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

Maude B. Lafrance

Number 56-57, Fall 2014, Spring 2015

Écouter la scène contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037331ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037331ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université de Montréal

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafrance, M. B. (2014). L'écoute en scène : les espaces sonnants dans *Inferno* de Romeo Castellucci. *L'Annuaire théâtral*, (56-57), 107–114.
<https://doi.org/10.7202/1037331ar>

Article 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.

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. Témoignant 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 hypermédiatés 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 « déréférenciation », 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 identifiables 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 fantasmagorique 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>