

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

Cécile Bosc

Number 56-57, Fall 2014, Spring 2015

Écouter la scène contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037334ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037334ar>

[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

Bosc, C. (2014). La rumeur du monde : une étude du bruit de fond au Théâtre du Radeau. *L'Annuaire théâtral*, (56-57), 135–145.
<https://doi.org/10.7202/1037334ar>

Article 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.

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.