

Dire le son (du théâtre)

Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux

Numéro 56-57, automne 2014, printemps 2015

Écouter la scène contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037325ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037325ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Larrue, J.-M. & Mervant-Roux, M.-M. (2014). Dire le son (du théâtre). *L'Annuaire théâtral*, (56-57), 9–14. <https://doi.org/10.7202/1037325ar>

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.