



HAL
open science

Éditorial

Hélène Bouvier, Marion Chénétier-Alev

► **To cite this version:**

Hélène Bouvier, Marion Chénétier-Alev. Éditorial. *Revue Sciences/Lettres*, 2017, annuel (5), <http://journals.openedition.org/rsl/1034>. 10.4000/rsl.1037 . hal-01718639

HAL Id: hal-01718639

<https://hal.science/hal-01718639>

Submitted on 27 Feb 2018

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.



Éditorial

Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev



Éditeur
Éditions Rue d'Ulm

Édition électronique

URL : <http://rsl.revues.org/1037>
ISSN : 2271-6246

Référence électronique

Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev, « Éditorial », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 17 octobre 2017. URL : <http://rsl.revues.org/1037>

Ce document a été généré automatiquement le 17 octobre 2017.

© Revue Sciences/Lettres

Éditorial

Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev

- 1 Le projet ANR *ÉCHO*¹ a vu le jour en 2014. Son objectif est de contribuer à une réécriture de l'histoire récente du théâtre occidental en prenant en compte sa dimension sonore, ainsi qu'à une redéfinition contemporaine de l'expression, de la mémoire et de l'écoute verbales, en adoptant notamment une approche interdisciplinaire, au croisement des méthodologies. Dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux, il a été mis en œuvre dans un partenariat entre l'Unité mixte de recherche ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) devenue l'une des deux équipes de l'UMR THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX^e-XXI^e siècles, CNRS/ENS/Université Sorbonne nouvelle-Paris 3), la Bibliothèque nationale de France (départements des Arts du spectacle et de l'Audiovisuel), le LIMSI (Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur, UPR du CNRS), avec la collaboration de l'Université d'Amsterdam (UvA), du CRI, devenu le CRIalt (Centre de recherche sur l'intermédialité) et du CRILCQ (Centre interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) de Montréal.
- 2 La présente publication émane de travaux entrepris dans le cadre de ce projet ANR et de contributions présentées à son premier colloque, organisé en novembre 2015, synergie de recherches réunies autour de l'hypothèse d'une « mémoire phonique » moderne². Depuis la fin du XIX^e siècle en effet, le développement des technologies d'enregistrement, de production et de diffusion du son a contribué à l'élaboration d'une nouvelle mémoire auditive du théâtre, de la voix parlée aux mondes sonores captés par les microphones (bruitages, bruits et musiques). Les phonogrammes (cylindres, disques, bandes magnétiques), en particulier radiophoniques, ont constitué une masse sans précédent de documents qui ont éduqué l'oreille de l'auditeur à la diversité et à la nouveauté des sons. Dès le théâtrophone (1881), le public a pu faire l'expérience d'une écoute acousmatique des voix du théâtre. Le phonographe et la radio ont ensuite généralisé et fait évoluer cette écoute. Acteurs, metteurs en scène et directeurs de théâtre se sont ainsi très rapidement confrontés aux questions inédites posées par la diffusion audio, puis par la mise en onde de leurs productions.

- 3 Ces nouvelles expériences ont profondément nourri le travail des artistes, et l'on assiste au ^{xx}e siècle à l'essor des réflexions et des créations autour de la matière sonore du théâtre : voix des acteurs, musique, chansons, bruits de scène et de salle, sans oublier l'élément majeur qu'est le silence, décliné en d'infinies nuances. Les lieux de conservation et de création ont dès le début du ^{xx}e siècle pris conscience de l'importance des traces sonores de la scène, et en ont entrepris la captation, puis, à partir des années 1960, l'archivage, participant activement à la mise en place d'un champ d'investigation inédit. Malgré le travail sur le son déjà engagé depuis plusieurs années dans le domaine théâtral, c'est sous l'aspect d'un vaste chantier que s'offrent les études rassemblées dans ce numéro, tant cette aventure de l'histoire sonore du théâtre est loin d'être achevée.
- 4 Qui cherche à pénétrer les strates de la mémoire phonique théâtrale, et à comprendre les processus selon lesquels elle se constitue, se place en effet au cœur d'un réseau complexe de problématiques mobilisant simultanément des champs aussi divers que l'environnement acoustique des représentations dramatiques ; la scénographie sonore des spectacles ; l'histoire des voix et de leur perception ; les traditions d'interprétation et leur évolution ; les différents médias servant de support à la diffusion et à la captation des voix ; la sauvegarde et le traitement d'archives sonores ; l'étude des discours critiques entourant les œuvres ; la construction verbale du souvenir dramatique chez le spectateur ou encore les phénomènes cognitifs à l'œuvre dans la mémorisation et le jeu de l'acteur. Ce sont autant de pistes qui s'ouvrent en étoile à l'exploration sans que l'on puisse prétendre, en l'état actuel des recherches, avoir dépassé le stade des prolégomènes.
- 5 Le numéro s'articule en deux volets. Le premier, « Problèmes et concepts », est consacré aux questions de méthode et à l'établissement de quelques-uns des concepts nécessaires à l'ouverture de ces nouveaux champs d'analyse. Il regroupe cinq chapitres dont les questionnements respectifs animent plusieurs contributions, souvent de manière croisée. Le second volet, « Pratiques de la recherche », organise la richesse des matériaux étudiés et des analyses proposées en répartissant les quatorze chapitres suivants en cinq parties : production des fonds sonores ; histoire de la diction, enjeux de la langue ; mémoire des spectateurs et des lieux ; dramaturgies radiophoniques ; l'acteur au défi. Certains chapitres offrent des extraits sonores disponibles à l'écoute.
- 6 Si nous choisissons de laisser le lecteur découvrir ces études nouvelles, et suivre à son gré le fil qu'elles déroulent chacune à sa façon, nous pouvons néanmoins dégager quelques récurrences et lignes fortes qui traversent l'ensemble et ont focalisé les efforts dans cette entreprise collective. Tout d'abord, chaque auteur partage une même démarche scientifique qui reconnaît l'importance capitale des matériaux et des données concrètes, nécessaires au travail d'analyse mais aussi à la vérification d'hypothèses ou à l'ébranlement des habitudes. La recherche d'archives écrites ou sonores, de documents sur tous supports, la réalisation d'entretiens, d'expériences et d'observations directes ont permis l'élaboration des différentes études présentées, au-delà des ressources plus couramment exploitées. Jean-Marc Larrue souligne ainsi combien sa toute récente exploration des bandes magnétiques utilisées pour la captation de spectacles entre les années 1960 et 1980 au Québec, et des spécificités de ce support délaissé, fait prendre un tournant décisif aux études sonores théâtrales, vers une nouvelle appréhension de l'auralité qui fait tomber les habituelles frontières conceptuelles entre opacité et transparence, présence et médiatisation. Dans sa recherche sur la mémoire phonique, Gabriele Sofia s'astreint à des expériences et des entretiens codifiés avec les acteurs, en suivant les protocoles des neurosciences. Pour ancrer sa réflexion sur ce que l'expérience

théâtrale laisse comme traces, au-delà de l'inspiration de penseurs tels que John Dewey, Leonel Martins Carneiro s'entretient méthodiquement avec des « spectateurs contemporains réels, des spectateurs en chair et en os ». De son côté, en s'attelant au dépouillement des questionnaires remplis par les spectateurs du TNP de Jean Vilar, Pascale Caemerbeke dévoile combien ces documents uniques « mettent au jour, sous une forme très précise et concrète, la manière directe dont la mémoire sonore » s'élabore au fil des ans. Donatella Orecchia et Livia Cavaglieri expérimentent dans leur projet ORMETE la manière dont l'intégration des enregistrements d'entretiens avec des témoins, n'appartenant pas toujours au milieu théâtral, bouscule l'histoire sonore du théâtre italien en y faisant entrer les matériaux indomptés de l'histoire orale. En amont de cet archivage institutionnel, Sandrine Dubouilh rend compte des difficultés à exhumer les documents architecturaux et les archives non répertoriées qui seuls permettraient d'écrire une histoire acoustique précise, en l'occurrence celle de l'Athénée-Louis Jovet et de la salle Jean Vilar du Théâtre de Chaillot. L'analyse des matériaux sonores de deux documentaires radiophoniques, l'un de création et l'autre à visée informative, permet à Séverine Leroy de dégager des implications différentes sur le processus mémoriel déclenché chez l'auditeur selon les conditions précises de production. Marcus Borja illustre son engagement dans « une pratique du théâtre à partir de l'écoute et du phénomène sonore » en s'appuyant sur son spectacle *Théâtre*, une « dramaturgie (et non pas une composition musicale ou un paysage sonore) à partir du son, des sons » produits directement par les acteurs-compositeurs-interprètes, et dont plusieurs extraits audio sont proposés en fin de lecture. Par le détail de ses recherches sur la conception sonore des spectacles et de ses réalisations dans ce domaine, Daniel Deshays bat en brèche les préjugés qui touchent notamment la place du silence ou la diffusion traditionnelle du son par les cintres. Démonstration et travaux pratiques de ce que les matériaux sources peuvent inspirer à leur déchiffreur, l'écoute guidée par Jean-Marie Villégier de deux documents – tirés d'un disque de Julia Bartet, de 1932, et d'une bande magnétique de Charles Dullin, de 1946 – livre les secrets surprenants de ces interprétations remarquables des textes de Racine et de Molière.

- 7 Justement, le statut particulier de la voix et des mots au théâtre, et de leur traitement, qui constitue le cœur du projet ECHO, anime un débat parmi ses contributeurs sur la distinction qu'il y aurait à opérer ou non entre les façons dont le théâtre et la musique utilisent, écoutent, enregistrent, mais aussi décrivent et conçoivent la parole. Si Bartet construit une véritable « partition vocale » du vers racinien, « entre le discours et la mélodie », ce « n'est pas musical parce que ce serait agréable à l'oreille, pas du tout. C'est musical parce que c'est très attentif aux accents, aux rythmes, aux couleurs, etc. » (Villégier). C'est aussi sur un « jeu mélodique », et la « modulation musicalisée de la voix » de Georgette Camée que se fonde le Théâtre du Peuple de Bussang analysé par Bénédicte Boisson, « théâtre de la vocalité » qui déploie « des voix et des dictions plurielles » issues de la coexistence sur scène d'amateurs et de professionnels, dans la diversité de leurs origines régionales, de leurs fonctions et de leurs classes sociales. Ce travail très précis associé à celui du souffle est mis délibérément au service de l'audibilité, et occupe également d'autres troupes, comme celle de Jean Vilar, dont le recueil des témoignages de spectateurs livre les appréciations et les attentes (voir les articles de Caemerbeke et de Bouvier). Concernant un autre théâtre populaire, Marion Brun montre comment, au-delà d'accents cette fois méridionaux ou parigots, le « texte dramatique de Pagnol dessine une partition musicale pour l'acteur » sur lequel l'auteur taille sur mesure, obsédé par sa quête de naturel, d'aisance et de parler juste. Par contre, pour Jean Tardieu et les jeux

verbaux de son théâtre radiophonique présenté par Jiaying Li, « l'une des principales missions de la radio » est de « nourrir des formes nouvelles en utilisant au maximum le signifiant sonore, jusqu'à y faire régner la musique », et la « théâtralité narrative et actionnelle est remplacée par une théâtralité rythmique et respiratoire » encourageant un mouvement de déconstruction d'un certain réalisme théâtral. Serpent de mer de la parole théâtrale, qui nage entre le naturel et l'artificiel, cette question de la diction traverse donc l'histoire du théâtre français, comme l'explique Marion Chénétier-Alev, jusque dans les liens qui se tissent entre théâtre et cinéma dès le développement de cet art et de sa technologie (comme l'écrivent aussi Boisson et Brun). Enfin, en suivant la démonstration de Daniel Deshayes, la « salle entière respire avec les sons du théâtre et cela dépasse largement le seul cadre de l'énonciation du texte par les acteurs », les flux sonores des voix, des mouvements de plateau et des musiques jouées en direct constituant le son du théâtre, avec le silence. Pour résumer sa conception, « la parole n'est pas musicale, elle est sonore ».

- 8 Si précieuse soit-elle, à quelle pérennité, et sous quelle forme, cette dimension phonique du théâtre peut-elle alors prétendre ? C'est tout un faisceau d'observations et de réflexions sur le processus de construction et de transmission de cette mémoire qui est réuni ici. Partant de la découverte de la « mémoire incarnée », l'un des types de mémoire scientifiquement établis, Sofia en teste la nature multimodale et sensorimotrice auprès des acteurs de l'Odin Teatret et dans des expériences neuroscientifiques menées à l'Université La Sapienza à Rome, qui confortent les intuitions de Stanislavski sur la perception multimodale du spectateur, et de Grotowski sur le « corps-mémoire » des acteurs. Travaillant également au contact des neurosciences dans leur effort pour articuler entre elles les notions de mémoire, attention, émotion et imagination, Carneiro met en évidence « la mémoire-travail » des spectateurs à travers la verbalisation de leurs souvenirs, en perpétuelle reconstruction et indissociables de leur parcours de vie individuel. La mémoire théâtrale étant racontée à travers les entretiens, en « parlant, l'interlocuteur donne une forme (verbale) à une mémoire qui ne l'est pas » (Bouvier), dans une quête synchronique de mots et de souvenirs. Bien inscrite au sein d'une expérience multisensorielle, la mémoire phonique des voix, des chansons et des airs de musique est aussi entretenue grâce aux disques (voir aussi Caemerbeke) ou même au cinéma, que Pagnol considère, avec le disque, comme un « tombeau à la mémoire de la voix de ses acteurs » (Brun). La transmission de la mémoire des rôles et d'un style de diction peut bénéficier d'un encodage vocal technique propre à un acteur (Villégier), s'appuyer sur la « stabilité du répertoire » et l'inscription de la vie du théâtre dans un cadre familial dès l'enfance (Boisson), ou bien suivre les aléas de la transmission des rôles et des interprétations par imprégnation (Chénétier-Alev). À la radio, « contrairement à celui du documentaire de création, l'auditeur d'un documentaire informatif est engagé dans une écoute figurative et codale » (Leroy) qui le déplace alors moins de son propre espace mémoriel. Quant à l'examen de la place de la mémoire verbale dans la pratique théâtrale contemporaine, Émilie Coulombe analyse comment deux auteurs, Daniel Danis et Christian Lapointe, privilégient une relation flexible de l'acteur à sa partition verbale, ce qui redéfinit les modalités et la place de la mémoire verbale tant dans son jeu que chez le spectateur. De cette mémorisation et de l'oubli, Noémie Fargier livre les témoignages contrastés de deux comédiens, dans le grand écart imprévisible entre le cauchemar du trou de mémoire et « l'état de grâce » de l'abandon de soi sur scène.

- 9 De cette dynamique entre transmission et construction, surgit la question de l'existence d'une mémoire collective du théâtre et de la difficulté d'en extraire complètement les mémoires individuelles, personnalisées, qui la composent pourtant à l'évidence. Ainsi, comment les spectateurs peuvent-ils en même temps évoquer l'« expérience unique », parfois le « choc » personnel qu'a représenté leur rencontre avec le TNP de Vilar, et l'englober simultanément (Caemerbeke) ou rétrospectivement (Bouvier) dans une « période Vilar » ? Par ailleurs, même s'il est toujours délicat de documenter et de distinguer des moments forts, des périodes, des tendances, des ruptures, et si les auteurs sont à la fois habités par la diachronie et conscients de l'incomplétude de tout travail historique, ils éclairent pourtant bien chacun une part de cette réalité mouvante. Mettant en lumière un continuum accidenté, Chénétier-Alev examine l'idée reçue d'un « déclin » de la diction dramatique en esquissant une cartographie des dictions qui ont cours sur les scènes françaises, entre l'arrivée d'Antoine à la mise en scène et les mutations que connaît le théâtre sous l'impulsion d'une nouvelle génération d'artistes et de nouveaux médias tels que le cinéma. D'ailleurs, auteurs, acteurs et metteurs en scène se saisissent de manière diverse du disque et du cinéma, et construisent différemment ce qu'ils souhaitent voir ensuite perdurer. Ainsi pour Marion Brun, le « disque, en se présentant sous une forme anthologique, véritable forme muséale, contribue à la consécration de Pagnol en maître du théâtre, digne de figurer dans la mémoire collective ». Pour Orecchia et Cavaglieri, le champ des archives incite à une réflexion métadocumentaire sur les sources construites par l'historien, la subjectivité des témoins, ou encore la double direction de la construction de l'évènement théâtral et de sa réception, interrogeant de front ce qu'est une mémoire théâtrale collective. De même à partir des archives sonores historiques du théâtre néerlandais fondées en 1965 et affiliées au Musée du théâtre d'Amsterdam, Ricarda Franzen se demande à quoi correspond l'institutionnalisation de la mémoire théâtrale et d'une mémoire collective, comment les archives sonores y contribuent, comment leur sélection, leur stockage et leurs usages affectent la mémoire fonctionnelle.
- 10 Parmi les temps forts identifiés, on peut relever le siècle (1893-1998) de rénovations et de refontes architecturales de deux salles parisiennes, qui autoriserait une histoire de l'écoute à travers l'architecture théâtrale (Dubouilh), et pour la même période (1895-1973), le projet utopique et décentralisé du Théâtre du Peuple de Bussang (Boisson). En dépit de toute la richesse du travail des deux critiques dramatiques radiophoniques Dieter Kranz et Friedrich Luft, c'est bien une mémoire théâtrale sélective de l'effervescence de la vie théâtrale de Berlin Est et Ouest de l'après-guerre, que révèle Clarisse Cossais à travers ces témoins passionnés, à portée d'oreille grâce à ce qui deviendra les archives sonores et écrites de leurs émissions patiemment construites et documentées. Au même moment, le Club d'essai à l'ORTF juste après-guerre, animé par Jean Tardieu (Li), suivi en 1968 par l'Atelier de création (Leroy) constituent d'autres marqueurs importants de cette mémoire phonique théâtrale jusqu'à nos jours, à la fois tributaire de son support technique et médiatique et génératrice de nouvelles approches dramatiques. Dans un registre technologique apparenté, la « révolution du son aura été magnétique » (Larrue), véritable « ère magnétique » des années 1960 aux années 1980, qui prépare le terrain au son numérique ; cet auteur montre aussi comment les études sonores du théâtre suivent de près le tournant général des *soundstudies*. Mentionnons pour finir un autre tournant, récent et scientifique, celui des neurosciences (voir Sofia et

Carneiro) qui, au-delà des études théâtrales, touche l'ensemble des sciences humaines et sociales.

- 11 Même si l'on se focalise sur le registre phonique (ici au sens de vocal), celui-ci fait partie du dispositif sonore et acoustique de l'ensemble de l'acte théâtral, ce qui contribue à faire varier considérablement sa perception et sa mémoire. La configuration des salles, à l'italienne ou polyvalentes, aux sculptures et décorations importantes pour l'ambiance acoustique et leurs variations dans le temps (Dubouilh), ou bien construites en bois, comme à Bussang – où le fond de scène s'ouvre sur la nature extérieure (Boisson) –, leur sonorisation inégale, dont témoigne la rubrique « Problèmes du son » ajoutée en 1957 dans les questionnaires proposés par Jean Vilar à ses spectateurs (Caemerbeke), ou le choix d'un « ancrage au sol des sons » (Deshays), le bruit ambiant du public, souvent mentionné, et même des éléments naturels comme la pluie et le vent, en plein air ou dans certains bâtiments, sont autant d'éléments concrets essentiels pour la réflexion sur ce sujet. Si l'on y ajoute la distance temporelle et technologique, alors comme l'écrit Larrue, l'« écoute des sons reproduits soumet spontanément une auralité, celle des sons écoutés, c'est-à-dire celle dont relève le matériau audible, à une autre, celle de l'écoutant », et poursuit-il, « [i]l y a donc une multitude de méthodes d'écoute à développer pour constituer une histoire de l'auralité théâtrale en tant que combinaison de l'audible et de l'auditif ».
- 12 Nombreux sont les contributeurs qui clôturent leur étude sur un appel : à des recherches interdisciplinaires entre sciences cognitives et pratiques théâtrales (Sofia), entre architecture et acoustique (Dubouilh) ; à une réflexion méthodologique sur les entretiens avec les spectateurs (Carneiro), sur les politiques et les limites de l'archivage (Franzen) ou sur l'interopérabilité entre systèmes en ligne qui croisent histoire orale et archives (Orecchia et Cavaglieri) ; au dépouillement des kilomètres d'archives radio berlinoises (Cossais) ; ou bien encore à une prise d'autonomie des études sonores au théâtre par rapport aux études visuelles, cinématographiques, philosophiques et musicologiques, particulièrement pour ce qui touche à la voix (Larrue, et aussi Deshays, Brun et Borja).
- 13 Dans cet effort collectif et audacieux, qui soulève des enjeux méthodologiques, épistémologiques et esthétiques, nous avons tenté de laisser la voix aux multiples parties prenantes, spectateurs, acteurs, auteurs et metteurs en scène, réalisateurs sonores, professionnels ou amateurs, critiques et chercheurs dans les disciplines que ce travail artistique particulier engage : une incitation à tendre l'oreille vers leur diversité, dans leur passion commune du théâtre.

NOTES

1. Écrire l'histoire de l'oral. « L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) ». Ce projet fait suite au programme international « Le son du théâtre / Les technologies sonores et le théâtre », conçu dès 2008 par Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux avec une équipe de recherche franco-qubécoise ARIAS-CNRS/CRI. Voir en particulier deux ouvrages collectifs publiés sous leur direction : *Le Son*

du théâtre XIX^e-XXI^e siècle. *Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016 et « Écouter la scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales, université de Montréal, 2015.

2. Ce colloque international, dont la présente publication reprend l'intitulé, « L'Écho du théâtre : dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles », s'est tenu à Paris, dans le théâtre de l'École normale supérieure, rue d'Ulm, les 19 et 20 novembre 2015. Nous tenons à remercier vivement Anne-Françoise Benhamou, Joël Huthwohl, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux pour leurs précieuses relectures, ainsi que Gérard Pecorari, pour ses traductions entre français et anglais.

AUTEURS

HÉLÈNE BOUVIER

Directrice de recherche au CNRS, anthropologue, HDR en théâtre et arts du spectacle (UMR 7172 THALIM « Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX^e-XXI^e siècle », équipe ARIAS « Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle », CNRS, ENS, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3).

Parmi ses publications :

La Matière des émotions. Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1994.

Theatre Research International. Special Issue: Anthropology and Theatre (éd. invité), vol. 19, n° 1, Oxford University Press, 1994.

Théâtres d'Asie à l'œuvre. Circulation, expression, politique, avec Gérard Toffin (dir.), Paris, École française d'Extrême-Orient, 2012.

L'Art du pathétique en Asie du Sud-Est insulaire. Le choix des larmes, (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013.

« Le loddrok. Entre volontés et contraintes, les métamorphoses d'un genre théâtral », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 272, p. 77-144, précédé d'une « Préface : Anthropologie et histoire » de Marie-Madeleine Mervant-Roux, p. 66-76, 2016.

MARION CHÉNETIER-ALEV

Maître de conférences en études théâtrales, Université de Tours (EA 6297 - Interactions Culturelles et Discursives) et chercheur associé à l'UMR 7172 THALIM « Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX^e-XXI^e siècle », équipe ARIAS « Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle », (CNRS, ENS, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3).

Parmi ses publications :

L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010.

L'Organe du langage, c'est la main. Dialogue de Valère Novarina avec Marion Chénétier-Alev, Paris, Argol éditions, 2013.

Le Texte critique, expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e et XXI^e siècles, Marion Chénétier-Alev et Valérie Vignaux (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013.

Le Jeu de Maria Casarès ou le théâtre à l'épreuve, Marion Chénétier-Alev (dir.), Paris, *Revue d'histoire du théâtre*, trimestre 4, 2017 (à paraître).