



Introduction : Composer avec le sonore : historiciser, écouter, écrire

Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux

► To cite this version:

Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux. Introduction : Composer avec le sonore : historiciser, écouter, écrire. Marie-Madeleine Mervant-Roux; Jean-Marc Larrue. Le son du théâtre XIXe-XXIe siècle Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne, CNRS éditions, pp.9-21, 2016, Le son du théâtre - XIXe-XXIe siècle Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne, 978-2-271-09356-1. hal-01418801

HAL Id: hal-01418801

<https://hal.science/hal-01418801>

Submitted on 9 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le son du théâtre

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

Le son du théâtre XIX^e-XXI^e siècle

Histoire intermédiaire
d'un lieu d'écoute moderne

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Cet ouvrage a été publié avec le soutien du laboratoire d'excellence TransferS
(programme Investissements d'avenir
ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LABX-0099).

© CNRS Éditions, Paris, 2016
ISBN : 978-2-271-09356-1

Sommaire

Introduction. Composer avec le sonore : historiciser, écouter, écrire , <i>Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux</i>	9
Ouverture	
Historiographie de l'écoute , <i>Alain Corbin</i>	23
Les espaces stéréophoniques du paysage sonore , <i>Jonathan Sterne</i>	37
 1. ACOUSTIQUE THÉÂTRALE	
Du lexique de l'acoustique au lexique de la sonorisation. Une altération sourde de l'idée de théâtre, <i>Marie-Madeleine Mervant-Roux</i>	59
Conditions acoustiques et pratiques théâtrales dans les théâtres italiens de la Renaissance, <i>Stefan Weinzierl et Clemens Büttner</i>	75
Écouter en cercle(s). Le drame parlé et les architectes du son entre 1750 et 1830, <i>Viktoria Tkaczyk</i>	91
Juste pour voir ? Quelle place pour le son dans la conception des lieux de théâtre ? (France, XX ^e -XXI ^e siècles), <i>Sandrine Dubouilh</i>	117
 2. UN ESPACE AURAL. BRUITS ET SONS	
Bruit pittoresque / Cadres musicaux. La composition pittoresque et mélodramatique du son au théâtre, <i>Ross Brown</i>	135
Ibsen, le designer sonore du théâtre du XIX ^e siècle, <i>Robert Dean</i>	163
Dada : un théâtre qui fait du bruit, <i>Emmanuel Cohen</i>	181
Auralité et performance de l'inaudible, <i>Lynne Kendrick</i>	191
Théorie des atmosphères. L'écoute, le silence et l'attention au théâtre, <i>George Home-Cook</i>	201
 3. THÉÂTRE ET TECHNOLOGIES SONORES	
<i>Les technologies sur la scène</i>	
Son, présence et ontologie. Perspectives intermédiaires sur les enjeux du son au théâtre, <i>Jean-Marc Larrue</i>	215
Les dispositifs de reproduction sonore dans le théâtre d'Artaud. Entendre la cruauté, <i>Mireille Brangé</i>	235
Une « bande-son » trop peu écoutée : la musique de scène des <i>Cenci</i> d'Antonin Artaud, <i>Bénédicte Boisson</i>	247

L'impossible « façade ». L'usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces, <i>Daniel Deshays</i>	261
Splendeurs ou misères du son ? <i>Les Déplacements du problème</i> , compagnie Grand Magasin (2009), <i>Julie Sermon</i>	275

Médiatisations du théâtre

Les artifices auraux du théâtre phonographique, <i>Patrick Feaster</i>	287
Théâtre radiophonique et culture sonore dans la France de l'entre-deux- guerres. Une histoire du décor de bruits, <i>André Timponi</i>	297
Faire voir l'écoute. Le dispositif de démonstration du <i>Vol de Lindbergh</i> de Brecht, Baden-Baden, 1929, <i>Jeanne Bovet</i>	315
La discographie théâtrale I. Pour une archéologie des sons reproduits Le cylindre et le disque au théâtre (1878-1930), <i>Giusy Pisano</i>	329
La discographie théâtrale II. Le théâtre des électrophones (1950-1970). Une scène qui suscite les lieux de sa réappropriation, <i>Marie-Madeleine Mervant-Roux</i>	347
Parcours sonores et théâtres mobiles en espace urbain. Pratiques performatives, <i>Renée Bourassa</i>	369
Une géographie sonore et sensible des villes, <i>Anne Gonon</i>	381

4. VOIX ET ORALITÉS

Sacrifices de la voix, <i>Helga Finter</i>	391
La voix oubliée du bonimenteur. Indices sonores d'une figure théâtrale, <i>Agnès Curel</i>	405
La voix de l'acteur : appréciation, notation, évocation, <i>Anne Pellois</i>	417
Peut-on mesurer le phrasé de Mounet-Sully ? Du traité de diction à l'appareil enregistreur, <i>Arnaud Bernadet</i>	431
Théâtre vocal et récitation poétique sur la scène symboliste, <i>Nicolas Diassinous</i>	443
« Pour la beauté du bruit pur, pour l'harmonie du cri ». La transcription du son dans le Lettrisme d'Isidore Isou et l'Ultra-Lettrisme de François Dufrêne, <i>Cristina De Simone</i>	457
Univers sonore et enveloppe verbale. Une approche auditive du théâtre durassien, <i>Mary Noonan</i>	465
Intrusions. Intimité, oralité, et intersubjectivité dans les théâtres de Romeo Castellucci, Gisèle Vienne et Rimini Protokoll, <i>Noémie Fargier</i>	475
La voix des profondeurs, ou l'éternel retour du ventriloque, <i>Laure Fernandez</i>	487

5. LES MÉTIERS DU SON AU THÉÂTRE

« Design sonore » contre « Bruitage » ? Pour une conception performative de la création sonore au théâtre, <i>Katharina Rost</i>	501
Les métiers du son au théâtre en France (XIX ^e -XXI ^e siècles). Éléments pour une histoire de la formation des artistes et techniciens, <i>Guillaume Trivulce</i>	519
Un enseignement critique et transversal du son, <i>Témoignage de Daniel Deshays</i>	529
Quelle place pour l'acoustique dans la rénovation des salles ? L'exemple de la salle Richelieu de la Comédie-Française (chantier de 2012), <i>Jean-Paul Lamoureux</i>	539
Bibliographie sélective.....	549
Index des notions	559
Index des noms de personnes, lieux, institutions, et des titres	571
Notices biographiques des auteurs	583
Table des illustrations	593
Remerciements	597
Table des matières	599

Introduction

Composer avec le sonore : historiciser, écouter, écrire

Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux

Jamais l'âge d'or de l'oreille n'a cessé [...].
Il se perpétue, masqué par l'hégémonie de la vision¹.

La recherche dont nous présentons le résultat a pris forme il y a un peu moins de dix ans au croisement des études théâtrales et des *Sound Studies* (« études du son » ? « recherches sur le son et l'écoute » ? La traduction ne s'est pas stabilisée, et souvent, on ne traduit pas). Elle s'est progressivement donné un objet (la dimension sonore du théâtre, dans le développement européen et occidental de cette pratique), une périodisation (du XIX^e au XXI^e siècle), une perspective (appréhender – enfin – le lieu théâtral comme un lieu où l'on entend) et s'est organisée selon une approche principalement historique, entre histoire des techniques (incluant l'intermédialité), histoire culturelle (particulièrement l'histoire dite « des sensibilités ») et histoire des arts du spectacle (à commencer par celle du cinéma), les unes et les autres ayant déjà contribué chacune à sa façon à ce qu'on a appelé le « tournant acoustique » [*acoustic turn*] des sciences humaines et sociales. Cependant, un lien direct s'est maintenu avec les *Sound Studies*, dont nous souhaitons rappeler qu'elles ne constituent pas une nouvelle discipline, même si dans certains pays elles sont enseignées en tant que telles, mais une réflexion pluridisciplinaire développée *entre* les différentes disciplines en réaction à la domination du visuel dans la pensée et l'imaginaire théorique occidentaux². Un tel lien – alimenté par des lectures et incarné par des personnes bien vivantes – a été décisif pour plusieurs raisons. La première n'est pas spécifique au champ

1. Alan Burdick, « Now Hear This : Listening Back on a Century of Sound », *Harper's Magazine* 303/1804, 2001, p. 75, cité par Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, « Introduction », Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris-Cité de la musique, La rue musicale, 2015, p. 7 [*The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 2].

2. Voir Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore*, *op. cit.* Dès 2010, nous avons publié les passages clés de l'introduction (trad. Françoise Ouellet), in *Le son du théâtre. 1. Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, juillet-sept. 2010, pp. 15-20. Plusieurs ouvrages de synthèse ont paru depuis 2003. Citons *The Oxford Handbook of Sound Studies*, dir. Trevor Pinch et Karin Bijsterveld, Oxford University Press, 2011 et *The Sound Studies Reader*, Jonathan Sterne (dir.), Routledge, 2012.

théâtral. Parce qu'elles ont fourni un ensemble de références, de notions et d'interrogations communes à des chercheurs qui venaient de pays et d'univers académiques très différents (ce dont témoigne le sommaire de l'ouvrage), parce qu'elles se sont présentées non comme une force concurrente, mais comme une source d'interrogation, ces « études » émergentes ont favorisé la dynamique intellectuelle du groupe. Si en effet les *Sound Studies* ont pour objectif de décrire la production et la consommation matérielles de sons, de bruits et de silence(s), ainsi que la façon dont celles-ci se sont transformées au cours de l'histoire et à l'intérieur de sociétés différentes, leur apport est plus fondamental : nées d'une approche critique du discours théorique, elles conduisent « naturellement » à un réexamen général des langages, des concepts et aussi des méthodes et outils de la recherche (dans de nombreux domaines, images, photographies, documents audiovisuels ont été privilégiés, avec des effets que l'on commence à mesurer). Luttant contre l'oubli quasi général du son, elles sont tout aussi actives à décortiquer les représentations admises du sonore et de l'écoute, la plupart du temps essentialistes, les propositions convenues concernant les relations de l'ouïe aux autres sens, souvent résumées à des oppositions binaires entre l'œil et l'oreille. Elles remettent même en question l'idée – sur laquelle elles pourraient sembler s'être construites – selon laquelle la modernité se caractériserait par un déclin de l'auditif au profit du visuel, ce que résume bien la phrase d'Alan Burdick citée par Jonathan Sterne dans l'introduction (« Allô ! ») de son ouvrage-phare, *The Audible Past*, reproduite ici en exergue. Elles constituaient donc un bon espace pour le dialogue qui s'amorçait à partir de modèles disciplinaires différents³. Les deux autres raisons concernent plus spécialement notre objet. Tout d'abord, le champ théâtrologique illustre particulièrement bien la situation décrite par Sterne selon laquelle le problème n'est pas l'absence complète de travaux « sur la thématique du son » (« une littérature historiographique et philosophique conséquente existe »), mais le fait que le savoir accumulé « demeure [...] fragmentaire sur le plan conceptuel ». « Dès lors, conclut Sterne, le défi consiste à aborder la problématique du son de manière transversale, au-delà de son contexte empirique immédiat »⁴. Il existait en effet des études sur la diction des comédiens, sur l'acoustique des théâtres grecs, sur les bruitages (très peu en langue française...), sur les relations entre musique et théâtre, sur les dramaturgies des voix et certaines grandes créations sonores de la scène contemporaine, sur les techniques de sonorisation, etc., mais celles-ci restaient dispersées, hétérogènes dans leurs démarches et leurs objectifs, rédigées et lues dans des communautés scientifiques la plupart du temps étrangères les unes aux autres. Notre réflexion ayant porté d'emblée sur la dimension acoustique *générale* du théâtre (occidental) et sur l'hypothèse

3. Tant à Paris (dans l'UMR ARIAS, Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) qu'à Montréal (au CRI, Centre de recherche sur l'intermédialité – devenu CRIalt, Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques), les deux unités à l'origine du projet, des échanges existaient déjà entre les études théâtrales et les études cinématographiques, en particulier avec les spécialistes du cinéma des premiers temps.

4. *Une histoire de la modernité sonore*, op. cit., « Introduction », pp. 10-11.

– raisonnable dès qu'on la formule – selon laquelle l'ouïe aurait eu dans l'événement théâtral une fonction aussi structurelle que la vue, restait à vérifier cette hypothèse *dans l'espace et dans le temps* par une série de travaux détaillés, fondés sur l'exploration d'archives internes au domaine du théâtre, d'une part, et une bonne connaissance d'un large contexte culturel et social, d'autre part. C'est là qu'intervient l'autre effet entraînant de la communication « sympathique » avec les *Sound Studies* : si celles-ci favorisent l'approche historique contre l'approche métaphysique et ontologique, elles conçoivent *a priori* l'histoire à écrire comme toujours potentiellement différente du récit historique existant. Non par une sorte de pulsion rénovatrice, mais en quelque sorte par expérience. Dans le riche chapitre 1 qui introduit son *Sound Studies Reader*, Jonathan Sterne – dont nous avons fait notre guide pour le début de l'aventure – définit le véritable « *Sound Student* » non tant par son intérêt pour le son que par sa capacité critique – laquelle *doit échapper aux modes critiques de son milieu* – et alerte sur la partialité de toutes les approches disciplinaires, qui toutes possèdent « leurs propres traditions intellectuelles » [*their own intellectual traditions*]. Les échanges entre disciplines, explique-t-il, sont une bonne façon de développer une large « imagination sonore » [*sonic imaginations*] et de limiter les « contrôles » inconscients des chercheurs⁵. Les études théâtrales ayant constitué à l'intérieur des sciences humaines et sociales une sorte de niche (pour des raisons qui tiennent à la genèse militante de la discipline), nous avons pu vérifier dès le début du programme que le frottement de nos us et coutumes (modes d'approche, bibliographies, critères de périodisation, chronologies, imaginaires théoriques) avec ceux des historiens des techniques et ceux des historiens du cinéma bouleversaient les schémas d'organisation spatiaux et temporels en vigueur dans notre domaine, ceux qui étaient explicites et plus encore ceux qui étaient implicites. Le résultat est que le « théâtre » dont nous parlons dans cet ouvrage n'est plus exactement celui qu'il était lorsque nous avons commencé à travailler. Les études effectuées, qu'elles concernent les lieux du spectacle, la production scénique ou l'expérience du spectateur, n'ont pas simplement apporté des compléments aux savoirs existants, elles en ont souvent remis en question les périmètres et les paramètres, en s'appuyant – nous souhaitons le souligner ici – sur des travaux bien antérieurs à notre programme, dont les auteurs avaient pris en compte le son et/ou l'écoute, travaux qui ont été relus et reliés dans une nouvelle perspective.

Obéissant à une logique qui apparaîtra au fur et à mesure, nous évoquerons dans l'ordre suivant les tâches majeures de la recherche : l'historicisation, l'écoute, l'écriture.

5. *The Sound Studies Reader*, op. cit., pp. 4-5.

1. Historiciser le son du théâtre. Structurer le récit, connecter les histoires

Il ne pourrait y avoir d'histoire du sonore, sans l'histoire des modalités de l'attention⁶.

Revenons, pour la préciser, à la façon dont nous avons inscrit les réalités théâtrales dans un paysage plus vaste. L'approche technique et intermédiaire, importante dans les *Sound Studies*⁷, constitue pour nous une dimension de ce que nous pourrions appeler une anthropologie historique de l'écoute, inspirée de l'« histoire sensorielle » telle qu'Alain Corbin l'a définie. L'histoire *des* sens – se limiter à un seul sens, nous avait-il déclaré d'emblée, est réducteur –, ancrée dans le concret, dans le physiologique, observe la façon dont les corps sont pris dans des normes, des habitudes, des mesures intériorisées, des imaginaires sociaux, tant pour le plaisir que pour la douleur, ces paramètres se modifiant au fil du temps. Élaborer une histoire auditive du théâtre, comme nous prétendions le tenter, a donc consisté non seulement à repérer des transformations internes au milieu théâtral, mais à situer ce qui relevait de ce milieu, hors norme par définition, dans un contexte culturel beaucoup plus large afin de donner à notre récit un cadre et des repères temporels significatifs. Le caractère international de la recherche – avec une répartition assez nette des diverses écoles théoriques (Allemagne, Grande-Bretagne, Amérique du Nord et France) entre les grandes problématiques en jeu, fait que la contextualisation n'a pas toujours été effectuée de la même façon. Nous disposons ainsi de plusieurs versions différentes du même récit ou, plus exactement, de versions qui, sans se contredire les unes les autres, mettent l'accent sur des phénomènes différents. Selon l'histoire culturelle propre à chaque pays, selon la place qu'y a occupée, depuis plus ou moins de temps, la pratique théâtrale, selon la façon dont se sont organisées les études sur le théâtre, selon la relation entretenue avec le son et avec la voix, certains facteurs de la modernité sonore seront apparus plus décisifs que d'autres, et cette évaluation s'est traduite dans la périodisation. L'accent a pu être mis sur le XVIII^e siècle et l'évolution « scénographique » du paysage – « vues » et bruits –, matrice d'une nouvelle organisation scénique. Ou sur un tout autre XVIII^e siècle : celui des Lumières, de l'éducation de l'homme et de la règle du « bien entendre ». Avec des critères plus technologiques, c'est l'invention des nouveaux appareils audio qui aura été privilégiée – et la fin du XIX^e siècle. Dans une temporalité marquée par l'histoire des arts enfin, et à l'intérieur de l'espace français, les avant-gardes auront capté toute l'attention, ou les grands mouvements de démocratisation esthétique de l'après-guerre. Si ces

6. Alain Corbin, « Historiographie de l'écoute », *infra*, p. 29. Le texte est issu de la conférence qu'Alain Corbin avait accepté de donner devant les chercheurs du groupe, rassemblés pour les journées d'étude organisées en 2011.

7. Sur le rôle majeur joué par la théorie intermédiaire dans notre recherche, voir Jean-Marc Larrue, « Son, présence et ontologie. Perspectives intermédiaires sur les enjeux du son au théâtre », *infra*, p. 215-234.

démarches parallèles ont été assez vite connectées les unes aux autres, tout en continuant à se développer sur leurs propres bases, c'est grâce aux nombreuses séances de travail qui ont réuni les chercheurs (l'espace québécois favorisant les échanges entre les cultures francophones et anglophones), mais aussi grâce à celles et ceux qui ont assumé, entre les cultures et entre les langues, la fonction discrète et considérable de passeur. À commencer par Melissa van Drie, doctorante anglophone (États-Unis), musicologue de formation, qui, la première, a initié en français une recherche méthodique sur les relations du théâtre et du phonographe avant de devenir une des meilleures spécialistes du Théâtrophone, et qui a posé les bases bibliographiques de la recherche⁸. Ou Helga Finter, dont les travaux pionniers sur la voix – prenant en compte dès la fin des années 1970 les usages scéniques des technologies audio –, nourris de références inconnues des francophones et publiés en plusieurs langues (l'allemand, le français, l'anglais, l'italien) ont conféré dès le début une large dimension européenne aux réflexions du groupe⁹.

2. Écouter (ouïr, entendre, comprendre) le phénomène théâtral

Si l'art du théâtre propose une variation permanente des quatre modes de l'audition – des quatre « écoutes », selon l'expression de Schaeffer lui-même¹⁰ –, c'est de l'audition – de l'écoute – du chercheur qu'il sera ici question. Affronter une archive sonore n'est pas un acte banal. En des termes temporairement simplificateurs, nous distinguerons plusieurs cas de figure, illustrés par des exemples empruntés à l'ouvrage, auxquels le lecteur pourra ensuite se référer.

Premier cas de figure : nous disposons encore de la source originelle du son. Nous pouvons donc avoir la même expérience auditive (le même « ouïr ») que les auditeurs du passé.

Le grand exemple, ce sont bien sûr « les cloches de la terre » étudiées par Alain Corbin¹¹ qui, dans de nombreux cas, ont été conservées. Leur tintement, cependant, n'a plus le même sens, ne déclenche plus la même expérience, la même émotion, que chez ceux qui les entendaient ou les écoutaient au XIX^e siècle. L'expérience est autre. L'émotion peut ne pas être absente,

8. Voir Melissa van Drie, « Théâtre et technologies sonores. 1870-1910. La réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision », thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 en 2010 ; « De nouvelles figures de l'écoute (1878-1910) », in *Le son du théâtre 1. Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, op. cit., pp. 38-44 ; « Images of the fin de siècle mediated listening in Paris. Iconography of the theatrophone and its articulation between cultures of theatre and technology », in A. Folco et J.-Y. Vialleton (dir.), *Le document iconographique dans son contexte : le hors-champ des images du spectacle, European Drama and Performance Studies*, vol. 2, n° 3, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 171-190.

9. Voir Helga Finter, *Le corps de l'audible. Écrits français sur la voix, 1979-2012*, Frankfurt am Main, PL [Peter Lang] Academic Research, Theaomai, 2014.

10. Voir Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplinaires*, Paris, Seuil, 1966, p. 104.

11. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, Champs [Albin Michel, 1994], 2006.

mais elle est autre. Ce sont aussi, dans le présent ouvrage, les machines à bruit décrites par Robert Dean¹². Il en existe encore, elles fonctionnent toujours. Le vent, la pluie et le tonnerre, nous pouvons donc les écouter, exactement comme autrefois. Mais nous ne pouvons les entendre comme les spectateurs des spectacles reconstitués par Robert Dean, nous ne les entendrons jamais comme eux, pour plusieurs fortes raisons éclairées par son étude. Les bruits, tout d'abord, que nous pensions ponctuels et primitivement juxtaposés, faisaient en réalité l'objet de véritables compositions, susceptibles d'innombrables variations et nuances dont nous n'avons plus la moindre idée. Mais ce n'est pas tout. L'expérience effectuée par le public de ces théâtres dans l'un de ces moments bruités avait un caractère exceptionnel à l'intérieur de l'univers sonore général qui était le sien. Pour ne serait-ce qu'entrevoir – sans même parler d'éprouver – ce qu'avait pu être la sensation de ce public (recherchée par l'auteur-dramaturge), le chercheur a dû acquérir une connaissance détaillée de l'équipement des théâtres concernés et de la culture professionnelle des machinistes, connaissance sans laquelle les écrits des auteurs dramatiques et les témoignages des contemporains seraient restés lettre morte. L'« imagination sonore », dont Sterne pense qu'elle est indispensable à toute vraie recherche dans le domaine du son, repose ici sur l'intuition selon laquelle des spécialistes ont pu se tromper et sur la collecte méticuleuse de données techniques.

Deuxième cas de figure : nous disposons encore du « monument ».

Du fait de sa célébrité, le meilleur exemple proposé dans l'ouvrage, le plus frappant, est le théâtre de Vicence. Ce qui en effet a permis à Stefan Weinzierl et Clemens Büttner d'*entendre* – pour la première fois – cette salle, ce n'est pas la découverte d'archives jusque-là cachées, ni l'accès à des savoirs inconnus. Leurs sources étaient les mêmes que celles des nombreux chercheurs qui avaient écrit sur le *Teatro Olimpico*. Ce qu'ils avaient en plus, c'est l'idée selon laquelle il fallait penser à ce lieu en termes d'audition, et pas seulement en termes de vision, parce qu'on devait y entendre des spectacles et pas uniquement les voir. L'imagination sonore prend ici la forme d'une « simple » attention à la dimension acoustique d'un lieu optiquement hypnotisant.

Troisième cas de figure : nous disposons d'enregistrements audio de spectacles ou de leurs composantes¹³. L'ouvrage propose plusieurs analyses fondées sur l'écoute de telles archives, comme celle effectuée par Bénédicte Boisson sur la musique de scène des *Cenci*.

Comment écouter, dans une perspective de recherche, un son enregistré ? Avant d'aborder ce qui a représenté une préoccupation méthodologique majeure, pour laquelle nous ne disposions quasiment d'aucun guide¹⁴,

12. Robert Dean, « Ibsen, le designer sonore du théâtre du XIX^e siècle », *infra*, pp. 163-180.

13. Il existe dans le champ du théâtre beaucoup d'autres types de documents audio. Voir Joël Huthwohl, « À l'écoute du patrimoine théâtral. Archives sonores du département des Arts du spectacle », in *Le son du théâtre 1. Le passé audible*, *Théâtre/Public*, n° 197, *op. cit.*, pp. 28-31.

14. Voir cependant *infra* les contributions de Patrick Feaster, Helga Finter, Arnaud Bernadet. Voir aussi Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat, *Theaterhistoriografie: eine Einführung* (le chapitre « Tondokument », pp. 197-206), Tübingen, Francke, 2012. Les études radiophoniques et les études

nous devons revenir aux débuts de notre recherche et à ses facteurs déclencheurs. Nous avons souvent évoqué le premier facteur, une soudaine prise de conscience, en 2007, du fait que les études sur la relation de la scène aux technologies audio étaient rarissimes en comparaison avec celles consacrées aux technologies de l'image. Or l'idée d'un oubli systématique et symptomatique du son s'est définitivement affirmée lorsque nous nous sommes avisés que depuis la naissance des Études théâtrales (dans les années 1960 pour la France), les spécialistes du théâtre, dont nous faisons partie, n'avaient quasiment jamais eu recours aux enregistrements audio des spectacles, pourtant nombreux, riches et, pour certains d'entre eux, soigneusement conservés. Occulter à ce point le son ne pouvait s'expliquer que par des motivations passionnelles. Une telle hypothèse, selon laquelle des forces déraisonnables avaient agi – et agissaient peut-être encore – autour de ces archives « abandonnées », devait être prise au sérieux. Impossible de concevoir un protocole d'écoute sans la prendre en considération.

La nécessité du protocole, en tous les cas, s'imposait. Comme pour tout usage d'archive ? Davantage et différemment. Parce que « le son est au présent », pour le dire avec les mots de Daniel Deshays, le premier effet de sa « présence » immédiate est la difficulté à percevoir ce qu'on entend comme une « représentation », construite d'une certaine façon, à l'aide d'un certain dispositif, et non comme une « reproduction » directe, « à l'identique » de l'événement théâtral. Cette même sensation de « présence » empêche aussi de penser d'une façon convenable le caractère « passé » de l'événement. *Savoir* qu'il est passé ne le fait pas percevoir *dans* le passé et encore moins dans *son* passé. D'autant que la tentation est grande aujourd'hui de valoriser (parfois excessivement) les différences liées à la distance géographique et à ne pas reconnaître vraiment celles qui sont internes au temps, de penser le passé comme s'il était une simple profondeur de champ culturelle du présent, comme s'il était définissable à partir du présent. La meilleure façon de lutter contre cette tentation, de « détecter », au lieu de « décréter »¹⁵ ce qu'était l'écoute disparue, est assurément d'historiciser les sons reproduits et les conditions originelles de leur écoute. L'audition vient donc *après*. Nos consignes allaient en ce sens : non seulement il convenait de multiplier les écoutes (et d'en effectuer d'autres, contextuelles, si possible), mais de les préparer et de les accompagner par un long travail de documentation¹⁶.

cinématographiques nous ont offert un certain nombre de leçons méthodologiques utiles. Par exemple, les recherches de Jacob Smith sur l'histoire de la voix à la radio et sur les « régimes vocaux » qui s'y sont succédé et affrontés (Jacob Smith, *Vocal Tracks. Performance and Sound Media*, Berkeley, University of California Press, 2008) ou l'étude des différentes versions du son du film *Cyrano de Bergerac* (1900), DVD joint à l'ouvrage *Le muet a la parole. Cinéma et performance à l'aube du XX^e siècle*, Giusy Pisano, Valérie Pozner (dir.), Paris, AFRHC, 2005. Ou encore l'exposé pédagogique de Michel Chion, *Le Son*, ch. 12, « Construire un son », Paris, Armand Colin, Cinéma [Nathan, 1998], 2006, pp. 281-317.

15. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre*, op. cit., p. 14.

16. Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », in *Sociétés et représentations*, n° 35, *Archives et patrimoines visuels et sonores*, Evelyn Cohen et Marie-France Chambat-Houillon (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, printemps 2013, pp. 165-182. Particulièrement, « Esquisse d'un protocole d'écoute », pp. 179-180.

Notre expérience croissante nous conduit à réaffirmer la leçon des *Sound Studies* – ne pas tenir *a priori* pour acquises des « données » historiques énoncées sans prise en compte du sonore – et à reformuler l'hypothèse évoquée plus haut selon laquelle la passion, et la croyance, seraient intervenues dans l'oubli de la dimension sonore du théâtre. Pour historiciser sérieusement un enregistrement, nous ne devons donc pas accorder une confiance trop grande à l'histoire de son contexte *telle qu'elle a été écrite* et telle qu'elle pourrait orienter *définitivement* notre écoute, en rendant plus difficile encore le travail consistant à entendre ce qui pourrait être entendu. Le protocole doit être tel qu'il laisse le document sonore conduire l'auditeur vers de nouvelles pistes, éveillant ainsi son imagination sonore, avant que soit effectué sur ces pistes le travail méthodique habituel.

3. Écrire le son. Faire jouer les langues

La dernière tâche évoquée, écrire – qui n'est pas la dernière chronologiquement : elle intervient à chaque étape, surtout au moment des écoutes – a rapidement constitué en elle-même un sujet de réflexion. Comment dire les phénomènes sonores ? Un dossier a traité du vocabulaire – *des vocabulaires*, celui des chercheurs n'étant pas (toujours) celui des techniciens qui n'est pas (toujours) celui des artistes¹⁷. Si l'absence de mots traduit dans certains cas une absence de reconnaissance sociale et/ou culturelle (le terme « bruiteur », que nous pensions très ancien, n'est apparu qu'avec la radiophonie ; les métiers consistant à créer et réaliser le son des spectacles n'ont pendant très longtemps pas eu de nom), la pauvreté lexicale générale traduit d'abord le fait que les langues en usage dans le projet – le français, l'allemand, l'anglais, le portugais, l'italien – sont fortement marquées par le modèle visuel (ce qui semble être le cas de toutes les langues du monde ou presque), et que la réflexion théorique sur le sonore est encore récente. Un exemple extraordinairement célèbre de la façon dont la prééminence du regard perdure au sein même des recherches sur le son est le néologisme « *soundscape* » (initialement traduit par « paysage sonore »), dû à Murray Schafer¹⁸. Le terme français, qui a suscité plusieurs études critiques¹⁹, fait ici l'objet d'une recherche originale par André Timponi, qui en reconstitue la genèse radiophonique. L'histoire du concept, tel qu'il s'est élaboré en anglais, est décortiquée par Jonathan Sterne.

La question de l'écriture n'est pas dissociable de celle du vocabulaire. Qu'ils soient insatisfaits des mots existants et travaillent à l'élaboration d'un lexique ad hoc et de néologismes, ou qu'ils pensent – et écrivent dans des livres

17. Voir *Le son du théâtre 2. Dire l'acoustique*, Théâtre/Public, n° 199, 2011.

18. R. Murray Schafer, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, trad. Sylvette Gleize, Paris, J.-C. Lattès, 1979 [*The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977].

19. Voir par exemple Daniel Deshays, « Paysage sonore ? », in Claire Guiu, Guillaume Faburel, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henry Torgue et Philippe Woloszyn (dir.), *Soundspace. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, PUR, Géographie sociale, 2014, pp. 25-30.

– que toute formulation est dommageable, les « *Sound Students* », nous l'avons vérifié, font massivement recours aux citations littéraires. C'est que les uns et les autres trouvent le salut dans la forme. Une caractéristique qu'Éric Vautrin, organisateur en 2010 du chantier sur les modes de communication des praticiens entre eux, « L'écoute partagée : techniques et arguments »²⁰, retrouvait chez les créateurs sonores. « Pour le saisir [le sonore], écrivait-il, chacun s'invente sa propre histoire, sa propre fiction et porte son attention sur une part différente du théâtre. [...] Comme si finalement le théâtre était moins un art sonore qu'une discipline de l'écoute²¹. » Le travail de la « fiction » et la recherche du style (voir les textes des musiciens Jean-Luc Guionnet et Alain Mahé²²) n'empêchent pas la poursuite de la formulation exacte, avec la revitalisation de mots oubliés, associés aux réalités sonores de mondes disparus, ou le rafraîchissement de mots toujours en usage mais dont la relation à l'ouïe s'était effacée. Nous avons choisi d'évoquer les apports en ce domaine de la traduction, une pratique obligée, fréquente et multiforme dans notre parcours. Sur les trente-six contributions que compte cet ouvrage, vingt-six ont été écrites en français, dix ont été traduites, rédigées par des collègues d'Allemagne, du Canada anglophone, des États-Unis, de l'Irlande et du Royaume-Uni. Un travail spécifique a été engagé sur les vocabulaires du sonore tels qu'ils se sont élaborés dans les différentes langues du groupe, leurs traductions et leurs intraduisibles, le projet de glossaire multilingue en cours « Le son du théâtre : mots et concepts », constituant la pointe lexicale de ce programme²³.

Nous évoquerons d'abord les leçons de la non-traduction, à travers l'exemple du terme « *Sprechtheater* », utilisé par Viktoria Tkaczyk²⁴. La traduction choisie, « drame parlé », date du XIX^e siècle, où cette expression est

20. Éric Vautrin (dir.), « L'écoute partagée : techniques et arguments », in *Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique, Théâtre/Public*, n° 199, op. cit., pp. 11-71.

21. Idem, « Séquenceurs d'histoires », *ibidem*, p. 12. Voir aussi du même auteur « Ouïe et sons », in *Le son du théâtre 1. Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, op. cit., pp. 76-80.

22. Dans le même dossier, respectivement pp. 47-49 et pp. 50-52. Voir aussi, toujours, Daniel Deshays.

23. Inscrit dans le LabEx TransferS, rédigé par une équipe d'une vingtaine de chercheurs (M.-M. Mervant-Roux et É. Vautrin, dir.), le glossaire doit rendre 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 siècle). Il reviendra sur leurs passages d'une langue à une autre, leurs traductions (ou leur non-traduction) en français, anglais, allemand, italien et portugais. Son caractère multilingue et son ancrage dans l'histoire du théâtre le distinguent du lexique qui vient de paraître, *Keywords on Sound* (David Novak, Matt Sakakeeny (dir.), Duke University Press, Durham, London, 2015). Construit sur une plate-forme collaborative, 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) 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 du son lui-même à l'intérieur des textes. La liste 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* ; *Sprechtheater* ; Théâtrophone ; Ventriloquie ; Voix.

24. Viktoria Tkaczyk, « Écouter en cercle(s). Le drame parlé et les architectes du son entre 1750 et 1830 », *infra*, p. 91-115.

d'usage courant. Hippolyte Augier, par exemple, dans sa *Physiologie du théâtre* (1839) distingue, classiquement, le « drame parlé » et le « drame chanté », le mot « drame » étant pris dans le sens général de « théâtre ». Appia et d'autres en feront un peu plus tard le même usage. Aujourd'hui, l'expression n'est plus immédiatement lisible en français. Il faudrait se rapprocher du mot à mot et traduire « *Sprech[en]/ Theater* » par « théâtre parlé » pour éviter l'interprétation spontanée de « drame » comme désignant la forme historique du « drame ». Mais cette expression sonne curieusement. À la différence des études théâtrales germanophones où le concept de « *Sprechtheater* » est bien vivant²⁵, les études théâtrales francophones n'ont pas maintenu la notion de « drame parlé » – qui aurait pu être modernisée en « théâtre parlé ». Cette absence significative fera l'objet d'une étude dans le cadre du glossaire.

Notre second exemple, qui veut illustrer une forme paradoxale de richesse de la traduction concerne le terme « *aurality* » / « auralité ».

Du latin *auris*, « oreille », « *aurality* » est l'un des néologismes forgés dans le champ des *Sound Studies*. L'adjectif anglais « *aural* » désigne « ce qui se rapporte à l'audition ». Sous l'impulsion des études sur la radio, le concept d'« *aurality* » s'est imposé pour désigner l'ensemble des sons que perçoit l'oreille dans un contexte donné, l'auralité combinant sonorité et écoute. L'expression anglaise « *oral-aural* » désigne la dynamique propre à la communication orale²⁶. Mais le sens fluctue en fonction des auteurs. Pour Veit Erlmann, par exemple la notion suggère à la fois « la matérialité de la perception » et « les conditions nécessaires pour que quelque chose soit reconnu, identifié et valorisé comme audible »²⁷.

En français, le terme « auralité » est encore plus récent et rare, on le trouve surtout sous la plume de musicologues. Sophie Maisonneuve a choisi d'utiliser ce néologisme pour combler un manque lexical dans son champ de recherche, l'histoire de l'écoute musicale récente. « Le terme emprunté à l'anglais, écrit-elle, désigne une attention toute sonore à la musique, dont l'expérience passe de façon très prépondérante par l'écoute (assister à un concert, c'est aussi regarder et être avec la musique qui se fait)²⁸ ». Il convient donc de préciser le sens dans lequel nous utilisons ce mot. La notion d'« auralité », telle que nous la définissons, complète les deux notions existantes d'« audition » (réduite à l'ouïr) et d'« écoute » (qui a quelque chose d'intentionnel). Le mot désigne la combinaison de l'audible (ce qu'il y a à entendre)

25. Voir par exemple l'entrée « *Sprechtheater* » dans le lexique en ligne du département *Theaterwissenschaft* de la LMU (Ludwig-Maximilians-Universität) de Munich : <http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/twm/sprechtheater/index.html>

26. Voir Walter Ong, *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*, London, New York, Routledge, 2002 [London, Methuen, 1982]. *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, trad. Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

27. [Notre traduction] *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York, Zone Books, 2010, pp. 17-18. Sur ce sujet, voir Lynne Kendrick, « Auralité et performance de l'inaudible », note 5, *infra*, p. 193.

28. *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 15.

et de l'entendu (ce qui est entendu par un sujet donné, selon les protocoles et les valeurs qui structurent et colorent sa perception). Ce qui est entendu – et n'a pas forcément été écouté – est plus que ce qui est physiquement saisi par l'oreille. Tout en plaidant pour la clarification des concepts, nous souhaitons souligner que le léger flottement qui demeure autour du mot favorise son exploration. Dans l'ouvrage, deux textes jouent avec la notion d'auralité : celui de Lynne Kendrick, rédigé en anglais, découpe le mot en « *aura-lity* »²⁹ ; celui de Noémie Fargier, rédigé en français, le réécrit en « [o]ralité »³⁰.

Parcours de lecture

Les trois grands chantiers que nous venons de décrire – historiciser le son du théâtre, écouter le phénomène théâtral et l'écrire – s'entrecroisent et se nourrissent mutuellement. S'ils nous ont permis d'instituer des dialogues féconds et stimulants entre disciplines, entre chercheurs, entre approches et perspectives, dans notre projet d'inscription de la question du son dans les études théâtrales et, plus globalement, dans la réflexion culturelle contemporaine, ils ne pouvaient pas, vu leurs dynamiques complexes et entremêlées, fournir même l'esquisse d'une table des matières. Nous avons donc opté d'en réarticuler les objets et les enjeux selon un mouvement organique et parfois chronologique (quand cela semblait pertinent). Trente-quatre des trente-six textes qui composent cet ouvrage sont donc distribués en cinq grandes parties :

1. Acoustique théâtrale
2. Un espace aural. Bruits et sons
3. Techniques et technologies sonores
4. Voix et oralités
5. Métiers du son au théâtre

Ces cinq parties sont précédées d'une ouverture à deux voix qui nous est apparue essentielle puisqu'elle permet de situer notre démarche collective au croisement de deux champs de recherche particulièrement dynamiques et, pour nous, inspirants : l'histoire des sensibilités et les *Sound Studies*.

C'est donc Alain Corbin, initiateur de l'histoire des sensibilités en France, qui ouvre ce volume en traçant un panorama à la fois large et précis de l'historiographie de l'écoute en Occident, dans laquelle s'inscrit notre réexamen du lieu théâtral. Il est suivi de Jonathan Sterne, représentant majeur des *Sound Studies*, dont la réflexion porte sur l'une des notions clés de cette discipline, à laquelle la pensée contemporaine du théâtre se frotte, celle de « paysage sonore » [*soundscape*].

29. Lynne Kendrick, « Auralité et performance de l'inaudible », *loc. cit.*, p. 194.

30. Noémie Fargier, « Intrusions », *infra*, p. 475.

La première partie intitulée « Acoustique théâtrale » porte sur les conditions et les lieux mêmes de l'écoute : leur organisation, leurs spécificités changeantes selon les époques, les sensibilités dont ils sont le produit ou, du moins, dont ils témoignent. Le matériel se confond ici à l'immatériel puisqu'on s'intéresse aussi aux discours – ou à l'absence de discours – sur l'acoustique. Marie-Madeleine Mervant-Roux, Stefan Weinzierl et Clemens Büttner, Victoria Tkaczyk, Sandrine Dubouilh signent les quatre articles qui composent cette première partie.

Avec la deuxième partie, « Un espace aural. Bruits et sons », nous passons des conditions de l'écoute à ce que, effectivement, on écoute et, plus encore, à la façon d'écouter, bref à l'expérience auditive du spectateur dont, faut-il le souligner, le nom même dit l'éclipse sonore. C'est là l'occasion de mesurer l'importance du son dans les productions scéniques depuis le XIX^e siècle, aussi bien dans la préparation et la conduite du spectacle que dans sa conception dramaturgique et esthétique, avec pour but ultime de créer une « atmosphère » et faire du théâtre un espace unique « d'attention ». Avec Ross Brown, Robert Dean, Emmanuel Cohen, Lynne Kendrick et George Home-Cook, nous passons progressivement de l'histoire des pratiques sonores, de l'époque romantique aux avant-gardes, à leurs effets potentiels sur la réception auditive passée et présente.

Si la première partie traite des lieux d'écoute, si la seconde détaille ce qu'on y écoute et comment on écoute, la troisième partie, « Théâtre et technologies sonores », aborde la question cruciale de la fabrique des sons sur scène et celle de leur formidable expansion hors de la scène. Cette section est au cœur de l'ouvrage, c'est aussi celle qui mobilise le plus grand nombre de chercheurs. La matière est abondante d'où la subdivision de cette partie en deux sections. Dans la première intitulée « Les technologies sur la scène », Jean-Marc Larrue, Mireille Brangé, Bénédicte Boisson, Daniel Deshays et Julie Sermon démontrent, par des analyses théoriques et par des analyses de productions théâtrales particulièrement significatives, la nature intermédiaire du son au théâtre. Cette dimension, caractérisée par des dynamiques remédiantes et transformationnelles, fait que le son théâtral ne cesse de se transformer – entre autres, par l'afflux de nouveaux instruments et de nouvelles valeurs qui leur sont associées –, et que, grâce à certaines technologies de reproduction, il se transporte hors de la scène, dans les rues de la ville, comme dans les foyers (le phonographe) et à la radio. Patrick Feaster, André Timponi, Jeanne Bovet, Giusy Pisano, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Renée Bourassa et Anne Gonon sont les co-auteurs des articles qui composent cette deuxième section intitulée « Médiatisations du théâtre ».

On le sait, la voix occupe au théâtre une place centrale qui n'est pas nécessairement liée à celle du texte³¹. Dans « Voix et oralités », qui est le titre de la quatrième partie de l'ouvrage, nous proposons une exploration à la fois théorique et historique, selon un ordre à peu près chronologique – du

31. Nous avons consacré à la voix le troisième des numéros de *Théâtre/Public* dédiés au « son du théâtre » : *Voix Words Words Words*, Jeanne Bovet, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Théâtre/Public*, n° 201, Gennevilliers, septembre 2011.

XIX^e siècle à aujourd'hui –, du fonctionnement et du traitement de la voix ainsi que des effets qu'elle produit. Tandis que Helga Finter pose d'indispensables repères théoriques à cette exploration, Anne Pellois, Arnaud Bernadet, Nicolas Diassinous, Cristina De Simone, Mary Noonan et Noémie Fargier examinent des « voix » marquantes, celles réelles de comédiens mémorables, celles aussi d'expérimentations audacieuses. Agnès Curel et Laure Fernandez complètent cet examen par deux présences vocales atypiques, celle du bonimenteur et celle du ventriloque.

Évidemment, pour que la voix soit entendue, pour que les sons agissent comme on le souhaite, que ce soit dans des espaces dédiés ou des espaces non conventionnels, il faut compter sur l'intervention de spécialistes du son. C'est à eux qu'est consacrée la dernière partie de ce livre. « Les métiers du son au théâtre » nécessitent des formations pointues qui se sont développées au fil des décennies dans des institutions spécialisées. Cela a largement contribué au développement de ce qu'on considère aujourd'hui comme une véritable pratique artistique. Katharina Rost, Guillaume Trivulce et Daniel Deshays signent trois des textes de cette section finale.

Elle se termine avec Jean-Paul Lamoureux, qui a été l'acousticien responsable de la récente rénovation (en 2012) de la salle Richelieu de la Comédie-Française. Au-delà de l'inventivité des spécialistes en acoustique engagés dans ce vaste projet qui avaient pour défi d'améliorer les qualités d'audition de cette salle prestigieuse, on retient surtout de ce témoignage l'importance majeure – encore exceptionnelle – accordée en ce cas à la maîtrise du son et ses effets sur l'événement théâtral. Nous voulons y voir le signe d'une nouvelle reconnaissance pratique et théorique de l'auralité du théâtre.