorités externes. Le flux continu de la bande-son engendre un « effet de masque » (Chion, 2002 : 35) effaçant les sons extérieurs. Chaque auditeur est donc invité à jouer avec son partenaire tout en étant coupé de lui. Seul à entendre les sonorités qui lui parviennent depuis la source émettrice, le participant se trouve donc pris dans des plans sonores distincts, entre intériorité et extériorité.

Le dispositif sonore structure et organise l'agencement entre la part fictionnelle, la perception qui en découle et les actions effectuées. L'hypothèse que nous formulons est la suivante : la médiation technique des formes d'*Autoteatro* contribue à troubler le principe de relation théâtrale conventionnelle, puisque de tels procédés suspendent – ou du moins modulent – les logiques représentatives ainsi que les opérations de sémantisation et de symbolisation générées par les spectateurs au cours de la réception théâtrale. Nous proposons alors de privilégier la pensée d'une dynamique perceptive hybride, renvoyant à la nature intrinsèquement articulatoire – puisque médiatrice – inhérente au concept de « dispositif⁹ ».

DES DISPOSITIFS AMBIVALENTS

Les projets développés par Rotozaza œuvrent à une dissolution des frontières séparant les espaces et fonctions de l'acteur et du spectateur. En outre, ils engendrent un brouillage perceptif, en raison de l'instabilité permanente du positionnement du participant. Dramatisé par le dispositif, ce dernier en est également l'activateur interne, chargé de réagir selon les consignes données. Mais dans le même temps, il doit faire un effort de réflexivité pour saisir la portée de ses gestes au sein de la composition. Or, ce travail de perception se voit perturbé par le positionnement interne de l'individu pris dans l'immersion sonore. Confronté à une perception myope et assourdie, le spectateur ne peut appréhender l'expérience que de manière fragmentaire, sur un plan aussi bien herméneutique que sensoriel. C'est donc par un effort de recomposition ultérieure qu'il pourra se remémorer l'expérience vécue et en retracer le déroulement global.

Ainsi, Rotozaza organise une diversification et une complexification des implications du spectateur, devenu tant opérateur que sujet percevant. Placé dans une zone d'inconfort, ce dernier comprend vite que l'activation qu'il effectue reste cadrée et suppose une attitude paradoxalement passive car, si l'on en accepte les règles, l'*Autoteatro* implique de réagir adéquatement et instantanément aux sollicitations. Il s'établit alors un principe de dépendance à

9 Nous nous référons ici à la définition du dispositif formulée par Michel Foucault en tant qu'agencement « du dit aussi bien que du non-dit » et que « réseau qu'on peut établir entre ces éléments » (Foucault, 1994 : 299).

la consigne sonore. Ce phénomène reste revendiqué par les artistes qui n'envisagent jamais de transformer les participants en acteurs :

Autoteatro does not ask audience members to be clever or inventive. It simply frames and celebrates our slightly differing, often clumsy and always unique responses to simple instructions, and uses them to build narrative and event¹⁰ (Rotozaza, 2012).

À Séville, entre octobre 2010 et mars 2011, *The Bench* fut présenté dans le cadre d'une exposition intitulée *Públicos y contrapúblicos* (*Publics et contre-publics*), qui traitait de l'évolution de la place et du rôle du spectateur face au développement des industries culturelles. Installé à proximité d'œuvres de Marina Abramović, de Dan Graham ou de Jérôme Bel, *The Bench* dévoilait l'ambiguïté de son mécanisme, qui oppose au travail d'acteur l'activation de consignes par les spectateurs. Moteur de la visée participative, la bande-son révélait également sa potentialité coercitive, puisque la technique de reproduction des consignes sonores n'offrait qu'une possibilité d'interprétation très limitée et restreignait l'instauration d'un véritable jeu. Enfin, la cadence à laquelle étaient transmises les instructions prévenait toute velléité d'improvisation et de débordement qui aurait pu biaiser le processus. Ainsi, une forme de frustration volontaire est mise en œuvre dans l'ensemble des projets d'*Autoteatro*, comme en témoigne cet extrait de la description d'*Étiquette* : « Ces "invités" ont souvent décrit le sentiment étrange né de la dépossession de leur volonté due à ce système de réponse aux ordres » (Rotozaza, 2011).

L'usage du terme « ordre », dans cette citation, retient notre attention. Il traduit le fait que les consignes proférées expriment fermement un vœu de réalisation, jusqu'à devenir injonctives. Il est vrai qu'à l'écoute, elles s'imposent en interrompant le continuum fictionnel et en dictant les nécessaires conditions d'actualisation du processus. Certes, l'auditeur est libre de ne pas s'y soumettre, mais il sait qu'en ne répondant pas au contrat tacite de participation, il mettra fin au processus – et, généralement, sa curiosité l'emporte. Ce principe rend saillante l'ambiguïté de ces dispositifs, dont la finalité provoque une tension entre autorité et suggestion. L'idée de jeu – au sens ludique – que nous avons pu évoquer jusqu'à présent s'en trouverait-elle alors invalidée? Pour formuler cette question autrement et sortir de l'opposition, finalement peu féconde, entre encadrement et liberté¹¹ du participant, il faudrait sans doute replacer la problématique en lien avec la dimension performative évoquée plus haut. Il semble, en effet, qu'au moyen de ces règles, les artistes cherchent à systématiser l'émergence d'actes non feints, non anticipés, présents ici et maintenant.

10 « *L'Autoteatro* ne demande pas aux membres du public d'être intelligents ou inventifs. Il se contente de cadrer et de célébrer nos réponses à des instructions simples, qui sont légèrement différentes, souvent maladroites et toujours uniques, et de les utiliser pour construire à la fois le récit et l'événement. » Notre traduction.

11 Nous renvoyons ici à l'article de Philippe Charlier et Hugues Peeters (1999) qui ont justement synthétisé l'ambivalence des dispositifs, à la fois sources de contrainte et de créativité, en se référant à la conceptualisation foucauldienne du terme (Foucault, 1994) – ainsi qu'au complément proposé par Giorgio Agamben (2007) – et à celle que Michel de Certeau (1980) a ensuite opposée à l'auteur de *Surveiller et punir*.

UNE MISE EN ŒUVRE DU « DÉCEPT »

Les productions étudiées engendrent un ensemble d'interrogations concernant l'interprétation au théâtre et les fonctions de ses deux instances constitutives que sont la scène et la salle. Voici comment les membres de la compagnie relatent la genèse de l'*Autoteatro* :

For Rotozaza's third work in 1999, Ant Hampton and Sam Britton [...] created a show called *Bloke* for a decidedly non-extrovert friend they wanted to see on stage. To get around the problem of him worrying about the job – or responsibility – of being an actor, they said « just do whatever you're told, try hard, and don't worry if you mess it up ». And so in responding to a list of pre-recorded instructions, their friend gave a performance suffused with a kind of honesty they'd rarely seen on stage, embracing error and clumsiness, and transforming the audience from passive spectator to a more active role: discovering everything at the same time as he was¹² (Rotozaza, 2013a).

On notera que cette citation renvoie à un cliché récurrent qui entoure l'art théâtral, à partir duquel Rotozaza donne sens à son projet : il s'agit de l'idée de passivité du public, auquel il faudrait plutôt conférer un rôle actif. Contentons-nous de rappeler que ce présupposé a été invalidé par de nombreuses études¹³ et de redire que l'activité proposée par l'*Autoteatro* repose sur un ensemble de contraintes qui complexifie la nécessaire distance du spectateur. Le second élément repérable dans cette citation reste l'exclusion du travail de l'acteur, *responsable* – on peut l'interpréter ainsi – de la construction et de la transmission d'un sens global. Le spectateur, dont les actes déterminés par les consignes sonores traduisent une certaine « honnêteté », se trouve dégagé de toute responsabilité et fait alors office de « gardien du réel » (Konigson, cité dans Mervant-Roux, 2006 : 172). Ce rejet de la fonction actoriale exprime sans doute moins une méfiance d'inspiration platonicienne vis-à-vis du comédien que le désir de montrer l'effectuation d'un acte ni feint, ni représenté, ni interprété ; un trait propre à l'art de la performance synthétisé par le théoricien Richard Schechner à travers l'expression *showing doing* (Schechner, 2002 : 22). Ainsi, la stricte reproduction des actions est privilégiée par Rotozaza au détriment de l'inventivité de l'interprète. Pris dans le tempo imposé par la bande-son, les gestes « ré-actifs » perdent leur fonction représentative au profit d'« un acte de présentation qui met en jeu des mouvements, des énergies, des impulsions, et non plus tant une fable, un déroulement conflictuel de l'action, un message » (Chevallier, 2004 : 41). C'est alors le rapport de la représentation théâtrale au signifiant qui se trouve questionné.

12 « En 1999, pour la troisième création de Rotozaza, [...] Ant Hampton et Sam Britton ont créé un spectacle appelé *Bloke* pour un ami vraiment introverti qu'ils voulaient voir sur scène. Pour dépasser son inquiétude vis-à-vis du travail – ou de la responsabilité – de l'acteur, ils lui ont dit "fais juste ce qu'on te dit, essaye vraiment et ne t'inquiète pas si tu te trompes". Alors, en répondant à une liste de consignes préenregistrées, leur ami a réalisé une performance nimbée d'une espèce d'honnêteté qu'ils avaient très rarement vue sur scène, incluant des erreurs et des maladresses, et qui transformait le public. Cela conférerait au spectateur passif un rôle plus actif : celui de découvrir tout en même temps que lui. » Notre traduction.

13 Entre autres ouvrages, l'étude de Marie-Madeleine Mervant-Roux intitulée *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur* (1998) démontre l'activité de la salle.

En substituant au travail du comédien un protocole de mise en jeu des spectateurs, les réalisations de la compagnie développent un processus d'actualisation de la fiction sonore interrogeant le principe représentatif du théâtre. À ce titre, les erreurs et les maladroites énoncées par la citation précédente se révèlent de manière ostensible, puisqu'il est très difficile de reproduire correctement les dialogues diffusés à l'oreille. L'auditeur s'entend mal, se perd dans la rapidité du flux sonore et tente de concilier écoutes interne et externe. Déformées, indistinctes, les voix semblent ne plus appartenir aux corps qui les produisent; quant aux gestes, ils sont tout aussi heurtés et hésitants, attestant l'absence de maîtrise du participant. En se focalisant sur les approximations commises par les spectateurs, l'*Autoteatro* contribue à instaurer un trouble entre fiction et réalité placé sous l'angle du « décept » (Déchery, 2011 : 504). En effet, il s'y opère une forme de mise en œuvre de l'échec afin que, des erreurs et des accidents inhérents à la contrainte imposée par le dispositif, surgissent des « effets réels » (Bost et Danan, 2007 : 120).

Les formes à la fois interartistiques et intermédiaires d'*Autoteatro* semblent radicaliser, voire déborder l'idée d'un théâtre performatif énoncée par Josette Féral pour désigner les spectacles où « un spectateur placé dans l'intimité de l'action [est] absorbé par son immédiateté » (Féral, 2011 : 119). Les dispositifs étudiés, qui sous-tendent l'immersion sonore et la stratégie participative, mettent en crise les fonctions spectatoriennes et actoriales par le bouleversement de la représentation de l'action théâtrale et de sa réception, par la confusion des espaces et le brouillage entre fiction et réalité. De plus, les productions présentées engagent la constitution d'une expérience spectatrice dynamique, hybride et complexe.

Produisant un certain nombre d'écarts, ces dispositifs entrent donc en tension avec le dispositif théâtral, en tant que cadre de référence inscrit dans la durée. Plus encore, ce sont les traits définissant une certaine identité du théâtre – non pas essentialiste, mais bien inscrite dans une historicité – qui se voient interrogés par ces créations. Au sein d'une production scénique contemporaine où l'image reste prépondérante, le sonore intensifié et dissocié du visuel apparaît comme un moyen de minorer la théâtralité. Cette dernière se trouve également transformée par les confrontations avec l'art de la performance, notamment l'immédiateté et l'autoréférentialité des actes issus des écoutes performatives. Dorénavant, il restera à envisager les endroits de persistance de la théâtralité à travers un examen de la dramatisation à l'œuvre dans ces dispositifs. En outre, les modalités sonores et participatives examinées opèrent une démultiplication et une complexification des expériences spectatoriennes. Tour à tour ont été évoquées les figures intriquées du spectateur auditeur, opérateur, participant, joueur et témoin. Ces créations récentes permettent de réfléchir au développement et à l'affirmation de *pratiques* de spectateur, non pas unifiées, mais bien singulières et diversifiées.

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot.
- BALASSE, Thierry (2010), « L'écoute au casque : l'espace intime », communication présentée dans le cadre des conférences *Timbres, espace, mouvement – Penser l'espace sonore comme un espace scénique*, Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/timbres-espace-mouvement-penser-espace-sonore-comme-espace-scenique>
- BOST, Bernadette et Joseph DANAN (2007), « L'utopie de la performance (Deutsch, Gabily, García, Renaude, Novarina, Jouet, Kane...) », *Études théâtrales*, n°s 38-39 (« La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette [dir.]), p. 115-122.
- CERTEAU, Michel de (1980), *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris, Gallimard, vol. 1.
- CHARLIER, Philippe et Hugues PEETERS (1999), « Contribution à une théorie du dispositif », *Hermès*, n° 25 (« Le dispositif entre usage et concept », Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer [dir.]), Paris, CNRS éditions, p. 15-23.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2004), « Le geste théâtral contemporain entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36 (« Mutations de l'action », Joseph Danan [dir.]), p. 27-43.
- CHION, Michel (2002), *Le son*, Paris, Nathan.
- DÉCHERY, Chloé (2011), « Corporéités quotidiennes : nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre (1991-2011) », thèse de doctorat en arts du spectacle, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre.
- DESHAYS, Daniel (2003), « Théâtre sonore! », dans Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel/Theater: Sound Space, Visual Space*, actes du colloque international organisé par l'Université Lumière Lyon 2 du 18 au 23 septembre 2000, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 89-100.
- DUVIGNAUD, Jean (1965), *L'acteur : esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard.
- FÉRAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps.
- FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, vol. 2.
- GROTOWSKI, Jerzy (1971), *Vers un théâtre pauvre*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- HELBO, André (2006), *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2006), *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998), *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions.
- NEATH, Glen (2012), « Page de présentation de *The Bench* », *Anthampton.com*, http://www.anthampton.com/bench_eng.html
- ROTOZAZA (2013a), « Page de présentation de *Autoteatro* », *Rotozaza.co.uk*, <http://www.rotoszaza.co.uk/autoteatro.html>
- ROTOZAZA (2013b), « Page de présentation de *Guru Guru* », *Anthampton.com*, <http://www.anthampton.com/guruguru2.html>
- ROTOZAZA (2011), « Page de présentation d'*Étiquette* », *Rotozaza.co.uk*, http://www.rotoszaza.co.uk/etiquette_fr.html
- SCHECHNER, Richard (2002), *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge.

Re : Walden, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret

RE : WALDEN, UN RETOUR SUR L'ŒUVRE DE THOREAU

Henry David Thoreau a écrit *Walden ou La vie dans les bois* en 1854, après une retraite de deux ans dans la forêt de Concord, près de l'étang de Walden, Massachusetts. Ce récit est devenu l'un des mythes fondateurs de la littérature américaine et de l'écologie. Le retour à la nature a été pour Thoreau l'occasion de prendre de la distance par rapport au « monde civilisé » de son temps. Son projet était d'abord politique : il s'agissait pour lui de dénoncer l'aliénation et le conformisme de ses contemporains, et de montrer qu'il est possible de vivre pleinement la condition d'homme à partir d'une économie réduite aux besoins les plus frugaux. La solitude et la relation intime avec la nature sont le ferment de cette expérience. Pourtant, il ne s'agit pas d'une coupure totale avec le monde humain. Thoreau emporte avec lui des livres dans sa cabane, et son projet se prolonge au-delà du séjour dans les bois par un travail d'écriture : ce sera *Walden*, qui va très vite devenir un classique.

En 2009, lors d'un *workshop* à Troy, dans le Massachusetts¹, le metteur en scène Jean-François Peyret pense à nouveau à *Walden*, ce texte qui a marqué sa jeunesse. Avant de m'intéresser à ce

¹ Ce *workshop* a été organisé par l'EMPAC (Experimental Media and Performing Arts Center), une fondation créée par le Rensselaer Polytechnic Institute, à Troy, dans l'État de New York.

projet, je rappellerai brièvement quelques étapes de l'itinéraire théâtral de Peyret. La première, celle de sa formation littéraire, prend place dans le contexte intellectuel des années 1960 : le marxisme, l'existentialisme, le structuralisme, la théorie critique, la psychanalyse. En 1981, après avoir rencontré l'œuvre de Heiner Müller, un virage essentiel a lieu : le passage à la mise en scène, en compagnonnage avec Jean Jourdeuil. Leur collaboration dure près de quinze ans et ils créent ensemble une dizaine de spectacles². Un second virage a lieu en 1995, avec la création de sa propre compagnie, TF2, qui marque la transition vers un théâtre qui s'intéresse à la science, en collaboration avec des personnalités comme Jean-Didier Vincent, neuropsychiatre et neurobiologiste, puis Alain Prochiantz, neurobiologiste, professeur au Collège de France³.

Pour le spectateur néophyte qui ne connaît pas la démarche de Peyret, celle-ci peut être perçue comme une bizarrerie expérimentale, déroutante, accordant une place importante à la technologie, à des réflexions scientifiques, philosophiques, littéraires, et dédaignant de suivre le fil linéaire d'une action dramatique. Quant à la place de l'acteur, elle est assez particulière : il ne s'agit pas, en général, d'incarner un personnage, mais plutôt de vaquer à diverses occupations sur le plateau, en faisant circuler des fragments de textes et en laissant les machines prendre le dessus grâce à leurs performances visuelles, sonores, voire cognitives.

En 2009, le projet de travail sur *Walden* constitue, dans le parcours de Peyret, à la fois un exemple très singulier et une sorte de *point d'accumulation* où se condensent maints aspects déjà présents dans les spectacles antérieurs. Sollicité par ses interlocuteurs américains de l'Experimental Media and Performing Arts Center (EMPAC), Peyret profite de l'occasion pour proposer une relecture du mythe de Walden : l'individu socialisé, surchargé de toutes sortes de choses inutiles, décide de se désencombrer de son fardeau. Cela pourrait se traduire par une expérimentation sur le thème de « l'homme augmenté » qui se transforme en « homme diminué » dans une cabane au bord du lac (Théâtre Paris-Villette, 2010).

2 Je me contenterai d'en citer quelques-uns : *Le rocher, la lande, la librairie* (sur Montaigne), Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1982 (*L'avant-scène*, n° 747, Paris, 1984); *Paysage sous surveillance* (de Heiner Müller), MC93-Bobigny, 1986; *La route des chars* (de Heiner Müller), MC93-Bobigny, 1988; *Lucrèce : de la nature des choses*, MC93-Bobigny, 1990 et 1991; *Le cas Müller*, Festival d'Avignon, 1991; *Le loup et les sept Blanche Neige* (en deux volets : Cabaret Valentin et Fantaisie Kafka), MC93-Bobigny, 1993.

3 Cette seconde période du parcours théâtral de Peyret est marquée par les cycles du *Traité des passions* et du *Traité des formes*, entre lesquels s'intercale un important travail autour du célèbre mathématicien anglais Alan Turing. *Traité des passions 1* (*Descartes/Racine*), MC93-Bobigny, octobre 1995; *Traité des passions 2* (*Notes pour une pathétique*), MC93-Bobigny, 1996; *Traité des passions 3* (*Traité des couleurs ou Des asters pour Charlotte*), MC93-Bobigny, 1996; *Faust : histoire naturelle* (d'après Goethe, avec Jean-Didier Vincent), MC93-Bobigny, TNB-Rennes, TNT-Toulouse, 1998; *Turing-machine*, MC93-Bobigny, 1999; *Histoire naturelle de l'esprit (suite et fin)* (sur Turing), MC93-Bobigny, 2000; *La génisse et le pythagoricien* (*Traité des formes 1*) (d'après *Les métamorphoses* d'Ovide, avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Strasbourg, avril 2002; Théâtre de Gennevilliers, décembre 2002; *Des chimères en automne* (*Traité des formes 2*) (sur Darwin, avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Chaillot, novembre 2003; *Les variations Darwin* (*Traité des formes 3*) (avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Chaillot et Théâtre national de Strasbourg, 2004-2005.

La « cabane de Thoreau », telle que la conçoit Peyret, n'est pas une représentation matérielle de la forêt de Walden, mais une machine. Et avant tout une machine à écrire, à traduire. Thoreau a fait l'expérience du retrait du monde, du retrait de soi, et ce fut en même temps un prétexte à littérature : « le livre n'est pas un simple compte rendu d'expérience, c'est une dévoration » (Peyret, 2010 : 12). Cette machine dévorante intéresse l'activité de traduction à laquelle se livre Peyret depuis longtemps pour le théâtre. La « cabane » de Thoreau sera un livre qui s'écrit en direct dans plusieurs langues et qui se déploie sur la scène à travers les voix des acteurs, à travers les machines, dans l'espace et le temps dramaturgique sous diverses formes, textuelles et vocales, sonores et visuelles.

Le dispositif a été conçu pour plusieurs versions successives, qui ont apporté chacune une nouvelle touche à la lecture de *Walden* : une version « performance musicale », créée aux États-Unis en 2009; une version « installation » (la « cabane de Thoreau »), expérimentée au Fresnoy en juillet 2010, puis reprise dans le même lieu au printemps 2013; une version « théâtrale » présentée au Théâtre Paris-Villette en juin 2010 et 2011 (c'est cette version qui sera ici évoquée); enfin, une seconde version « théâtrale », intitulée *Walden 2.0*, qui a été présentée lors de la saison 2013-2014 au Festival d'Avignon et au Théâtre national de la Colline à Paris.

UNE RAPIDE PRÉSENTATION DU SPECTACLE

Ayant assisté à plusieurs versions de la pièce, j'ai tenté de décrire approximativement l'expérience que j'ai vécue lors de la deuxième version en juin 2011 (mais non sans me souvenir de la première). Je précise que, entre les notes prises en direct et le compte rendu qui va suivre, une mise en forme écrite a été nécessaire. La réception brute est complétée par un travail de reconstitution du spectacle à partir d'une captation vidéo, que j'essaierai de ne pas interpréter pour rester fidèle à mes sensations premières. Le matériau ainsi obtenu donne un aperçu d'une pièce qu'un public somme toute restreint a eu l'occasion de voir. On peut l'auditionner et prendre un plaisir esthétique à cette partition sonore. Voici ce compte rendu.

Une impressionnante rangée de consoles d'ordinateurs fait barrière entre le plateau nu et la salle. Quatre acteurs commencent à évoluer, prononcent des phrases qu'ils répètent comme pour les mémoriser, ou pour se les approprier. Que disent ces « machines à textes » que sont ici les acteurs? Il y est question d'économie élémentaire de l'homme retiré dans la nature : construire sa maison, cultiver des haricots, chasser, pêcher, etc.

Un pianiste (Alexandros Markeas), côté jardin, accompagne les voix bégayantes des comédiens; il semble plutôt les conduire, leur imprimant leur rythme. Les langues se tissent dans les voix, anglais et français, timbres et syntagmes en échos, et le piano leur donne un liant musical. Une ritournelle se dessine peu à peu. L'image sonore s'impose à l'oreille et donne à voir un paysage invisible.

Pendant ce temps, en fond de scène, une photo de l'étang de Walden est apparue sur un grand écran. Une transformation a lieu dans l'image, imperceptiblement. La photo initiale, comme dans une vie intérieure qui lui serait propre, se transforme par touches successives. On découvre une série continue de prises de vue de l'étang, en fondu enchaîné, prises du même point de vue, jour après jour, pendant une année.

Un peu plus tard apparaît cette inscription à l'écran : « VOICE SYNTHESIS IN PROGRESS ». La machine digère et recrache sa propre voix. Voix humaines et voix de synthèse entremêlées. Assiste-t-on à une traduction automatique, de l'anglais vers le français, et vice versa?

Dans la séquence suivante, le thème musical prend le dessus; une ambiance de cabaret rock, transposition des Doors au piano, emplit le volume de la scène... les machines humaines seraient-elles en train de découvrir la vie, de la sentir monter en elles, par la grâce de la musique?

À l'écran, les choses se précipitent, au sens propre. L'image de l'étang, qui avait repris sa place et sa tranquillité, se pixellise petit à petit. L'image vire à la *catastrophe*, les pixels glissent le long de l'écran comme des gouttes de pluie par une nuit d'orage. Catastrophe naturelle, l'étang de Walden n'est plus qu'un rideau de pixels tombant en chute libre – effondrement inexorable.

Enfin, des avatars apparaissent, parachutés dans le cadre de l'écran sur un monde virtuel proche de celui de Second Life, avec leurs patronymes comme des auras dérisoires au-dessus de leurs têtes : D1 Taurus et H1 Taurus (Thoreau / Taureau, le rapport à la terre, à la nature, on suppose bien sûr que c'est voulu). Ils entrent dans une communication silencieuse, leurs avant-bras s'agitent mécaniquement. Les mots de Thoreau sont désormais encapsulés dans les petites cases miniatures du *chat*. Les voix des acteurs presque éteintes nous parviennent encore de loin, bientôt « doublées » par d'autres voix enregistrées – voix de synthèse à présent – qui égrènent d'autres mots, dans un léger écho.

Une voix claire de jeune femme se fait poème dans l'invisible : « Je ne suis pas plus solitaire que le plongeon dans l'étang, dont le rire scintille haut... ou que l'étang de Walden lui-même... Quelle compagnie ce lac solitaire a-t-il? Je vous le demande ». Elle poursuit : « Le soleil est seul, sauf parfois par temps de brume, où on dirait qu'il y en a deux, dont l'un n'est qu'un soleil pour

rire »... Puis : « Je ne suis pas plus solitaire qu'une simple molène ou qu'un simple pissenlit dans la prairie. Ou qu'une feuille de haricot. Une oseille, un taon, un bourdon... Je ne suis pas plus solitaire que le Mill Brook ou une girouette. Ou l'étoile du nord... Ou le vent du sud, ou une ondée d'avril... Ou un dégel de janvier. Ou la première araignée dans une maison neuve ».

Univers cristallin du monde virtuel. Musique cristalline. Un avatar est resté seul, immobile, à fixer le paysage numérique derrière lui. *Re : Walden*. Réponse au monde. Et soudain, cet étrange désir de peindre – nappe pixellisée, grise et blanche, muette – a un accent pathétique. C'est fini, Walden. Le grand « retour », c'est déjà fini. Éternel retour. Tout se fige. On est sur l'île. *Lumière? Noir...*

LES TROIS REGISTRES SONORES DU DISPOSITIF : MUSIQUE, SON, VOIX

La partition sonore joue un rôle essentiel dans les spectacles de Jean-François Peyret. Un dialogue subtil s'établit, tout au long du spectacle, entre la musique instrumentale, jouée sur la scène au piano par Alexandros Markeas, et la dimension synthétique du paysage sonore, élaborée par Thierry Coduys à la console de l'ordinateur. Cette matière sonore sophistiquée sculpte l'espace au travers d'un dispositif acoustique de haut-parleurs, répartis autour de la scène et dans la salle, avec lequel interagissent les comédiens.

Cette partition sonore entrelace donc différents matériaux produits en direct – les voix, la musique, les sons – avec une visée qui n'est pas seulement esthétique ou technique : le spectateur est amené à s'interroger sur l'« homme » comme sujet qui parle, qui doute, qui éprouve, qui sent (pour paraphraser Descartes). Dans sa relation à la technique, Peyret se souvient de l'héritage de Brecht et de Benjamin. Face à l'essor industriel du cinéma et de la radio dans les années 1930, le théâtre épique de Brecht prenait acte de l'emprise de la technique, tout en résistant au contexte capitaliste qui la sous-tendait, ce que Benjamin a souligné : « C'est là l'homme éliminé par la radio, par le cinéma, l'homme considéré comme la cinquième roue du char de la technique. Et cet homme réduit, à l'écart, se voit soumis à certains examens, expertisé » (Benjamin, 2003 [1939] : 120).

La réflexion de Peyret se déploie, quant à elle, dans un tout autre contexte historique, esthétique, technique et idéologique qui n'a plus guère à voir avec l'idéal « révolutionnaire » des années 1930. Dans son scepticisme radical, elle se rapproche plutôt du posthumanisme désillusionné d'un Peter Sloterdijk. Pourtant, le choix de réactualiser le texte de Thoreau s'impose comme une façon ironique de refaire écho, aujourd'hui, à la philosophie économique du milieu du XIX^e siècle.

Qu'on en juge à ce fragment de *Walden*, qui résonne avec des accents dignes du *Capital* dans le poème scénique de Peyret : « L'homme qui travaille ne peut pas se permettre d'entretenir des relations humaines avec d'autres hommes. Il n'a pas le temps d'être autre chose qu'une machine. Son travail perdrait de la valeur sur le marché » (Thoreau, 1922 [1854] : 12-13). Chez Thoreau, la division du travail et l'aliénation de l'homme moderne se posent non pas entre les murs de l'usine à l'europpéenne, mais en pleine nature : dans son récit, il s'en prend à l'homme citadin des États-Unis qui, à cette époque, ne sait déjà plus construire sa propre maison. Cette critique s'inscrit sur l'horizon d'un étang perdu au fond du Massachusetts et, dans la version proposée par Peyret, le paysage sonore de Thierry Coduys lui donne une couleur singulière. La création sonore et la musique montrent là leur capacité à transporter les problèmes de l'homme civilisé dans un monde quasi intérieur et en même temps artificiel, en favorisant le travail de l'imagination.

Concernant la voix, et les rapports de celle-ci au langage et à la technique, une autre influence décisive est celle de Beckett. Après la série du *Traité des formes*, Peyret est revenu à Beckett, en 2006, dans le cadre d'un séminaire avec des élèves du Théâtre national de Strasbourg (TNS). Dans cette période où *Le cas de Sophie K* est en cours de production (la dernière a lieu à la fin du mois de mai 2006), ce travail constitue, à ses yeux, un moment de « retour sur ses pas » (Peyret, 2001-2009 : 22 mai 2006) et, en même temps, une avancée inconfortable dans l'inconnu. Ce chantier sur le comédien, sur sa présence, sur la concurrence des images, des sons, sur la relation entre le corps et la voix, est l'occasion pour Peyret de penser autrement l'espace de la scène et le (non-)lieu du corps de l'acteur, comme il le relate dans son *Journal* : « La voix se sépare du corps. Chez Beckett, elle est à côté mais pas encore très loin et encore une voix. Avec nous, elle va aller plus loin, se transformer, devenir espace, envahir l'espace sonore, le remplir. Alors le comédien peut même sortir » (Peyret, 2001-2009 : 7 janvier 2006).

Pour déconstruire le mythe d'une « relation vivante acteur / spectateur », Peyret s'intéresse à la question de la « délocalisation » vue comme une « fragmentation d'un espace censé être homogène », comme une « explosion de la scène » (Peyret, 2001-2009 : 23 janvier 2006). Il s'agit de démystifier les catégories de l'espace et du temps qui sous-tendent le récit de vie du sujet (dans la vie comme dans la fiction narrative). Par la délocalisation, un point de vue extérieur au présent de la scène, une forme de distanciation, devient possible – et donc un jugement autre sur la situation. L'utilisation de caméras permet de déjouer le schéma de la « présence » en transférant l'image du performeur dans un autre espace ou en convoquant sur la scène une image venue d'ailleurs (avatars, anamorphoses numériques, etc.). Que devient, pour l'acteur, la sensation d'être vu de cette façon, médiatisée par l'œil d'une caméra ? Œil indiscret ? Œil de la surveillance ? Question symétrique pour le spectateur : que devient son regard sur ce qu'il croyait

avoir lieu ici et maintenant? Ce geste de déstabilisation du regard et de délocalisation du corps permet-il de raconter quelque chose du sujet, habitué à croire ce qu'il voit? Les expériences passées sur Müller (*Paysage sous surveillance*), Turing (*Histoire naturelle de l'esprit*), Ovide (*La génisse et le pythagoricien*) ou Darwin⁴ prennent sens dans le cadre de ce « théâtre et son trouble⁵ ». La confrontation de l'humain avec la machine trouble la règle du jeu et constitue une atteinte à la présence de l'acteur vivant. Dans la dimension du son, c'est au moins aussi « troublant » que dans celle de l'image : les façons de jouer sur la voix, tantôt incarnée, tantôt rendue acousmatique, l'utilisation du différé et la synthèse artificielle de cette voix recomposée sont autant de moyens de susciter ce trouble.

Presque toutes les idées qui ont été mises en incubation dans la période sur Beckett vont se retrouver dans le projet *Re : Walden* à partir de 2009. Par rapport aux spectacles antérieurs de Peyret, les choses se compliquent encore du fait du traitement informatisé des voix, des textes et des sons en direct. Ici, la technique n'est pas là pour souligner, renforcer ou mettre en valeur le jeu des acteurs, pas plus que pour le nier ou l'annihiler; elle produit quelque chose d'autre, qui s'autonomise vis-à-vis de la parole et de la gestuelle des comédiens. Cette complexité formelle est très sensible dans l'expérience du spectateur. Des machines, dont le rôle n'apparaît pas clairement, mais dont les effets se font sentir en particulier dans le registre sonore, sont présentes : le texte de Thoreau, déjà quelque peu mécanisé à travers les bégaiements hésitants des acteurs, est automatisé par les outils de traitement linguistique – tandis que, en contrepoint, le paysage sonore apporte une touche sensuelle, très « humaine » et, par moments, mélancolique au spectacle.

MÉMOIRES EXOGÈNES, VOIX ACOUSMATIQUES, OBJETS SONORES

La question de la mémoire s'invite dans ce débat sur le corps et la voix. La mémoire est prise comme matériau de travail, comme espace obscur et intérieur où « ça parle ». Le motif qui intéresse Peyret est certes lié aux possibilités actuelles de traduction automatique mais, dans ce processus, la *machine*, ce n'est pas seulement l'ordinateur, ce sont aussi et surtout le langage lui-même ainsi que la mémoire et le corps parlant de l'acteur dans ses dysfonctionnements et ses maladresses.

La technique devient ainsi un révélateur du travail inconscient qui a lieu dans la machine / cerveau. La voix *machinée*, comme chez Beckett – par la radio, le magnétophone et, ici, l'ordinateur –,

4 Voir les notes 1 et 2 pour les dates de ces spectacles.

5 « Le théâtre et son trouble » est un texte en chantier de Peyret. Par « trouble », il entend « ce qui fait trembler les représentations », notamment en déjouant la doxa selon laquelle « le théâtre est d'autant plus pur qu'il est simple, qu'est directe la relation vivante acteur / spectateur » (Peyret, 2001-2009 : 23 janvier 2006).

permet de faire rentrer et ressortir le matériau de la parole en l'inscrivant dans un intervalle / durée que l'homme de théâtre peut à loisir chercher à modeler (et à moduler). Le poète de la scène qu'est Peyret peut jouer avec ces intervalles / durées et provoquer ainsi des asynchronismes étranges en ce qui concerne le comédien : le moment où son corps parle (ou croit parler / penser) se trouve souvent disjoint du moment où sa *parole transformée* ressort ailleurs, diffusée par les haut-parleurs.

Pour éclairer cela, je voudrais m'attarder un instant sur le processus de création et sur le travail préparatoire d'improvisation avec les comédiens. L'exercice repose sur une règle du jeu : le « matériau Thoreau » est pris comme un livre en morceaux, un ensemble de fragments qui ne cessent de se recombinaison en constructions provisoires sous l'effet aléatoire de la réminiscence. Ces répétitions sont mises à profit pour enregistrer les voix des comédiens, qui vont devenir à leur tour un matériau à plusieurs usages. D'une part, ces voix sont transmises au LIMSI⁶, sous la direction de François Yvon, pour les synthétiser et disposer ainsi de *voix clonées* des comédiens. D'autre part, Peyret utilise ces enregistrements comme traces, échos, surajoutés aux voix en direct des comédiens pendant les séances suivantes d'improvisation.

La mémoire de l'acteur elle-même, avec ses traces et ses trous, ses hésitations, devient un moteur de la dramaturgie et de la scénographie du spectacle, à l'opposé de la conception classique où il s'agit d'apprendre un rôle et de l'interpréter. *Re : Walden* est conçu par Peyret non comme l'adaptation du *Walden* de Thoreau, mais plutôt, sur le mode mineur, comme le souvenir d'une lecture (celle des comédiens mis à l'épreuve et, en arrière-plan, sa propre lecture de jeunesse) :

L'intérêt pour moi était d'en appeler à la mémoire du comédien pour sortir du schéma obsolète de l'adaptation au théâtre d'un texte non dramatique, mécaniquement apprise par les comédiens qui font semblant, et de manière généralement expressive (ah! l'expression, que de crimes...), de s'approprier le texte en singeant de le penser. Ici, il ne s'agit pas du transport d'un texte littéraire d'un genre littéraire dans un autre médium (le théâtre) selon le passe-passe d'une substitution (comme les drogues du même nom); il ne s'agit pas de remplacer une lecture par un acte théâtral, mais on a affaire au souvenir d'une lecture, *Re : Walden, a memory* (Peyret, 2011 : 136).

Parallèlement à ces séances, le texte anglais de *Walden* a été mis en mémoire dans l'ordinateur, au LIMSI, sous la forme d'un ensemble de fragments qui constituent un corpus de référence⁷. La machine de traduction automatique – autre élément moteur du dispositif – joue alors un rôle perturbateur puisqu'elle prend de vitesse les comédiens et les « bombarde » de fragments imprévisibles. La concurrence est déloyale... mais c'est justement ce qui intéresse Peyret.

6 Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur (LIMSI), Université Paris-Sud.

7 En fait, le texte de Thoreau est complété par d'autres textes américains du XIX^e siècle pour permettre à la machine de traduction automatique de s'adapter à la langue de cette époque.

Pendant les séances de travail, chacun va réagir à sa manière en fonction de ses propres automatismes de pensée, de ses associations d'idées (conscientes ou inconscientes), en déformant parfois le texte et en trébuchant souvent. Le dialogue homme / machine est un motif de jeu, il devient l'une des fonctions de l'acteur, dans un théâtre qui s'affirme comme postmimétique. Dans le panthéon imaginaire de Peyret, la machine est cette chose étrange par laquelle se réalise la dernière des « vexations » infligées à l'homme moderne; la constellation subjective est déconstruite dans toutes ses composantes : le « je » de l'auteur, le « il » du personnage, le moi empirique et biologique de l'individu, le sujet sociohistorique, voire transcendantal, le « nous » collectif de l'espèce et, bien sûr, le corps de l'acteur.

La séparation du corps et de la voix brise l'unité du sujet et modifie la sensation de présence, qui se déplace du visuel vers l'auditif, comme dans le théâtre de Beckett. La parole se dissout dans un texte sonore kaléidoscopique sans auteur identifié; les voix se chevauchent, s'entremêlent et sont, à certains moments, concurrencées par des voix off invisibles; la langue elle-même se métamorphose à travers la pluralité des traductions et les altérations du bilinguisme.

On remarquera que cette polyphonie ne vise pas à valoriser les harmoniques et les accords, comme dans la tradition musicale classique, mais plutôt à jouer sur les ratés et les dissonances. En outre, les chevauchements qui ont lieu, entre les acteurs, mais aussi entre les acteurs et les voix synthétiques, produisent des lignes mélodiques en contrepoint, à l'instar des approches contemporaines qui ont réhabilité cette technique au XX^e siècle. Moyennant ces remarques, peut-on parler d'un spectacle musical? Un élément de réponse peut nous être fourni si l'on se réfère aux conceptions de Pierre Schaeffer.

Les voix qui sont produites et entendues sur la scène de *Re : Walden*, celles des acteurs et celles des machines, suscitent des conditions d'écoute qui se rapprochent d'une audition acousmatique, au sens où l'a définie Schaeffer (1966 : 91-99). Cela s'explique non seulement du fait qu'elles sont amplifiées par des micros haute-fidélité mais, plus profondément, à cause de la façon dont Peyret, dans sa mise en scène, s'amuse à faire disparaître les causes instrumentales et subjectives de ces voix. Tout est fait pour qu'on ne sache plus distinctement *qui* parle (ni d'où l'on parle), tant les acteurs sont dénués d'intention de parole. Nous sommes sous l'emprise de la machine / langage, ce qui transforme, *ipso facto*, le registre vocal en phénomène acousmatique. Et l'écoute de ces voix, détachées de causes et d'intentions aisément repérables, nous permet de saisir exactement ce que Schaeffer nomme des « objets sonores⁸ ».

8 « Si l'on nous présente une bande sur laquelle est gravé un son dont nous sommes incapables d'identifier l'origine, qu'est-ce que nous entendons? Précisément ce que nous appelons un objet sonore, indépendamment de toute référence causale désignée, elle, par les termes de *corps sonore*, *source sonore* ou *instrument* » (Schaeffer. 1966 : 95).

Le spectateur-auditeur est ainsi incité à prêter l'oreille à ces divers objets sonores qu'il perçoit autour de lui à travers les haut-parleurs répartis sur la scène et dans la salle. Autrement dit, selon le modèle des quatre types d'écoute de Pierre Schaeffer, c'est ici l'écoute qui est privilégiée. *A contrario*, les modes « entendre » (lié à une intention de l'auditeur) et « comprendre » (lié au sens) sont tenus à distance par la mise en scène de Peyret. Ces remarques étant faites, nous allons voir maintenant à quel enjeu anthropologique répond ce traitement spécifique du langage et de la voix.

UNE EXPÉRIENCE PARTICULIÈRE : JOUER ÉCHO CONTRE NARCISSE

Dans son séminaire sur Beckett avec les élèves du TNS, Jean-François Peyret s'est souvenu du texte d'Ovide sur lequel il a travaillé dans le *Traité des formes*⁹. La mythologie ovidienne lui a inspiré une intéressante dialectique entre Narcisse et Écho, qui donne un éclairage décisif à son geste théâtral :

L'angle d'attaque : la voix. Écho plutôt que Narcisse. La technique s'en prend à l'unité du sujet (un corps qui parle, une voix assujettie à un corps); dérobe quelque chose au sujet *hic et nunc*. On lui vole quelque chose. On se projette. Écho réprimée (parce que c'est une femme?). La technique et la subjectivité. Langage et subjectivité. Attaquer la question du narcissisme contemporain par le mythe d'Écho, souvent subsidiaire par rapport à Narcisse (une dépendance, l'image est gratifiante, ou on attend d'elle qu'elle le soit, on se méfie de la voix, de sa propre voix). La voix serait même mauvaise servante de la parole (qui elle-même peut trahir la pensée). La voix est souvent le chiffre de la différence à soi; alors que l'image est identitaire. Choisir Écho, c'est choisir la proie pour l'ombre (Breton). Écho enregistre la voix de Narcisse. Répéter sur le mode affaibli. Pas une simple reprise : il n'y a pas reproduction, mais répétition (Peyret, 2001-2009 : 23 février 2006).

Je retiendrai de cette note du *Journal* de Peyret une formule matricielle de son théâtre dans la dernière décennie : « Écho plutôt que Narcisse ». Le mythe d'Écho donne tout son sens à l'utilisation du registre sonore, sur toute la gamme des techniques : traduction automatique, synthèse vocale, traitement du signal, échantillonnage, mixage, amplification, réverbération... Peyret choisit donc son « angle d'attaque : la voix ». Son choix délibéré de jouer Écho contre Narcisse est d'une portée poétique, politique, anthropologique et tragique, qu'on peut, pour finir, essayer d'appréhender.

C'est dans le registre du langage (la machine par excellence) que se trouve *toujours déjà* abolie « l'unité du sujet », c'est-à-dire, selon la citation ci-dessus, « un corps qui parle, une voix assujettie

9 *La génisse et le pythagoricien (Traité des formes 1)* (d'après *Les métamorphoses* d'Ovide, avec Alain Prochiantz), Théâtre national de Strasbourg, avril 2002.

à un corps ». Peyret travaille sur le phénomène de la voix en se souvenant des travaux de Derrida¹⁰, mais il le fait à sa manière. Il relève qu'un chapitre de *Walden* s'intitule « Reading » et note que son propre théâtre « répond à ce participe présent, à cette forme progressive, par un participe passé, une forme régressive (?) : avoir lu » (Peyret, 2011 : 136). Le retour à la forêt de *Re : Walden* dénote alors une secrète mélancolie : « Qu'est-ce au juste qu'avoir lu ? C'est peut-être la question que j'ignorais me poser : qu'est-ce qu'avoir lu *Walden*, il y a si longtemps ? » (Peyret, 2011 : 136)

Écho est l'éternel *retour sur...* mais « sur le mode affaibli » (Peyret, 2001-2009 : 23 février 2006). Sur la scène de *Re : Walden*, les acteurs sont comme condamnés à entendre toujours l'écho de leur propre voix, qui n'est elle-même que l'écho de voix antérieures, déposées dans les textes, dans le langage. Cette voix, éternellement répétée, se cache dans les forêts et elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle. C'est la raison pour laquelle elle est « le chiffre de la différence à soi » (Peyret, 2001-2009 : 23 février 2006), pour reprendre la formule citée plus haut.

Le théâtre aurait alors une fonction qui n'est plus tant de *faire voir*, mais plutôt de *faire entendre* l'écho de ce qui n'a jamais existé. L'écho d'une illusion. Ici, l'on peut se souvenir d'une réflexion de Kantor sur la notion de « lointain » :

En face de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé exactement semblable à chacun d'eux et cependant (par la vertu de quelque « opération » mystérieuse et admirable) infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort, coupé d'eux par une barrière qui pour être invisible n'en semblait pas moins effrayante et inconcevable. [...] Ainsi que dans la lumière aveuglante d'un éclair ils aperçurent soudain l'IMAGE DE L'HOMME, crierie, tragiquement clownesque, comme s'ils le voyaient pour la première fois, comme s'ils venaient de se voir eux-mêmes (Kantor, 1977 : 222).

Dans ce mythe théâtral que dessinait Kantor, un homme commence par s'effacer de la communauté, par disparaître, pour ressurgir dans le lointain, « comme habité par la mort ». Or, avec *Re : Walden*, Peyret propose au spectateur de faire une expérience particulière qui déplace quelque peu celle du « lointain ». Cette expérience donne à entendre les échos de l'homme ; elle se laisse appréhender sur un « lointain » inhabituel, qui n'est pas celui de l'image : ce n'est plus l'arrière-plan de la mer, horizon du regard par excellence, devant lequel se postait le théâtre grec.

Le « lointain » d'Écho n'est pas un infini visuel, c'est un infini sonore où l'homme se perd, faute d'y voir quelque chose. On remarquera que, dans le mythe raconté par Ovide, la forêt est le lieu de la (non-)rencontre de Narcisse et d'Écho. Lorsqu'Écho se retrouve, par hasard, en présence

10 Pour Derrida, la prétendue présence à soi suppose la pensée / conscience, qui, selon lui, suppose la voix, qui elle-même suppose l'écrit, toujours déjà déposé comme trace. Ainsi, l'extériorité (du langage) précède l'intériorité (de la conscience) : « Le présent vivant jaillit à partir de sa non-identité à soi, et de la possibilité de la trace rétentionnelle. Il est toujours déjà une trace. Cette trace est impensable à partir de la simplicité d'un présent dont la vie serait intérieure à soi. Le soi du présent vivant est originairement une trace » (Derrida, 1967 : 95).

de Narcisse au fond des bois, elle tombe instantanément amoureuse. Hélas, elle n'a d'autre choix que de répéter la fin de ses phrases, ce qui lui interdit de déclarer sa flamme.

La forêt de *Walden* prend alors une autre dimension, dans les *échos* de la mémoire. Il ne s'agit pas seulement de se demander dans quel monde nous vivons (problème politique), ni dans quel monde habiter demain (problème écologique), mais aussi, par une distorsion mnésique qui fait interagir présent, avenir et passé, dans quel monde nous avons habité, et peut-être, plus tragiquement, dans quel monde nous *aurons* habité.

Si l'on considère, pour conclure, que Narcisse, c'est nous-mêmes, on peut aussitôt ajouter qu'Écho est notre propre disparition. Privés de la présence à soi qui nourrissait nos illusions, nous serions condamnés à « répéter » indéfiniment, et un théâtre d'Écho serait, en ce sens, celui de la disparition. Dans ce théâtre d'Écho, nous sommes plongés dans une forêt, où se font entendre les voix d'une identité perdue. À la *mimèsis* se substitue un autre processus qui n'est plus l'identification, mais que l'on peut appeler la « disparition¹¹ ».

On saisit peut-être mieux, dès lors, la portée de la formule de Peyret : « Écho plutôt que Narcisse ». Narcisse, c'est la structure spéculaire du double; c'est l'opérateur fondamental de la théâtralité classique. Or cet opérateur ne rend pas bien compte d'un spectacle comme *Re : Walden*. L'*écho* apparaît comme une alternative qui fonde une autre théâtralité – et qui ouvre peut-être un bel avenir aux approches qui privilégient le registre sonore sur la scène.

11 Voir la conclusion de ma thèse de doctorat : « Ce théâtre d'Écho nous plonge dans une forêt où se répètent les voix d'une identité perdue. Dans ce théâtre postmimétique, Narcisse fait place à Écho. À l'identification se substitue la disparition : Écho est *la disparition même*. Et l'on peut se demander quel spectateur émergera de ce théâtre sans horizon, qui reconfigure l'expérience du tragique contemporain. En définitive, le spectateur attentif n'est peut-être pas trompé par son intuition : un théâtre sans acteurs le prive du *lointain* où il voyait apparaître l'image de l'homme, et le plonge dans une *forêt* où se répètent les échos affaiblis du mythe de l'homme » (Ballay, 2012 : 516; souligné dans le texte).

BALLAY, Jean-François (2012), « Disparition de l'homme et machinerie humaine sur la scène contemporaine (Denis Marleau, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret) », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

BENHAMOU, Anne-Françoise (2005), « Échappées », entretien avec Jean-François Peyret, *OutreScène*, n° 6 (« Pourquoi êtes-vous metteur en scène? »), p. 87-97.

BENJAMIN, Walter (2003 [1939]), « Théâtre et radio », *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, p. 117-121.

COMPAGNIE TF2, « Documents », *Compagnie Jean-François Peyret*, <http://theatrefeuilleton2.net/spectacles/re-walden/>

DERRIDA, Jacques (1967), *La voix et le phénomène*, Paris, PUF.

KANTOR, Tadeusz (1977), *Le théâtre de la mort*, Denis Bablet (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme.

PEYRET, Jean-François (2011), « *Re : Walden*, a memory », *Théâtre/Public*, n° 201 (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.]), p. 135-136.

PEYRET, Jean-François (2010), « Matériau Thoreau », « Où la cigogne va chercher les enfants » et « Notes pour une nouvelle technique dramatique (rires). À l'attention des comédiens », *Patch*, n° 11 (Clarisse Bardiot [dir.]), p. 8-19.

PEYRET, Jean-François (2007), « Lettre à JPS, Carnets », *Études théâtrales*, n°s 38-39 (« La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette [dir.]), p. 179-196.

PEYRET, Jean-François (2001-2009), *Journal de travail*, <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/journal/>

PEYRET, Jean-François et Georges BANU (2009), « Un théâtre en état d'alerte », *Alternatives théâtrales*, n°s 102-103, p. 35-41.

SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

THÉÂTRE PARIS-VILLETTE (2010), *Dossier de presse pour Re : Walden*, Paris, x-reseau.

THOREAU, Henry David (1922 [1854]), *Walden ou La vie dans les bois*, trad. Louis Fabulet, Paris, Gallimard.

RICK COUSINS

Université d'Ottawa

Traduit de l'anglais
par Janine Léopold

Radio Cargo Cult Liturgy : essai de transposition du théâtre radiophonique dans le visible

FAIRE VOIR L'INVISIBLE

Donner au public l'impression d'assister à une performance radiophonique semble étonnamment facile. Il vous suffit de mettre votre main en coquille sur votre oreille, de faire semblant de tenir un micro de l'autre main et tout le monde comprend généralement de quoi il s'agit. Mais ce que vous faites réellement dans ce cas, c'est performer l'idée de radio, plutôt que présenter une esthétique fondée sur les caractéristiques de la radio en tant que média performatif. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, j'ai fait plusieurs essais de transposition en direct de l'essence du théâtre radiophonique. Ces essais se sont soldés par quelques frustrations, dont l'une des principales a été de constater que j'étais apparemment incapable de faire sortir le merveilleux pouvoir d'évocation du visuel, propre à la radio, d'un cadre de référence strictement statique. Je pensais que les mots et les sons suffiraient, et pourtant, au moment où je les performais, je sentais qu'il n'en était rien.

J'ai également été frustré de constater que le public avait des attentes très précises quant à l'esthétique radio dans un spectacle, puisqu'il avait été contaminé par de maladroites reprises d'émissions radio authentiques. L'un de ces petits divertissements remporte un franc succès

pendant les fêtes de fin d'année dans la localité où j'habite¹. Il est déclamé avec enthousiasme, comme il sied aux spectacles de Noël, par des acteurs vêtus de costumes défraîchis de films de gangsters de série B, et constitue une élégie annuelle pleurant les temps remémorés comme étant plus simples et plus innocents – tout au moins par ceux qui oublient que c'était également l'époque de la Grande Dépression, suivie d'une guerre mondiale...

Je me rends compte que j'exprime là un point de vue éminemment personnel et partial à l'égard d'une activité considérée par tous les intéressés comme un amusement inoffensif. Néanmoins, ma première expérience en radiophonie est quelque chose que je ne peux décrire de manière positive. Mon instinct d'interprète me disait que la radio avait davantage à offrir au théâtre que des pièces anodines caractéristiques d'une époque. Si l'on veut faire de la radio le vecteur d'une performance en direct, il faut y voir une chose vivante et non une pièce de musée. Cela, à son tour, exige que l'on considère la radio sous l'angle, non pas de ce qu'elle interdit à l'interprète, mais de ce qu'elle lui offre en retour. C'est une affaire de « vision » autant que d'« écoute » : plutôt que de parler de média « aveugle », comme le font de nombreuses publications savantes en la matière, on peut dire que « radio's visual dimension operates in a way similar to that of literature, where what readers see is not just the printed letters and words before their eyes but the characters and settings those letters and words represent² » (Shingler et Wieringa, 1998 : 77).

D'autres théoriciens ont repris cette hypothèse. Comme le déclare Andrew Crisell, « [w]ords on the radio could be regarded as the application of oral language to a situation which normally calls for writing³ » (Crisell, 1994 : 55). L'aspect « *Book at Bedtime* » des émissions de radio (allusion à un programme de longue haleine diffusé par la BBC en 1949 entre 22h45 et 23h, qui consistait à lire des romans en version abrégée, par épisodes) a néanmoins un prix : c'est un média qui a une fâcheuse tendance à ne créer aucune impression de mouvement ni de mobilité, aussi bien à cause de son oralité que de l'origine littéraire pleinement assumée d'un grand nombre de ses pratiques déictiques. Cela explique aussi pourquoi, à plusieurs reprises et même quand la matière brute de mes essais de radio-théâtre réussissait relativement bien à créer des images mentales chez les spectateurs, moi, je restais là pendant ce temps, comme paralysé.

1 L'an dernier, le spectacle a eu lieu à l'Halloween : c'était une version de l'adaptation par Orson Welles du roman *The War of the Worlds* (*La guerre des mondes*). Il y a sans doute des pièces de théâtre radiophoniques se prêtant moins que celle-ci à une reprise en direct devant un public ; néanmoins, comme la fameuse fausse invasion de Martiens mise en scène par Welles ne pouvait produire son effet qu'en l'absence de tout observateur étranger sur les lieux de la diffusion, on ne pouvait pas espérer grand-chose d'une telle reprise.

2 « [L]a dimension visuelle de la radio agit à peu près comme celle de la littérature, où le lecteur a sous les yeux, non pas simplement les lettres et les mots imprimés, mais les personnages et les cadres représentés ».

3 « [À] la radio, les mots pourraient être considérés comme un langage oral appliqué à une situation exigeant normalement un texte écrit ».

Je pensais d'ailleurs que, même ainsi, cela ne voulait pas forcément dire que les caractéristiques de cette manière particulière de raconter et de performer des histoires devaient me lier inextricablement et pour toujours à un média passant uniquement par le son. Après tout, le son est principalement une expérience vécue *en direct* – même quand l'enregistrement date de dizaines d'années, je l'écoute toujours ici et maintenant. Ce que je voulais, c'était obtenir ce qui est le propre de la radio : laisser le son et la voix prendre le dessus sur la narration et la mise en scène et mettre au premier plan les sources des sons évocateurs – que ces sources soient des instruments de bruitage ou des lecteurs d'enregistrements. Et je voulais, par-dessus tout, y arriver sans sacrifier ce que le mouvement et le geste apportent à une performance, en révélant néanmoins, comme le fait toute bonne émission de radio, « the extent to which visuals are actually the most dispensable element of any artistic, dramatic or communicative medium (because audiences can supply these themselves)⁴ » (Shingler et Wieringa, 1998 : 77-78). Pour parler simplement, en tant qu'acteur, je voulais redonner vie à la radio sans transformer le procédé et le produit en une sorte de reprise historique pitoyable et, finalement, peu convaincante.

Ce ne sont pas exactement les mots que j'ai utilisés quand j'ai commencé à réfléchir à un appel de propositions du groupe « Le son du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) ». Ma femme, Alison, qui allait assurer la mise en scène de la pièce que j'allais écrire pour cette conférence sous le titre de *Radio Cargo Cult Liturgy*, peut en témoigner. Les questions que je me posais étaient d'un autre ordre : « why is it that when people put radio on stage, they treat it like it's some sort of church service⁵? » Le mot « church », l'équivalent anglais d'église, était précédé (comme sans doute beaucoup d'autres mots) du participe présent d'un gros mot anglo-saxon bien connu. Comme c'est souvent le cas pour moi, une obscénité était devenue la mère d'une invention. Je me suis rendu compte que mes précédents essais visant à fusionner la radio avec le théâtre avaient été entravés par la vénération excessive que je vouais à l'idée de radio en tant que forme d'art. C'est comme si j'avais rejeté l'expérience et la connaissance accumulées toute ma vie sur les aspects pragmatiques et routiniers de la radio. À la place, j'avais inconsciemment adopté un point de vue proche de celui d'un visiteur d'une autre planète, quelqu'un qui n'aurait pas eu la moindre idée qu'une chose telle que la radio pouvait seulement exister. Au lieu du charivari de sons obstinément statiques sortant d'une boîte, cet extraterrestre entendait la voix de redoutables nouveaux dieux.

4 Je voulais révéler « à quel point le visuel est, en fait, l'élément dont on peut se passer le plus facilement dans tout média artistique ou dramatique ou dans tout moyen de communication (parce que le public peut y pourvoir lui-même) ».

5 « Pourquoi, oui, pourquoi ceux qui choisissent de transposer la radio sur scène font-ils comme s'il s'agissait d'un service religieux dans une église? »

NAISSANCE DE *RADIO CARGO CULT LITURGY*

Cette idée, combinée avec un dispositif de science-fiction légèrement éculé, m'a inspiré le scénario de base de la pièce que j'ai alors commencé à écrire pour « Le son du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) ». J'ai remplacé le visiteur isolé par une planète pleine d'extraterrestres qui, plutôt que de se rendre sur Terre dans un vaisseau spatial, étaient restés sur place, tandis que leur planète, sortie entièrement de son orbite, dérivait à travers l'espace. Leur civilisation était suffisamment avancée sur le plan technologique pour leur permettre de rester en vie et de protéger leur planète dans ses errances, mais elle avait du retard par rapport à la nôtre sur un point essentiel. Bien que ces extraterrestres aient élaboré des systèmes perfectionnés de télémétrie radioélectrique pour suivre le parcours de leur planète dans l'espace, ils n'avaient toujours pas découvert la modulation d'amplitude – avancée technologique qui permettait de transmettre la parole et d'autres sons sous la forme de signaux radio. Un jour, vers la fin des années 1930, leur planète était arrivée à portée des signaux radio émanant de la Terre depuis une génération. Lorsque leurs instruments eurent détecté ces signaux⁶, leur système de croyances en a été bouleversé et son contenu remplacé par ce qu'ils entendaient.

Mais... à quel point faudrait-il puiser dans le contenu du soi-disant âge d'or de la radio – les années 1930 et 1940 – pour remplir le vide mental de mes extraterrestres? Ceux-ci prendraient-ils les paroles tonitruantes de Jack Benny « Now cut that out! » pour un ordre émanant d'un dieu exaspéré? Dans un déluge de feu, allais-je déclencher le martèlement des sabots sur une musique de Rossini, le nuage de poussière et les « hi ho, Silver » d'encouragement du film *The Lone Ranger*? Ou devrais-je arriver « like *Gangbusters* », expression que l'on entend encore occasionnellement au cours d'une conversation et qui évoque les « super-flics » d'une série policière prototypique de la radio américaine, avec « les sirènes hurlantes et les bruits de pas menaçants » (« the wailing sirens and portentous footsteps, Simpson, 2004 : 139), afin de clouer – littéralement – mes extraterrestres au sol?

N'OUVREZ PAS CETTE PORTE!

L'idée de ce qu'il fallait faire m'est venue comme un éclair – ou plutôt comme un fracas –, un bruit bien connu des auditeurs de la radio aux États-Unis (et à certains endroits du Canada à portée d'ondes d'un émetteur radio appartenant à une filiale de NBC), car il se produisait quand le placard de l'entrée de Fibber McGee, plein à ras bord, dégorgeait son contenu archi-compact.

6 Il vaut mieux ne pas s'interroger sur la façon dont des instruments conçus pour percevoir et amplifier des impulsions interstellaires à haute fréquence pourraient reproduire fidèlement des émissions radio dans la bande AM. C'est là que les fondements scientifiques rigoureux commencent à s'effondrer au profit d'une bonne histoire, et je le confesse volontiers.

Outre que ce fracas était un élément marquant d'imagerie aurale, il me donnait d'emblée la possibilité de mettre en scène cette auralité. Disons simplement que j'avais produit suffisamment de « fracas » dans des enregistrements en studio ou en direct (autant sur les ondes que sur scène) pour savoir à quel point on pouvait capter l'attention en faisant tomber des piles d'objets.

Il y avait plus à tirer de *Fibber McGee and Molly* (titre complet de l'émission) que sa signature sonore. Comme c'est le cas pour d'autres *sitcoms* de première génération de la radio américaine, on peut considérer que cette émission a servi de rituel pour renforcer les collectivités. Placées dans un cadre récurrent renfermant « une kyrielle de blagues en vogue » (« a litany of running gags », Cox, 2009 : 147), les mésaventures des McGee constituaient, comme dans toutes les autres comédies de ce genre, un corpus de « contes moraux pour la classe moyenne » (« middle-class morality tales », McDonald, 1979 : 141) : « These secular parables proffered models which cleverly combined comedy and social message, an act of camouflage that made the sermonizing more palatable⁷ » (McDonald, 1979 : 142)⁸.

Le fonctionnement des comédies de situation radiophoniques comme des écoles du dimanche en ondes n'était pas le seul aspect prometteur de *Fibber McGee and Molly* en tant qu'éventuel objet de culte saugrenu. Le programme présente un aspect mythique qui le distingue des pures *sitcoms*. Bien qu'il esquisse les contours d'une situation sociale traditionnelle, il ne va jamais jusqu'à donner des explications cohérentes sur sa raison d'être⁹. Fibber et Molly sont mari et femme et vivent dans un quartier résidentiel de la classe moyenne dans une petite à moyenne municipalité, mais ni l'un ni l'autre ne semble avoir une source de revenu qui permettrait ce train de vie confortable¹⁰. En outre, la confusion entre les personnages principaux de l'émission et l'équipe formée de Jim et de Marian Jordan – mari et femme dans la vie réelle, qui en étaient les créateurs – se trouvait renforcée par de périodiques allusions à la carrière faite précédemment par Fibber et Molly dans le « vaudeville in which the Jordans had worked [...] before entering

7 « Ces paraboles laïques offraient des modèles alliant adroitement une comédie à un message social, comme pour camoufler le sermon et le rendre moins désagréable à avaler. »

8 Les mots anglais *parable* (parabole) et *sermonizing* (sermon) évoquent une fonction sociale qui va au-delà d'un bon éclat de rire général. Une enquête faite auprès de pratiquants protestants américains en 1947, pour savoir quel était le programme (de radio) qui dépeignait le plus fidèlement la vie américaine (McDonald, 1979 : 142), avait classé *Fibber McGee and Molly* parmi les dix premiers programmes et révélé que les Églises américaines se rendaient parfaitement compte des valeurs sociales et morales sous-tendant les comédies de situation radiophoniques (McDonald, 1979 : 142).

9 Au cœur de cette incohérence, il y a la question de savoir à quel endroit au juste vivent les McGee. Leur domicile est situé alternativement dans la ville fictive de Wistful Vista ou indiqué par l'adresse d'une maison (numéro 79) dans une rue appelée Wistful Vista d'une ville sans nom. Wistful Vista semble être soit une rue, soit une ville, selon que les épisodes de *Fibber McGee and Molly* se déroulent au domicile des McGee ou dans un autre quartier.

10 Dans l'entrée qu'il consacre à ce programme dans *The Encyclopedia of Radio*, James A. Freeman mentionne en particulier que, même si le ménage donne généralement l'impression d'être relativement en sécurité dans la grande parade économique, la source de revenus des McGee reste ambiguë (Freeman, 2004 : 589).

broadcasting¹¹ » (McDonald, 1979 : 135). L'ambiguïté inhérente à leur organisation domestique incite vraiment à croire qu'il faut considérer Fibber et Molly non pas comme tirés de la vie, mais dans la vie – forment-ils un couple archétypal d'Américains de la classe moyenne sur lequel nous tombons pendant une émission de radio ou bien un couple d'archétypes lâché dans les classes moyennes américaines pour les besoins d'une émission de radio?

GLOIRE AU FILS DE LA CIRE

Après avoir écouté successivement tous les épisodes de *Fibber McGee and Molly*, il m'est apparu très vite que les personnages principaux de la comédie, mythiques ou non, n'étaient pas destinés à devenir l'objet de culte principal des extraterrestres. Pendant leurs heures de gloire, ni les Jordan en chair et en os ni les McGee de fiction n'étaient éponymes de l'émission qui racontait leurs extravagances. L'annonce faite au début de chaque diffusion informait les auditeurs que ce qui allait suivre était « The Johnson Wax¹² Program, with Fibber McGee and Molly » (Dunning, 1998 : 245; nous soulignons), c'est-à-dire, textuellement, « une émission de la Cire Johnson, avec Fibber McGee et Molly »; les fréquentes publicités intercalées par le commanditaire renforçaient l'ordre hiérarchique ainsi établi; certains messages publicitaires étaient intégrés dans les dialogues de Fibber, Molly et compagnie. Mais, malgré le ton faussement révérencieux de Harlow Wilcox, le présentateur, et les taquineries dont il faisait constamment l'objet de la part de Fibber quand il vantait les vertus de la Cire Johnson, on ne pouvait quasiment pas distinguer ses textes des autres messages publicitaires qu'il lançait avec sérieux en dehors du récit principal du programme.

Ceci dit, j'ai ré-imaginé *Fibber McGee and Molly* comme un panégyrique des produits ménagers de polissage, en ajoutant une figure de style artistique pour aider le public à contextualiser ce qu'il voyait. Outre que mes extraterrestres de fiction connaissaient l'anglais et étaient capables de capter des signaux radio AM, ils pratiquaient déjà un culte ressemblant étroitement à l'eucharistie chrétienne. À mesure que je fouillais dans le *Book of Common Prayer* anglican (Recueil des prières de la communauté chrétienne anglicane) à la recherche de mots et d'expressions remontant aux matins dominicaux de mon enfance – dont j'avais un trop vague souvenir –, l'ordre caractéristique des mots dans l'anglais du début des temps modernes m'a suggéré de donner encore une autre tournure à l'objet déifié par les extraterrestres : « Johnson Wax » est devenu « John, the Son of Wax », apothéose des propriétés quasi surnaturelles attribuées au produit du commanditaire pendant les pauses publicitaires de *Fibber McGee and Molly*.

11 « [L]e théâtre de variétés où travaillaient les Jordan [...] avant de se lancer dans la radio ».

12 Johnson Wax a été le commanditaire de *Fibber McGee and Molly* pendant presque toute la durée de l'émission, soit de 1935 à 1950.

LE BONIMENT ET LA PARODIE

L'attitude faussement révérencieuse adoptée par Harlow Wilcox alors qu'il parlait du produit du commanditaire dans *Fibber McGee and Molly* ne donnait pas seulement le ton au texte, c'était aussi une mise en garde. L'homme qui avait mis les mots dans la bouche de Wilcox, le scénariste Don Quinn, était bien conscient des défis à relever par les parodistes. L'équilibre que Quinn cherchait à conserver entre description crédible et hyperbole satirique peut s'exprimer parfaitement par la formule suivante : « tourner la publicité en dérision et non le produit » (« kid the pitch, not the product »).

Pour l'équipe de *Fibber McGee and Molly*, il s'agissait d'axer la parodie sur la présentation du message sans toucher au contenu. La parodie propre à ma pièce *Radio Cargo Cult Liturgy* était semblable, mais à une différence cruciale près. Ce qui m'avait d'abord mis hors de moi dans les reprises de pièces radiophoniques, c'était la confusion entre forme de présentation et contenu thématique. Je me suis ainsi trouvé sur la corde raide en tant qu'auteur : quelle approche stylistique me permettrait le mieux de faire la satire d'une chose qui, par son essence même, naissait d'une confusion entre style et substance ?

Comme je voulais me moquer des effets de la publicité sur le produit, il fallait que j'aie une idée claire des éléments de la publicité et du produit que j'allais parodier et de ceux auxquels je ne toucherais pas. La dissemblance des thèmes que j'avais décidé d'imbriquer dans le texte rendait cette tâche un peu plus complexe : plutôt que de me lancer dans la parodie directe d'une reprise de pièce de théâtre radiophonique, d'une émission de science-fiction ou d'un rituel religieux, je devais d'abord hiérarchiser ces objectifs. Bien que l'importance relative donnée aux objectifs subsidiaires qu'étaient la science-fiction et le rituel ait varié tout au long du scénario, une chose a toujours été sûre : je voulais montrer avec humour combien il était absurde de traiter des objets éphémères – en particulier ceux dont la fin et le contenu étaient principalement commerciaux – comme s'ils étaient sacro-saints.

J'avais encore d'autres pièges à éviter. Comme j'allais essayer de satiriser non pas simplement la canonisation des objets éphémères, mais aussi les motifs qui nous poussent à les canoniser, il importait de ne rien créer qui puisse à son tour être absorbé dans une tradition canonisée. Toute blague sur le sacré, aussi profane qu'elle puisse être à l'origine, peut très facilement être assimilée au sacré et privée ainsi d'une grande partie de son impact initial. Ce que raconte Eli Rozik à propos de l'irrévérence carnavalesque transformée en vénération est une mise en garde pour tous ceux qui s'essaient à la parodie. Chaque fois que vous tournez publiquement en dérision des systèmes de croyances et des structures de pouvoir, vous vous trouvez dans un

« temporary and officially-limited freedom for the sake of catharsis of functional pressure and anxiety, whose aim is the conformist reaffirmation of established rules of behaviour¹³ » (Rozik, 2011 : 159). Vous pouvez chanter un hymne avec vos propres paroles – même obscènes –, mais si vous êtes dans une chorale, ces paroles seront noyées dans la masse. C'est au moins la leçon que j'ai tirée d'une jeunesse passée indûment dans une chorale paroissiale de l'Église anglicane, dont j'ai pillé le livre de prières pour étoffer le culte de Fibber de mes extraterrestres.

Par ailleurs, on peut aussi se demander qui connaît encore les vieux hymnes anglicans – à part les vieux anglicans? C'est un dilemme de plus à affronter pour les parodistes : si les données puisées dans vos sources ne sont pas connues de votre public, quelles sont les chances que celui-ci prenne votre parodie autant au sérieux que sa source? C'est un risque que j'ai décidé de courir et je me suis protégé du mieux que j'ai pu en établissant un autre classement hiérarchique de mes objectifs. Le thème le plus important à faire passer était que la vénération, sans raison d'être ni critères clairs, devenait ridicule et pouvait même être dangereuse : mes extraterrestres étaient en adoration pour le plaisir de s'entendre adorer, sans remettre en question la qualité de ce qu'ils adoraient. Dans cet ordre d'idées, il était important que les clips sonores utilisés dans le rituel des extraterrestres donnent de *Fibber McGee and Molly* l'image d'un exemple représentatif de *sitcoms* radiophoniques plutôt que d'un modèle du genre¹⁴. De même, les emprunts à l'eucharistie anglicane devaient absolument donner une impression générale de « religiosité » pompeuse et archaïque au lieu d'évoquer les particularités de telle ou telle secte ou cérémonie chrétienne.

UNE ÉQUIPE DE 1000... PLUS OU MOINS 997¹⁵ : RÔLES ET PERSONNAGES DANS *RADIO CARGO CULT LITURGY*

De toute façon, les modalités pratiques de la mise en scène ont imposé un léger écart par rapport au rituel type de l'Église anglicane. Certes, il suffit d'une seule personne pour célébrer l'eucharistie, mais si j'avais fait de *Radio Cargo Cult Liturgy* un spectacle solo, j'aurais couru le risque de confiner l'interprète dans un seul endroit. Je voulais que les sons préenregistrés soient joués par un interprète parfaitement visible pour le public. Avec le nombre de sons que je prévoyais, il

13 Vous vous trouvez « dans un espace de liberté temporaire et officiellement limité pour les besoins d'une catharsis de la tension et de l'anxiété fonctionnelles, avec, pour but, une réaffirmation conformiste de règles de conduite bien établies ».

14 C'est la principale raison pour laquelle je n'ai pas choisi *The Goon Show*, comédie radiophonique que j'ai analysée en profondeur ces trois dernières années. Bien que la pièce soit extrêmement drôle, elle obéit à ses propres règles et conventions, dont la plupart consistent à passer outre aux règles et conventions chaque fois que c'est possible.

15 Cela signifie qu'ils étaient trois.

aurait fallu qu'un interprète solo ait le matériel de sonorisation à portée de main pendant presque toute la pièce. Dès le départ, j'avais dans l'idée que le rite des extraterrestres serait célébré par une équipe de trois personnes, dont chacune aurait ses responsabilités et représenterait une des trois fonctions de base de la pratique radiophonique. Les sons préenregistrés, joués sur une radiocassette portable récente et diffusés par une paire de haut-parleurs sous tension après un passage dans une simple table de mixage à cinq canaux, étaient produits par un personnage nommé « Son », qui personnifiait toutes les tâches invisibles et anonymes effectuées avec des dispositifs techniques permettant de diffuser les signaux radio hors du studio et de les mettre en ondes. Un deuxième personnage, « Voix », incarnait toutes les variétés de discours humains entendus au cours d'une journée de radiodiffusion – de l'annonceur de feuillets aux journalistes et aux acteurs d'émissions comiques ou de programmes de variétés tels que *Fibber McGee and Molly*. Le troisième personnage, « Production », était la principale célébrante de la liturgie. Jouant de la main et de la voix, elle représentait le personnel de la radio, vital mais souvent ignoré, qui supervise et concrétise chaque programmation et grille horaire.

En faisant de la pièce une liturgie, j'ai également pu mettre en évidence l'un des aspects les plus connus de la pratique radiophonique. Il me semblait important que le public ait en face de lui des interprètes tenant leur texte à la main, comme pour rappeler que, dans une performance, les mots pouvaient se détacher d'une page qui, elle-même, restait visible. Cette façon de procéder a, à son tour, facilité les répétitions. Certes, nos acteurs professionnels ont appris aisément leur rôle, mais ils n'ont pas eu à mémoriser obligatoirement chaque mot, ce qui nous a permis de ramener le nombre de répétitions à une demi-douzaine. Cela nous a aussi donné la possibilité d'apporter au texte tous les changements que les répétitions pouvaient successivement nous inspirer. Au fil du développement de *Radio Cargo Cult Liturgy*, nous avons constaté que l'obligation de tenir le texte à la main tout au long des répétitions nous imposait une esthétique de mouvement particulière. Au lieu de voir les textes comme une servitude, nous les avons utilisés comme des accessoires; du fait que nous avions une main occupée en permanence, nous devions veiller constamment à ce que nos gestes soient clairs, simples et fluides¹⁶.

On trouvera, ci-dessous, la version finale du scénario de *Radio Cargo Cult Liturgy* présentée le 23 novembre 2012 dans le cadre du colloque « Le son du théâtre / Theatre Sound ». Toute l'équipe de production se réjouit de reprendre ses expériences de visualisation du théâtre radiophonique dans un proche avenir.

16 Nous devons également simplifier nos mouvements jusqu'à un certain point dans tout l'espace scénique : en marchant, en tournant ou en changeant de position trop rapidement, nous risquons de laisser tomber notre texte ou, à tout le moins, de perdre notre page.

RADIO CARGO CULT LITURGY

Distribution du spectacle présenté dans le cadre du colloque « Le son du théâtre / Theatre Sound » le 23 novembre 2012 :

PRODUCTION : Gabrielle Lalonde

VOIX : Nick Amott

SON : Rick Cousins

MISE EN SCÈNE ET DRAMATURGIE : Alison Cousins

À l'arrière de la scène se trouve une table recouverte d'un tissu que l'on peut prendre pour une nappe d'autel. Sur la table sont disposés un xylophone pour enfants, un lecteur CD (qui fait partie d'une radiocassette CD dont les haut-parleurs ont été détachés et tournés vers le public), un présentoir avec un microphone (caché sous une peau de chamois) et une table de mixage très simple connectant le lecteur CD et le microphone à une paire de haut-parleurs de contrôle. Bien en évidence sur le sol face à l'autel, il y a une « caisse de bruitage » du type de celles que l'on utilise pour produire de beaux effets sonores évoquant des impacts destructeurs. Cette caisse contient divers objets avec lesquels on peut faire du bruit : des canettes en fer-blanc, des morceaux de bois, une demi-coquille de noix de coco et deux plaques à biscuits – l'une rectangulaire et l'autre ronde. Les célébrants – nommés **VOIX**, **SON** et **PRODUCTION** – entrent en file indienne, d'un pas de procession. **VOIX** vient en premier, tenant respectueusement une mitaine de polissage de voiture sur laquelle est posé un écran avec un CD; il est suivi de **SON**; **PRODUCTION** vient en dernier, portant une pile de classeurs à anneaux qui contient les textes à dire. Pendant la procession, tous les trois chantent, andante, les cinq premières notes de la mélodie annonçant les changements de scène d'une comédie / émission de variétés intitulée *Fibber McGee and Molly*¹⁷, qui a été au programme pendant des années. **TOUS** prient le public de se lever et de chanter avec eux. Une fois que le public s'est joint à eux, **VOIX** et **SON** se rendent derrière l'autel.

VOIX présente l'écran avec le CD à **SON**. Celui-ci ouvre l'écran et, après avoir montré le CD à l'assemblée, le met dans le lecteur, qu'il ferme ensuite. Lentement, avec détermination et attention, **SON** branche le lecteur CD à la table de mixage, puis aux haut-parleurs. Il allume alors le lecteur et la table de mixage.

Ensuite, **PRODUCTION** remet les classeurs à **VOIX** et **SON** et garde un exemplaire pour elle. **TOUS** se retournent et font face à l'assemblée. Il y a un moment de silence.

17 On entend cette mélodie dans l'un ou l'autre des premiers épisodes de *Fibber McGee and Molly* qui peuvent être téléchargés sur divers sites Internet. Pour la présente production, j'ai travaillé principalement à partir des épisodes réunis dans les *Times Past Old Time Radio Archives* (otrarchive.blogspot.ca).

PRODUCTION : Au commencement était le son, et le son était –

[**VOIX** joue la triade d'identification de la station NBC sur un xylophone pour enfants.]

SON : Au commencement était le son –

[**VOIX** rejoue la triade; ensuite **SON** joue – sur le CD – le thème musical du début de Fibber McGee and Molly.]

VOIX : Le son dit « JOIGNEZ-VOUS À NOUS ».

SON : Le son dit « SOYEZ DES NÔTRES ».

VOIX : Le son dit « SOYEZ DE NOUVEAU À L'ÉCOUTE LA PROCHAINE FOIS ».

SON : Le son dit « LES MOTS QUE VOUS ALLEZ ENTENDRE SONT... »

PRODUCTION : Et alors vinrent les mots suivants.

VOIX : Et le mot suivant fut –

[**SON** joue « Ma-GEE! » dit par Molly dans Fibber McGee and Molly : ce mot est repris par tous, dans l'ordre suivant : **PRODUCTION**, **SON** et **VOIX**.]

VOIX : Le mot fut –

[**SON** joue « Aiiiime cet homme! » dit par Beulah la servante¹⁸ dans Fibber McGee and Molly : ce mot est repris par tous, dans l'ordre suivant : **VOIX**, **SON** et **PRODUCTION**.]

VOIX : Le mot fut –

[**SON** joue « Salut, ma fille – salut, Johnny! » dit par Old Timer¹⁹ dans Fibber McGee and Molly : ces mots sont repris par tous, dans l'ordre suivant : **SON**, **PRODUCTION** et **VOIX**. **SON** et **VOIX** se lancent ces mots à plusieurs reprises.]

18 Ce personnage afro-américain a été créé par un acteur blanc – Marlin Hurt – et « elle » est apparue pour la première fois dans *Fibber McGee and Molly* le 25 janvier 1944 (Dunning, 1998 : 246). Cette réplique de Beulah et « le rire cordial » qui la précédait étaient les réactions habituelles à « l'une des blagues les plus éculées de Fibber » (Dunning, 1998 : 251); le public moderne connaît mieux les variantes de ces mêmes blagues, utilisées dans les dialogues des dessins animés produits par les Warner Brothers durant les années 1940 et 1950.

19 Ce vieillard bucolique est l'un des très nombreux personnages qui ont enrichi le contenu de *Fibber McGee and Molly* avec la voix du polyvalent acteur de doublage Bill Thompson. Comme le veut la logique du personnage, on n'a jamais su exactement pourquoi Old Timer donnait à Fibber le nom de « Johnny » et appelait Molly « ma fille ». Pour ce qui est de Thompson lui-même, sa biographie est lamentablement clairsemée : le mieux est de lire l'article « Bill Thompson: King of Wimps » sur le site *WFMU's Beware of the Blog* (blog.wfmu.org).

PRODUCTION : Et ainsi nous accueillons le mot.

[**PRODUCTION** et **VOIX** se mêlent au public en disant « Salut, ma fille – salut, Johnny! » à quelques personnes en les incitant à faire de même. **SON** reste derrière l'autel, répète ces mots et fait de grands gestes de bienvenue.]

VOIX : Ensuite le son et le mot parlèrent ensemble et dirent :

[**SON** jouant le rôle de Fibber : « N'ouvre pas cette – (porte)! », mots suivis du fracas, célèbre en son temps, de la penderie de Fibber McGee vomissant son contenu²⁰. Au moment où se fait entendre « le fracas de la penderie », **VOIX** et **PRODUCTION** saisissent chacun une poignée de détritrus dans la « caisse de bruitage » et y font retomber le tout aussitôt après.]

VOIX : Ensuite le son dit –

[**SON** produit une série de parasites.]

PRODUCTION : Asseyez-vous.

[Une fois le public assis, **SON** parle.]

SON : Son tout puissant, auquel s'ouvrent toutes les oreilles, qui connaît toutes les fréquences et dans lequel aucune harmonique n'est étouffée, nettoie les connexions de nos récepteurs pour que nous puissions te capter parfaitement et amplifier dignement ton saint signal avec l'aide du Fils de la Cire²¹.

PRODUCTION : Et maintenant, un mot au sujet de notre commanditaire.

[**SON** joue une publicité « Johnson Wax » (Cire Johnson) de Fibber McGee and Molly sur le CD²². Pendant ce passage, **TOUS** entonnent des « amen », des « alléluias » et autres interjections.]

[Après un moment de silence, **PRODUCTION** chante.] Oh! Fils de la Cire, toi qui fais disparaître les éraflures du monde,

20 Cette séquence particulière (« Hall Closet », 26 min. 20 sec. – 26 min. 41 sec.) vient, fort à propos, d'un épisode de 1945 intitulé « Le nettoyage de la penderie de l'entrée ».

21 C'est une « bâtarde » de la collecte, prière par laquelle commence l'eucharistie anglicane telle que je l'ai connue pendant ma jeunesse. Les formules ont été adaptées, tout comme les autres emprunts au service de la communion, d'après le texte de l'édition de 1962 du *Book of Common Prayer* (*The Book of Common Prayer*, 1962 : 67).

22 Cette publicité se trouve dans le même épisode que le fracas de la penderie; à ce moment précis de l'épisode, la penderie est, pour la première fois de ce qui doit être une éternité, vide. Harlow Wilcox prend un plaisir particulier à attirer l'attention sur l'état parfait dans lequel le sol si maltraité de la penderie se trouve actuellement grâce aux qualités protectrices du produit fabriqué par le commanditaire (« Hall Closet », 14 min. 55 sec. – 16 min. 55 sec.).

[**TOUS** chantent.] *Prends pitié de nous.*

Oh! Fils de la Cire, toi qui nous tiens éloignés des taches du monde,

Prends pitié de nous.

Oh! Fils de la Cire, toi qui fais briller le monde,

*Accorde-nous ton lustre*²³.

[Après un moment de silence, **PRODUCTION** parle.]

PRODUCTION : Je crois en la suite fiburmagique²⁴ de Fibur le Magi²⁵.

SON et VOIX : *Journées paradisiaques* [« à la Molly »].

PRODUCTION : Je crois que les petites choses ont le pouvoir de s'ajouter les unes aux autres pour former un grand tout.

SON et VOIX : *Tout va bien, Myrt?* [« à la Fibber McGee » en parlant à Myrtle, une téléphoniste dont on n'a jamais entendu parler]

PRODUCTION : Je pense que les jeux de mots qui émaillent les minuscules impropriétés²⁶ largement allitératives procurent généralement plus de joie.

23 Cet hymne était chanté pendant l'eucharistie au moment où les communiantes recevaient le pain et le vin devant l'autel (*The Book of Common Prayer*, 1962 : 82). Comme vous le voyez, je n'ai pas essayé de suivre l'ordre du service de la communion, je voulais seulement évoquer quelques-uns de ses faits saillants.

24 C'est le dernier vestige, dans le texte, d'une tentative faite au départ pour amalgamer Fibber McGee à Fibonacci, le mathématicien du XIII^e siècle qui a donné son nom à une suite de chiffres dont chaque nouveau terme est égal à la somme des deux termes précédents. Une suite de Fibonacci m'a semblé être un paradigme propre à décrire (si ce n'est à prédire) l'accumulation d'objets dans la penderie de Fibber McGee.

25 Ce mot absurde de « Fibur the Magi », qui vient de ma tentative d'amalgamer Fibber McGee et Fibonacci, a été inventé par moi pour reproduire la façon dont les extraterrestres prononçaient le nom du personnage principal de l'émission qu'ils vénéraient. Son lien avec la mythologie chrétienne lui a donné plus de potentiel à mesure que le scénario a évolué au fil des ébauches.

26 C'était une des particularités les plus constantes de *Fibber McGee and Molly* : Fibber se livrait, dans chaque épisode, à un ou plusieurs monologues alambiqués (Freeman, 2004 : 591) du genre abracadabrant. Selon Susan Douglas, de telles déconstructions de la langue anglaise, apparemment spontanées mais totalement creuses, permettaient de lancer « le débat sur le caractère sacré de l'autorité masculine dans un système économique que certains personnages masculins investis d'une telle autorité avaient quasiment ruiné à cause de leur cupidité et de leur insouciance [avant la Grande Dépression] » (« debate about the sanctity of male authority in an economic system that certain male authority figures had nearly ruined because of their greed and carelessness [before the Great Depression] », Douglas, 2004 : 111). C'était sans doute prêter une importance exagérée à ces monologues, qui remplissaient certainement la fonction plus spécifiquement dramaturgique visant à remettre en question la capacité de Fibber de faire autorité en quelque domaine que ce soit.

SON et VOIX : *T'es pas drôle, McGee*²⁷ [*« à la Molly »*].

PRODUCTION : Je crois en la puissance illimitée des rengaines répétées sans fin.

SON et VOIX : *T'es toujours pas drôle, McGee.*

PRODUCTION : Je crois en une harmonie domestique fondée sur d'incessantes prises de bec conjugales et en un amour entre voisins qui s'exprime par des insultes et des menaces de violence sporadiques.

SON et VOIX : *« McGee, ver de terre, viens ici que je t'écrase »* [*« à la Throckmorton Gildersleeve »*²⁸, *voisin des McGee*].

PRODUCTION : Je crois que le plus grand succès d'un gag est celui que tu peux apercevoir à dix kilomètres à la ronde.

SON et VOIX : *Ça c'est vrai, à coup sûr, monsieur* [*« à la Teeny », drôle de petite fille qui débarque de temps à autre chez Fibber et Molly*²⁹].

PRODUCTION : Surtout quand c'est le succès d'un gag visuel que personne ne voit.

SON et VOIX : *Pas mal, Johnny – mais ce n'est pas comme ça que je l'ai entendue* [*« à la Old Timer »*³⁰].

PRODUCTION : Je crois au pouvoir de Fibber le Magi d'accumuler tout ce qui vient, aussi impossible que cela paraisse.

27 Pour la génération qui a grandi avec *Fibber McGee and Molly* (y compris ma mère, à qui nous avons, mon père et moi, donné de multiples raisons d'employer les mots « T'ain't funny, McGee »), cette remarque désobligeante était devenue une figure de style. Freeman l'a qualifiée de « tag line » (cliché) utilisé par Molly pour « modérer l'insociabilité et la suffisance [de Fibber] » (« moderated [Fibber's] bumptious unconivality », Freeman, 2004 : 589). Une telle « mollyfication » – pardonnez-moi l'expression – était habituellement suscitée par une blague éculée qui ne se distinguait généralement pas de celles qu'Old Timer trouvait « pas mal » – même s'il ajoutait « ce n'est pas comme ça que je l'ai entendue » (« [it] ain't the way I heard it »).

28 Décrit par John Dunning comme étant « le voisin soupe-au-lait des McGee » (« McGee's windy neighbour », Dunning, 1998 : 246), ce personnage, auquel Harold Peary prêtait sa voix de joyeux baryton, a été, tour à tour, l'ami intime et l'adversaire sportif de Fibber jusqu'à ce qu'il devienne le personnage principal d'une série dérivée en 1941. Ces mots ne figurent dans aucun épisode en particulier, mais je les ai inventés parce qu'ils me semblaient être à juste titre le genre de menaces corporelles graves que pouvait proférer Gildersleeve en réponse aux provocations de Fibber.

29 Chez Fibber, pour être plus précis, du fait que c'est Marian Jordan (*alias* Molly) qui a prêté sa voix au personnage. C'est le seul vestige de la polyvalence vocale des Jordan dans *Fibber McGee and Molly*. Dunning fait observer que, dans *Smackout*, émission considérée comme « le précurseur direct de *Fibber McGee and Molly* » (Dunning, 1998 : 248-249), Jim a prêté sa voix à 71 et Marian, à 69 rôles.

30 C'était, selon Dunning, « la réaction de Bill Thompson, *alias* Old Timer, aux blagues poussièreuses et inappropriées [de McGee] » (Dunning, 2004 : 251). Elle était habituellement suivie d'une remarque incohérente typique d'Old Timer qui n'avait souvent rien à voir avec le sujet. Pour une raison ou une autre, Molly ne répondait jamais par « t'ain't funny, Old Timer ». Le grand âge imposait le respect, je suppose.

SON et VOIX : *T'es durrr, McGee*³¹ [« à la Gildersleeve »].

PRODUCTION : Vous avez professé votre foi en la puissance de Fibur le Magi et vous devez maintenant témoigner du pouvoir de la suite fiburmagique de Fibur le Magi. Écoutez, comme l'ont fait nos ancêtres, comment Fibur le Magi a pris de petites choses, ouais, de très petites choses, des jeux de mots, des impropriétés et des allitérations, des rengaines, des insultes sans rancœur, des rires sans blagues et des blagues incontestablement bonnes; écoutez comme il les a réunis et entassés dans une penderie d'une capacité apparemment infinie, si bien qu'au moment d'ouvrir celle-ci –

[**SON** joue le fracas de la penderie de Fibber McGee en train de se vider³². Après cet effet sonore, **PRODUCTION** et **VOIX** prennent chacun un détritrus dans la caisse de bruitage (par exemple une boîte de soupe). Chacun laisse tomber, l'un après l'autre, son détritrus dans la caisse.]

VOIX : Écoutez à présent la parole de Fibur le Magi.

[**SON** joue un extrait de Fibber McGee and Molly³³. Pendant ce temps, **TOUS** miment la scène pour accompagner le dialogue. À la fin, **TOUS** vont vers l'avant, s'agenouillent et chantent.]

Fils de la Cire, ouvre nos lèvres,

Et notre bouche chantera tes louanges.

Fils de la Cire, hâte-toi de venir nous sauver.

*Fils de la Cire, viens vite à notre secours*³⁴.

[Suit un moment de silence avant que **PRODUCTION** prenne la parole.]

31 C'était l'éternelle réplique de Gildersleeve – ou « sa riposte incontournable », selon Dunning (2004 : 251); les mots « You're a harrd man, McGee » revenaient textuellement à quasiment chaque apparition du personnage. L'exemple dont je me suis inspiré durant nos dernières répétitions provenait d'un épisode de 1940 intitulé « Spaghetti Dinner » (« Spaghetti Dinner », 21 min. 44 sec. – 21 min. 48 sec.).

32 Cette fois-ci, l'effet a été repris dans un épisode de 1940 intitulé « Missing Screwdriver » (« Missing Screwdriver », 26 min. 46 sec. – 26 min. 58 sec.).

33 Cet extrait est une scène tirée de l'épisode de 1941 intitulé « Gildersleeve's Ladder ». Au cours d'une dispute sur la question de savoir qui avait emprunté l'échelle et à qui, Fibber « s'amuse » à faire tomber son voisin Gildersleeve de l'échelle; Gildersleeve traverse en quelques bonds sa cour, comme un personnage de dessin animé, et prend en chasse Fibber jusque dans la maison des McGee et sous le nez de Molly, qui les réprimande (« Gildersleeve's Ladder », *Times Past Old Time Radio Archives*, <http://otrarchive.blogspot.ca>, 4 min. 44 sec. – 5 min. 52 sec.).

34 Ces emprunts éhontés à la liturgie anglicane proviennent logiquement de l'office du matin et du soir plutôt que de l'eucharistie (*The Book of Common Prayer*, 1962 : 6 et 20). Hélas, ma mémoire me restitue bien plus fidèlement la mélodie sur laquelle nous chantions ces mots dans ma paroisse que leur présence dans le service de la communion.

PRODUCTION : Oh! John, Fils de la Cire, prends pitié de nous, pauvres pêcheurs³⁵.

SON : Nous avons terni le brillant de choses qui étaient autrefois polies;

VOIX : Et nous avons laissé non polies les choses que nous aurions dû polir.

PRODUCTION : Oh! John, Fils de la Cire, pardonne-nous maintenant et dorénavant ces transgressions, qui forment une pile aussi haute, aussi profonde et aussi large que le contenu de la sainte penderie de Fibur le Magi. Tout comme tu protèges le sol de la penderie de Fibur le Magi contre tout dommage dû à son insondable contenu, nous te demandons de protéger nos âmes contre les éraflures, rayures et abrasions de nos innombrables péchés. Nous te le demandons en ton nom, oh! John, Fils de la Cire.

TOUS : Nous n'avons point la présomption de nous approcher de ta table, oh! Fils de la Cire, confiants en notre propre justice, mais en tes multiples et grandes compassions. Nous ne sommes pas même dignes de ramasser les chiffons à poussière souillés sous ta table. Mais toi, tu es le même Fils de la Cire, dont la nature est de rendre les choses toujours plus brillantes : accorde-nous donc, Fils de la Cire, d'enduire nos meubles de ta pâte si précieuse et de polir nos sols au point que nos visages se refléteront en eux, afin que nous soyons lavés par la puissance de tes agents liants et que nous demeurions pour toujours avec toi et toi avec nous.

[**TOUS** se lèvent. **PRODUCTION** va prendre la peau de chamois qui se trouve sur l'autel et exécute des mouvements circulaires exagérés de « polissage » devant le visage de **VOIX**, puis elle fait semblant de polir quelque chose en l'air, le bras tendu vers le ciel, pour symboliser une purification spirituelle. **PRODUCTION** tend alors la peau de chamois à **VOIX**, qui répète ce rituel devant **SON**. **VOIX** remet la peau de chamois à **SON**, qui refait ce rituel sur lui et prend sa place derrière la table de mixage posée sur l'autel. Pendant que **SON** se dirige vers l'arrière, **VOIX** achève le rituel en purifiant **PRODUCTION**.]

[Puis, il y a un nouveau moment de silence.]

PRODUCTION : À vos places, je vous prie.

[**PRODUCTION** et **VOIX** se mettent à leur place derrière l'autel. **SON** branche le microphone sur la table de mixage et l'allume. Il le présente ensuite à **PRODUCTION** qui se met à parler.]

35 La section qui suit puise autant dans la confession des péchés habituellement prononcée dans l'office du matin que dans la prière précédant la communion dans l'eucharistie (*The Book of Common Prayer*, 1962 : 4 et 83). (Je commence à me demander si je serai un jour capable de distinguer ces deux services... vu l'absence de pause clairement délimitée pour servir des rafraîchissements – du pain et du vin, en l'occurrence –, je devais avoir beaucoup plus de mal à me souvenir de l'office du matin.)

PRODUCTION : Frères et sœurs, notre monde est à la dérive. Il y a à peine une génération, nos aînés vénérés ont découvert que la planète que nous habitons n'était pas le centre fixe d'un cosmos immuable. Nous avons eu nos premiers soupçons lorsque nos instruments de poursuite ont commencé à détecter le mouvement étrange et rapide de constellations bien connues ainsi que l'apparition soudaine de corps célestes non répertoriés. Nous n'avons pas tardé à comprendre que ces corps avaient des positions constantes et que c'est nous qui allions à l'aventure.

[VOIX se place derrière le microphone.]

VOIX : Tout cela nous a paru impossible – mais quelque chose de tout aussi impossible allait encore se produire. Pas très longtemps après avoir découvert que notre monde avait rompu ses amarres, nous avons commencé à capter des voix avec nos instruments de poursuite. C'était contraire à tout ce que nous avaient enseigné nos aînés. Chaque écolier, en ce temps-là, savait fort bien que l'on pouvait recevoir et amplifier de distantes impulsions émanant des étoiles.

[SON joue un son provenant d'un « pulsar » sur le lecteur CD. Ce son est d'abord interrompu par des parasites; progressivement, un extrait du premier épisode de Fibber McGee and Molly commence à devenir audible.]

VOIX : Mais que des voix puissent voyager de la même façon – personne n'avait jamais entendu parler de cela. Nous avons appris que les voix venaient d'une grande planète qui s'était rapprochée de nous. Ceux qui étaient capables de nous faire entendre des voix avaient, nous en étions certains, des pouvoirs dont nous ne pouvions que rêver.

[PRODUCTION se place derrière le microphone.]

PRODUCTION : Cette planète avait une lune, plus petite qu'elle, mais néanmoins plus grande que nous, qui bloquait les voix et les rendait indistinctes. Quatre fois par cycle lunaire, nous pouvions entendre clairement les voix, bien que brièvement. C'est alors, durant une période que les habitants de la planète désignaient par Jour Deux-Neuf-Trente, que nous avons entendu les paroles pleines de sagesse de leurs aînés – la puissance de John, Fils de la Cire, et les saints mystères de l'impénétrable penderie de Fibur le Magi.

[VOIX se place derrière le microphone.]

VOIX : Puis, aussi soudainement qu'elles s'étaient fait entendre, les voix se sont tues. Notre monde était maintenant hors de portée des signaux, loin de l'étoile dans l'orbite de laquelle

gravitait la grande planète. Nous savions que, sans la chaleur du soleil dans le ciel et sans notre guide, le Fils de la Cire, nous allions sûrement périr. Nos aînés ont demandé à nos ingénieurs les plus habiles de construire des moteurs puissants qui nous permettraient de nous déplacer à travers les grands espaces pour rejoindre la demeure du Fils de la Cire, le monde qui, tout comme la penderie de Fibur le Magi, pouvait recevoir tout ce qui y entrait.

[PRODUCTION se met derrière le microphone.]

PRODUCTION : Et c'est ainsi que notre peuple est revenu. Mais cette fois-ci, nous constatons que c'est vous qui êtes à la dérive. Car les voix, au lieu de proclamer la sagesse de Fibur le Magi, nous disent ceci :

[SON joue un mélange de quelques-unes des voix les plus déplaisantes des causeries radiophoniques américaines... Howard Stern, Rush Limbaugh et Glenn Beck.]

[VOIX vient se mettre derrière le microphone.]

VOIX : Enfants du Fils de la Cire, vous vous êtes égarés. Nous savons que vous nous entendez, car nous avons maintenant percé votre secret et sommes capables d'envoyer des voix dans l'espace stellaire. Nous savons aussi que nos voix sont les seules que vous serez capables d'entendre, parce que nous avons appris à bloquer d'autres signaux sur toutes les fréquences utilisables. Nous vous demandons instamment d'abandonner ces nouveaux comportements, qui ne plaisent pas au Fils de la Cire, et de reprendre le chemin de la droiture et du lustre. Nous ne voudrions pas que le son que vous allez entendre soit le tout dernier à vous parvenir :

[SON joue quelque chose qui est censé représenter la vaporisation d'un astéroïde de bonne taille.]

VOIX : Vos aînés et vos ingénieurs reconnaîtront ce son, car ils l'ont enregistré sur leurs instruments de poursuite. C'est le son produit par l'anéantissement de l'une des plus grandes formations rocheuses en orbite dans la ceinture d'astéroïdes de votre système solaire. En apprenant à envoyer des voix dans l'espace stellaire, nous avons aussi appris de quelle façon les étoiles nous ont parlé. Nous avons capté des impulsions de son pur comme celles des étoiles, nous les avons répercutées sur elles-mêmes, puis ciblées et concentrées, de telle sorte qu'elles peuvent détruire un objet de la taille choisie par nous.

[PRODUCTION se place derrière le microphone.]

PRODUCTION : Et nous vous le disons : revenez en arrière. Éteignez les sons acerbes que vous envoyez aux autres, détournez-vous de la haine qui les produit. Revenez aux pratiques de Fibur le Magi : acceptez les insultes sans colère, les jeux de mots amusants et les blagues en vogue incessantes, et redevenez de vrais enfants du Fils de la Cire, prêts à recevoir le confortable enduit protecteur. Car la voix du Fils de la Cire vous parvient à travers nous; son message est clair, le voici : polissez-vous à nouveau, sinon vous serez dépolis.

*[**SON** joue à nouveau le son de vaporisation. Cette fois-ci, il dure plus longtemps, il est plus doux au début, puis il s'amplifie en un lent crescendo.]*

FIN

- COX, Jim (2009), *American Radio Networks: A History*, Jefferson, McFarland.
- CRISELL, Andrew (1994), *Understanding Radio*, New York, Routledge.
- DOUGLAS, Susan J. (2004), *Listening In: Radio and the American Imagination*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- DUNNING, John (1998), *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*, New York, Oxford University Press.
- FREEMAN, James A. (2004), « *Fibber McGee and Molly* », *Encyclopedia of Radio*, Christopher H. Sterling (éd.), New York, Fitzroy Dearborn, p. 589-591.
- MCDONALD, John Fred (1979), *Don't Touch That Dial! Radio Programming in American Life (1920-1960)*, Chicago, Nelson-Hall.
- ROZIK, Eli (2011), *Comedy: A Critical Introduction*, Brighton, Sussex Academic Press.
- SHINGLER, Martin et Cindy WIERINGA (1998), *On Air: Methods and Meanings of Radio*, Londres, Arnold.
- SIMPSON, Stephen (2004), « Review of *Theatre and Sound: Radio and the Dramatic Imagination* by Dermot Rattigan », *Theatre Survey*, vol. 45, n° 1, p. 139-140.
- The Book of Common Prayer* (1962), Toronto, Anglican Book Centre.

GRÉGORY BELLER

Artiste, chercheur et
directeur des interfaces
recherche-création de l'IRCAM

L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores au service de la dramaturgie

Le théâtre a toujours été le lieu de l'innovation technique, notamment dans le domaine du son. De l'architecture des amphithéâtres grecs en passant par les machines à effet sonore du XIX   siècle jusqu'au théâtre radiophonique, de nombreux auteurs et metteurs en scène ont systématiquement exploité les nouvelles connaissances de leur époque. En témoigne, aujourd'hui, le large spectre de créateurs utilisant les techniques modernes de captation, de traitement et de diffusion du son : Robert Wilson, Romeo Castellucci, Christoph Marthaler, Heiner Goebbels, Jean-François Peyret, etc.

Depuis sa création, l'Institut de recherche et coordination acoustique / musique (IRCAM) a pour vocation de frotter les artistes aux chercheurs scientifiques dans le but de permettre à chacun de nourrir sa pratique du fantasme de l'autre. Jusqu'ici, et par tradition, la plupart des artistes actifs de l'IRCAM ont été des compositeurs de musique mixte¹. Ensemble, avec les scientifiques, ils ont identifié des problématiques récurrentes de la composition sonore et ont poussé l'innovation technique jusqu'à produire de véritables applications généralistes. Ces applications dépassent désormais le seul cadre de la musique mixte puisqu'elles sont employées dans la postproduction cinématographique ou dans le design sonore en général (Schwarz, Beller, Verbrugge et Britton, 2006).

1 La musique mixte allie des sons émanant d'instruments de musique – des sons instrumentaux –    des sons électroacoustiques. (Note de la rédaction.)

La rencontre entre l'IRCAM et le spectacle vivant était donc inévitable, voire prédestinée. Aussi, de plus en plus de metteurs en scène viennent participer aux activités de l'Institut : Joël Pommerat, Stanislas Nordey, Ludovic Lagarde, Georges Aperghis, François Verret, Matthieu Roy, Cyril Teste, Émilie Rousset ou Guillaume Vincent par exemple. Cela, notamment, grâce à la politique d'ouverture de l'IRCAM qui se traduit par des coproductions, un forum d'utilisateurs et des laboratoires d'expérimentation autour du son dans le spectacle vivant appelés In Vivo.

Cet article vise à rendre publiques de nouvelles solutions créatives pour la dramaturgie sonore dans le spectacle vivant. Ces nouvelles technologies sont le fruit d'une trentaine d'années de recherches sur la voix menées par plusieurs équipes de l'IRCAM. Dans un premier temps, la problématique générale du traitement automatique de la voix est abordée afin de situer la spécificité de l'IRCAM dans le contexte international de la recherche sur la parole et dans le but de présenter différents facteurs qui rendent, aujourd'hui, les nouvelles technologies sonores bénéfiques à la création artistique. Dans un deuxième temps, à partir d'exemples concrets tirés de spectacles, cet article tente de présenter différents outils qui peuvent apporter des éléments de réponse à des questions dramaturgiques. Une troisième partie accorde une attention particulière au suivi de voix, jeune technologie prometteuse pour la composition théâtrale et la régie sonore. Cet article se conclut par un rappel de l'importance d'intégrer ces outils dans le processus de création, les distinguant par là des techniques d'amplification palliative du théâtre.

L'IRCAM ET LA VOIX

De nombreuses technologies sonores issues de projets de recherche et développées à l'IRCAM peuvent servir à la création sonore pour le théâtre, comme la spatialisation sonore par exemple. Dans cet article, nous ne dresserons pas une liste exhaustive de tous ces outils. Nous nous concentrerons plutôt sur les outils relatifs à la voix, source sonore primordiale au théâtre. La voix constitue l'objet sonore le plus complexe qui soit, tant au niveau de sa variabilité acoustique que dans son rapport au sens, à l'intimité et à l'individualité du locuteur. De plus, nous sommes tous des experts de la voix puisque c'est le type de source sonore que nous entendons le plus au quotidien. Ce constat oblige quiconque veut traiter la voix par la machine à le faire de manière très subtile et nuancée ainsi qu'à minimiser tout artefact immédiatement perçu par un auditeur lambda. Afin d'expliquer la ligne de conduite des développements effectués par les chercheurs de l'IRCAM, prenons l'exemple de la synthèse vocale qui, de tous les domaines de recherche sur la parole, est certainement celui qui a permis le plus d'innovations techniques ces dernières années.

En effet, depuis les années 1950, l'informatique a permis l'accélération du traitement automatique de la parole et du langage. De nombreux laboratoires ont effectué des recherches pour analyser, reconnaître, transformer ou synthétiser le signal vocal. De nombreuses applications ont découlé de ces recherches permettant, pour la plupart, la translation entre le son et le sens. Ainsi, les techniques de reconnaissance vocale et de synthèse à partir du texte réalisent aujourd'hui une interface plus ou moins naturelle entre l'homme et la machine.

Ces techniques font souvent appel à de grands corpus de parole annotée. Depuis une quinzaine d'années environ, l'IRCAM a développé de tels corpus (Veaux, Beller et Rodet, 2008b) parallèlement aux outils permettant de les exploiter (Beller, Veaux, Degottex, Obin, Lanchantin et Rodet, 2008; Veaux, Beller et Rodet, 2008a). En synthèse de la parole, la spécificité des recherches de l'IRCAM par rapport à celles conduites par d'autres laboratoires repose sur la qualité sonore de la voix produite. Là où certains ont concentré leurs efforts sur la compression des voix pour des échanges téléphoniques ou la lecture rapide d'Internet, les équipes de l'IRCAM ont cherché à produire des voix d'une qualité irréprochable pour une utilisation en contexte artistique. De plus, elles ont créé des outils permettant un contrôle musical de la prosodie de la voix de synthèse (Beller, 2005; Beller, Schwarz, Hueber et Rodet, 2005). Cette façon unique et singulière d'élaborer un synthétiseur de parole a permis à ce dernier d'être utilisé dans le spectacle *Luna Park*² de Georges Aperghis. La synthèse vocale composée y remplit une fonction de voix off, allégorie d'une voix toute-puissante de la machine (allusion à *Big Brother*). L'utilisation de la voix de synthèse peut donc remplir des fonctions didascaliques ou narratives en voix off tout en jouant un rôle particulier de substitution du caractère humain, alors qu'elle utilise paradoxalement ce qui, peut-être, en fait sa quintessence, la voix.

D'autres outils reposent sur une quasi-instantanéité désormais possible du traitement de la voix. Les applications « temps réel » développées à l'IRCAM permettent d'analyser, de suivre, de transformer et de démultiplier non seulement la voix chantée, mais aussi la parole et, plus largement, tout geste vocal. Offrant un délai de traitement inférieur à notre seuil de perception de la discontinuité sonore (de l'ordre de 20ms), ces techniques sont aujourd'hui utilisées dans le cadre du spectacle vivant impliquant la voix amplifiée. Elles permettent à la fois aux interprètes d'« augmenter » leur voix et aux metteurs en scène d'apporter de nouveaux éléments de réponse à des questions dramaturgiques.

2 *Luna Park* a été créé en 2011 au Festival ManiFeste dans une mise en scène de Georges Aperghis (musique de Georges Aperghis; mise en son de Grégory Beller).

LA VOIX AUGMENTÉE POUR LE THÉÂTRE

La facture nouvelle des instruments augmentés provient des traditions croisées de la musique contemporaine mixte et de la musique électronique improvisée. Le son d'un instrument, c'est-à-dire le son d'une source sonore physique jouée par un instrumentiste, est complété / augmenté par une source sonore électronique dont l'évolution est relative au jeu de l'instrumentiste. Par exemple, dans le cas d'un violon augmenté, on peut choisir d'ajouter une réverbération au son, dont les paramètres vont dépendre de la hauteur des notes jouées. On peut aussi choisir d'ajouter un capteur de mouvements, situé au niveau de l'archet, afin d'obtenir des informations sur le jeu de l'instrumentiste qui ne sont pas directement déductibles du son produit par le violon. Quoi qu'il en soit, la motivation centrale de la facture des instruments augmentés réside dans l'instauration d'une boucle de rétroaction entre l'instrumentiste et la machine. La machine « écoute » l'instrumentiste pour agir en conséquence, et vice versa.

En ce qui concerne la voix augmentée, il est pour le moment difficile de placer des capteurs dans l'appareil vocal de manière non invasive ou non obstructive³. Or, on peut, en revanche, grâce au microphone, capter la voix au plus près, puis, grâce à la rapidité des ordinateurs, l'analyser et la traiter en temps réel. Enfin, grâce aux systèmes de diffusion, on peut produire des sonorités qui augmentent, complètent ou remplacent même la voix directe du comédien. Ce nouveau lien de subordination de la machine à l'interprète permet à celui-ci de ré-explore son instrument vocal, tout en jouissant des nouvelles possibilités de l'augmentation. En pratique, une « bonne voix augmentée » n'est possible que si le comédien, le metteur en son et la machine travaillent en équipe afin d'inscrire la voix résultante dans une dramaturgie sonore qui fait sens.

ANALYSE DE LA PAROLE

Afin de créer une augmentation sensible au jeu du comédien, il convient de conférer à la machine de bonnes oreilles. De nombreux efforts ont été consacrés à l'analyse prosodique en temps réel. Du point de vue du chercheur, on décrit la prosodie, ou la manière de parler, selon cinq dimensions (Beller, 2009a) : l'intonation, le débit de parole, l'intensité, le degré d'articulation et la qualité vocale ou l'effort vocal. Une transcription instantanée de la prosodie en notation musicale est aujourd'hui possible si l'on considère que chaque syllabe est une note (Beller, 2009b). On peut aussi transcrire le timbre de la voix en agrégats de notes ou d'accords. Afin de permettre une telle transcription, des recherches (Beller, 2007; Beller et Rodet, 2007) ont été menées pour

3 D'autres outils non obstructifs ont été développés à l'IRCAM comme la captation du geste et du mouvement. Le contrôle gestuel de la synthèse vocale dans *Luna Park* et dans *Babil-on* en est un exemple. Voir Beller et Aperghis, 2011.

segmenter, en temps réel, le flux de la parole en syllabes, mais aussi en unités plus grandes (groupes prosodiques de souffle, de phrase ou d'activité de la parole [silence/parole]) et en unités plus petites grâce à la discrimination voisé / non voisé, qui permet une segmentation entre les voyelles et les consonnes. Ces différentes variables d'analyse de la parole en temps réel constituent la façon dont la machine écoute l'interprète. Elles vont permettre à celui-ci de jouer dynamiquement et de manière contrôlée de différents effets sonores.

Dans la seconde partie de *Nous les vagues*⁴, deux comédiens représentent des leaders politiques et parlent à une foule survoltée dont la présence se manifeste par une bande sonore. Une interaction sonore, représentée métaphoriquement par un mouvement de vagues, se produit alors entre cette foule et ces orateurs. Lorsque ces derniers parlent, la foule se tait alors qu'elle devient assourdissante lorsque les orateurs se taisent. Cette interaction a été effectuée grâce à une compression *side-chain* inversée de la bande en fonction de l'intensité vocale des comédiens. Rapidement, le combat entre les orateurs et la foule assourdissante conduit paradoxalement le spectateur à rechercher le sens dans la mêlée et à écouter le discours politique. Ce même effet a été utilisé dans *La mort de Danton*⁵.

TRANSFORMATION DE LA VOIX

Dans *Un mage en été*⁶, la voix du comédien, Laurent Poitrenaux, est constamment modulée par la machine, permettant à celui-ci de se draper de différents personnages (Beller, 2011). La transformation de l'identité vocale du locuteur devient alors un déguisement sonore au service de la dramaturgie, au même titre qu'un masque permet à un personnage d'en jouer un autre. Une succession de réglages et d'ajustements a été réalisée par le comédien et le metteur en son de manière à optimiser l'adéquation entre la voix et son augmentation, selon les personnages désirés. Parmi les possibles caractéristiques de la voix qu'est capable de modifier la machine de manière réaliste, on recense :

- L'identité du locuteur : genre, âge, état de santé, taille, caractéristiques vocales (voix tremblée, tendue, etc.);
- L'identité spécifique : transformer la voix de A spécifiquement en la voix de B;

4 *Nous les vagues* est un texte de Mariette Navaro qui a été mis en scène par Matthieu Roy en 2012 (création In Vivo; mise en son de Baptiste Poulain et de Grégory Beller).

5 *La mort de Danton* est un texte de Georg Büchner qui a été mis en scène par Ludovic Lagarde à la Comédie de Reims en 2012 (mise en son de David Bichindaritz et de Grégory Beller).

6 *Un mage en été* est un texte d'Olivier Cadiot qui a été mis en scène par Ludovic Lagarde au Festival d'Avignon en 2012 (mise en son de David Bichindaritz et de Grégory Beller).

- L'expressivité : modifications prosodiques (ambitus intonatif, débit de parole, intensité, degré d'articulation, effort vocal);
- Le nombre de locuteurs : chœur pour voix chantée, foule pour voix parlée;
- L'hybridation de la voix : « animalisation » de la voix, fusion de deux voix, substitution de la source.

Dans *Mars-Watchers*⁷, une seule comédienne, Perle Palombe, joue plusieurs personnages, soit des cosmonautes masculins qui possèdent tous une voix différente. À l'inverse, Laurent Poitrenaux, dans *Un mage en été*, prend alternativement la voix d'une femme pour faire dialoguer un personnage et sa mère.

On peut ajouter à cette liste les modifications relatives au positionnement de la source sonore dans l'espace : changement de l'espace physique (diffusion / spatialisation), variation de la localisation de la source sonore ou simulacre de variation temporelle par un vieillissement virtuel du système de diffusion / captation, comme c'est le cas dans *Un mage en été*. Dans *Bedroom Eyes*⁸, le collectif MxM propose au spectateur la vision d'un comédien sur le plateau simultanément au point de vue subjectif de celui-ci, et ce, grâce à un dispositif vidéo de réalité augmentée. L'enjeu technique pour ce projet a reposé sur la capacité du son à entraîner le spectateur dans la réalité subjective du comédien. Ainsi, c'est toute la scène sonore qui tourne autour du public lorsque le comédien tourne la tête.

Enfin, on peut ajouter tout autre effet sonore musical qui retire le caractère réaliste à la voix produite : flanger, chorus, phaser, modulation en anneaux, vocodeur de phase, granulation et *sampling*. Ce dernier est largement utilisé pour créer des effets de mémoire (à court ou à long terme) au sein de la dramaturgie sonore. Dans *La nuit tombe*⁹, un effet de granulation sur les sifflantes de la comédienne Susann Vogel permet d'accentuer l'angoisse discernable dans son jeu et de faire basculer une situation, du réel au fantasme. Dans *Mars-Watchers*, un duo musico-narratif s'entremêle grâce à l'utilisation d'un vocodeur de phase mélangeant la voix du didascale et le jeu d'un musicien, tous deux présents sur scène.

7 *Mars-Watchers* est un texte d'Anne Kawala qui a été mis en scène par Émilie Rousset en 2012 (création In Vivo; mise en son de Romain Vuillet et de Thomas Goepfer).

8 *Bedroom Eyes* est un texte de Frédéric Vossier qui a été mis en scène par Cyril Teste en 2012 (création In Vivo; mise en son de Nihil Bordures et de Thomas Goepfer).

9 *La nuit tombe* est un texte de Guillaume Vincent mis en scène par l'auteur en 2012 (création In Vivo; mise en son de Géraldine Foucauld et d'Olivier Pasquet).

DÉMULTIPLICATION DE LA VOIX

Le chœur a toujours joué une fonction dramaturgique primordiale au théâtre, voire originelle. En 2013, Joël Pommerat vient à l'IRCAM et s'empare d'un outil permettant la démultiplication d'une voix en de multiples identités pour la création d'*Une année sans été*¹⁰. Initialement conçu pour l'harmonisation d'un chœur virtuel pour voix chantée solo, cet outil permet aussi de générer une foule d'individualités proférant le même message que son utilisateur, de manière synchrone ou asynchrone. Ainsi, cet outil permet à un comédien d'incarner simultanément le coryphée et ses choreutes, provoquant de complexes faisceaux dramaturgiques relatifs aux rapports entre l'individu et le groupe. La première partie de *Nous les vagues* présente la constitution d'un tel groupe : salle au noir, deux comédiens, Philippe Canales et Johanna Silberstein, sont derrière le rideau. Leurs voix sont transformées, en temps réel, en de multiples personnalités et sont diffusées dans la salle par de nombreux haut-parleurs. Du point de vue du spectateur, chaque phrase du texte est prononcée par un personnage différent, placé ou se déplaçant différemment des autres. Pour la transformation de l'identité de la voix, le metteur en son Baptiste Poulain fait remarquer qu'elle est plus naturelle quand le comédien et la machine jouent ensemble la nouvelle identité. Il s'agissait donc pour les comédiens de construire et de respecter une conduite de timbre et d'intonation contenant des points de discontinuité entre chaque phrase et, parfois, entre les mots.

À l'inverse de la démultiplication de la voix, la machine permet de fusionner deux voix. Dans la troisième partie de *Nous les vagues*, on assiste à la préparation d'un attentat par un couple fusionnel de terroristes. Les deux comédiens disent le même texte simultanément et la fusion est opérée grâce à une synthèse croisée en temps réel. Le public perçoit alors une voix hybride, androgyne et non identifiable, forme allégorique de l'anonymat du terrorisme. Ce procédé a eu comme conséquence indirecte de forcer les comédiens à la parfaite synchronie, exercice du chœur auquel ils se sont prêtés avec enthousiasme.

SUIVI DE VOIX

Le suivi de voix consiste à comparer en permanence un flux de parole *live* (performance) à un flux de parole préenregistrée (référence). Plus largement, le suivi de voix hérite du suivi continu de données temporelles et permet donc de suivre tout type de geste vocal, doté ou non de message sémantique. Il permet donc de suivre non seulement la parole, mais aussi le chant ainsi que tout

10 *Une année sans été* est un texte de Catherine Anne qui a été mis en scène par Joël Pommerat en 2014 (création Odéon; mise en son de François Leymarie).

son émis par l'appareil vocal. En pratique, une répétition / lecture est enregistrée (une seule fois suffit). Des événements de toute nature (sonore, vidéo, régie plateau ou autre) sont « séquencés » le long de cet enregistrement via n'importe quel environnement logiciel (séquenceurs audio ou vidéo). Puis, cet enregistrement et ses événements relatifs sont stockés conjointement dans l'outil du suivi de voix. En situation de jeu, le flux de parole *live* est suivi, c'est-à-dire que la référence est perpétuellement synchronisée à la performance. Métaphoriquement, la performance devient la tête de lecture de la séquence organisée préalablement. Ainsi, les différents événements prévus et composés apparaissent et accompagnent la performance en temps réel.

Les applications du suivi de voix au théâtre sont nombreuses. Même si elles ne participent pas directement, de manière audible, à la dramaturgie sonore, elles permettent néanmoins d'en faciliter l'acheminement et de renforcer l'écoute de la machine. Le suivi de voix permet tout d'abord le déclenchement automatique d'événements discrets de type « Go » (lumière, vidéo, son, machinerie); la simulation de *word spotting* (reconnaître certains mots dans un flux de parole); la simulation de la reconnaissance de parole; la synchronisation automatique de surtitres; la régie sonore automatique comme dans le cas de *Nous les vagues*; le déclenchement et la variation d'effets sur la voix ainsi que la lecture augmentée.

Le suivi de voix permet aussi de suivre de manière continue et instantanée le jeu du comédien : synchronisation instantanée d'un flux (sonore, vidéo ou autre) à la performance scénique; conversion spécifique de l'identité de la voix (un locuteur parle avec la voix préenregistrée d'un autre); accompagnement synchrone au chant (comme un karaoké, mais à l'envers). Dans *Mars-Watchers*, l'expérimentation se termine par un canon de Henry Purcell, chanté par une seule comédienne, Constance Larrieu. Les autres voix du canon sont alors synchronisées à son tempo grâce au suivi instantané de voix.

Enfin, adjoind aux outils d'analyse vocale cités précédemment, le suivi de voix permet l'estimation en temps réel de variations prosodiques relatives à l'interprétation : comparaisons instantanées de l'intonation, de l'intensité, du degré d'articulation, de la qualité vocale, du débit de parole, du *timing* local (prononciation), du tempo global; la déduction du changement de stratégie verbale relative à l'accentuation et aux pauses et, conséquemment, la prise de décision scénique en temps réel selon l'interprétation du comédien. Par exemple, le choix de la musique ou de l'ambiance lumineuse peut se faire en fonction de l'expressivité du comédien.

Durant la première partie de *Nous les vagues*, les voix des deux comédiens sont transformées en de multiples identités vocales variablement spatialisées. Tous ces changements / mouvements ont été composés préalablement en studio dans une partition bien réglée. Du point de vue de

la régie, cette partie, d'une durée de six minutes, recense cent trente-six changements (Go), qui doivent être synchrones au phonème près – un véritable cauchemar pour le régisseur. De plus, à mesure que le processus se déploie, une accumulation d'autres voix envahit la salle par l'ajout d'une bande sonore. Si bien que, à la fin de cette partie, le public et le régisseur ne peuvent plus distinguer les voix transformées des comédiens en temps réel des voix transformées constituant la bande. C'est pour ces raisons que le suivi de voix s'est imposé comme unique solution viable pour la régie automatique de cette partie. Délivré d'une tâche fastidieuse, le régisseur a pu se concentrer sur le mixage sonore en salle.

Que ce soit pour réaliser un masque ou un déguisement sonore, une voix off particulièrement inhumaine ou encore un effet de chœur à partir d'un seul comédien, la machine apporte aujourd'hui de nouvelles solutions créatives à des questions ancestrales qui habitent le théâtre. En effet, la qualité et la rapidité du traitement automatique de la parole permettent aujourd'hui au metteur en son de proposer des solutions capables de remplir des fonctions relatives à la dramaturgie sonore. Cet article a présenté différentes solutions développées à l'IRCAM qui ont déjà participé à la dramaturgie sonore de spectacles.

Pour autant, les solutions exposées ne constituent pas en elles-mêmes un intérêt artistique. Le terme « solution » indique d'ailleurs qu'il y a au préalable une question posée, un besoin ou une problématique donnée qui, elle, appartient au projet artistique. Précisons que ces solutions peuvent, bien entendu, suggérer les questions. Cette dialectique entre question artistique et solution technique montre aussi que l'on ne peut pas surimposer une technologie à un projet déjà finalisé. Il ne s'agit pas ici d'utiliser la diffusion / amplification pour pallier un problème d'intelligibilité en salle ou encore un problème de santé d'un comédien. Il s'agit bien ici de créer avec des outils qui, s'ils viennent à manquer, rendent l'exécution du projet impossible. Il est donc nécessaire que ces techniques soient intégrées très tôt dans le processus de création et, idéalement, dès la genèse du projet.

De plus, puisqu'il s'agit de voix augmentées, ces solutions ne dépossèdent aucunement les comédiens de leur travail et leur proposent, au contraire, de nouvelles contraintes à explorer. D'ailleurs, la plupart des comédiens sollicités se délectent de ces nouvelles contraintes considérées comme de nouveaux exercices d'acteur. L'exemple de la transformation de l'identité de la voix est probant : on ne percevra la voix d'une femme que si un comédien homme, dont la voix est féminisée, joue lui-même un personnage féminin, ou encore, si la trame narrative suscite un tel travestissement. À l'instar du maquillage, la technologie permettra, dans ce cas, d'aider le comédien à se travestir en femme en produisant un léger différentiel dans la perception de sa voix. Cela demande donc au comédien et au créateur sonore un certain type d'écoute, voire une nouvelle proximité.

Cela renouvelle aussi le travail des créateurs sonores ou metteurs en son qui se retrouvent à l'interface entre le metteur en scène et les comédiens. Afin de proposer des réponses clairvoyantes vis-à-vis de situations dramaturgiques, les créateurs sonores doivent être constamment en dialogue avec le metteur en scène. Un nouveau langage est à créer pour chaque projet, le metteur en scène bénéficiant alors de nouvelles cordes à son arc pour la constitution de son œuvre. Enfin, pour boucler la boucle, les désirs formulés et les questions posées par ces créateurs sont autant de défis pour les chercheurs de l'IRCAM, toujours avides de voir leurs recherches et leurs développements mis à l'épreuve du plateau.

BELLER, Grégory (2011), « Arcane d'*Un mage en été* », *Théâtre/Public*, n° 201, (« Le son du théâtre III : Voix Words Words Words », Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue [dir.], p. 100-102.

BELLER, Grégory (2010), « Espresso: Transformation of Expressivity in Speech », communication donnée dans le cadre du colloque Speech Prosody, Chicago.

BELLER, Grégory (2009a), « Analyse et modèle génératif de l'expressivité : application à la parole et à l'interprétation musicale », thèse de doctorat, Paris, Université Paris 6 – IRCAM.

BELLER, Grégory, (2009b), « Transformation of Expressivity in Speech », dans Sylvie Hencil (dir.), *The Role of Prosody in the Expression of Emotions in English and in French*, Berne, Peter Lang, p. 259-284.

BELLER, Grégory (dir.) (2007), *Context Dependent Transformation of Expressivity in Speech Using a Bayesian Network*, actes du colloque ParaLing du 3 août, Paris, IRCAM.

BELLER, Grégory (2005), « La musicalité de la voix parlée », master, Paris, Université Paris 8.

BELLER, Grégory et Georges APERGHIS (2011), « Gestural Control of Real-Time Concatenative Synthesis in *Luna Park* », <http://articles.ircam.fr/textes/Beller11b/index.pdf>

BELLER, Grégory, Thomas HUEBER, Diemo SCHWARZ et Xavier RODET (2006), « Speech Rates in French Expressive Speech », communication donnée dans le cadre du colloque Speech Prosody, Dresde.

BELLER, Grégory, Nicolas OBIN et Xavier RODET (2008), « Articulation Degree as a Prosodic Dimension of Expressive Speech », communication donnée dans le cadre du colloque Speech Prosody, Campinas.

BELLER, Grégory et Xavier RODET (2007), « Content-Based Transformation of the Expressivity in Speech », communication donnée dans le cadre du Congrès international des sciences phonétiques, 6-10 août, Sarrebruck.

BELLER, Grégory, Diemo SCHWARZ, Thomas HUEBER et Xavier RODET (2005), « A Hybrid Concatenative Synthesis System on the Intersection of Music and Speech », communication donnée dans le cadre des Journées d'informatique musicale, 2-4 juin, Maison des sciences de l'homme, Paris.

BELLER, Grégory, Christophe VEAUX, Gilles DEGOTTEX, Nicolas OBIN, Pierre LANCHANTIN et Xavier RODET (2008), « IRCAM Corpus Tools : système de gestion de corpus de parole », *Traitement automatique des langues*, vol. 49, n° 3, p. 77-103.

SCHWARZ, Diemo, Grégory BELLER, Bruno VERBRUGGHE et Sam BRITTON (2006), « Real-Time Corpus-Based Concatenative Synthesis with CataRT », communication donnée dans le cadre de Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-06), 18-20 septembre, Montréal.

VEAUX, Christophe, Grégory BELLER et Xavier RODET (2008a), « IrcamCorpusTools: An Extensible Platform for Speech Corpora Exploitation », communication donnée dans le cadre du colloque Language Resources and Evaluation Workshop on Emotions, 28-30 mai, Marrakech.

VEAUX, Christophe, Grégory BELLER et Xavier RODET (2008b), « IrcamCorpusExpressivity: Nonverbal Words and Restructurings », communication donnée dans le cadre du colloque Language Resources and Evaluation Workshop on Emotions, 28-30 mai, Marrakech.

Réflexion sur les distances : mise en scène des voix

Cet article découle d'un long projet de recherche que je mène sur la matérialité de la voix féminine dans le temps et l'espace de la performance. Je propose ici une manière, parmi beaucoup d'autres, de « manipuler » et de théoriser la voix en tant que matériau théâtral polymorphe voyageant dans le temps¹. Mon travail porte sur la façon d'utiliser la force et la volatilité du son comme un matériau de résistance féministe capable de déjouer les tentatives de contrôle et de limitation. Ces préoccupations apparaissent en filigrane dans la présente étude, qui porte sur un exemple particulier de performance du son sans limites fixes. J'examinerai ici la façon dont le son franchit les distances en me référant à des mises en scène de la voix dans des chorégraphies consciemment et délibérément fondées sur des distances spatiales et temporelles : à savoir la performance que j'ai mise en scène en 2010 en me servant du discours enregistré d'Eleanor Roosevelt, de ma propre voix en parallèle et du personnage de la Voix dans la pièce *Dis Joe* de Samuel Beckett.

Mon but étant de chercher à matérialiser les échos et les réverbérations transmis par une voix à travers le temps lors de la diffusion de documents audio, j'ai mis en scène l'enregistrement du discours historique prononcé par Eleanor Roosevelt pour l'adoption de la Déclaration universelle

1 Je propose de « traiter » la voix comme un accessoire de théâtre, non pour faire de l'éphémère un produit (bien que j'aie exploré dans une autre partie de mon œuvre les implications d'une vision de la voix comme objet et accessoire de scène), mais plutôt pour trouver, dans la pratique de la performance, des façons imaginatives de comprendre comment le son et la voix performant et agissent entre le corps du performeur et celui du spectateur ou de l'auditeur, à travers le temps et l'espace.

des droits de l'homme et, en parallèle, la lecture de ce discours par moi-même. L'enregistrement du discours tenu par madame Roosevelt à Paris le 9 septembre 1948 était diffusé par deux haut-parleurs placés face aux spectateurs assis, tandis que le même texte dit par moi-même résonnait simultanément dans leur dos. Plutôt que de se superposer exactement, les voix, projetées à partir des deux extrémités de la salle, se rencontraient et se mélangeaient dans l'espace de la performance. L'expérience proposée aux spectateurs consistait à prêter l'oreille à ce qui venait de l'avant et de l'arrière simultanément, sur le plan temporel (les voix de 1948 et de 2010) aussi bien que spatial (les locutrices se trouvant devant et derrière eux). En faisant ressortir explicitement les distances temporelles et spatiales de deux voix distinctes, je mettais en évidence la capacité propre au son de remplir les vides et de charger l'espace de sensations de présence matérielle. Dans la performance, la distance devenait un segment ou une unité de temps et d'espace à traverser : les voix projetées entre (au moins) deux points.

Permettez-moi de commencer par une réflexion plus approfondie sur cet espace qu'un son provenant de multiples temporalités peut « traverser », et ce, par des voies essentiellement matérielles. Je vais quitter l'espace de la performance théâtrale pour me tourner vers celui des expériences scientifiques, notamment celles d'un physicien du XIX^e siècle, John Tyndall, qui a décrit les portions d'air traversées par le son en des termes sculpturaux évocateurs, en utilisant tout d'abord l'expression « couche d'air », et ensuite le mot « lame² » (Tyndall, 1869 : 3-6). Il a fait exploser un ballon et montré comment le son de l'explosion se répercutait dans l'air, en expliquant que « le mouvement de l'air très rapproché se communique rapidement à l'air situé un peu plus loin, en même temps que l'air mis d'abord en mouvement revient au repos » :

C'est ainsi que chacune des couches d'air qui entourent le ballon reçoit le mouvement de la couche d'air qui la précédait et le transmet à la couche qui la suit, sous forme de vague ou d'onde, et que l'impulsion sonore se propage de proche en proche à travers l'air (Tyndall, 1869 : 3).

Dans cette façon de visualiser le mouvement des ondes sonores, le son produit par le ballon se propage, à partir de son point d'origine, de couche d'air en couche d'air, comme des cercles concentriques à la surface de l'eau³, pour reprendre l'image couramment utilisée par analogie. Tyndall emploie, toutefois, l'image et la forme des couches d'air pour compartimenter le flux de sons à travers l'espace; elles évoquent une délimitation momentanée, alors même que le son continue à se propager de l'une à l'autre. Plus la couche d'air est loin de la source du son,

2 Tyndall parle d'une « lame d'air, poussée contre une lame d'air contiguë » (Tyndall, 1869 : 6). En termes médicaux, une lame est une mince couche ou plaque d'os qui peut faire partie d'une grande structure composée de plusieurs éléments, par exemple une vertèbre.

3 Douglas Khan fait observer, toutefois, que c'est là une façon particulièrement archaïque de vulgariser visuellement le mouvement de propagation du son. À propos des pratiques inscriptives apparues à la fin du XVIII^e siècle, qui ont assoupli les liens entre la musique et l'acoustique, voir Khan, 1999 : 75.

plus ce dernier est faible, et il vient un moment où le son transmis cesse d'être audible. Pour l'enseignement de l'acoustique, Tyndall conçoit l'espace avec des métaphores sculpturales qui concrétisent l'intangible. Dans ses conférences, il explique que le son est toujours en action et constamment en mouvement et qu'en l'absence de mots, la production d'un son réel (comme celui de l'explosion d'un ballon) permet de faire comprendre expérimentalement et efficacement comment se propage le son.

Si nous pouvons, bizarrement, imaginer la voix transportée à distance dans le monde réel sous la forme d'un son propagé par des couches d'air jusqu'à nous et au-delà, construisant ainsi un cadre dimensionnel d'espace aérien proche et lointain, c'est que nous sommes, comme le rappelle Mladen Dolar, « constantly exposed » (Dolar, 2006 : 78). Le son est plus difficile à éloigner du champ corporel que la vue, car nous ne pouvons pas nous soustraire à ce sens; il nous est impossible de fermer nos oreilles comme nous le faisons avec nos yeux. Dans la performance de ma voix et de celle de madame Roosevelt, la distance a été (d'une certaine façon) moins compliquée à établir, du fait que les « locutrices » étaient visibles. Cependant, même si mon corps se trouvait réellement dans l'espace de la performance, ma voix a été, tout comme l'autre, diffusée par des haut-parleurs. Elle n'a jamais été entendue en direct *sans amplification* puisqu'un microphone avalait mes mots et que le système de sonorisation délocalisait ma voix vers l'arrière de la salle, derrière les spectateurs, de manière à la rediriger vers mon corps. Elle devenait ainsi une *re-présentation* d'elle-même, dont la source a été surimposée dans une autre partie de la salle.

La voix reproduite par un amplificateur technologique est devenue quelque chose d'« autre », comme provenant, au même instant, du corps vu et *pas* du corps vu. D'après Dolar, si nous voulons localiser une voix, « we need to use the visible as reference⁴ » (Dolar, 2006 : 79). Mais qu'advient-il alors du corps visible quand notre voix est amplifiée et que des haut-parleurs électriques s'emparent de notre parole? Et que se passe-t-il si le corps parlant disparaît entièrement de la vue?

La résonance entre les deux voix (la mienne et celle de madame Roosevelt) dans l'espace de la performance est devenue un duo enjambant le temps et l'espace, mais également un jeu avec la dynamique du ventriloquisme à distance, où l'on imagine que le locuteur se trouve en deux endroits à la fois, comme une voix projetée vers un autre objet dans la même salle. Contrairement à ce qui se passe dans le ventriloquisme rapproché, où la marionnette assise sur les genoux est à proximité immédiate, le ventriloque à distance peut imiter la « modulation that sounds

4 « Nous devons utiliser le visible comme référence. »

undergo traveling between points of distance or through obstacles⁵ » (Davis, 2003 : 46). Dans ma performance, du fait que les haut-parleurs se trouvaient à deux endroits opposés, la voix était projetée à distance, mais par des moyens techniques. La métaphore du ventriloquisme à distance est, néanmoins, utile ici pour parler du rapport de la voix avec l'espace dans lequel elle se situe, surtout quand le corps du locuteur est mis en cause. Parlant du ventriloquisme à distance, Charles B. Davis souligne que l'écoute humaine est nettement vococentrique, car « human voice structures the hierarchy of sounds in space⁶ » (Davis, 2003 : 46). Cette écoute attentive cherche à « localiser la voix en tant qu'agent parlant » (« localize the voice as speaking agent », Davis, 2003 : 46), à donner un corps aux paroles prononcées. C'est difficile à cause de l'espace et, en particulier, de la distance entre la source de la voix et l'endroit où se trouve le corps. Ainsi, « ventriloquism underscores the fact that the link between voice and identity is a fundamentally spatial concept⁷ » (Davis, 2003 : 46). Nous localisons la voix avec nos yeux autant qu'avec nos oreilles en cherchant la source visible, et nous situons notre propre corps (en tant qu'auditeur) dans l'espace en appréhendant notre relation avec cette source.

Grâce au développement des technologies du son, nous sommes nombreux à entendre quotidiennement d'étranges voix acousmatiques, et ce phénomène, devenu familier, nous étonne moins (dans certaines circonstances). Lorsque nous circulons en ville, nous recevons des avertissements et des informations à la radio, au téléphone ou par haut-parleur, si bien que nous sommes culturellement habitués à entendre des voix sans nous demander avec surprise d'où elles viennent. Les méthodes et médias de transmission du son étant maintenant connus de tous, la voix sans corps est devenue un aspect de la vie de tous les jours. L'espace théâtral permet, toutefois, de faire naître l'illusion d'une voix décorporifiée, réveillant ainsi la curiosité dans l'esprit et l'oreille des spectateurs. Comme le théâtre met en scène des corps en mouvement qui parlent, un plateau vide rempli d'une voix seule offre un spectacle audible de présence et d'absence, où les spectateurs cherchent à trouver le corps, soit consciemment, soit inconsciemment.

J'ai recouru à une technologie d'amplification et de diffusion de ma voix (dans la performance *Roosevelt*) parce qu'elle me permettait de procéder à une expérience sonore : entendre le timbre de deux voix d'époques différentes qui se rencontraient dans l'espace. En outre, à cause de l'amplification, ma voix était dans un état matériel analogue à celui de la voix de madame Roosevelt enregistrée il y a longtemps, le volume de lecture étant le même. En ramenant le son au même niveau, je cherchais à uniformiser le plus possible l'écoute des deux voix parvenant, l'une de l'arrière et l'autre de l'avant, aux oreilles des spectateurs. Mais cette

5 Le ventriloque à distance peut imiter la « modulation que subit le son lorsqu'il se déplace d'un point à un autre ou lorsqu'il rencontre des obstacles ».

6 « [La] voix humaine structure la hiérarchie des sons dans l'espace ».

7 « [Le] ventriloquisme souligne le fait que le lien entre voix et identité est un concept fondamentalement spatial ».

technologie bien connue posait également la question du rapport entre la voix et les corps parlants : le mien, présent, celui de madame Roosevelt, absent, et, finalement, le mien, absent aussi parce que devenu invisible pendant les derniers instants du discours enregistré.

La voix acousmatique, la voix dont on ne peut percevoir l'origine ou la source, demande un effort visuel aux spectateurs du fait que le corps n'est plus présent comme objet. Quand le corps disparaît tout en continuant à parler dans le cadre d'une mise en scène théâtrale, les voix *deviennent* la vie sur scène, la présence matérielle de l'absence. Mais l'expérience de la voix acousmatique change du tout au tout quand le corps de la voix qui parle n'apparaît jamais à la vue, comme ce fut le cas avec Pythagore, qui a transmis son enseignement à ses disciples à travers un rideau pendant cinq ans. Quand le corps a d'abord été visible et qu'il se met ensuite à parler hors scène, il reste un peu plus tangible pour le public : celui-ci peut, en effet, refaire un tout avec la voix et le corps, même si ce dernier est à moitié à l'extérieur de la scène. Au contraire, le corps parlant invisible, jamais ou pas encore dévoilé, exige un type d'attention différent, étant donné que nous sommes « presque toujours » passés derrière l'écran et avons fantasmé autour de l'objet énigmatique (Dolar, 2006 : 66). Comme je l'ai évoqué ci-dessus, Pythagore se dissimulait derrière un rideau pour dispenser son enseignement à des étudiants qui gardaient le silence et que l'on appelait les acousmatiques. Auditeurs de la voix d'un maître, ils cherchaient avant tout à saisir le sens de ce qu'ils entendaient. Mais en plus, comme le dit Dolar, la voix de Pythagore avait acquis « authority and surplus-meaning by virtue of the fact that its source was concealed⁸ » (Dolar, 2006 : 61). La voix devient ainsi nimbée d'une aura et cela dure jusqu'au moment de la révélation, quand « [t]he aura crumbles, the voice, once located, loses its fascination and power, it has something like castrating effects on its bearer, who could wield or brandish his or her phonic phallus as long as its attachment to a body remained hidden⁹ » (Dolar, 2006 : 67). Perdre le « phallus phonique », c'est perdre l'autorité venant de l'attention particulière attachée à la voix. Quand on ne présente que la voix, celle-ci a le potentiel d'agir presque comme un corps étrange en soi (comme la seule présence matérielle d'un corps), qui peut échapper au regard interrogateur et jouir de sa propre autonomie indéterminée. Pour désigner le processus de rétablissement du lien entre la voix et sa source, Michel Chion a créé le mot désacousmatisation, qui évoque un acte de *strip-tease* par lequel

8 La voix de Pythagore avait acquis « une autorité et un surplus de sens du fait que sa source était cachée ».

9 « [L]'aura s'effrite, la voix, une fois [que sa source est] localisée, perd de sa fascination et de son pouvoir, ce qui produit l'équivalent d'un effet de castration sur la personne à laquelle appartient cette voix. Cette personne pouvait brandir sa voix comme un phallus phonique tant que son rattachement à un corps restait caché ».

la voix dévoilerait le corps d'où elle provient¹⁰. Toutefois, comme Dolar le rappelle finalement, nous ne pouvons jamais entièrement dévoiler la source de la voix parce que celle-ci vient des profondeurs du corps, qui ne sont pas à portée de vue.

À PROPOS DE *DIS JOE* DE SAMUEL BECKETT

Dans la pièce *Dis Joe* qu'il a écrite pour la télévision, Samuel Beckett double la voix intérieure : il y a le monde intérieur hors scène et l'espace mental de Joe. Dans la représentation montée en 2006 au Duke of York's Theatre, Penelope Wilton, en tant que Voix féminine décorporifiée, parlait sur l'image de Michael Gambon dans le rôle de Joe. La pièce étant initialement destinée à la télévision, Beckett avait demandé que la caméra reste statique pendant que l'on entendait la voix, mais dans la production théâtrale, on apercevait à la fois Joe en chair et en os, dans sa petite chambre, et une projection de son visage sur un écran. Quand la voix de Penelope Wilton se faisait entendre sur la scène, la caméra restait figée sur le visage de Michael Gambon, saisissant en détail l'acte d'écoute, traduit en actions par les expressions faciales. Joe réagissait à la voix dans une séquence en gros plan, ce qui donnait un portrait virtuel en mouvement, où la puissance de la voix entendue se matérialisait dans les mouvements amplifiés du visage à l'écoute. En voyant Joe réagir physiquement à la voix, j'entendais effectivement à travers deux canaux. Comme spectatrice, j'écoutais avec mes propres oreilles et, devant le corps attentif et réactif de Joe, j'entendais, en effet, avec ses oreilles à lui¹¹. Nous, les spectateurs, étions invités à devenir les auditeurs de la voix intérieure de Joe, du fantôme qui le hantait personnellement. Billie Whitelaw, qui a joué le rôle de la Voix en 1989, a expliqué qu'elle parlait avec la bouche collée au microphone, comme si « her voice is dripping into his head¹² » (Whitelaw, citée dans Ben Zvi, 1992 : 7). La voix qui parle ainsi semble bizarrement se déplacer dans deux directions opposées, venant de la tête (voix intérieure devenue extérieure) et tendant simultanément vers la tête (s'y déversant; voix extérieure devenue intérieure). La voix de « l'autre » est fluide par rapport au corps de Joe, tour à tour internalisée et externalisée. En plus, elle a un effet sur le corps des spectateurs, sur tous les écoutants :

10 Le discours sur le son et la voix est naturellement d'une grande richesse dans les études cinématographiques, où la voix déjà décorporifiée est souvent décorporifiée à nouveau – utilisée comme complément vocal au narratif visuel, parlant sur l'image. J'évoque Michel Chion (auteur de *La voix au cinéma*, ouvrage daté de 1982 et traduit en anglais en 1999) parce qu'il a été cité par Dolar à propos du mot « désacousmatisation ». Bien que mon article ne vise pas à étudier le rapport de la voix féminine avec le cinéma, je rappelle que des chercheuses comme Jane Gaines, Laura Mulvey et Kaja Silverman travaillent dans ce domaine prolifique.

11 En repensant à ma situation d'auditrice de cette production de *Dis Joe*, il me revient plus intensément à l'esprit que ma réaction comme écoutante et spectatrice a été liée à mon sexe, et je me demande si la Voix force tous les récepteurs à coïncider entièrement avec un autre être ou si (et comment) leur sexe a un effet sur leur capacité de se connecter ou de coïncider avec l'autre.

12 « [S]a voix coule dans sa tête ».

Voice forces Joe to see – to envision the scene as though he had been there, as though he had been inside the young woman's suffering mind and body. She forces the listener to perform that leap of the imagination which takes us out of ourselves, allows us to coincide entirely with another being¹³ (Lamont, 1992 : 232).

L'écoutant performe à cause de la puissance de la Voix. Comme Beckett l'a écrit à Alan Schneider, la Voix doit être « [a]ttacking. Each sentence a knife going in, pause for withdrawal, then in again¹⁴ » (Schneider, cité dans Ackerley, 2009 : 158). Cette indication viscérale concernant la voix féminine décorporifiée pousse littéralement à pénétrer dans le corps à travers la peau, à perforer celle-ci. La voix devient un matériau grâce à sa capacité imaginaire de percer la matière corporelle. Les indications scéniques misent encore plus sur ce point en exigeant que la caméra se rapproche progressivement de Joe tout au long de la pièce. Ce lent rapprochement en neuf étapes semble commandé par la voix devenue « un dispositif technique, au même titre que le chariot de la caméra » (« a technical device, on a par with the dolly », Lamont, 1992 : 229). Rosette Lamont met en lumière l'importance des « neuf mouvements légers vers le visage » (« nine slight moves towards the face », Lamont, 1992 : 233) demandés par Beckett dans les indications scéniques du début, en attirant l'attention sur le fait que ce nombre est associé à la mort. À mesure que la caméra se rapproche du visage de Joe, le corps sort progressivement du cadre : il s'éloigne du monde des corps physiques et s'engage dans « le processus de sortir de sa vie » (« the process of leaving his life », Lamont, 1992 : 233). La distance parcourue par la caméra équivaut ici à l'agonie. La voix, en dirigeant la progression de la caméra, dirige, par extension, la dissociation graduelle (implicite) de Joe et du monde matériel. La voix, qui décide de ce que le public aperçoit, dévoile Joe dans une proximité mesurée et cadre son corps pour que les spectateurs se hissent vers lui. Ici, la Voix féminine fixe le corps masculin dans l'espace et tient les commandes de la distance entre le spectateur et le performeur. En outre, c'est le *son* de la Voix qui influe sur cette distance, poussant le public encore plus loin dans l'image. Et pourtant, inévitablement, c'est Joe *en train de penser* la voix qui la fait retentir haut et fort, signalant ainsi les relations et les glissements entre le sujet et l'objet des commandes. La voix met Joe au défi de parler afin d'écouter sa propre voix : « personne ne t'écoute » / « écoute-toi » (Beckett, 1972 : 84). Joe reste, néanmoins, un auditeur silencieux du début à la fin, conscient, sans doute, que, paradoxalement, s'il parlait, il ne ferait que s'entendre parler, acte qu'il est déjà, en un certain sens, en train d'accomplir.

13 « La voix force Joe à voir – à envisager la scène comme s'il y avait été, comme s'il s'était trouvé dans l'esprit et dans le corps de la jeune femme qui souffrait. Elle force l'écoutant à faire ce plongeon dans l'imagination, ce qui nous sort de nous-mêmes et nous permet de correspondre exactement à un autre être. »

14 La Voix doit « attaquer. Chaque phrase est un coup de couteau, à chaque pause on retire le couteau, et on l'enfonce à nouveau. »

Dans *Dis Joe* de Beckett, la Voix n'apparaît jamais, n'est jamais dévoilée et, métaphoriquement parlant, garde les vêtements qu'elle aurait pu perdre dans le *strip-tease* de la désacousmatisation. Mais le pouvoir énigmatique de la voix décorporifiée se complique, du moins au théâtre, quand un autre corps est visible sur scène. Dans ce cas, nous sommes obligés d'assigner la voix décorporifiée au royaume de l'imagination du corps visible, à ses voix intérieures. Dans le cadre sémiotique du théâtre, la voix hors scène a quelques effets connus, dont la propension à vouloir attribuer une voix à un corps plutôt que de la laisser flotter seule en tant que son-objet. Selon Dolar, la voix est « the link which ties the signifier to the body¹⁵ » (Dolar, 2006 : 59) :

There must be a body to support it and assume it, its disembodied network must be pinned to a material source, the bodily emission must provide the material to embody the signifier, *the disembodied signifying mechanics must be attached to bodily mechanics*, if only in its most intangible and « sublimated » form, the mere oscillation of air which keeps vanishing the moment it is produced, materiality at its most intangible and hence its most tenacious form¹⁶ (Dolar, 2006 : 59; souligné dans le texte).

Une voix à distance du corps porte également en elle la localisation temporelle des paroles prononcées ainsi que les périodes traversées pendant sa transmission du locuteur à l'écouter, car ce ne sont pas seulement les matériaux d'autres corps qui voyagent dans les voix émises par l'enregistreur ou les voix hors scène, mais aussi les matériaux d'autres temps historiques et d'autres lieux. La voix « détachée » est donc riche d'informations presque toujours floues et, par conséquent, potentiellement productives dans leur forme tenace parce qu'intangible : forme qui va et vient constamment entre le tangible et l'intangible, le matériel et l'immatériel.

15 La voix est « le lien qui unit le signifiant au corps ».

16 « Elle doit avoir un corps comme support, un corps pour l'assumer, son réseau décorporifié doit avoir un ancrage dans une source matérielle, l'émission physique doit fournir le matériau pour corporifier le signifiant, *la mécanique signifiante décorporifiée doit être rattachée à une mécanique physique*, même si c'est dans sa forme la plus intangible et la plus "sublimée", comme pure oscillation de l'air qui s'évanouit dans l'instant même où elle est produite; la matérialité est là, dans sa forme la plus intangible et, par conséquent, dans sa forme la plus tenace. »

ACKERLEY, Chris (2009), « Ever Know what Happened? Shades and Echoes in Samuel Beckett's Television Plays », *Journal of Beckett Studies*, vol. 18, n° 1-2, p. 136-164.

BECKETT, Samuel (1972), *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit.

BEN ZVI, Linda (1992), « Billie Whitelaw interviewed by Linda Ben Zvi », dans Linda Ben Zvi (dir.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, Urbana et Chicago, Illinois University Press, p. 3-10.

DAVIS, Charles B. (2003), « Distant Ventriloquism: Vocal Mimesis, Agency and Identity in Ancient Greek Performance », *Theatre Journal*, vol. 55, n° 1, p. 45-65.

DOLAR, Mladen (2006), *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MIT Press.

KAHN, Douglas (1999), *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press.

LAMONT, Rosette (1992), « Beckett's *Eh Joe*: Lending an Ear to the Anima », dans Linda Ben Zvi (dir.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, Urbana et Chicago, Illinois University Press, p. 228-235.

TYNDALL, John (1869), *Le son*, trad. abbé Moigno, Paris, Gauthier-Villars.



DOCUMENT



Entretien avec Scott Gibbons, concepteur sonore

ÉRIC VAUTRIN
Université de Caen

Scott Gibbons est concepteur sonore. Associé depuis 1998 à la Societas Raffaello Sanzio, il collabore très étroitement, dès cette date, aux créations de Romeo Castellucci. Scott Gibbons s'entretient ici avec Éric Vautrin de son parcours artistique, de sa conception du son au théâtre et de son travail au sein de la célèbre compagnie italienne.

Cet entretien s'est tenu le 24 novembre 2012 au Carrefour des arts et des sciences de l'Université de Montréal dans le cadre du colloque international « Vers une histoire sonore du théâtre (XIX^e - XXI^e siècles) : acoustiques et auralités / Towards a History of Sound in Theatre (from the 19th to the 21st Century): Acoustics and Auralities ». La transcription de l'enregistrement sonore de cet échange, qui s'est déroulé en anglais et en présence du public formé des participants du colloque, a été réalisée par Louise-Josée Gauthier qui en a aussi assuré la traduction en français. Il s'agit d'une version abrégée de l'entretien qui dure près de deux heures.

Éric Vautrin : Nous avons décidé que la discussion se ferait en plusieurs étapes en commençant par ce que nous avons appelé le *background* musical de Scott Gibbons, c'est-à-dire d'où il vient, pour comprendre d'où il regarde la scène théâtrale, avec quels outils il l'observe et compose aujourd'hui, notamment pour le théâtre. Commençons peut-être par quelques mots au sujet de votre intérêt pour la musique. C'est une histoire qui a commencé très tôt.

Scott Gibbons : Oui. En fait, avant de m'apercevoir que je m'intéressais à la musique, j'étais plus attiré par les arts graphiques. Ma sœur a toujours été la musicienne de la famille et je savais que je ne pourrais pas rivaliser avec elle, alors je n'ai même pas essayé. Mon père est pasteur et ma mère enseignante. Quand j'étais malade, je ne pouvais pas rester à la maison, alors mon père m'amenait avec lui à l'église. Il fallait que je trouve une manière de me tenir occupé, je m'asseyais à l'orgue, je ne savais pas en jouer mais je me rendais compte que je pouvais faire bouger la terre avec les sons. J'avais six ans et je pouvais ressentir l'espace avec ce son incroyable, plus puissant que celui d'un avion qui passe au-dessus de nos têtes. Ce son était à la fois musical et physique. La plupart du temps, je n'essayais pas de jouer de la musique : j'étais surtout intéressé de voir comment ce que je faisais était physiquement palpable dans l'espace. Puis-je faire trembler les portes ? Plus âgé, j'essayais encore de faire les mêmes choses mais sans avoir un réel intérêt musical... Nous n'avions pas beaucoup d'argent et je ne possédais pas beaucoup de jouets, mais je prenais des trucs dans le garage de mon père. J'empruntais sa vieille radio ou des lecteurs de cassettes, je les démontais et j'essayais de les remonter après. Parfois, j'obtenais un mauvais résultat, parfois j'observais ce qui arrivait si je branchais les choses de manière délibérément incorrecte ou si j'essayais de placer deux machines ensemble. J'obtenais du *feed-back* horrible, je créais des effets de distorsion épouvantables. J'ai appris très tôt que je pouvais prendre une cassette et bouger la bande magnétique à la main : je tournais la bande, je la mettais à l'envers, l'enregistrais et faisais jouer en marche arrière la bande qui était à l'envers. Je m'amusais et c'est ce que j'essaie encore de faire aujourd'hui : prendre du plaisir en manipulant objets et sons.

Éric Vautrin : Avez-vous étudié la musique ?

Scott Gibbons : Non, en fait, quand mon père et ma mère ont compris que je m'intéressais à l'orgue, ils m'ont déniché des leçons. J'ai étudié l'orgue, et non le piano, je ne sais pas combien d'années... Une fois au collège, j'ai pris des cours de musique, j'ai appris la physique du son, j'ai suivi un cours sur la musique moderne, mais je n'ai pas aimé ça. Le professeur et moi, nous avons essayé mais nous ne pouvions pas nous comprendre l'un l'autre. J'étais convaincu que ce que faisait Cabaret Voltaire était plus intéressant que ce qu'avait fait Wagner, et il n'était pas d'accord. Rétrospectivement, il avait raison... Mais quand on a dix-sept ans et qu'on entend du Cabaret Voltaire, c'est plus excitant.

Éric Vautrin : Puis, vous publierez un peu plus tard plusieurs disques sous le nom de Lilith.

Scott Gibbons : Oui... Avec du recul, ce n'était pas le meilleur choix pour un nom de groupe. Il y a deux histoires sur l'origine de Lilith. La première : Lilith était une déesse babylonienne, une

figure féminine à laquelle le mouvement féministe s'est parfois identifié. Il n'y a aucun lien entre cette histoire-là et ce que je fais, c'est en quelque sorte parallèle. La seconde : il fut un temps où la croyance soutenait que la Terre avait deux lunes et, alors que nous voyons toujours la face lumineuse de l'une d'elles, l'autre nous montre toujours son côté sombre. Lilith était le nom de cette lune obscure. Lilith exerçait une force sur la Terre, elle avait un impact profond sur elle et sur tout ce qu'il y a sur la Terre, mais on ne pouvait pas le voir. Et c'était ce qui m'attirait. Je crois que ça correspond toujours à ce qui m'intéresse aujourd'hui.

Avant cela, je travaillais beaucoup, je faisais beaucoup d'enregistrements sur des bandes magnétiques. J'étais un adolescent et je n'avais pas d'argent, j'avais difficilement des outils de travail, mais j'avais un ou deux magnétophones et j'essayais de composer toutes sortes de morceaux en répétant et en alternant les fonctions « avancer » et « reculer ». Pour inverser le son, je prenais la bande, je l'enlevais manuellement et je la remplaçais. Pour la réverbération, puisque j'habitais toujours chez mes parents, j'allais sur un des quais, je mettais un haut-parleur sur ce quai, je mettais un microphone sur l'autre quai, j'appuyais sur *play* et j'enregistrais à l'autre bout, c'était mon *reverb*. Ou bien j'allais dans une buanderie...

Éric Vautrin : Et vous faites la même chose maintenant ?

Scott Gibbons : Absolument. J'ai maintenant de meilleurs microphones, de meilleurs outils pour la capture du son et pour la lecture des fichiers sonores, différents haut-parleurs que je peux utiliser. Je peux désormais faire esquinter un haut-parleur sans que ce soit une catastrophe parce que je sais qu'aujourd'hui, j'ai assez d'argent pour en acheter un autre, mais sans budget, j'utilisais simplement les choses que je trouvais dans la maison.

Éric Vautrin : La particularité de vos créations a longtemps été d'utiliser uniquement des enregistrements que vous manipulez de façon analogique. Comment décririez-vous votre travail de composition ?

Scott Gibbons : C'est difficile de créer quelque chose à partir de rien et, même quand on a tout, on peut très bien, en fait, ne rien avoir. J'ai besoin de certaines bornes, j'ai besoin de savoir quelles sont les limites. Quand les responsables du Festival d'Avignon, par exemple, m'ont proposé de faire quelque chose avec la voix de Jean Vilar¹, j'étais très heureux, j'ai créé quelque chose uniquement avec les enregistrements de sa voix. À certains moments, sa voix sonne comme un synthétiseur – j'aurais pu utiliser un vrai synthétiseur, mais je ne l'ai pas fait. Je cherche à me familiariser avec les contraintes et je peux travailler de manière très approfondie

1 Jean Vilar est le fondateur du Festival d'Avignon dont la première édition remonte à 1947. Scott Gibbons fait ici allusion à une commande du Festival au Groupe F, avec lequel il collabore régulièrement, en 2002, à l'occasion de la mise en chantier de la FabricA, nouveau lieu de création du Festival.

de cette façon. Pour le premier disque que j'ai fait pour le label Sub Rosa, je n'ai utilisé que des microphones et des pierres. D'ailleurs, le premier instrument de travail pour la musique que j'ai acheté était un échantillonneur (*sampler*). J'ai enregistré des manipulations de pierres, échantillonné les enregistrements et je les ai joués au clavier qui était relié directement à la cassette. Ça m'a pris un jour, quelques heures à faire. Puis, j'ai envoyé la cassette à Sub Rosa, l'un des meilleurs labels de musique expérimentale. Ils ont aimé ça. Je leur ai dit : « Je peux faire quelque chose comme ça en studio et on peut le faire sonner mieux ». Ils ont répondu : « Non, non, non, c'est parfait! ». Ça a été très réussi; *The Wire*² en a fait une très bonne critique. Après ça, j'ai fait le même projet, mais uniquement avec des sons de respiration, puis un troisième avec l'eau. Je voulais en réaliser un dernier avec le feu, ce qui était difficilement possible à l'époque, et j'avais par ailleurs déjà commencé à travailler en collaboration avec la Societas Raffaello Sanzio. Je savais qu'il était possible de faire quelque chose de plus poussé.

Éric Vautrin : Parlons à présent du théâtre et notamment de votre première collaboration avec Romeo Castellucci. Comment vous êtes-vous rencontrés?

Scott Gibbons : J'ai travaillé avec quelques chorégraphes auparavant, et je n'en ai pas toujours été satisfait. Je ne connaissais pas le théâtre. La sœur de Romeo [Claudia] avait acheté un de mes disques parus chez Sub Rosa. Romeo le lui a emprunté pour quelques jours et il l'a fait jouer quelques minutes. Il l'a essayé dans un autre lecteur avant de le lui rendre en disant : « C'est un disque défectueux, il faut que tu le rapportes au magasin ». Elle lui a dit : « Non, non, c'est exactement ça, écoute-le encore ». Il l'a écouté à nouveau et a compris qu'il aimait vraiment ce qu'il entendait. Il m'a appelé et m'a dit : « J'ai une compagnie de théâtre et nous avons un endroit où nous accueillons des événements ». Je pense qu'ils projetaient un film et ils voulaient que je fasse un concert. Ils devaient faire une performance de *Amleto* qui est leur version d'*Hamlet* de Shakespeare, intense, tendre et violente, et le son submergeait l'auditoire. La pièce m'a étonné, surtout l'usage particulier du son. Une partie de mon étonnement venait du fait qu'il y avait des sons mécaniques produits sur scène, comme de l'électricité branchée dans un ressort à flexion qui devenait brûlant au point où l'on entendait un « tsssssss » de combustion lente. D'un point de vue sonore, c'était fabuleux.

Éric Vautrin : C'est ainsi que vous avez commencé à collaborer avec lui...

Scott Gibbons : Oui... Il commençait le projet *Genesi* et il m'a demandé si nous pouvions travailler ensemble là-dessus. Nous savions dès le début que je ne composerais pas une

2 *The Wire*, dont le titre complet est *The Wire Adventures in Modern Music*, est un mensuel britannique fondé en 1982 qui se consacre à la musique expérimentale et, de façon plus large, à la scène de l'innovation musicale.

bande sonore pour le projet. Je savais qu'il travaillait déjà le son, et ce, avec grand intérêt. Alors nous avons essayé de travailler ensemble sur l'ensemble du projet, du moins au début. Parce qu'il souhaitait que tout aboutisse ensemble. Il ne voulait pas une idée préconçue de façon conceptuelle... Il voulait que tout soit très... organique... comme une chaîne de rétroaction. Par exemple, il découvrait une image et disait : « D'accord. C'est intéressant. Je veux utiliser cette photo, peu importe comment ». Il m'envoyait la photo. Ou alors une nouvelle technologie venait tout juste d'être disponible : « Essayons cette nouvelle technologie et voyons ce qui arrive ». Je travaillais toutes ces images synthétisées qui l'inspiraient ou qui généraient des sons pour moi. J'ai construit une bibliothèque de sons et je l'utilisais ensuite exactement comme j'avais utilisé des pierres. J'enregistrais des sons et les faisais passer par des microphones ou par des amplis de guitare, et je les lui renvoyais : « Ouais, c'est bien, je vais faire ça avec... En gardant cela à l'esprit, je veux ça, mais en six minutes au lieu de vingt secondes, je veux la même chose en six minutes ». Nous avons essayé de tout travailler conjointement et quand nous avons créé *Genesi*, nous avons compris que c'était bien, mais que ce n'était pas encore exact, parce que, en fin de projet, nous avons pensé que nous étions encore en train de travailler trop séparément. Par la suite, nous avons travaillé sur la *Tragedia Endogonia* (2002-2004). Il fallait alors réellement que nous travaillions ensemble tout au long du projet, et non pas lui en répétition et moi dans un studio. Nous avons emprunté de l'équipement d'une équipe à Chicago et nous avons construit un studio d'enregistrement dans l'atelier de création de la compagnie à Cesena. Romeo était dans une pièce et il cherchait à avoir de la lumière par réactions chimiques. Au même moment, dans la pièce voisine, j'étais en train de travailler avec Chiara Guidi, qui est la dramaturge de la Societas Raffaello Sanzio. Nous travaillions ensemble sur différents sons et, à chaque fois que quelque chose d'intéressant se produisait, ceux dans une pièce appelaient ceux dans l'autre pièce pour qu'ils viennent voir : « C'est bien, qu'est-ce qu'on peut faire avec ça? Amenons les haut-parleurs dans cette pièce et voyons ce qui se produit ». Ainsi, au début du projet, c'était de la pure recherche : il y a probablement eu deux ans de recherche, par sessions d'un à quatre mois. Je retournais à Chicago régulièrement, je redevenais un être humain normal un certain temps, puis je retournais à Cesena et ainsi de suite. *Tragedia Endogonia* était un projet sur la tragédie. Il ne s'agissait pas d'une performance unique que l'on reprenait à chaque représentation pendant la tournée. Le projet devait se dérouler dans dix villes différentes et nous voulions quelque chose de spécifique pour chaque lieu. Partout où l'on va, les gens sont différents. Alors, nous arrivions dans ces différentes villes avec le résultat de nos recherches (qui était conséquent). J'apportais avec moi des disques durs remplis de matériel. Au fond... je déplaçais pratiquement mon propre studio à chaque fois. Entre les scènes, je me dépêchais de rafistoler les câbles en essayant de faire le moins de bruit possible. C'était une vraie gymnastique.

Éric Vautrin : Qu'est-ce qui vous amène à utiliser tel ou tel type d'enregistrement? Comment sélectionnez-vous les sons que vous manipulez et diffusez? Par exemple, pour *Inferno*, créé en 2008 dans la Cour d'honneur du Palais des papes et inspiré par *La divine comédie* de Dante?

Scott Gibbons : Pour *Inferno*... Eh bien... Parfois c'est le résultat du hasard, parfois c'est totalement maîtrisé et volontaire. Lorsque j'ai lu Dante, j'ai été frappé par les détails graphiques des corps qui se font démembrer et qui, ensuite, s'autoguérissent pour de nouveau se faire dépecer. Dante découpe les corps. Il les torture. Ce qui s'est imposé à moi, c'est que je devais travailler avec le son du corps. À partir de ce moment-là, je me suis mis à chercher comment je pouvais faire cela. Je ne voulais pas aller à l'épicerie pour acheter un poulet et, enfin vous voyez, me mettre à travailler avec un poulet. Donc, j'ai trouvé quelqu'un qui était en mesure de me fournir un enregistrement d'une salle d'autopsies. J'ai ainsi pu travailler avec le véritable son des fluides pompés, le son de vrais corps. Il ne m'a pas seulement donné l'audio, il m'a également donné la vidéo. J'en ai regardé quelques secondes et c'était totalement épouvantable... c'était pire que tout ce que je pouvais m'imaginer. Les sons d'*Inferno* viennent tous de là. Puis, j'ai reçu quelques os humains. J'étais alors en mesure de travailler avec ce matériel dans mon studio... avec le silence, un environnement de studio de qualité, du son équilibré provenant d'os humains.

Éric Vautrin : Mais le spectateur ne peut pas les reconnaître...

Scott Gibbons : Non, ce n'est pas important qu'il les reconnaisse – mais même s'il reconnaît ce qu'il entend, c'est possible, le morceau n'en devient pas grotesque. Pour moi, *Inferno* est une création très sensible, et particulièrement *Purgatorio*. Je pense que j'ai utilisé le même matériel pour *Purgatorio*. Nous ne voulions pas montrer ce qui est grotesque ou obscène dans ce livre, nous voulions parler de l'horreur. Chaque metteur en scène est très différent. Et je suis persuadé qu'il y a des metteurs en scène ici [à Montréal] qui, lorsqu'ils parlent au concepteur sonore, disent : « Voilà ce que je veux, est-ce que tu peux faire ça? » Romeo, lui, est comme une éponge, il absorbe tout, il le filtre, et quand ça remonte, c'est uniquement ce qu'il veut exprimer et rien de superflu. En tant qu'artiste, il se comporte en associé et tout le monde peut s'exprimer, avoir une certaine influence sur les répétitions. En tant que directeur artistique, Romeo a la capacité de filtrer l'information et de dire : « Es-tu certain que c'est réellement ce que tu veux faire? Parce que, à mon avis, ça ne fonctionne pas ».

Éric Vautrin : Quel est votre rapport avec le numérique?

Scott Gibbons : On me présente souvent comme n'aimant pas travailler avec le son numérique, préférant travailler avec des techniques analogiques. C'est vrai et c'est faux. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont les sons mécaniques ou acoustiques. Quand je travaillais sur *Tragedia Endogonia*,

j'avais des processeurs de signaux numériques et des processeurs analogiques. Nous nous étions aussi procuré de longs tubes, nous parlions dedans et nous les faisons tourner. J'utilise également beaucoup un transducteur, un genre de haut-parleur, comme un microphone sur *reverse*. C'est un peu inattendu. Pour *Inferno*, je travaillais en collaboration avec le Hilliard Ensemble, un chœur célèbre. Je n'ai rien composé pour eux, mais ils m'ont fourni des extraits de leur répertoire. Au bout du compte, j'ai sélectionné la plupart du temps seulement la fin de leurs voix et la réverbération dans la salle. J'avais procédé ainsi pour *Il Combattimento* de Monteverdi. Roberto Gini dirigeait la partition et je captais la toute fin de la note ou le tout début de celle-ci, ou encore seulement l'attaque initiale du morceau – et je l'amplifiais. J'ai d'excellents outils numériques de restauration pour enlever le bruit de fond par exemple. Cela me permet de transformer seulement un élément dans un enregistrement. Ce n'est pas tout à fait du bruit, c'est encore musical. Ensuite, je mixe cela avec les chanteurs originaux. Cela dit, j'utilise plus souvent les outils mécaniques et analogiques, parce que ce qui m'intéresse dans le son, c'est de créer une forme sur scène. Or, je ne veux pas de quelque chose qui illustrerait la scène, je veux que ça fasse partie de la scénographie, je veux que ce soit un objet dans l'espace, et la qualité du son numérique ne me permet pas cela. Et s'il le peut, je n'ai pas encore trouvé comment faire! Le son analogique sonne plus profond, davantage en trois dimensions. Les effets avec lesquels je travaille le plus souvent proviennent de différents microphones et je capte les sons dans des espaces étranges, ou bien je capte leur ré-amplification. La ré-amplification consiste à prendre un son que l'on vient d'enregistrer et à le faire passer par un haut-parleur pour le ré-enregistrer. Si je veux travailler sur des sons plus musicaux, je mets un haut-parleur dans un piano, je joue mes sons dans le piano et je maintiens le la mineur enfoncé. On entend ce son avec les cordes qui vibrent, mais seulement le la mineur. Ou bien on peut simplement mettre une brique sur la pédale *forte*, et toutes les cordes résonnent et ça sonne comme du bruit, mais du bruit avec une valeur musicale.

Éric Vautrin : Vous avez une approche très matérialiste du son, en un sens, qui passe par sa plasticité plus que par ses qualités musicales.

Scott Gibbons : J'ai lu, il y a de ça plusieurs années, que les cellules nerveuses [neurones] que nous utilisons pour l'audition sont les mêmes cellules nerveuses que celles que nous utilisons pour tousser. Une cellule nerveuse est une cellule nerveuse. La différence se situe seulement dans sa fonction. Les spécialistes qui travaillent sur la surdité sont intéressés par ce phénomène, puisqu'ils peuvent prendre des cellules nerveuses et les perfectionner pour éventuellement rendre l'ouïe aux personnes qui n'entendent pas. Et vous savez, quand j'étais très jeune et que je jouais de l'orgue, j'adorais la sensation physique causée par la basse grave lorsqu'elle est à peine audible. Alors, je n'entendais pas le son, je le sentais. Et c'est la même chose pour les

fréquences très hautes... Dans *Tragedia Endogonidia*, je travaillais parfois avec de très hautes fréquences, nous ne pouvions pas les entendre, mais nous pouvions les ressentir sur notre peau.

On ne sait pas ce qu'est le son. À mon avis, le son et la lumière sont la même chose. Je veux dire... c'est possible qu'un son puisse devenir une forme sur scène. Et j'ai déjà dit comment un son peut constituer une partie de la scénographie. C'est encore aujourd'hui quelque chose de non conventionnel, mais je crois réellement que ce que l'on entend et ce que l'on voit, ce sont toutes des vibrations. La différence est dans le faisceau. La différence est dans l'organe des sens. Le faisceau ne change pas, il change les fréquences, mais la captation est l'élément essentiel. Souvent, j'ai essayé de travailler en étroite collaboration avec des concepteurs d'éclairage, parce que je crois que ce que nous faisons est la même chose.

**RECHERCHE-
CRÉATION:
DOSSIER
INAUGURAL**



Émancipation et pluralité des pratiques sonores

JEAN-PAUL QUÉINNEC

Université du Québec
à Chicoutimi

Selon les économies et la nature des projets, la recherche dans les arts de la scène a tenu une place plus ou moins importante dans les processus de création. Dans l'histoire du théâtre, on pourrait dire que la position réflexive sur la pratique artistique est investie par les théoriciens eux-mêmes quand ils examinent le travail en acte¹ dans l'œuvre d'art. De même, les créateurs ont régulièrement su se saisir d'un recul critique ou théorique pour écrire, sous forme de journal, de biographie ou de manifeste, des ouvrages fondateurs. La « practice-as-research », comme on la nomme en Grande-Bretagne, qui côtoie aujourd'hui la recherche académique, et malgré le débat qui se maintient², structure et singularise ses méthodologies et ne cesse de croître. Mais les innovations – artistiques, scientifiques, pédagogiques – auxquelles elle participe restent dans l'ombre et ne semblent pas atteindre les canaux de diffusion savante qui prévalent actuellement. Malgré l'évidence de la dimension critique de ses démarches, la part de l'expérience, ce que d'aucuns nomment le récit de création, est souvent décriée et donc effectivement peu ou prou accessible. Or c'est bien, d'une part, une visibilité élargie des praticiens réflexifs et, d'autre part, une ouverture à la diversité des processus que l'on cherchera, dans cette nouvelle rubrique de *L'Annuaire théâtral*, à valoriser.

1 Le « travail en acte » est une expression de Georges Didi-Huberman pour qui ce champ d'observation est récurrent dans l'ensemble de ses ouvrages, notamment dans *La ressemblance par contact* où, à travers la question de l'empreinte, son analyse sur le « travail en acte » dans l'œuvre d'art nous semble faire directement écho à la volonté de valoriser le geste de l'artiste-chercheur et d'investiguer le processus pour une autre (et peut-être meilleure) compréhension de l'art.

2 Voir Easton, 2010.

Si *L'Annuaire théâtral* comble cette case vide, c'est à la condition d'appliquer les normes d'exigence liées à une démarche scientifique qui fait appel – étant donné le sujet pointu et complexe que la recherche-crédation représente – à un haut niveau de spécialisation de la part des auteurs. Une telle rigueur ne sera pas vue comme restrictive mais bien comme une possibilité de donner à l'originalité et à la pluralité de la recherche-crédation toute son envergure au sein d'une revue scientifique. Il n'est pas question de légitimer une démarche, ni de préférer l'œuvre au discours³. Il s'agit de transmettre des descriptions et des analyses sur des processus de / en création dont les données sont précieuses pour les études théâtrales en général, car ils concernent la fabrication d'une écriture scénique, les temps d'atelier, de laboratoire, souvent implicites et encore peu accrédités. Ces champs expérientiels contribuent au développement de la connaissance à travers une théorisation de la pratique et marquent « le désir de sortir des repères habituels de la recherche, en insistant sur la nécessité de substituer des approches multiples, hybrides, non légitimées, remettant en question la véracité des approches scientifiques » (Féral, 2011 : 30). D'autant que le fait de concevoir une œuvre ne ferme pas à une investigation théorique, expérimenter une intuition ne compromet pas la dimension heuristique (notamment celle qui mène vers de nouvelles démarches d'apprentissage), construire un objet artistique n'exclut pas une distance critique qui appelle à l'analyse d'autres références artistiques, faire cas d'un récit de création n'empêche pas un déploiement vers un ancrage historique. Sur cette question du savoir-faire, le chercheur-crédateur est capable de dégager des structures, des concepts, des problématiques théoriques. Il articule à ses expérimentations et à ses stratégies une autre compréhension du champ théâtral. C'est donc une double position, celle à distance, nécessaire à la théorisation, et celle à proximité, en dedans (voire incarnée), nécessaire à la création, qui se développe à partir d'une recherche-crédation. En s'intéressant spécifiquement au processus, le chercheur-crédateur pourrait dégager un espace où les différences entre théorie et pratique se confrontent sans produire nécessairement des clivages, mais bien plutôt des dialogues et des associations entre une pensée individuelle et des enjeux collectifs.

DE LA RECHERCHE-CRÉATION À L'ÉMANCIPATION DU SON

Pour notre premier dossier, nous nous joignons au thème de ce numéro. On peut dire qu'il y a un effet miroir dans l'évolution de la reconnaissance de la recherche-crédation et de la conception du son au théâtre. Aussi bien dans le cadre universitaire que dans le milieu professionnel (même si les économies et les enjeux les distinguent)⁴, depuis la fin des années 1990, la recherche-crédation a ouvert la voie à des pratiques alternatives, hybrides, décroisées dans leurs disciplines comme

3 Claudia Trozzi, chorégraphe française, s'est ainsi positionnée en avançant une thèse vivante qui consistait en une proposition scénique. Voir Mogica-Bossard et Thulard, 2014.

4 À cet égard, on peut se référer aux trois numéros de la jeune revue québécoise *Aparté* dédiée à la recherche-crédation en théâtre et en arts vivants. Voir le site <http://apartecahiers.blogspot.ca/>

dans leurs médiums. Elle a promu des circulations, des dialogues et des ambivalences productives en termes de méthodologies et d'approches esthétiques. Elle a participé à l'autonomisation et à l'émancipation de différents éléments de la représentation scénique par rapport au texte, et notamment en ce qui a trait à la conception sonore. La recherche d'un territoire pluriel au théâtre aura créé des collaborations inédites, dont celle avec les études sonores.

La présence du son au théâtre a évolué, elle s'écarte peu à peu d'une subordination à l'action et à la fable, telle une explication des enjeux dramatiques pour le spectateur. De plus en plus, le son se conçoit et se comprend de manière décisive dans la fabrication et la représentation de la pièce. Ainsi « l'écriture sonore », comme la désigne Daniel Deshays⁵, participe de manière plus substantielle à l'élaboration réflexive et pratique de la dramaturgie du spectacle. De même, l'essor de technologies légères et performantes correspond davantage aux besoins plus organiques du plateau. Cette revalorisation de la place du son devient une occasion de nourrir et de réinventer des relations dramaturgiques entre la vue et l'écoute. Émanciper le son reviendrait non pas à faire en sorte que le son subordonne à son tour les autres instances scéniques (sa force de manipulation est réelle), mais à produire un potentiel dramaturgique pour développer dans l'espace théâtral des dialogues avec les autres médias. Ainsi, dans une perspective intermédiaire, qui se fonde sur les dynamiques des relations, le son occupe une position centrale (Brown, Hauck et Larrue, 2008). Depuis toujours, le théâtre n'appartient pas à une discipline isolée et, dans cette même logique, la dramaturgie sonore ne s'appartient pas pour se définir (Quéinnec, 2011). Pour Deshays, « le son, au théâtre, n'existe pas en soi. Il ne trouve sa place que confronté aux éléments qui font théâtre durant la représentation » (Deshays, 2006 : 115). L'émancipation du son profite de sa capacité de collaboration pour susciter des processus dramaturgiques toujours plus hétérogènes (Baillet, 2005).

À travers la rencontre de quatre créateurs sonores, nous avons ainsi voulu évoquer cette hétérogénéité. Chacun nous expose son parcours et nous révèle la singularité et la variété de ses sources, de ses stratégies, de ses collaborations, de ses visées esthétiques et de la relation organique, exploratoire qu'il entretient avec le son tout en évitant d'être aliéné aux technologies. S'ils nous donnent accès à la phase de fabrication en décrivant les aléas des processus (de la captation à la composition jusqu'à la spatialisation), ils énoncent aussi des critiques sensibles de spectacles achevés. Réalisés en mars et avril 2015, ces différents échanges nous permettent d'assumer le caractère subjectif, personnel ou expressif des connaissances sur le son dans les pratiques scéniques contemporaines.

5 Dans son livre *Pour une écriture du son*, Deshays élabore une réflexion sur les différents gestes et moments de la création sonore où l'enregistrement et la conception sonore dans son ensemble forment une écriture, une signature propre aux différents concepteurs (Deshays, 2006 : 13-17).

CATHERINE GADOUAS : QUAND LE SON ÉCRIT CE QUI N'EST PAS DIT

Catherine Gadouas a réalisé plus de cent quarante créations de musique originale et trames sonores pour différents metteurs en scène québécois (Pierre Bernard, André Brassard, Yves Desgagnés, Françoise Faucher, Denise Guilbault, Luce Pelletier, Lorraine Pintal, Claude Poissant, Jacinthe Potvin et Jean-Pierre Ronfard). Elle a également signé la musique de téléseries, de documentaires et de films de cinéma. Ses conceptions lui ont valu plusieurs nominations et obtentions de prix (Prix Gascon-Roux; Masque de la meilleure conception sonore, musique originale; Prix du public étudiant du Théâtre Denise-Pelletier). Il nous a semblé important de commencer cette présentation des entretiens par elle, qui depuis bientôt trente-cinq ans de carrière au Québec, représente bien ce besoin de circulation entre les fonctions puisqu'elle est à la fois compositrice, directrice de chœur, musicienne en plus d'être professeure de chant choral et directrice musicale à l'École nationale de théâtre du Canada depuis 1987. Avec elle, nous avons pu aborder, entre autres, la manière dont sa conception du son se rattache au texte et au jeu de l'acteur pour y repérer la faille, le trou qui devient la place où le son trouvera sa raison d'être.

J'ai une formation au Conservatoire en clarinette que je n'ai pas finie. J'ai préféré poursuivre ma pratique sans pression par rapport à l'instrument. J'ai ainsi accompagné des amis tout en apprenant la guitare, le saxophone, la flûte. En 1980, grâce à Joël Bienvenue, compositeur et enseignant à l'École nationale de théâtre, j'ai commencé à jouer pour le théâtre. Il était directeur musical pour *La complainte des hivers rouges*⁶, au moment du référendum, et comme il était de Saint-Hyacinthe, il ne connaissait pas de musiciens à Montréal. J'ai alors démissionné de l'emploi que j'occupais à l'époque pour aller gagner trente-cinq dollars par représentation, répétitions non payées, et après une trentaine de représentations, plus rien. Joël m'a alors engagée comme assistante à l'École nationale de théâtre. Il écrivait beaucoup de musique, et j'ai appris en devenant copiste, en retranscrivant ses propositions, en l'observant produire. J'ai fini par jouer les instruments à vent sur toutes ses productions. Ce fut mon maître d'une certaine façon. Maintenant, j'enseigne depuis vingt-sept ans à l'École nationale.

En 1981, l'auteure Anne-Marie Alonzo, maintenant décédée, a écrit un texte poétique, *Veille*, et entendait pour l'adaptation à la scène, de la clarinette. Ce fut ma première composition pour la scène, alors que je continuais de travailler sur les productions de Joël au cinéma comme au

6 Écrite et interprétée par Roland Lepage, *La complainte des hivers rouges* (1974) est une pièce qui a d'abord été présentée au Studio du Monument-National le 27 mars 1974 dans une mise en scène de Michelle Rossignol (avec Denise Dubois, Rémy Girard, Germain Houde, Gaston Hubert, Denis Mailloux, Monique Mercure, Léo Munger et Marie Tifo). Une nouvelle production de la pièce a été présentée en 1980.

théâtre. *Veille*⁷ fut joué au Théâtre expérimental des femmes (TEF) où les femmes furent toujours en charge des conceptions. À cette époque, à travers des subventions, le gouvernement favorisait l'embauche des femmes, peu présentes dans tous les corps de métier. J'ai ainsi été engagée par le TEF pour participer à de nombreux spectacles. Comme tout le monde faisait tout, j'ai aussi beaucoup appris de cette période-là, un contexte tellement ouvert où, sans nous revendiquer de la création collective, nous défendions une organisation collégiale. Je composais beaucoup, mais dans ce genre de théâtre, on avait encore moins de budget pour la musique, alors on s'entraidait entre compositeurs. Joël (ou Pierre Moreau) jouait mes partitions pour le piano et Jean Sauvageau m'accueillait dans son studio, qu'il nous louait pour quatre cents dollars la journée. Nous arrivions à huit heures le matin et nous repartions le lendemain matin à huit heures, parce que ces quatre cents dollars représentaient notre seul budget. Souvent, le manque de budget obligeait le musicien à jouer de tous les instruments. Monique Richard (comédienne-chanteuse, musicienne) jouait en studio de la guitare, des percussions, de l'accordéon (mais comme elle commençait à en jouer, on enregistrait une main à la fois...) et elle chantait : on enregistrait à deux des chœurs à plusieurs voix pour former une chorale entière, voix d'hommes comprises – on passait nos voix dans l'*harmonizer*, machine qui modifiait la hauteur et le timbre du son. Puis, les synthétiseurs et les échantillonneurs sont apparus. Je trouvais ces nouvelles technologies extraordinaires. Mon premier échantillonnage fut le rire de ma nièce. En le jouant une tierce plus bas, il devenait le rire de ma sœur. Un univers s'ouvrait. Une machinerie qui a peut-être aussi tué ces temps en studio avec des musiciens, avec cet engagement des corps.

Je vais retrouver cela chez l'acteur. Certains savent écouter et d'autres non. Mon travail à l'École consiste en partie à leur apprendre à écouter. Jean-Louis Millette disait que quatre-vingts pour cent de la qualité d'un acteur se situe dans sa faculté d'écouter. C'est en écoutant que l'on sait comment répondre. La majorité des acteurs adore qu'il y ait de la musique sur scène. Ils s'en nourrissent. Des fois trop. La musique possède un tel pouvoir qu'elle peut rendre l'auditeur paresseux. Quand des spectacles demandent beaucoup d'écoute, un son peut aider à comprendre, mais il ne doit pas se substituer à l'intelligence du spectateur. Des fois, les gens écoutent la musique mais plus le texte. C'est la raison pour laquelle, quand une production commence, j'observe d'abord ce que l'acteur donne, son énergie dans le spectacle, pour essayer de rentrer dans les trous. J'évite que les acteurs se mettent à jouer la musique. Je cherche ce que l'acteur ne propose pas. Un sous-texte que j'aurais défini par rapport au texte avec l'aide du metteur en scène, quand c'est possible. Il faut que le son vienne dire ce qui n'est pas déjà dit, qu'il vienne ajouter quelque chose. Dès qu'un acteur se met à jouer la musique, je la change parce qu'on dit la même chose, alors ce n'est pas intéressant, sauf dans le cas de la comédie.

7 *Veille* est un texte d'Anne-Marie Alonzo mis en scène par Mona Latif-Ghattas (avec Céline Beaudoin et Catherine Gadouas). La production a été présentée au Théâtre expérimental des femmes du 10 juin au 5 juillet 1981. Martial Dassylva intitule sa critique, parue dans *La Presse* le 16 juin 1981, « Un beau récital poétique dramatisé » et, dans la revue *Jeu*, Ginette Michaud analyse le spectacle comme un « texte-flot qui touche à la Mère, et qui, par le rythme, rejoint l'enjeu de la Musique » (Michaud, 1981 : 192).

J'écoute beaucoup au début des lectures, au travail de table. C'est à ce moment que le metteur en scène explique sa vision du spectacle au sens large, sans particulariser les personnages, la lumière, le son, etc. Ce travail de table me lance vers de premières ébauches. Durant la mise en place, alors que je n'ai pas besoin d'être là, je relis le texte de nombreuses fois pour essayer de trouver ce qui m'échappe. Tout d'un coup, un mot déclenche une image. Je me souviens, pour *Hedda Gabler* d'Ibsen monté par Lorraine Pintal⁸, avec Sylvie Drapeau dans le rôle d'Hedda : initialement, Lorraine m'avait demandé une musique froide, à l'image du personnage, mais Sylvie, pour l'incarner, avait besoin que la musique soit le reflet du désarroi d'Hedda, elle avait besoin de quelque chose de plus chaud. Je n'arrivais pas à concilier les deux pôles jusqu'à ce que l'affiche sorte, montrant Sylvie en habit de cavalière, regardant devant elle. Elle m'a dit regarder son père mort. Cela a été l'élément déclencheur pour la musique. Le piano (qui occupait une partie de la scène, dans une scénographie de Danièle Lévesque) est devenu l'instrument qui illustrait les cavalcades avec le père défunt; les cordes tantôt en mouvements violents, tantôt en mouvements lyriques soutenaient les états d'âme du personnage et l'immensité du paysage nordique.

Après ce temps d'ébauche, je reviens aux premiers enchaînements pour saisir un tableau général du projet. Il est important pour moi d'être présente à tous les enchaînements pour assister à la phase d'approfondissement et repérer la place où je peux m'installer. Au début, j'envoie un son presque inaudible pour ne pas perturber l'acteur. Je vérifie si ma composition peut entrer d'une certaine façon dans le projet qui se dessine. Les fois suivantes, je monte davantage le volume pour voir comment l'acteur va jouer avec et non pas jouer la musique. Cette étape correspond aussi au temps du minutage : je suis le texte pour mesurer à tant de secondes telle réplique. Quand les acteurs connaissent bien leur texte, ils ne changent plus. Je n'aime pas donner à entendre une musique avec des fondus. Je préfère qu'elle soit écrite avec toute la précision possible pour le passage en question. Au cours d'un enchaînement de *Hedda Gabler*, j'ai prévenu Lorraine que j'enverrais des séquences que je ne lui avais jamais fait entendre, ni à personne d'autre. De manière générale, pour éviter tout malentendu, je ne parle pas de la musique, je la fais écouter. Lorsque Sylvie est entrée et a joué avec la musique, elles ne faisaient plus qu'un, comme si elle l'avait toujours entendue.

La résonance dans le corps des acteurs compte beaucoup. Je travaille au théâtre pour suivre une démarche avec une équipe. C'est la raison pour laquelle j'ai aimé collaborer avec Jean-Pierre Ronfard. Nous adorions tous les deux entrer dans des démarches pour nous poser des questions sur le processus, pour fouiller, essayer, nous tromper et recommencer. Le tout de façon ludique, dans le plaisir du moment, le plaisir de créer en essayant, au point que la représentation nous

8 Le texte français de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, signé par Normand Chaurette, a été présenté, dans une mise en scène de Lorraine Pintal et une production du Théâtre du Nouveau Monde, au Monument-National le 19 mars 1996 (avec Denis Bernard, Sylvie Drapeau et Germain Houde).

intéressait moins que la démarche. Dans *La voix d'Orphée*⁹, on a construit avec quatre chanteurs un spectacle qui, à chaque tableau, mettait en jeu un questionnement, une étude sur ce que représentait la voix, son utilisation au théâtre. Dans un esprit d'équipe, l'acteur apportait sa part alors que j'essayais la mienne. Je l'observais pour voir comment il jouait avec ma proposition. J'aime être un partenaire de l'acteur. J'écris pour les acteurs, pas pour le public. Souvent, même les spectateurs entendent à peine ma musique. Je travaille sur le « pas fort » pour privilégier l'endroit où les acteurs se situent sur la scène. Pour les transitions où il s'agit de faire du bruit pendant les changements de décor, on peut envoyer le son sur le spectateur. Mais pour chercher l'univers du personnage, c'est sur l'acteur que la musique doit arriver. Pour atteindre cet acteur, je me confronte souvent aux décors, car je place les haut-parleurs sur scène et, plus j'en dispose, plus je suis contente, parce que le son se promène dans l'espace de l'acteur. Le son ne doit pas changer quand l'acteur se déplace. Sinon, il entend la source sonore et ce n'est pas ce que je veux qu'il perçoive. Je cherche un environnement sonore qui lui appartient, l'atmosphère du lieu dans lequel le personnage évolue. Mes boîtes ne sont jamais fortes de manière à ne pas sentir la source, mais à marier le tout parfaitement sur scène, peu importe où l'acteur se trouve. Si je me suis trompée, il me le dira.

Le jeu de l'acteur peut m'indiquer la spatialisation mais, de manière plus générale, la pièce aussi. Par exemple, dans *Pop corn*¹⁰, Yves Desgagnés voulait donner à entendre le son comme au cinéma. On a utilisé beaucoup de *surround* pour la musique, des haut-parleurs face au public pour le texte et des *subwoofers* pour faire gronder l'environnement. Le texte mentionnait que le personnage regardait un hélicoptère par la fenêtre. C'était écrit : on l'a fait, littéralement. J'aurais pu proposer un son qui aurait appartenu à l'imaginaire du personnage et m'inspirer du son réel pour le trafiquer ensuite, mais Desgagnés cherchait une esthétique cinématographique qui se voulait réaliste. J'ai positionné les haut-parleurs pour obtenir le parcours en question. L'hélicoptère partait des balcons en haut du Théâtre du Nouveau Monde, puis longeait le mur... C'était une question de *timing* et de gestion des haut-parleurs pour que ce son réaliste soit crédible.

9 Ce texte de Jean-Pierre Ronfard, qui a été produit par le Nouveau théâtre expérimental, a été présenté à l'Espace Libre du 9 au 27 octobre 1990 (avec les voix de Louise Bouchard, François Langlois, O'Neil Langlois et Francine Poitras). Comme Pierre Popovic l'explique, ce spectacle repose sur le principe suivant : « Un metteur en scène et une compositrice entreprennent de créer et de monter une pièce sur la voix humaine [...]. Ils en discutent tandis que des comédiens, derrière un rideau d'arrière-scène, vocalisent, crient, parlent et chantent, dans une sorte d'audition [...]. Tout le spectacle exhibe par la suite ce *work in progress* achevé, cousu voix, où il s'agit de raconter l'histoire d'Orphée [...] non en incarnant des personnages, mais en jouant uniquement de la voix » (Popovic, 1990 : 141).

10 Le texte français de *Pop corn* de Ben Elton, signé par René Gingras, a été présenté, dans une mise en scène d'Yves Desgagnés et une production du festival Juste pour rire, au Théâtre du Nouveau Monde en juillet 2010 (avec Guy Nadon, Emmanuel Bilodeau, Suzanne Lemoine et Maude Guérin). Cette pièce est décrite comme une rencontre entre la décadence hollywoodienne et la violence primaire. Marie Labrecque en souligne l'aspect percutant, futé, et ultimement divertissant, « malgré son poids de violence [...], [elle est] elle-même montée, très efficacement, à la façon d'un film de série B » (Labrecque, 2000).

Dans une autre pièce, *Les émigrés* de Slawomir Mrozek mis en scène par André Brassard¹¹, j'ai superposé, à travers un dispositif sonore, une histoire qui n'était pas dans le texte. La pièce se déroulait dans un sous-sol et racontait l'histoire de deux types complètement isolés du monde, qui ne percevaient que les résonances de l'eau dans la tuyauterie. À certains moments, ils entendaient les gens qui fêtaient l'Action de grâces. Pour renforcer la solitude des deux personnages, j'ai alors conçu une bande-son sans aucune musique à travers laquelle, uniquement à partir de bruitages de voix, de pas, de portes, j'inventais la vie de différentes familles. Brassard se servait de ces sons quand les acteurs restaient dans de grands temps de silence à écouter la vie et la fête au-dessus d'eux. C'est la pièce dans laquelle j'ai disposé le plus grand nombre de haut-parleurs pour signifier chaque appartement au-dessus des deux hommes, et même au-dessus des spectateurs; j'avais demandé au sonorisateur d'accrocher au plafond des *subwoofers* afin que le public sente lui aussi toute la vie de l'étage supérieur, entende les basses de cette femme qui passait la balayeuse. L'écoute était la même chez les acteurs que chez les spectateurs. Un tel dispositif conçu avant les ordinateurs exigeait du régisseur de manipuler les six, sept machines que nous démarrions en décalage...

Une proposition sonore se construit souvent en cours de route. Il faut relier intimement le tout pour obtenir une belle production, pas forcément sur l'esthétique mais sur le sens. En vieillissant, je suis attentive à la cohérence avec l'ensemble de l'équipe, et ce, dès le découpage du texte. Par exemple, dans *Le vertige* mis en scène par Luce Pelletier¹², le découpage mettait en valeur la brièveté des scènes qui, chaque fois, avaient lieu à des temps et à des endroits différents. Avec le son, il ne fallait pas surligner la rigidité de cette structure. La nature du son me permettait de situer ces changements : la caisse claire chez les militaires, les sons métalliques dans la prison, les cuivres pour l'ouverture. Ce n'était pas le jeu des acteurs que la musique devait soutenir, mais davantage ces transitions et le temps qui s'écoulait pour construire la perception du long emprisonnement d'Evguénia Guinzbourg. Sur le plan dramatique, la musique sans chaleur et sans lyrisme aidait à transmettre cette oppression. Plus tard, l'héroïne se retrouvait seule dans une cellule à ne voir personne pendant deux ans, même les gens qui servaient à manger. Ces femmes, comme Evguénia Guinzbourg, restaient dans le silence le plus complet. Le moindre son était étouffé pour que les prisonnières n'entendent rien. J'ai alors proposé des transitions qui se situaient dans la tête de Guinzbourg, comme une fuite en elle où résonnait de la poésie, une évasion de son enfermement.

11 La version française des *Émigrés* de Slawomir Mrozek, signée par Gabriel Meretik, a été présentée au Théâtre Jean-Duceppe en février et mars 1996 dans une mise en scène et adaptation d'André Brassard (avec Michel Dumont et Gilles Renaud).

12 Le texte *Le vertige* d'Evguénia Guinzbourg a été adapté pour la scène par Alexandre Getman. La version française de cette adaptation, signée par Anne-Catherine Lebeau, a été présentée à l'Espace Go dans une mise en scène de Luce Pelletier en septembre et octobre 2014 (avec Louise Cardinal et vingt-neuf autres comédiens).

En fait, même si j'ai de l'expérience, chaque fois, je recommence à zéro, comme si j'étais devant un grand vide. Je me demande toujours comment aborder le texte pour trouver la faille dans laquelle je ferai entrer une proposition intéressante. Non pas tant pour plaire au public que pour servir le spectacle et la façon dont nous voulons en raconter l'histoire. Mes propositions étaient beaucoup plus expérimentales quand j'ai commencé. Aujourd'hui, si j'avais à être expérimentale, je saurais l'être. J'aime cela, mais je n'expérimenterais pas pour expérimenter. J'ai besoin de dates butoirs et de commandes. Mes compositions sont directement liées à la scène. La majorité des compositeurs se lasse d'être au service de la représentation; les compositeurs veulent créer de la musique pure. Moi, j'aime faire de la musique de théâtre et toutes les avenues sont possibles si j'aime la personne... Avant, pour accepter, je lisais le texte; maintenant, même si je ne le connais pas, j'accepte pour la personne. Je me suis forgé des familles, des complices. Avec Luce Pelletier, nous avons créé, depuis cinq ans, huit ou neuf productions avec la même équipe. De même, quand je travaille avec Yves Desgagnés, je fais partie d'une équipe dans laquelle on se comprend en peu de mots. Si cette situation est sécurisante, elle n'est pas pour autant confortable, elle ne nous empêche pas de fouiller. Nous restons dans le risque de la création, mais la gestion d'ego est moins compliquée!

JULIEN ÉCLANCHER : LA PERCEPTION SPATIALE DU SON

Julien Éclancher est titulaire d'un brevet de technicien supérieur en audiovisuel spécialisé en son (LISA, Angoulême), d'une licence en cinéma et arts du spectacle (Bordeaux 3) et d'une maîtrise recherche-crédation en média expérimental (UQÀM) dans laquelle il a développé une approche particulière du concept d'espace sonore et de narrativité audio. Spécialisé dans les problématiques liées à la narrativité sonore, à l'espace et au traitement de la voix amplifiée, il travaille régulièrement au théâtre avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin (La ville de Martin Crimp [2014], Le dernier feu de Dea Loher [2013], L'histoire du roi Lear de Shakespeare [2012], Jackie, drame de princesse d'Elfriede Jelinek [2010] et Une fête pour Boris de Thomas Bernhard [2009]) ainsi qu'avec Florent Siaud (Quartett d'Heiner Müller [2013] et Illusions d'Ivan Viripaev [2015]). Au cinéma, il collabore notamment avec Philippe Grégoire (Aquarium [2011] et Qu'un seul homme [2014]). En 2013, il propose sa première installation sonore, Point d'écoute impossible, suivie d'une série de conférences. Enfin, il intervient à l'UQÀM dans divers cours de création sonore. Ce jeune concepteur rejoint certains principes de narrativité sonore et d'organisation dramaturgique énoncés par Catherine Gadouas. En revanche, il se distingue par une conception du son qui repose de manière dynamique sur la notion féconde et complexe d'espace sonore.

Notre entretien a été réalisé le lendemain d'une représentation du spectacle Illusions¹³ du Russe Ivan Viripaev, mis en scène par Florent Siaud, pour lequel il a conçu la création sonore.

J'ai obtenu un brevet de technicien supérieur (BTS)¹⁴ en spécialisation du son à Angoulême, une formation hétéroclite avec des options assez lourdes en mathématiques et physique. J'y ai développé un rapport au son basé sur des principes électroacoustiques. Avec cette formation d'origine, j'ai tendance à penser la technique très tôt dans le processus créatif; à côté du texte, j'ai souvent besoin du devis pour connaître ma marge de manœuvre et commencer à pouvoir imaginer le son. Si j'ai deux enceintes en façade, je ne vais pas écrire le même son que si j'en ai dix-huit.

Lors de ce BTS, j'ai eu des chocs esthétiques profonds avec certains films : *L'odeur de la papaye verte* de Tran Anh Hung m'a fasciné par la puissance évocatrice de ses paysages sonores très simples, et *Eraserhead* de David Lynch, aussi, pour le travail de fond sonore. Par la suite, en m'intéressant à la spatialisation, j'ai eu l'intuition qu'on pouvait dépasser le *Dolby Digital Surround* pour explorer d'autres faisceaux spatiaux. J'ai alors investi plus précisément la technique pour mieux comprendre la notion d'espace. Puis, la découverte d'un livre sur la psychoacoustique (Leipp, 1977) m'a révélé cette plateforme que représente la cognition. Je me suis mis en quête d'une manière d'articuler intellectuellement les différents aspects du son (techniques, créatifs, disciplinaires, etc.) et d'obtenir une approche globale qui m'autorise à tout faire dans un projet. Plus tard, lors de ma recherche-crédation à l'UQÀM, je pousserai l'idée qu'il existe des moyens, pratiques et conceptuels, de fusionner les paradigmes sonores.

Jonathan Sterne, dans son livre sur le *MP3*, développe une approche méthodologique remarquable en décroissant les disciplines pour faire fonctionner le tout dans un processus général. En création sonore, ce principe est nécessaire : on pense parfois en termes de concepteur, de designer, de régisseur, etc. L'expression par le son demande de fonctionner avec la chaîne complète de connaissances, de concepts, d'approches, de positionnements. Cela passe par de nombreuses discussions avec les autres créateurs pour assembler tout l'attirail d'outils que le son met à notre disposition. On met alors en place des stratégies pour trouver un terrain commun de compréhension, de déconstructions, de précisions constantes. La dramaturgie peut alors devenir le nœud, l'épicentre de toute cette réflexion commune. Décroissant pour penser de façon globale le son aide à suivre au plus près la création.

13 La version française de la pièce *Illusions* de Ivan Viripaev, signée par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, a été présentée par le Groupe de la Veillée au Théâtre Prospero en avril 2015 dans une mise en scène de Florent Siaud (avec Évelyne de la Chenelière, Marie-Ève Pelletier, Paul Ahmarani et David Boutin).

14 Le brevet de technicien supérieur est un diplôme national de l'enseignement supérieur français.

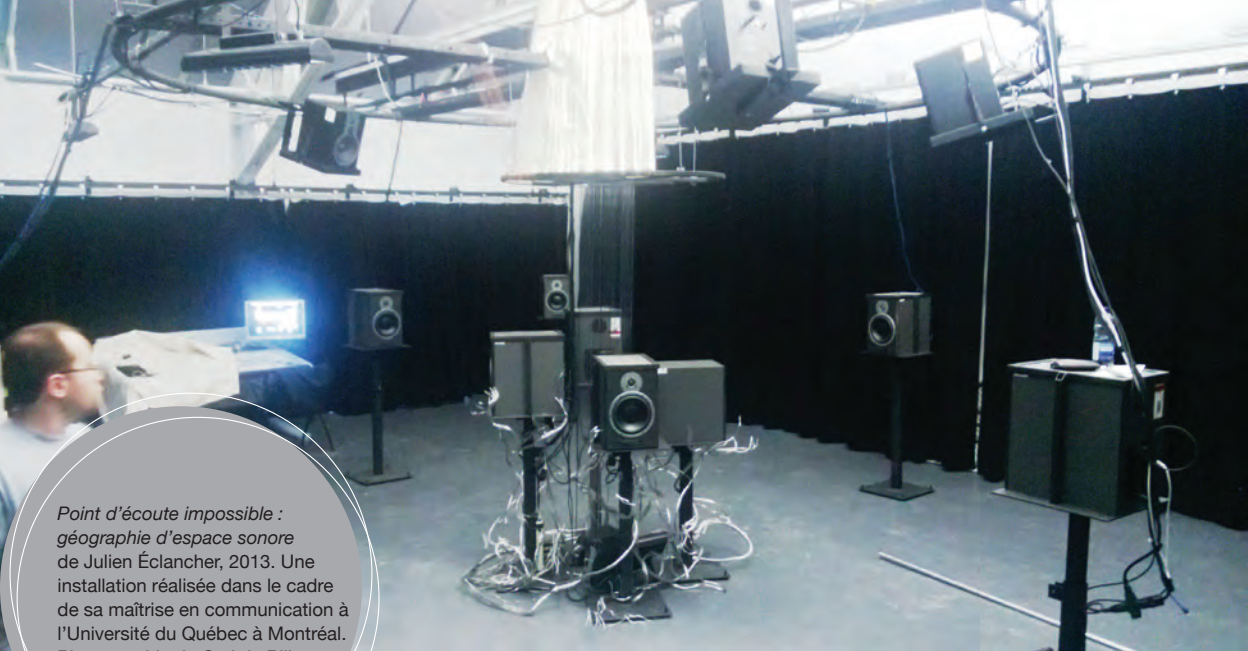
Ma méthode de travail consiste en une écoute projective avec les collaborateurs. On rêve ensemble, et je propose des études ou des essais libres, courts ou longs, de ce que m'évoque le texte. L'idée n'est pas de juger, de sanctionner ces premières tentatives, mais de livrer mon imaginaire, de montrer ce que j'ai dans la tête, ce que le texte me raconte quand on le transpose en sons. À partir de là se dégage une sorte de posture sonore et, plus précisément, une posture d'écoute du son d'où émergera un dialogue avec le metteur en scène puis avec les acteurs comme avec les concepteurs en vidéo, en lumière, etc. Même si cette posture apparaît très tôt, elle demande toujours à s'ajuster jusqu'à la première.

À mon avis, la posture d'écoute constante permet de découvrir d'autres postures qu'on n'avait pas vraiment perçues auparavant. Pour moi, il n'y a pas une posture d'écoute, mais une posture de réceptivité globale qu'on oriente selon les aspects à comprendre. Florent Siaud, pour *Illusions*, m'a demandé de créer un morceau de musique techno, ce qui n'est pas, disons, dans mes prédispositions naturelles. J'ai alors écouté ce genre de musique électronique, non pas à travers le filtre de l'esthétique ou de l'historiographie, mais plutôt en essayant de saisir les sensations que ce son instrumental véhiculait pour mieux traduire ces mêmes sensations à travers le projet dramaturgique du metteur en scène.

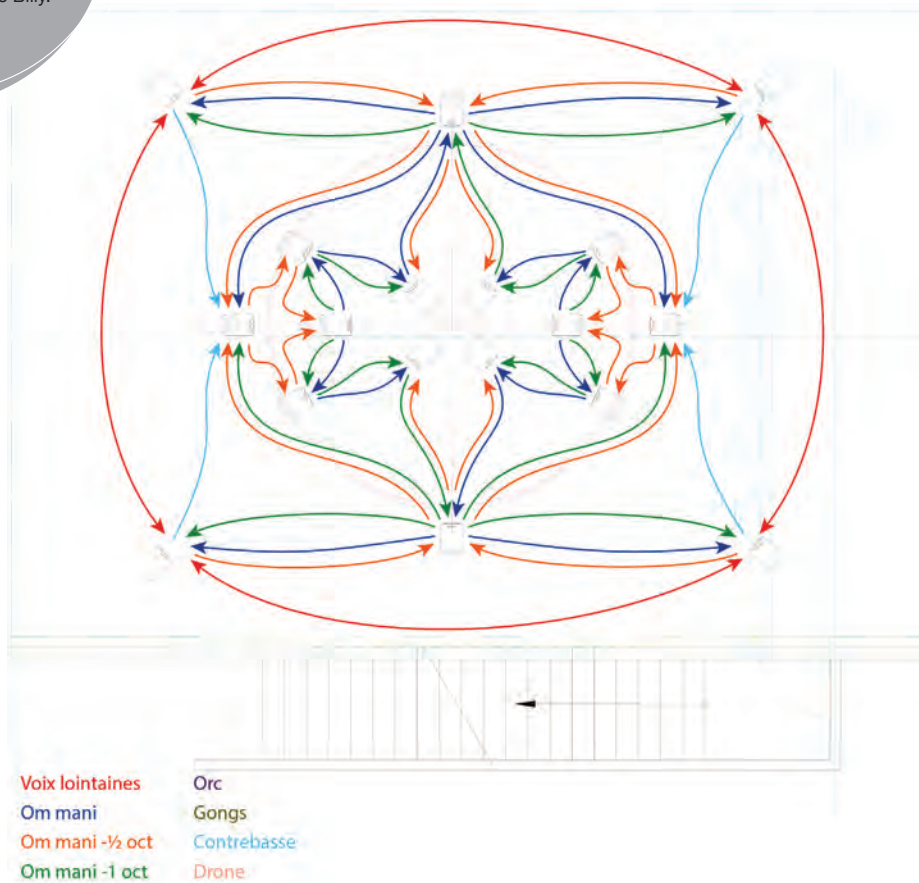
Cette posture de réception globale concerne aussi la prise de son qui, selon moi, doit arriver plus tard dans le processus. Prendre un son, c'est commencer à projeter un cadre : un prélèvement du réel qui demande à être organisé en amont. Il me semble qu'on est déjà en train de penser en termes de composition quand on prélève du son. Pour comprendre finement ce que Daniel Deshays appelle des résonateurs¹⁵ ou ce que Michel Chion nomme des indices sonores matérialisants (ism)¹⁶, il faut être dans un cheminement, dans une volonté de tordre la matière sans la brusquer pour la capter et l'organiser.

15 « Les lieux dans lesquels sont produits les sons ne sont pas neutres s'ils sont des résonateurs qui marquent la matière, ils sont aussi des lieux sociaux, et leur degré de silence ou la nature de leur bruit de fond exprime une particularité sociale, du calme à la surcharge, à la violence » (Deshays, 2006 : 41).

16 Michel Chion explique que « [l'indice sonore matérialisant] désigne un aspect d'un son, quel qu'il soit, qui fait ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l'histoire concrète de son émission » (Chion, 2006).



*Point d'écoute impossible :
géographie d'espace sonore*
de Julien Éclancher, 2013. Une
installation réalisée dans le cadre
de sa maîtrise en communication à
l'Université du Québec à Montréal.
Photographie de Carl de Billy.



Mon émoi, c'est l'espace. Il n'y a rien qui écrit autant l'espace que le son et, à chaque fois, de manière différente. De plus, le son encourage la transgression. Il est facile de transformer un lieu dans un autre, de faire poindre des éléments impossibles, qui n'existent pas dans un lieu physique. Le son est malléable parce qu'il est abstrait. Dans *Point d'écoute impossible*, l'installation sonore réalisée pour ma maîtrise en recherche-crédation, il s'agissait d'écrire l'espace en en contrôlant tous les paramètres. Ce que j'appelle l'espace de diffusion est souvent rigide. Au cinéma, on est assujéti aux formats multicanaux 5.1 ou 7.2; au théâtre, les enceintes doivent être cachées, reléguées aux cintres. Mon travail consiste à explorer les espaces, fictionnels et mentaux, en évoquant des lieux, en jouant avec les sensations physiques d'espace, en traçant des lignes signifiantes de déplacement, et surtout en articulant mon intention avec le projet esthétique et dramaturgique de la pièce. Florent Siaud et Denis Marleau me sollicitent, je pense, davantage pour mes propositions spatiales que pour une démarche sémiologique. Cependant, ma conception de l'espace n'est pas basée sur le mouvement des sons dans le champ spatial. En fait, ce n'est pas la variation *dans* l'espace mais bien la variation *de* l'espace qui me touche. S'il y a mouvement, il doit être au service de l'espace. Dans un espace figuratif, le mouvement sonore raconte tellement qu'il risque d'en écraser la perception. Pour *Illusions*, j'utilise des enceintes au plafond qui, sans rendre compte de mouvements, apportent de la hauteur au son, ajoutent du relief sans tirer l'oreille vers elles.

La perception du son se pose dès les répétitions, où l'on commence à voir les mouvements de lumières, de la vidéo, du jeu. On peut dessiner une posture de réception tout au long du processus en regardant comment les acteurs réagissent dans le son. Par exemple, l'amplification des voix est très compliquée. Premièrement parce qu'on cherche une transparence esthétique qui doit tout de même préserver l'intelligibilité. Deuxièmement parce que l'amplification est totalement tributaire de la singularité vocale. Enfin parce que les acteurs n'entendent pas cet aspect de mon travail. Pour ce faire, il m'arrive de demander à l'un d'eux de se mettre sur scène pour montrer aux autres un principe général, comme celui du potentiel d'intégration du microphone dans le jeu. On cherche ensemble les limites du dispositif pour voir jusqu'où je peux les suivre. Tous les soirs, je cherche un équilibre entre l'intention des comédiens, les impératifs techniques (transparence, intelligibilité) et l'esthétique générale du dispositif sonore qui exige une forte écoute du texte, des intentions, des respirations. Pour comprendre, j'assiste souvent aux notes du metteur en scène et je demande aux acteurs de m'expliquer leurs sensations, leurs cheminements intérieurs... En connaissant les caractéristiques des voix des acteurs, la manière dont ils portent leur voix, je peux interagir avec eux pour les aider ou les contrôler. La transformation des voix joue directement sur la sensation de proximité de l'acteur. Le son peut générer un espace incroyable d'intimité, sans changer de volume, tel que le suggère Arnt Maaso

(2008) à travers le concept de cercle proxémique au cinéma. Maasø fait la différence entre la distance vocale (*vocal distance*) intentionnelle et la distance effectivement portée (*earshot*). Le microphone s'insère logiquement entre ces deux aspects et en permet la transformation. Pour le spectacle *La ville* de Martin Crimp¹⁷, Denis Marleau ressentait un problème avec les voix. Il cherchait à créer un dialogue de sourds. J'ai alors détimbré légèrement les voix pour ne plus les mettre sur le même plan. Une voix était subtilement plus chaude et l'autre un peu gommée. Le dialogue de sourds s'est mis à fonctionner, car les voix ne se répondaient plus au même niveau.

Je me rends compte, l'expérience aidant, que le son et la mise en scène peuvent se connecter fortement. L'intérêt, du moins je l'espère, vient de ma prise en charge de l'intégralité du son. Étant présent à toutes les étapes, ma marge de manœuvre est plus grande que si je m'occupais seulement de la musique ou de la régie. J'occupe une position à partir de laquelle je peux me rapprocher du projet dramaturgique. Par contre, et c'est peut-être la limite principale de mon approche, laisser la régie à quelqu'un exige qu'il comprenne mes intentions pour les répéter au mieux dans chaque endroit. Mes données ne sont pas tant techniques que senties. Il y a, chaque soir, un aspect un peu performatif pour moi qui ne concerne pas tant les réglages des effets que directement les sons, souvent au seuil de la perception. C'est intéressant d'être connecté à ce point à une pièce : je peux aider le rythme d'une scène en poussant de deux décibels un bruit de vague, ou le niveau des voix. Les acteurs vont sentir de légers changements sans qu'on ait touché aux repères importants. Ce sont les petits bruits qui aident à moduler la perception en fonction des aléas des intentions de jeu ou de la situation dans la salle. Un dialogue sensible se tisse entre les acteurs et le régisseur qui, dans ce genre de démarche, fait partie du spectacle.

Ma recherche-crédation m'a appris à articuler mon projet sonore avec les autres (concepteurs, acteurs, metteur en scène) pour que cela ne soit pas seulement un exercice d'écoute. Je cherche un espace qui se partage pour voir les gens réagir aux sons. Il me semble qu'au final, l'espace est perceptif, qu'il ne représente pas une valeur objective ou tangible. Dans une certaine mesure, on peut vérifier la qualité d'un morceau de musique en regardant la partition. Un espace, lui, est bien composé s'il fait image dans la tête des spectateurs. Mon rêve serait de dire un jour à des metteurs en scène que j'admire : « On va faire le travail à l'envers. J'ai un dispositif de sons, faites-moi une pièce à l'intérieur ». Ce serait un dispositif complexe où l'on adapte le décor pour s'affranchir des contraintes de l'espace de diffusion d'un théâtre. Nous pourrions ainsi écrire une pièce avec une aire de jeu vraiment totale entre le son et la mise en scène.

17 La traduction française de *La ville* de Martin Crimp, signée par Philippe Djan, a été présentée, dans une mise en scène, scénographie et vidéo de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin et coproduite par ESPACE GO / UBU compagnie de création, à l'Espace Go en février 2014 (avec Sophie Cadieux, Alexis Martin et Évellyne Rompré).

MATTHIEU DOZE : POUR UN SON EMPATHIQUE

Concepteur sonore en France, Matthieu Doze se définit comme un « sonographe », peut-être pour signifier son lien entre le son et le geste. Ici, la scène est celle de la danse contemporaine où rarement le texte déclenche l'écriture du projet. D'abord interprète pour Dominique Bagouet, Matthieu Doze fait route ensuite et encore avec Daniel Larrieu, Olivia Grandville, Alain Buffard, le quatuor Albrecht Knust, Loïc Touzé, Christian Rizzo, Emmanuelle Huynh, Fanny de Chaillé, Claudia Triozzi, etc. Cofondateur des Carnets Bagouet et membre de leur conseil artistique jusqu'en 2009, il codirige la reprise de So Schnell à l'Opéra de Paris. En 2010, il est lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto. En 2014, Tôzai!... est sa quatrième partition sonore pour le travail d'Emmanuelle Huynh (compagnie MÚA) après Le grand dehors (2007), Shinbāi, le vol de l'âme (2009) et Spiel (2012). Il danse aussi Good Boy (1998) d'Alain Buffard et est interprète pour le film Monumental (2014) de Jocelyn Cottencin. En 2015, il est assistant et dramaturge pour Hyperterrestres de Benoît Lachambre et Fabrice Ramalingom, au Festival TransAmériques (FTA) de Montréal. Sa collaboration étroite (au son et à l'assistanat à la mise en scène) avec la chorégraphe et philosophe Emmanuelle Huynh montre combien penser le son peut devenir un prisme pour concevoir une dramaturgie. Si lui-même mesure sa proposition sonore en fonction de la dimension générale de la pièce, il opte également pour une approche transparente, minimaliste qui permet de développer ce qu'il nomme une démarche empathique entre la création sonore et celle des corps sur scène.

À Kyoto, au Japon, un canal passe sous la colline sur laquelle se trouve la Villa Kujoyama où j'ai eu la chance de séjourner six mois en 2010. Pour gérer le flux de l'eau sont ouvertes ou fermées d'énormes vannes. Ces manœuvres produisent un bruit extraordinaire, monstrueux : mouvements de tôle, grincements... J'étais fasciné par ces séquences qui semblaient absorber soudain tout le paysage. Seulement, je n'étais pas nécessairement présent quand cela se produisait pour en faire un enregistrement précis. Donc, je me suis offert une journée pour attendre patiemment que cette ouverture ait lieu. Je peux avoir du goût pour ces états contemplatifs liés à l'hypothèse que quelque chose va advenir.

Aussi loin que je peux me souvenir, j'ai toujours écouté de la musique, mais je ne sais pas me représenter comment j'étais sensible aux sons lorsque j'étais enfant. Cette imprécision m'intrigue parce que maintenant, c'est bien le son qui m'intéresse. Mon rapport à la musique a d'abord été tourmenté. Une forte volonté parentale, notamment du côté de ma mère, nous poussait, mes frères et moi, à pratiquer un instrument de musique, mais je ne m'en sortais pas : j'éprouvais comme une sensation de trop grand déséquilibre entre la pénibilité de l'exercice nécessaire et le plaisir rencontré. Avec la danse, j'ai finalement pu m'accorder à la musique.

Je suis né en 1969 et mon oreille est sans doute marquée par les sons électroniques de certains courants musicaux de cette époque, disons de la disco jusqu'à la *new-wave*. Du coup, j'ai vécu une excitation très forte pour la nouvelle émergence de la musique électronique depuis la fin des années 1980. Je sortais beaucoup, mais j'ai vite commencé à m'ennuyer des propositions des *DJ*. À ce moment, je me suis acheté des vinyles plutôt que des CD, deux platines, une table de mixage, et j'ai commencé à jouer. Par le biais de ce médium préfabriqué, j'ai découvert un moyen pour contourner ma difficulté à jouer d'un instrument. Le fait de ne pas avoir à reproduire l'entièreté d'une composition, le fait que le son me préexiste, me permettait tout d'un coup de jouer, sans m'abîmer les mains, mais avec néanmoins une relation physique à un objet, ici le disque.

Le temps de bascule suivant vient, en 2007, d'une proposition d'Emmanuelle Huynh¹⁸ sur la pièce *Le grand dehors*¹⁹, pour laquelle je suis assistant. Les relations avec le musicien avec lequel nous travaillons sont un peu lointaines. En conséquence, tout en assistant le processus du regard, j'accompagne les séances d'improvisations avec du son. Des séquences naissent auxquelles nous nous attachons les uns et les autres. Il devient difficile de recoller les morceaux et, dans l'urgence de la première, j'accepte la proposition d'Emmanuelle de prendre en charge la partition sonore du spectacle. Depuis, chaque nouveau projet convoque une nouvelle façon de procéder. Peut-être que ce qui ne change pas, c'est la relation à l'hypothèse de travail disons globale, celle qui va mettre le plateau en mouvement. Bien sûr, depuis cet attendu, par digressions successives, ouvertures poétiques et analogiques se construit la première trame, socle de toutes les broderies sonores imaginables.

18 Emmanuelle Huynh étudie la philosophie et la danse. Depuis son solo *Múa*, elle inscrit son travail au cœur de la collaboration avec des artistes de champs différents. Elle poursuit notamment avec les spectacles *Distribution en cours* (2000), en collaboration avec un astrophysicien, *Bord* (2001) sur des textes de Christophe Tarkos ou encore *Monster Project* (2008) avec Kosei Sakamoto, *Cribles* (2009), légende chorégraphique pour 1000 danseurs et *Spiel* (2012), en duo avec Akira Kasai. Elle dirige le CNDC d'Angers de 2004 à 2012 et crée le programme « Essais » à destination des jeunes auteurs. Elle réactive la compagnie MÚA en 2013 et, en octobre 2014, elle crée *Tôzail*....

19 *Le grand dehors*, une chorégraphie et idéation d'Emmanuelle Huynh qui a été produite par la compagnie MÚA et coproduite par le Centre national de danse contemporaine d'Angers, a été présentée au site du Quai d'Angers en octobre 2007 (musique de Pierre Jodlowski; ateliers d'écriture avec François Bon; assistance à la conception générale de Matthieu Doze; avec Stéphanie Beghain, Nuno Bizarro, François Chaignaud, Emmanuelle Huynh, Marlene Monteiro-Freitas et Joana von Mayer Trindade).



Spiel, une chorégraphie d'Emmanuelle Huynh, 2012. Avec Emmanuelle Huynh et Akira Kasai. Une production du Centre national de danse contemporaine d'Angers présentée à la Maison de la culture du Japon à Paris dans le cadre du Festival d'automne. Photographie de Marc Domage.

Pour le spectacle *Spiel*²⁰, duo entre Emmanuelle Huynh et Akira Kasai²¹, cette base peut, par exemple, paraître assez incongrue. La première fois que je les rencontre ensemble, c'est dans le hall d'accueil d'un hôtel de Tokyo. Elle est Française, lui Japonais et ils se parlent en allemand! Dans la mesure où la recherche s'engage autour de l'idée d'une rencontre entre deux êtres très éloignés culturellement, d'un fantasme d'hybridation, voire d'une tentative de transsubstantiation, il m'apparaît que cette « hypernationalité » est un élément potentiellement intéressant à exploiter. Ainsi, comme assistant, je propose que le titre de la pièce soit en allemand et je me concentre sur des sources sonores germaniques, comme pour donner une analogie à ce terrain intermédiaire qui les rassemble.

20 *Spiel*, chorégraphie et interprétation d'Emmanuelle Huynh et d'Akira Kasai, est une production du Centre national de danse contemporaine d'Angers qui a été présentée à la Maison de la culture du Japon à Paris dans le cadre du Festival d'automne en octobre 2012 (avec, pour sonographe et assistant, Matthieu Doze).

21 Danseur et chorégraphe japonais, Akira Kasai défend un nouveau style de butô, notamment dans son spectacle *La révolution des pollens* présenté en 2000. Sa conception du butô comme un rite secret fondé sur un monologue spirituel avec soi-même le porte plutôt à aborder la scène par le solo et l'improvisation. Il crée depuis de nombreuses pièces et, récemment, collabore et fait des chorégraphies pour plusieurs artistes.

Pour *Tôzail...*²², Emmanuelle voulait traiter scéniquement de la question de « l'avant », ce qui se passe dans la tête du spectateur lorsqu'il s'assoit dans la salle, qu'il regarde un rideau de scène fermé, ou un plateau vide, et qu'il attend. Comme il me semble que la chose est périlleuse sur le plan de la mise en scène, je propose une approche sonore qui assoit un premier degré d'imagination de ce que serait cette attente, comme une suspension permanente. J'enregistre alors, pendant plusieurs heures, le son du montage technique d'un spectacle, que je ferai entendre au début de *Tôzail...*, à l'arrière du rideau fermé. Le premier degré consiste à faire comme s'il y avait des techniciens derrière le rideau en train de terminer le travail de préparation. On est avant le début. Une forme de narration s'accroît par la spatialisation du son. Je cherche vite à jouer avec l'espace. Le dispositif de diffusion quadraphonique ceint l'espace, ce qui me permet de métaphoriser la question de l'avant en un ailleurs : vous n'êtes pas seulement là où vous regardez, il se passe aussi des choses ailleurs qui vont peut-être arriver. Une proposition simple, mais qui ouvre un champ de possibles pour donner des sensations spatiales presque infinies.

Je n'ai jamais de présupposé sur l'identité du son; je ne sais pas à quoi il va ressembler. Ce qui m'intéresse, c'est d'être toujours vigilant à la capacité du son à maîtriser l'imaginaire du public ou, en tout cas, à en être le leader durant la globalité du spectacle. Le son peut renverser complètement le sens d'une proposition visuelle. Il a un vrai pouvoir de manipulation. Cet emploi, que je considère comme un héritage de l'opéra, est largement porté par le cinéma depuis. Comme élément de dramaturgie, le son exige beaucoup d'attention. On se demande régulièrement où l'on en est, si ce que l'on fait n'est pas en train de changer le sens de telle proposition ou, s'il la change, si c'est pertinent.

Je cherche à m'inscrire dans la perspective d'une égalité absolue de tous les éléments qui composent un spectacle. De la même manière, rien ne me réjouit plus au cinéma que de voir quelqu'un capable de penser le cadre, la lumière, le jeu, le son, le montage et de ne pas laisser reposer tout sur un récit. Avec Emmanuelle Huynh, je suis présent pendant tout le travail de fabrication pour créer le son. Un véritable cadeau pour fouiller en direct, sonder les profondeurs de ce qui se réfléchit en studio. Les moyens dont on dispose aujourd'hui pour faire du son en direct permettent d'être dans une empathie totale avec ce qui se trame sur la scène. Même si je travaille avec des séquences qui sont écrites, j'ai la capacité de les transformer, d'en jouer à la mesure de ce que je vois. Il s'agit, comme dans *Spiel*, tantôt de suivre, tantôt d'épouser, ou encore de précéder, de suggérer. Le son est capable d'éclairer à l'égal de la lumière, de révéler un mouvement aussi bien qu'elle.

22 *Tôzail...*, chorégraphie et conception d'Emmanuelle Huynh, est une production de la compagnie MUA qui a été présentée au Théâtre de Garonne à Toulouse, en France, en octobre 2014 (avec la collaboration et l'assistanat de Pascal Queneau; la sonographie de Matthieu Doze; avec Katerina Andreou, Jérôme Andrieu, Bryan Campbell, Volmir Cordeiro, Madeleine Fournier et Emmanuelle Huynh).

Le fait d'être un danseur qui fait du son est bien sûr une donnée importante. Ma sensibilité, particulière aux mouvements qui conduisent aux gestes, m'aide probablement aussi à accéder à des endroits de reconnaissance de l'ordre du grain, de la texture, de la tonicité des corps; à reconnaître l'espace, les mises en tensions, les questions rythmiques, les temporalités, etc. Le son peut être une invitation à accéder à certains états. Toute la partie centrale de *Tôzail...* est une trame de sons qui s'enchâssent. Ils sont à la limite du subliminal en termes de niveau de diffusion. Je les agence à l'oreille, sachant d'où et quand ils vont sortir, ce qui me permet de jouer sur de « l'à peine », de fabriquer comme une brume sonore à laquelle j'espère que les oreilles des autres s'habitueront, exactement comme l'œil finit par se repérer dans le noir.

Le fait de ne pas être musicien me pousse à créer un rapport au son de l'ordre de l'empathie, détaché de toute volonté autre que celle de fabriquer du sensible. La question de la virtuosité me semble alors écartée. Si je produis ainsi aujourd'hui, c'est qu'en 1996 – j'étais danseur depuis 10 ans –, j'ai décidé de ne plus être spécialiste de rien. Je me suis autorisé à explorer l'image ou le son sans avoir reçu de formation spécifique. Ce qui me semblait important était de pouvoir choisir le médium à travers lequel j'allais pouvoir mettre au travail telle pensée ou telle autre. En réalité, depuis cette « dé-spécialisation », j'ai l'impression que tout ce que je propose relève du même type de travail. Mon éducation de danseur a profondément, sans doute même définitivement, marqué ma structure intellectuelle. Les formes et les moyens d'expression changent, mais pas le fond. Et ce fond consiste à être « à l'écoute ». Je suis fasciné par ce que notre époque produit d'alimentation permanente en termes d'images et de sons, jusqu'à la perte de sens. J'ai beaucoup de mal à concevoir notre regard vissé à un écran et notre écoute à un casque sur les oreilles. Cette coupure entre nous, les autres et l'environnement est impossible pour moi. C'est dans ma relation ouverte, même aux pires choses, que se fabriquent ma curiosité et ma capacité à vouloir agir, transformer.

GUILLAUME THIBERT : CRÉER DES ÉVÉNEMENTS SONORES

Compositeur et concepteur sonore, Guillaume Thibert est codirecteur artistique du Centre d'expérimentation musicale au Saguenay et professionnel de recherche pour la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre » (UQÀC). Il a collaboré à de nombreux projets de recherche-crédation avec plusieurs artistes en arts visuels, en cinéma, en musique, en marionnette et en théâtre. Dernièrement, il a participé au spectacle Résonances (2014) du Pont Bridge à Montréal. Son travail a été présenté au Canada, en France, en Italie, au Mexique et en Colombie.

J'ai sollicité Guillaume Thibert, car il représente un artiste-chercheur d'une large polyvalence qui, installé dans une région dite éloignée, n'en développe pas moins des expériences sonores tout à fait inédites au Saguenay comme à l'étranger. Je l'ai particulièrement interrogé sur un projet de performance radiophonique, Liaisons sonores²³, initié par l'artiste français Alain Mahé²⁴ et coordonné par la Chaire de recherche « Dramaturgie sonore au théâtre ». À partir de cette résidence immersive dans la culture inlue à Mashteuiatsh (au nord du lac Saint-Jean, au Québec), Guillaume relate son auralité complice avec Alain Mahé et la prégnance du field recording au sein de sa création sonore, propice au déplacement de l'artiste comme à celui du spectateur.

Au départ, *Liaisons sonores* représente pour moi le prolongement d'une rencontre avec Alain Mahé. Au Saguenay, je ne travaille pas avec d'autres concepteurs sonores. Poursuivre une collaboration avec cet artiste qui développe depuis longtemps une relation sensible avec le sonore et avec les arts vivants était alors une belle occasion. Il avait cette volonté de renouveler l'expérience qu'il a eue avec les Mapuches du Chili, avec les Premières Nations de la communauté de Mashteuiatsh. Au-delà de notre immersion dans la culture du village, j'étais intéressé par la manière dont on allait chercher une matière sonore unique. Celle-ci avait bien sûr la couleur culturelle de cette communauté, comme la situation de la langue inlue qui peu à peu s'est partagée avec celle du breton. Pour trouver les sons, j'ai choisi de rester ouvert, de développer un état plus senti que cérébral, de me laisser guider.

En ce sens, sur place, Sonia Robertson²⁵ a rejoint notre équipe comme guide et partenaire. Elle a créé des relais avec d'autres guides à travers les gens (artisans, artistes, enfants, ateliers de femmes), des lieux spécifiques (le Musée amérindien, le Pavillon des arts du site Uashassihstsh, la radio communautaire CHUK 107.3 ou encore le chemin de fer) et la nature (du lac, des outardes, du bois). Et même si je me suis aussi laissé guider par Alain, cela ne voulait pas dire que je n'ai rien proposé ou que des envies ne sont pas apparues. J'ai choisi d'arriver sans visées précises sur la façon d'enregistrer comme sur la nature des sons que je voulais capter ou écrire ensuite. Je crois que c'est dans la recherche de cette position sensible que résidait mon intérêt

23 *Liaisons sonores* (2012-2015), performance radiophonique conçue en collaboration avec Sonia Robertson, Édouard Germain, Andrée-Anne Giguère, Erwan Keravec, André Éric Létourneau, Alain Mahé, Jean-Paul Quéinnec et Guillaume Thibert, est une recherche-crédation de la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre » de l'UQAC qui a été présentée au centre d'art Langage Plus situé à Alma en mai 2015.

24 Alain Mahé est musicien et concepteur sonore avec des artistes en installation comme Nan Goldin; au théâtre, il collabore avec le Théâtre du Radeau (François Tanguy), Sophie Audureau, Pierre Meunier, les Forman et la Volière Dromesko. En danse, il compose plusieurs créations pour Carlotta Ikeda, Ko Murobushi, François Verret, Emanuela Nelli, Joseph Nadjé et, dernièrement, pour Dorothee Munyaneza et son spectacle *Samedi détente*. Il est venu en 2010 une première fois au Saguenay pour collaborer avec Guillaume Thibert sur un projet de « Dramaturgie sonore au théâtre » intitulé *Dragage*, à l'occasion du Festival international des arts de la marionnette.

25 Artiste multidisciplinaire de Mashteuiatsh, Sonia Robertson questionne, à travers sa pratique artistique, la place des autochtones en ce monde. Elle travaille en fonction des lieux et des contextes où se passent les événements; l'installation, l'art en action, les mots et les sons sont ses champs d'exploration. Outre le Canada, son travail a été présenté en France, en Haïti et au Japon.

pour cette expérience sonore. En plus, avec le large éventail d'équipements de la Chaire en dramaturgie sonore qui allège les contraintes techniques, nous vivions à proximité des sites, ce qui favorisait les explorations les plus singulières. Une fois, on s'est couchés aux petites heures pour enregistrer le passage du train. On a placé des micros de contact sur les rails et quatre autres sur des pieds. On s'est installés sur des chaises et on a attendu.

Photographie de
Andrée-Anne Giguère.



C'est très rare que je fasse du *field recording*. Normalement, j'enregistre quand j'ai un projet, quand j'ai repéré le son que je voulais recueillir. Dans ce cas-là, on était dans une sorte de déambulation au sein d'un environnement étranger. Je me suis souvent demandé pourquoi enregistrer l'eau du lac. J'ai chez moi des dizaines de banques de sons de très bonne qualité, mais les expériences précises et uniques, comme par exemple avec nos hydrophones, donnaient à nos captations toute leur singularité. Est-ce qu'on aurait pu mettre en place ces expérimentations sur un autre lac? Sans doute. Mais cette immersion nous a nourris au-delà du sonore. C'est la sensibilité de l'expérience qui fait écrire autrement, qui nous fera performer différemment. Derrière le son, il y a ce vécu sensible. Voilà l'intérêt de faire la cueillette de sons soi-même. Cette expérience compte pour donner des pistes au moment où l'on réinterprète ces captations devant le spectateur. Toute la démarche menée pour obtenir ces sons et les rencontres avec les gens, leur culture de pêcheur et de chasseur et leur paysage participeront à la structure de la performance. Mais après cette cueillette de sons et avant d'en arriver à la performance, nous faisons chaque jour un travail d'édition qui consistait à réécouter les prises pour les nettoyer, les découper et forcément faire des choix. On préparait des sons pour les réutiliser au moment d'improvisations qui aideraient à construire la performance. Cette réécoute a aussi fait partie du processus de la résidence.

Avec Alain, toutes ces étapes préalables nous ont permis de développer un langage commun. Sa captation et la mienne se produisaient souvent en parallèle, au même endroit, afin d'en obtenir des perceptions différentes. J'étais en interaction avec quelqu'un qui travaille sensiblement avec les mêmes outils que moi, d'une façon assez proche de la mienne, bien que singulière. Au moment de mettre en jeu ces matières sonores à travers des improvisations, nous dialoguions avec les sons captés pour faire émerger de nouveaux espaces, de nouveaux paysages puis, peu à peu, pour provoquer des échanges sensibles. Nous obtenions une sorte d'idéation d'un objet à présenter sans devoir planifier, anticiper sur papier. Le travail d'improvisation s'est révélé structuré par les temps d'édition et de réécoute qu'on s'était donnés. La performance sonore a alors été complétée par une organisation plus scénique; en plus de sa proposition installative (sous forme de cercle que tous les performeurs intégraient), Sonia Robertson jouait de plusieurs instruments percussifs, Andrée-Anne Giguère circulait pour projeter des images vidéo (réalisées à partir d'archives qui rendent compte des liens développés avec les artistes, la communauté et l'environnement), Éric Létourneau jouait d'un synthétiseur modulaire visuellement imposant et Édouard Germain, poète de la communauté, ainsi que Jean-Paul Quéinnec lisaient des textes écrits par eux-mêmes²⁶. Ensemble, on a produit un choc dans la rencontre des éléments tout en essayant de trouver une place pour chacun; on s'est attribué une ligne directrice tout en étant très libres.

26 Andrée-Anne Giguère, artiste multidisciplinaire qui dirige notamment le collectif Les poulpes, participe en tant que professionnelle de recherche à la CRC « Dramaturgie sonore au théâtre ». Éric Létourneau est reconnu sur le plan international pour ses performances en art radiophonique. Il est aussi professeur à l'École des arts médiatiques de l'UQAM. Édouard Germain est une personne des Premières Nations rencontrée à Mashteuiatsh qui, aujourd'hui, participe au projet *Liaisons sonores* en tant qu'auteur. En France, lors de notre présentation au festival Longueur d'ondes, à Brest, la performance a aussi accueilli le souffleur de cornemuse, Erwan Keravec.

La mise en jeu d'une diffusion multiphonique est devenue un autre outil d'écriture pour dépasser le simple placage de sons les uns sur les autres : un travail sensible de mouvements qui nous ramenait peut-être à l'expérience vécue en résidence, à l'expérience de ces rencontres. Le dispositif reposait sur un système ambiophonique de six haut-parleurs, assez classiquement disposés en cercle, avec les spectateurs en périphérie. La spatialisation créait alors une perspective plus qu'une ambiophonie traditionnelle. Plutôt que de circuler autour, le son se rapprochait ou s'éloignait de l'auditeur. Nous avons aussi posé un haut-parleur au centre sur le sol, pointé vers le plafond, créant ainsi un espace sonore d'où provenait la voix du conteur. Enfin, un transducteur permettait de faire vibrer certaines surfaces (scies, néons, pierres, etc.) en leur attribuant une fonction de haut-parleur.

En plus de participer à la performance, mon rôle pouvait se voir comme celui d'un régisseur attentif à la circulation de l'ensemble. J'aime me placer sous l'angle du régisseur pour entendre le résultat qui est vraiment transmis au spectateur : c'est de cette façon que j'écoute. Pour *Liaisons sonores*, ce qui m'intéressait était d'orchestrer, de balancer les mouvements. Sans tomber dans l'autorité, il fallait être capable de faire un choix sur la matière sonore qui était lancée par tout



Liaisons sonores, une performance radiophonique à l'initiative d'Alain Mahé créée sous la direction de Jean-Paul Quéinnec, 2012-2014. Avec Édouard Germain, Andrée-Anne Giguère, Erwan Keravec, André Éric Létourneau, Alain Mahé, Jean-Paul Quéinnec, Sonia Robertson et Guillaume Thibert. Un projet de la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre » présenté au centre d'art Langage Plus (Alma). Photographie de Marianne Tremblay.

le monde. J'essayais donc d'organiser la performance sur le plan sonore et dramaturgique, en espérant que le travail technique et sensible que j'élaborais aiderait le spectateur à recevoir la même performance que moi et que, débarrassé des contraintes techniques, ce spectateur ouvrirait ses sens pour se laisser transporter.

Liaisons sonores ne consistait pas tant à raconter une histoire qu'à transmettre une expérience qui pouvait déplacer les spectateurs à travers ces différents paysages sonores. Même si, au final, cela paraissait assez structuré, ce que nous racontions, ce que nous voulions dire, était pour moi secondaire. Je ne me suis pas attardé à savoir ce que signifiait le train quand il arrivait à tel moment par rapport, par exemple, aux cris des outardes. Je dirais que la qualité de nos sons peu dénaturés, nos superpositions et notre spatialisation naviguaient entre un espace brut, presque documentaire, et, parfois, l'émergence d'une abstraction qui permettait de créer un récit unique pour chacun. Cette performance n'invitait pas le spectateur à repérer le récit global, mais à s'abandonner à son écoute et à son regard. Avec *Liaisons sonores*, nous voulions transmettre plutôt des états. Nos propositions sonores apparaissaient comme des événements qui contribuaient à transporter le spectateur vers une destination qu'on ne connaissait pas. Un déplacement qui était bien l'expérience de la rencontre que j'avais vécue avec Alain Mahé dans le village de Mashteuiatsh.

ALONZO, Anne-Marie (1982), *Veille*, Paris, Des Femmes.

BAILLET, Florence (2005), « Heiner Müller et l'hétérogénéité », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, p. 26-30.

BROWN, George, Gerd HAUCK et Jean-Marc LARRUE (dir.) (2008), « "Mettre en scène" : une approche intermédiaire de la réalité théâtrale actuelle », *Intermédialités*, n° 12 (« Mettre en scène »), p. 9-12.

CHION, Michel (2006), *Glossaire d'audiovision et d'acoulogie*, <http://www.michelchion.com/glossaire/michel-chion-glossaire.pdf>

CRIMP, Martin (2008), *La ville*, trad. Philippe Djian, Paris, L'Arche.

DESHAYS, Daniel (2006), *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, « Paradoxe ».

EASTON, Leonore (2010), *Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de la scène*, Paris, La Manufacture.

ÉCLANCHER, Julien (2013), « *Point d'écoute impossible* : géographie d'espace sonore », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

FÉRAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps.

LABRECQUE, Marie (2000), « *Pop corn* : mourir à tue-tête », *Voir*, 12 juillet, <http://voir.ca/scene/2000/07/12/pop-corn-mourir-a-tue-tete/>

LEPAGE, Roland (1974), *La complainte des hivers rouges*, Montréal, Leméac.

LEIPP, Émile (1977), *La machine à écouter : essai de psycho-acoustique*, Paris, Masson.

MAASØ, Arnt (2008), « The Proxemics of the Mediated Voice », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana et Chicago, Illinois University Press, p. 36-50.

MICHAUD, Ginette (1981), « *Veille* : Anne-Marie Alonzo », *Jeu : revue de théâtre*, n° 21, p. 189-193.

MOGICA-BOSSARD, Miléna et Adeline THULARD (2014), « *Pour une thèse vivante* : le savoir du praticien », entretien avec Claudia Triozzi, *Âgon : revue des arts de la scène*, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2911>

POPOVIC, Pierre (1990), « *La voix d'Orphée* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 57, p. 141-143.

QUÉINNEC, Jean-Paul (2011), « Une pensée en action du son au théâtre », *Literatura : teoría, historia, crítica*, vol. 13, n° 1, Bogota, Presses de l'Université nationale de Colombie, p. 293-324.

RONFARD, Jean-Pierre (1990), « *La voix d'Orphée* », *Cinq études*, Montréal, Leméac, p. 73-94.

STERNE, Jonathan (2012), *MP3: The Meaning of a Format*, Duke University Press.

VIRIPAEV, Ivan (2015), *Illusions*, trad. Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

JEAN-MARC LARRUE MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX

Théâtre : le lieu où l'on entend

RÉSUMÉ

Les deux auteurs proposent, dans cet article, une genèse des études sonores en théâtre dont l'émergence est toute récente, puisqu'elles n'ont pas dix ans. Ils précisent les défis auxquels elles ont été et sont confrontées, les objets qu'elles examinent. Après avoir défini l'auralité théâtrale et avancé certaines hypothèses sur l'« oubli » du son au sein des études théâtrales, les auteurs montrent comment la transformation des représentations (mentales et scientifiques) de l'ouïe et de l'espace aural, principalement depuis l'avènement des technologies de reproduction du son à la fin du XIX^e siècle, s'est répercutée sur les scènes, renouvelant radicalement les pratiques scéniques des XX^e et XXI^e siècles.

ABSTRACT

This article proposes a genesis of theatre sound studies, a field that has emerged only within the last ten years. The authors underscore the challenges this new field of study has faced and continues to face as well as the objects it examines. After defining the aurality of theatre and advancing certain hypotheses concerning the "silence" of sound in theatre studies, the authors demonstrate how the transformation of the (mental and scientific) representations of hearing and aural space, mainly since the advent of sound reproduction technologies in the late nineteenth century, has affected the stage, radically renewing twentieth and twenty-first century stage practices.

NOTICES

*Jean-Marc Larrue est professeur de théâtre au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Il a codirigé le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI, devenu CRIalt en 2012) de 2005 à 2011. Il est aussi membre du comité scientifique du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Ses principaux ouvrages portent sur le théâtre au Québec, de la modernité à la période actuelle, dont *Le théâtre yiddish à Montréal (JEU; Lansman)*; *Les nuits de la « Main » (en collaboration avec André-G. Bourassa, VLB)*; *Le monument inattendu (HMH; Hurtubise)*. Les questions intermédiaires sont au cœur de ses recherches comme en témoignent deux de ses publications récentes : *Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre (Lille, Septentrion, 2014)* et *Jean-Marc Larrue (dir.), Théâtre et intermédialité (Lille, Septentrion, 2015)*.*

Marie-Madeleine Mervant-Roux, directeur de recherche émérite au CNRS (Études théâtrales), membre de THALIM, équipe ARIAS, a coordonné avec Jean-Marc Larrue (Université de Montréal) le programme international « Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) » de 2008 à 2012. Elle a codirigé l'ouvrage *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore* (Rennes, PUR, « Géographie sociale », 2014) avec Guillaume Faburel, Claire Guiu, Henry Torgue ainsi que Philippe Woloszyn, et récemment le dossier « Art et bruit » de la revue *Ligéia : dossiers sur l'art* (n^{os} 141-144, Paris, 2015) avec Giusy Pisano. Elle dirige actuellement le projet ANR ECHO [ECrire l'Histoire de l'Oral] : « L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes : mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) » (ARIAS / THALIM, BnF, LIMSI, avec l'UvA et le CRLalt), ainsi que, en collaboration avec Éric Vautrin, le glossaire multilingue en ligne « Le son du théâtre : mots et concepts » (LabEx TransferS).

MLADEN OVADIJA

Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson

RÉSUMÉ

L'émergence actuelle de la dramaturgie du son n'est pas seulement une question de technique artistique : elle découle de la reconnaissance par les avant-gardes de la matérialité du son et de la fondation d'une nouvelle esthétique qui traite le son comme constituant intrinsèque d'une nouvelle théâtralité intermédiaire. Elle repose sur deux dimensions indissociables du son au théâtre : la dimension corporelle de la voix, du geste vocal et de l'incantation, et la dimension structurelle du son (concret ou abstrait) de la scène. Le théâtre de Romeo Castellucci et celui de Robert Wilson sont discutés à la lumière des méthodes d'avant-garde qui font résonner les sons à la fois dans le corps et dans l'espace. L'oralité de la performance vocale et l'auralité des sons et bruits de la scène s'y amalgament, résultant de la confluence des impulsions viscérales / érotiques et structurelles présentes dans leurs dramaturgies respectives.

ABSTRACT

The current emergence of dramaturgy of sound is not simply an issue of artistic technique: it stems from the avant-garde recognition of the materiality of sound and from the foundation of a new aesthetics that deals with sound as an intrinsic component of a new intermedial theatricality. It is based on two interrelated dimensions of theatrical sound: the corporeal (voice, vocal gesture

and incantation) and the structural (stage sound, both concrete and abstract). The plays of Romeo Castellucci and Robert Wilson are discussed in light of the avant-garde methods that cause sounds to resonate in the body and in space. Here, the orality of the vocal performance and the auality of stage sound / noise come together thanks to the confluence of the visceral / erotic and structural impulses present in their respective dramaturgies.

NOTICE

Mladen Ovadija est dramaturge, professeur d'université et chercheur indépendant dans les domaines de la dramaturgie et de l'esthétique du son de l'avant-garde historique, du théâtre contemporain et du feuilleton radiophonique. Il a travaillé pendant plusieurs années à Radio Sarajevo (Bosnie-Herzégovine) en tant qu'éditeur de scénario, directeur, producteur et critique de théâtre. Plusieurs de ses productions documentaires / dramatiques ont été récompensées dans les festivals nationaux et internationaux de radio. Après avoir immigré au Canada en 1992, il a continué de produire des feuilletons radiophoniques et des longs-métrages documentaires pour CBC Radio Toronto comme journaliste libre et chercheur, et a occasionnellement travaillé comme concepteur sonore pour le théâtre. Il a enseigné dans le programme de dramaturgie de l'Université de Toronto et est présentement professeur invité à l'Academy of Performing Arts de l'Université de Sarajevo. Il est l'auteur de The Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre (2013) et d'articles sur le son au théâtre parus dans les collections « Theatrical Blends », « Gdansk » et « Futurist Dramaturgy and Performance ».

ANNA SIGG

Quand le corps réduit au silence répond : traumatismes, contre-mélodies et « objets voix » dans la pièce Krapp's Last Tape

RÉSUMÉ

Krapp's Last Tape (La dernière bande) de Beckett soulève la question de ce qu'il advient de la voix silencieuse du traumatisme si on l'enregistre. En silence, nous « entendons » les échos post-traumatiques et les contre-mélodies du corps traumatisé de Krapp – une réverbération somatique et technologiquement médiatisée que Mladen Dolar appelle l'« objet voix ». La voix émanant du magnétophone prend la fonction curative du thérapeute qui fixe en silence son patient traumatisé, l'incitant à entrer dans un débat avec la reconstitution viscérale de son traumatisme. Les objets voix enregistrés de Krapp, comme son rire, sa toux et ses silences, sont des avatars d'une contre-mélodie; ils servent d'ancre réconfortante et rendent sa blessure plus accessible.

ABSTRACT

Beckett's play *Krapp's Last Tape* raises the question of what happens to the silent voice of trauma when it is recorded on tape. In silence, we "hear" the post-traumatic echoes and countermelodies of Krapp's traumatized body – a somatic and technologically mediated reverberation, which Mladen Dolar calls the "object voice". The voice from the tape recorder assumes the healing function of a therapist who gazes at his traumatized patient in silence, prompting him to enter into a debate via the visceral reenactment of his trauma. Krapp's recorded object voices – his laughter, cough, and silences – are the avatars of a post-traumatic countermelody that serve as a comforting anchor and render his trauma more accessible.

NOTICE

Anna Sigg est doctorante au Département d'anglais de l'Université McGill. Elle est récipiendaire d'une bourse de doctorat du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Sa thèse explore la connexion entre le traumatisme et le corps dans le théâtre européen d'après-guerre. Ses intérêts de recherche et d'enseignement sont la dramaturgie et la performance du XX^e siècle, la modernité, Samuel Beckett, la théorie et la philosophie critiques, la dramaturgie et la poésie romantiques.

TANIA VLADOVA

Luigi Pirandello : la voix du théâtre face à la machine qui parle

RÉSUMÉ

À ce jour, il manque encore une prise en compte conséquente de l'importance du son, de la voix et de l'écoute dans les réflexions de Luigi Pirandello sur le théâtre et les nouveaux médias. Le présent article contribue à combler cette lacune par une mise en contexte et une lecture attentive des propos novateurs de Pirandello sur le son et l'écoute à la radio, au cinéma et au théâtre ainsi que par un nouvel éclairage sur sa dernière pièce, *Les géants de la montagne*. Lue dans cette perspective, celle-ci apparaît entièrement consacrée à la voix du théâtre et à la crise de l'écoute dans le monde contemporain.

ABSTRACT

To date, there has been no serious assessment of the place of sound, voice and listening in Luigi Pirandello's vision of theatre and the new media. This article helps change this through a contextualization and close reading of Pirandello's ideas on sound and listening in radio, film and theatre, and through a fresh analysis of his last play, *The Mountain Giants*. Read from this

perspective, the play appears devoted entirely to the voice of theatre and the crisis of listening in contemporary society.

NOTICE

Tania Vladova est professeur d'esthétique à l'ESADHAR (Rouen) et membre statuaire du Centre de recherches sur les arts et le langage CRAL-EHESS (Paris). Ses recherches portent sur les débats contemporains sur les images, la science de l'art, la spatialité théâtrale et l'improvisation. Membre fondateur de la revue en ligne Images re-vues (EHESS / MSH) et membre du comité de lecture de la revue Critique d'art, elle a publié plusieurs articles et chapitres d'ouvrages et a coordonné les numéros « Après le tournant iconique » (Images re-vues, 2015), « Esthétique et science de l'art » (Trivium, 2010) et « Paysages sonores » (Images re-vues, 2009). Elle a rédigé les entrées « Expression », « Geste », « Dramatique », « Performance » et « Théâtralité » pour le Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art (2007).

STÉPHANE RESCHE

L'expérience du Teatro del Suono d'Andrea Liberovici et Edoardo Sanguineti : théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre

RÉSUMÉ

Cet article propose un parcours à travers les différentes productions du Teatro del Suono (1996-2006), notamment les premiers succès *Rap* (1996) et *Sonetto* (1997). Son fondateur Andrea Liberovici privilégiait une écoute approfondie de la musicalité intrinsèque d'un texte afin d'en tirer de nouvelles interprétations et de nouvelles utilisations, d'exploiter toutes les possibilités communicatives du son, de dépasser les barrières imposées à la composante acoustique du théâtre, de sortir des carcans interprétatifs, de sensibiliser le spectateur par les sens, bref, comme le disait Liberovici lui-même, de le « prendre à l'hameçon par la tranquillité monotone et connue d'un fragment déclaré de sens, puis [de] l'emporter à travers un langage musical symbolique et stratifié ».

ABSTRACT

The works of Teatro del Suono (1996-2006) are presented here with particular emphasis on *Rap* (1996) and *Sonetto* (1997), two of their original groundbreaking productions. By listening closely to the inherent musicality of a script, founder Andrea Liberovici sought to uncover new interpretations and applications; to call into play the full range of communicative possibilities offered by sound; to go beyond the limitations that govern theatre's acoustic component; to

step outside theatrical conventions; to enhance audience receptivity by appealing to the senses; to “hook [the audience] using the familiar, monotonous tranquility of a declared fragment of meaning, and then draw them through a symbolic and multilayered musical language”.

NOTICE

Après des études en mathématiques, Stéphane Resche a suivi une formation littéraire, musicale et théâtrale (universités, ENS, conservatoires) entre la France (Clermont-Ferrand, Grenoble, Lyon, Paris), l'Italie (Florence, Rome, Pise, Bologne, Reggio de Calabre) et l'Allemagne (Berlin, Sarrebruck). Agrégé d'italien (2008) et titulaire d'un doctorat en théâtre italien (2013), il a été chargé de cours à l'université et enseignant au lycée. Il partage son temps entre la pratique artistique (assistanat, mise en scène, jeu, dramaturgie, traduction, comité de lecture, audiodescription) et la recherche scientifique (histoire et pratique du théâtre, théâtre contemporain, opéra, rapports son / texte / scène / image, acoustique musicale).

MAUDE B. LAFRANCE

*L'écoute en scène : les espaces sonnants dans *Inferno* de Romeo Castellucci*

RÉSUMÉ

Le metteur en scène italien Romeo Castellucci fait un usage tout à fait singulier des matériaux scéniques, parmi lesquels l'environnement sonore occupe une fonction centrale et atypique. Le spectacle *Inferno* marque en ce sens une nouvelle appropriation par la scène des possibilités du sonore. S'affranchissant de sa fonction de bruitage et dépassant le registre musical, le son se mêle aux actions scéniques de manière dynamique. Cette création témoigne d'un processus de « dé-référentialisation » de la dimension sonore. Ne renvoyant plus qu'à elles-mêmes, les présences sonores peuvent entrer en dialogue avec les autres matières en scène. Cette écologie renouvelée de la scène place le spectateur face à lui-même et à son écoute. Cet article explore comment l'œuvre de Castellucci peut nous éclairer sur la notion d'écoute comprise « non comme un déchiffrement, mais comme un événement » (Antoine Hennion).

ABSTRACT

This article analyzes the inscription of sound in Romeo Castellucci's staging of *Inferno*. It aims to describe how the use of sound in this work differs markedly from its traditional use in theatre, and how its integration into the stage action creates a new type of dramaturgy. We examine how, in this performance, sound becomes an element in its own right. Sound is no longer mimetic: its purpose is not to echo the absence of something. When it affirms and expresses its own qualities,

sound can “interact” with other scenic elements in an innovative manner. The interactions of both visible and audible components create dramaturgical tensions, leading us to examine the issue of listening and its modalities in a theatrical context.

NOTICE

*Maude B. Lafrance est étudiante au Doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal où elle est également chargée de cours. Ses recherches portent sur les présences de la culture populaire sur la scène interartistique contemporaine et le travail des affects qui en résulte. Elle a coordonné les colloques « Vers une histoire sonore du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) : acoustiques et auralités » (Montréal, 2012) et « L'acteur face aux écrans » (Paris, 2014). En 2012, elle a complété une maîtrise en littérature comparée portant sur le son et l'écoute dans *Inferno* de Romeo Castellucci. Elle a également écrit pour les revues *Jeu*, *Aparté* et pour le Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.*

CYRIELLE DODET

Pour une écoute poétique de la matière sonore : Brume de Dieu de Claude Régy

RÉSUMÉ

Cet article analyse l'écoute complexe dans *Brume de Dieu*, créé par le metteur en scène français Claude Régy en 2010, d'après le roman *Les oiseaux* de Tarjei Vesaas. À l'instar de l'acuité auditive extrême du protagoniste Mattis, le spectateur est amené à développer une écoute poétique eu égard à la diction singulière du comédien, à la conception sonore de Philippe Cachia, aux perceptions sensorielles rendues incertaines ainsi qu'à la qualité du silence façonné par Régy. Rythme et signifiante permettent de créer des points d'écoute dans cette puissante matière sonore, tout en les mettant à l'épreuve.

ABSTRACT

This article investigates the complex listening in *Brume de Dieu* (2010), a production by the French theatre director Claude Régy, based on the novel *The Birds* by Tarjei Vesaas. Like the protagonist Mattis with his extreme sensitivity to sound, the audience is drawn into a kind of poetic listening thanks to the actor's singular diction, the sound design of Philippe Cachia, blurred sensory perceptions and the quality of Régy's constructed silences. Rhythm and meaning create listening points throughout this powerful work of sound and put them to the test.

NOTICE

Cyrielle Dodet est normalienne et agrégée de Lettres modernes. Elle est l'auteure d'une thèse sur le devenir intermédiaire de la poésie dans le théâtre contemporain européen et québécois, en cotutelle entre le Département de littérature comparée de l'Université de Montréal et l'Institut d'études théâtrales de Paris 3. Elle enseigne à l'IET et au Département de cinéma et audiovisuel de l'Université Paris 3. Ses recherches portent sur les relations intermédiaires entre la littérature et la scène; elle a contribué à divers colloques, à plusieurs ouvrages collectifs ainsi qu'à des revues en France et au Canada (The Postcolonialist, MOSAIC et Jeu).

DANIEL URRUTIAGUER LAURE DE VERDALLE

Transfiguration théâtrale des objets par les sonorités et valeur esthétique

RÉSUMÉ

Les compositions contextuelles visent à agir sur l'imaginaire des spectateurs afin de modifier la perception des objets et des espaces urbains par leur transfiguration poétique. Ces compositions sont basées sur l'amplification des sonorités de matériaux hybrides et sur une interprétation comportant une part d'improvisation. Le contexte de ces créations est en outre influencé par les possibilités de financement. Celles-ci dépendent du degré de reconnaissance de la valeur esthétique de la production artistique des compagnies dans un environnement marqué par une institutionnalisation encore fragile des arts de la rue et une crise de diffusion du spectacle vivant.

ABSTRACT

Contextual compositions aim to act upon the imagination of spectators so as to change perceptions of objects and urban spaces through their poetic transfiguration. These compositions are based on the amplification of sounds from hybrid materials and an interpretation that includes improvisation. The context of these creations is, furthermore, influenced by funding opportunities, which depend on a degree of recognition regarding the aesthetic value of companies' artistic production in an environment marked by an as yet fragile institutionalization of the street arts and a crisis in the distribution of performing arts.

NOTICES

Ancien élève d'HEC, Daniel Urrutiaguer est professeur en arts de la scène à l'Université Lumière Lyon 2 et membre de l'EA 4160 – Passages XX-XXI. Sa démarche de recherche socio-économique vise à éclairer les problèmes de régulation de la filière du spectacle, notamment les inégalités de valorisation de la production, les interactions entre les artistes, les établissements culturels, les collectivités publiques et les populations. Son approche conventionnaliste a donné lieu à la publication du livre *Les mondes du théâtre : désenchantement politique et économie des conventions* en 2014. Il a aussi publié des articles, notamment dans le *Journal of Cultural Economics*, l'*International Journal of Arts Management*, *Africultures*, *Communications*, *L'Annuaire théâtral*, *Quaderni* et *Registres*.

Laure de Verdalle est sociologue, chargée de recherche au CNRS et membre du laboratoire *Printemps*. Ses travaux portent sur l'organisation du travail artistique, sur les carrières dans les mondes de l'art et sur le rôle des intermédiaires dans la construction des réputations artistiques. Après avoir travaillé sur le théâtre, notamment en Allemagne dans le contexte de la réunification, ses enquêtes concernent aujourd'hui principalement la production cinématographique et audiovisuelle. Elle a dirigé récemment avec Gwenaëlle Rot *Le cinéma : travail et organisation*, publié en 2013 aux éditions *La dispute*.

CÉCILE BOSC

La rumeur du monde : une étude du bruit de fond au Théâtre du Radeau

RÉSUMÉ

À travers l'exemple d'un spectacle du Théâtre du Radeau, *Onzième*, créé en 2011, il s'agira de penser la création sonore au théâtre et ses effets sur la perception globale d'un spectacle en l'abordant par sa strate la plus lointaine, le bruit de fond. Pour penser cet arrière-plan sonore, nous nous appuierons sur différents outils notionnels empruntés aux univers de la radio, du cinéma et de la musique.

ABSTRACT

Using the example of *Onzième*, a performance staged by the Théâtre du Radeau in 2011, the author examines sound creation in the theatre and its effects on the overall perception of a show by approaching it via its most distant layer: background noise. To reflect on this, we rely on different notional tools borrowed from the worlds of radio, film and music.

NOTICE

Doctorante à l'Institut d'études théâtrales de Paris 3, Cécile Bosc termine une thèse intitulée « Le théâtre au prisme du cinéma : une étude des impressions de cinéma dans le théâtre contemporain français » sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux. Membre du groupe de recherche international « Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) » (ARIAS / CRI), elle participe au glossaire multilingue en ligne « Le son du théâtre : mots et concepts » (LabEx TransferS). Elle est l'auteure de plusieurs articles sur le théâtre contemporain publiés dans les revues Théâtre/Public, TDC et Incertains regards.

ANYSSA KAPELUSZ

Dispositifs sonores et écoute performative : le cas de l'Autoteatro par la compagnie Rotozaza

RÉSUMÉ

Avec le cycle *Autoteatro*, la compagnie britannique Rotozaza crée, depuis 2007, des protocoles participatifs qui s'appuient sur des bandes-son préenregistrées. Celles-ci permettent de cadrer et d'organiser la rencontre et les interactions ludiques entre plusieurs spectateurs. Destinés à être performés, ces dispositifs sonores génèrent une expérience spécifique chez le participant, impliquant l'émergence d'une « écoute performative » qui se construit dans une tension vers l'acte à incorporer et à effectuer. Plus encore, ces dispositifs constituent une interrogation en acte de la théâtralité, puisque s'y opère un bouleversement des fonctions actoriales et spectatorielles. Ils offrent de réfléchir au développement de pratiques spectatrices singulières et diversifiées.

ABSTRACT

Since its *Autoteatro* series began in 2007, the British company Rotozaza has been creating participative protocols based on preregistered soundtracks, whose function is to frame and organize interplays between spectators. Intended to be performed, these sound layouts generate a specific experience for the participant, one that involves a "performative listening" that is built in tense relation to the action to be incorporated and embodied. Furthermore, these protocols interrogate theatricality insofar as they radically challenge the functions of acting and spectating, encouraging us to reflect on diverse and unusual spectating practices.

NOTICE

Anyssa Kapelusz est maître de conférences en études théâtrales à Aix-Marseille Université et membre du Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA EA 3274). Auteure d'une thèse intitulée « Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain », elle

mène actuellement des recherches sur les mutations des pratiques spectatrices dans la création scénique immédiatement contemporaine. Elle a rédigé plusieurs articles portant sur des expériences ludiques et participatives (comme celles de Roger Bernat, Rimini Protokoll ou Joris Lacoste), et s'est intéressée à l'écoute au casque dans des dispositifs intermédiaires récents (comme ceux du GdRA ou de Crew / Éric Joris). Elle fait également partie de la jeune équipe NoTHx (Nouvelles théâtralités) qui interroge le renouveau des formes scéniques depuis le début des années 2000.

JEAN-FRANÇOIS BALLAY

Re : *Walden, jouer Écho contre Narcisse : l'art poétique sonore de Jean-François Peyret*

RÉSUMÉ

En prenant pour point de départ un classique de la littérature américaine, *Walden* de Henry David Thoreau, Jean-François Peyret a mis en place un dispositif scénotechnique qui confronte acteurs, musique augmentée, création sonore, traitement d'images, voix de synthèse et avatars pour créer une anamorphose poétique, sonore et visuelle. Le spectacle, intitulé *Re : Walden*, nous invite à considérer non pas le double spéculaire, dont la figure mythique est celle de Narcisse, mais le double comme Écho, c'est-à-dire comme répétition à l'infini et accessoirement comme trouble de la mémoire, dans un monde qu'il nous faut sans cesse apprendre à habiter, sous peine de disparaître...

ABSTRACT

Taking the American literary classic *Walden* by Henry David Thoreau as his point of departure, Jean-François Peyret implements a sceno-technical apparatus in which actors, augmented music, sound creation, image processing, synthetic voices and avatars interact to create a poetic, auditory and visual anamorphosis. The show, entitled *Re: Walden*, invites us to consider the classical theme of the double not as the mythical figure of Narcissus, but as Echo, the figure of infinite repetition and disordered memory in a world we must ceaselessly learn to inhabit, under danger of becoming extinct...

NOTICE

Ingénieur, écrivain, praticien de théâtre et docteur en études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Jean-François Ballay s'intéresse aux évolutions du théâtre contemporain et, en particulier, aux différentes formes de doubles qui investissent les scènes et les écrans (images visuelles et sonores, marionnettes, avatars, masques numériques, robots, etc.). Son travail tente de croiser les approches esthétiques, anthropologiques et techniques.

RICK COUSINS

Radio Cargo Cult Liturgy : essai de transposition du théâtre radiophonique dans le visible

RÉSUMÉ

Les reprises sur scène de radio-théâtres de ce qu'on appelle l'âge d'or de la radio – qui correspond aux années 1930 et 1940 – prennent souvent des allures parodiques qu'on peut attribuer aux maladresses involontaires de ce type de productions radiophoniques. Cela soulève une question de fond : existe-t-il des éléments caractéristiques de cette esthétique des radio-théâtres qui soient transposables sur scène, dans des productions fondées sur la présence et le visuel? Pour répondre à cette question, l'auteur et une équipe de collègues artistes ont effectué une reprise d'un radio-théâtre phare de cette époque, appuyant l'auralité du radio-théâtre par des mouvements et des gestes scéniques. Il en résulte la création d'un nouveau texte qui fait la satire de cette vénération nostalgique de ce soi-disant âge d'or de la radio.

ABSTRACT

Live onstage re-creations of the radio plays of the 1930s and 1940s – the so-called “Golden Age” of radio – tend to resemble parodies because of their unintentionally awkward representations of this particular performance mode. This gives rise to a question: do some of the characteristic elements of radio theatre's aesthetic lend themselves to a live, visualized performance setting? To answer this, the author and a team of fellow performers used movement and gesture to complement and enhance the auralty of radio theatre, while creating a new text which satirizes the unduly nostalgic reverence surrounding Golden Age radio drama and its enactment.

NOTICE

Rick Cousins a plus de vingt ans d'expérience comme praticien du théâtre radiophonique, expérience qui alimente sa réflexion théorique sur le sujet. Il a participé à des productions majeures de la CBC dont Take Five, In Performance et Artscape. Détenteur d'une maîtrise en théorie théâtrale et dramaturgie de l'Université d'Ottawa (obtenue en 2012), il consacre sa recherche doctorale à The Goon Show, une série radiophonique comique britannique. Une première partie de sa thèse va paraître chez Rodopi sous le titre Milligan's Accordion. Rick Cousins prépare également un article sur la dimension sémiotique du son théâtral pour la revue Semiotic Inquiry / Recherches sémiotiques.

GRÉGORY BELLER

L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores au service de la dramaturgie

RÉSUMÉ

Cet article vise à rendre publiques de nouvelles solutions créatives pour la dramaturgie sonore dans le spectacle vivant. Ces nouvelles technologies sont le fruit d'une trentaine d'années de recherches sur la voix menées par plusieurs équipes de l'Institut de recherche et coordination acoustique / musique (IRCAM). Dans un premier temps, la problématique générale du traitement automatique de la voix est abordée afin de situer la spécificité de l'IRCAM dans le contexte international de la recherche sur la parole et dans le but de présenter différents facteurs qui rendent, aujourd'hui, les nouvelles technologies sonores bénéfiques à la création artistique. Dans un deuxième temps, cet article tente de présenter différents outils qui peuvent apporter des éléments de réponse à des questions dramaturgiques. Enfin, la dernière partie de l'article porte une attention particulière au suivi de voix, jeune technologie prometteuse qui sert la composition théâtrale et la régie sonore. Cet article se termine par un rappel de l'importance d'intégrer ces outils dans le processus de création, les distinguant par là des techniques d'amplification palliative du théâtre.

ABSTRACT

This article proposes new creative solutions for sound dramaturgy in live performance, new technologies that are the result of some thirty years of research on voice, conducted by a number of research teams from the Institut de recherche et coordination acoustique / musique (IRCAM). First, we discuss the general issue of automatic voice processing with the goal of placing this research within the international context of research on the spoken voice and showing how today's new sound technologies assist artistic creation. Second, we present various tools that can address dramaturgical issues. Third, we focus on the voice follower, a promising new technology used in theatrical composition and sound control. The article concludes by recalling the importance of integrating these tools into the creative process, thereby distinguishing them from techniques of corrective amplification.

NOTICE

Normalien, agrégé de physique, titulaire de deux masters de musique et docteur en informatique, Grégory Beller travaille dans les champs de la recherche, de l'enseignement et de la création artistique. Membre de l'équipe de recherche analyse / synthèse des sons de l'IRCAM, il s'intéresse aux nombreux rapports entre la voix parlée et la musique. Après avoir travaillé sur la synthèse

vocale et sur la modélisation prosodique, il a soutenu une thèse sur les modèles génératifs de l'expressivité et sur leurs applications en parole et en musique. Il a coorganisé le cycle de conférences internationales « Expressivity in MUsic and Speech » (EMUS) et anime un groupe de recherche sur le geste. Concepteur d'installations et compositeur pour le spectacle vivant, il est directeur des interfaces recherche-création de l'IRCAM où il travaille avec des compositeurs et des metteurs en scène dans la création, la réalisation et l'interprétation de moments artistiques.

ELLA FINER

Réflexion sur les distances : mise en scène des voix

RÉSUMÉ

Cet article porte sur la dynamique de la voix dans ses dimensions physiques et temporelles. Allant des recherches sur le son menées au XVIII   siècle à la théorisation de Mladen Dolar sur la voix désincarnée, en passant par les expériences de certains dramaturges sur l'écoute et la r  coute du son de la représentation, l'auteure examine certaines pratiques de production sonore, dont 1) l'utilisation de voix *live* et de voix enregistrées; 2) le ventriloquisme et l'acousmatisation. C'est à partir de ces pratiques qu'elle analyse la performativité et la matérialité de la voix. L'article repose sur l'hypothèse suivante : la voix dont la source corporelle ne serait ni visible ni perceptible ne contribue pas à la mise en scène mais en devient un élément matériel. Il se termine par une analyse du personnage de la Voix dans *Eh Joe* que Samuel Beckett a écrit pour la télévision en 1965.

ABSTRACT

This article focuses on the dynamics of voice in its physical and temporal dimensions. Ranging from eighteenth-century sound experiments to Mladen Dolar's theories on the disembodied voice, to certain playwrights' experiments on listening and re-listening to the sound of the representation, it examines certain practices of sound production including the use of live and recorded voices, and ventriloquism and acousmatization. The performativity and materiality of voice are analyzed based on these practices. The author argues that voice without a visible / perceivable body becomes a material element of staging rather than a contribution to it. The article concludes with a discussion of the character Voice in Samuel Beckett's 1965 television play *Eh Joe*.

NOTICE

Ella Finer est artiste, auteure et enseignante. Dans ses recherches et dans son enseignement, au London Program de la Syracuse University (État de New York), elle explore les rapports entre la voix et le corps genré. Ses performances et ses installations, qui traitent des interactions entre les politiques d'audibilité et de visibilité, combinent les voix live et les voix enregistrées, en les superposant comme des éléments matériels ayant leurs propres temporalités. Ses œuvres et ses performances ont été présentées à Londres, entre autres, au Raven Row, au Bloomberg Space, à la Flat Time House et à l'Olympia. Parmi ses plus récents projets, notons Composition as Explanation for Performance as Publishing (en ligne), l'exposition solo Where We Meet, Volumes 1 and 2 à Galerie 8 (London Fields) et le projet expérimental O à Baltic 39 (Newcastle).

ÉRIC VAUTRIN

Entretien avec Scott Gibbons, concepteur sonore

NOTICE

Éric Vautrin est dramaturge du Théâtre de Vidy à Lausanne. Il est maître de conférences en arts du spectacle à l'Université de Caen Normandie actuellement en disponibilité et chercheur associé à THALIM-CNRS. Ses recherches portent sur la représentation contemporaine en situation. Ses travaux actuels sont au croisement de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, tentant de relier histoire des formes et des techniques, relation spectatorielle, pratiques de création et cadres symboliques et institutionnels. Il codirige avec Bénédicte Boisson et Laure Fernandez le programme de recherche NoTHx (Nouvelles théâtralités, nothx.org), qui porte sur le renouveau des formes scéniques post-2000, ainsi que le glossaire multilingue en ligne « Le son du théâtre : mots et concepts » (LabEx TransferS) avec Marie-Madeleine Mervant-Roux.

JEAN-PAUL QUÉINNEC

Émancipation et pluralité des pratiques sonores

NOTICE

Jean-Paul Quéinnec est professeur de théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi et titulaire de la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre ». En 2014, il reçoit le prix d'excellence en recherche et création, volet réalisation, de l'Université du Québec pour sa démarche reliée à la dramaturgie sonore au théâtre. Il prépare un ouvrage avec Jean-Marc Larrue intitulé Dispositifs et scènes sonores, à paraître aux PUM. Ses pièces sont publiées en France aux éditions Quartett et aux Solitaires Intempestifs.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits – de 20 à 30 feuillets – soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (lannuairetheatral@gmail.com) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne – à l'exception des citations de plus de trois lignes, des références bibliographiques et des notes – et saisi en format Word.

Les notes doivent être numérotées et présentées en bas de page.

Les références bibliographiques ne sont jamais présentées en note. Elles doivent être placées à la fin du texte par ordre alphabétique de noms de famille et, pour chaque auteur, classées de la plus récente publication à la plus ancienne. Toutes les informations pertinentes doivent être données. On distingue les textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b).

Exemples de présentation d'une monographie :

BANU, Georges (2009a), *Le repos*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BANU, Georges (2009b), *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud.

Exemple de présentation d'un article :

DAVID, Gilbert (2007), « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1 (« Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », Jeanne Bovet [dir.], p. 63-81.

Les références intratextuelles (par exemple, après une citation) doivent être placées entre parenthèses dans le corps du texte et préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

Les citations dans une autre langue que le français doivent être accompagnées d'une traduction en note.

Les photographies sont fournies en format .tiff ou JPG (qualité de 300 dpi). Elles doivent être nommées, accompagnées d'une notice explicative, d'une note sur leur positionnement idéal dans le texte ainsi que d'un crédit photo. Les photographies doivent être libres de droits de reproduction.

Les auteurs doivent fournir une courte notice bio-bibliographique en français d'environ soixante mots, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et éventuellement à répondre à des questions.

Pour de plus amples renseignements, il est conseillé de consulter le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Internet de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue québécoise d'études théâtrales

Affilié à la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), *L'Annuaire théâtral* est publié deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	30 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	65 \$	33 \$

* Une photocopie de la carte étudiante est requise.

- N° 42 « Valère Novarina: paroles de théâtre » (automne 2007)
N°s 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps - automne 2008)
N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009)
N° 46 « Une dramaturgie à soi: l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010)
N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010)
N° 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N°s 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce: dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)
N° 52 « Contemporain et tradition » (automne 2012)
N°s 53-54 « Mémoires vives: théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle » (printemps - automne 2013)
N° 55 « Théâtre et formation: enjeux actuels de l'enseignement de l'art dramatique » (printemps 2014)
N°s 56-57 « Écouter la scène contemporaine » (Automne 2014 - printemps 2015)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UdeM - *L'Annuaire théâtral*

Département des Littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

Le formulaire d'abonnement officiel se trouve en ligne sur le site Internet de la SQET [www.sqet.uqam.ca].

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias

Université du Québec à Montréal

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal (Québec), Canada H3C 3P8

courriel : contact@revueglobe.ca

<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 17

2014

Numéro 2

LES ENJEUX DU MODÈLE DES SOCIÉTÉS DU SAVOIR TELS QU'ILS SONT VÉCUS AU QUÉBEC

Introduction. Les enjeux du modèle des sociétés du savoir tels qu'ils sont vécus au Québec •

Jean Bernatchez

Le rapport mondial de l'UNESCO sur les sociétés du savoir. État des lieux au Québec, dix ans plus tard •

Jean Bernatchez

Aperçu de la pratique de la science ouverte dans les universités francophones au Québec • Nancy Émond

De l'inégalité des intelligences à la médiation intellectuelle. Effets et enjeux propres à une conception politique du savoir • William-J. Beauchemin, Daniel Blémur, Nadia Duguay et Maxime Goulet-Langlois

Le croisement des savoirs et des pratiques avec des personnes en situation de pauvreté. Une condition nécessaire pour une société du savoir inclusive • Marianne de Laat, Sophie Boyer, Catherine Hudon, Émilie Goulet et Christine Loignon

Circulation des savoirs, mobilité internationale et études supérieures. Récit de la mise en place d'une voie favorisant l'insertion universitaire en milieu francophone nord-américain • Marie-Claude Bernard

Faire l'économie du savoir. Usages et représentations du financement public des universités du Québec, de l'après-guerre à la Révolution tranquille (1950-1968) • Jules Racine St-Jacques et Martin Maltais

ÉTUDES LIBRES

Un poids décisif? L'influence du Québec sur les interventions militaires canadiennes • Justin Massie et David G. Haglund

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Maxime Raymond-Dufour et Stéfany Boisvert

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 55
DOSSIER
THÉÂTRE ET FORMATION
Enjeux actuels de l'enseignement
de l'art dramatique



Nos 53-54
DOSSIER
MÉMOIRES VIVES
Théories, pratiques et politiques
du répertoire au XX^e siècle

**L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL**

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

Formats et tarifs publicitaires (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4¾ po x 6½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4¾ po x 3¼ po 66 mm x 165 mm 2¾ po x 6½ po

L'Annuaire théâtral

56-57

SOMMAIRE

ÉCOUTER LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Sous la responsabilité de
Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux

PRÉSENTATION

Dire le son (du théâtre)

Jean-Marc Larrue et

Marie-Madeleine Mervant-Roux

LE SON AU THÉÂTRE : ENJEUX ET PERSPECTIVES

Jean-Marc Larrue et

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Mladen Ovadija

Anna Sigg

LE SON ET LES CRÉATEURS

Tania Vladova

Stéphane Resche

Maude B. Lafrance

Cyrielle Dodet

**Daniel Urrutiaguer
et Laure de Verdalle**

Cécile Bosc

EXPÉRIMENTATIONS ET EXPLORATIONS INTERMÉDIALES DU SON

Anyssa Kapelus

Jean-François Ballay

Rick Cousins

Grégory Beller

Ella Finer

DOCUMENT

Entretien avec Scott Gibbons, concepteur sonore

Éric Vautrin

RECHERCHE-CRÉATION : DOSSIER INAUGURAL

Émancipation et pluralité des pratiques sonores

Jean-Paul Quéinnec

En couverture :

Caligula (remix), d'après *Caligula* d'Albert Camus, adaptation et mise en scène de Marc Beaupré, production Terre des Hommes, 2010. Emmanuel Schwartz (coryphée). Photographie : Benoit Beaupré.