



HAL
open science

Éditorial

Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux

► **To cite this version:**

Jeanne Bovet, Marie-Madeleine Mervant-Roux. Éditorial. Revue Sciences/Lettres, 2019, L'Écho du théâtre 2 La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XXe siècle), 6. hal-02145075

HAL Id: hal-02145075

<https://hal.science/hal-02145075v1>

Submitted on 22 Apr 2020

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

Jeanne Bovet and Marie-Madeleine Mervant-Roux



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/rsl/1309>
ISSN: 2271-6246

Publisher

Éditions Rue d'Ulm

Electronic reference

Jeanne Bovet and Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Éditorial », *Revue Sciences/Lettres* [Online], 6 | 2019, Online since 29 May 2019, connection on 29 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1309>

This text was automatically generated on 29 May 2019.

© Revue Sciences/Lettres

Éditorial

Jeanne Bovet and Marie-Madeleine Mervant-Roux

On parlera d'oralité [...] « seconde » lorsqu'elle se recompose à partir de l'écriture, au sein d'un milieu où celle-ci tend à affaiblir (jusqu'à les éliminer) les valeurs de la voix dans l'usage, dans la sensibilité et dans l'imagination.

Paul Zumthor, « Oralité¹ » [1994]

- 1 L'acronyme ECHO² trouvait sa raison d'être en lui-même et non dans son développement potentiel. Il avait pour première fonction de suggérer instantanément, à travers la figure mythique de la nymphe, que les phénomènes sonores et auditifs dont il allait être question dans ce nouveau chantier ne seraient pas tout à fait les mêmes que dans le programme « Le son du théâtre » dont il constituait l'un des prolongements³. Par rapport à la vaste entreprise qui avait tenté d'appréhender à partir de 2008 l'ensemble de la dimension acoustique et auditive du théâtre (dans le champ occidental), sur la période allant des années 1850 aux premières années du XXI^e siècle, en privilégiant les relations de cet art aux technologies sonores, non seulement à l'intérieur de l'espace théâtral mais en dehors de lui (du théâtrophone à la radio et aux disques), ECHO opérait un triple recentrement : sur la voix parlée – ou dite « parlée » – scénique ; sur la scène française – et plus largement francophone – ; sur la seconde moitié du XX^e siècle – de l'immédiat après-guerre jusqu'à la fin des années 1990. Une périodisation qui fonde plus précisément le choix d'Écho comme figure tutélaire de la recherche.
- 2 La jeune fille, on le sait, a été repoussée par Narcisse. « Dédaignée, elle se cache dans les bois et voile de feuillages son visage couvert de honte, et depuis ce jour elle vit dans des antres solitaires. » Elle dépérit, il ne lui reste bientôt « que la voix et les os ». Les os eux-mêmes se pétrifient, mais « la voix est intacte », « elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle ». Le célèbre extrait des *Métamorphoses* d'Ovide est cité par Édith Fournier dans son avant-propos au recueil de poèmes de jeunesse de Samuel Beckett intitulé *Les Os d'Écho et autres précipités*⁴. Pour reprendre les mots de Paul Zumthor cités en exergue, dans les décennies que nous avons choisi d'étudier, les valeurs de la voix parlée se sont indéniablement « affaibli[es] » jusqu'à être « élimin[ées] », non pas au

théâtre – nous venons d'évoquer Beckett –, mais dans le discours théorique des spécialistes de théâtre. La voix que nous dirons « verbale » pour mieux l'opposer à la voix « non verbale » qui à la même époque suscite un véritable engouement, semble avoir perdu sa valeur « dans l'usage, dans la sensibilité et dans l'imagination » théâtrologiques. L'écriture n'est pas pour rien dans cette désaffection, mais plutôt du fait de dégâts collatéraux. La façon dont certains spécialistes de littérature avaient réduit l'œuvre scénique au texte « dramatique » a suscité en retour chez les chercheurs militants de la toute nouvelle discipline appelée « études théâtrales »⁵ une valorisation de ce qui, à leurs yeux, fondait la naissance du théâtre comme art autonome : la « théâtralité », entendue – en une lecture expéditive du fameux texte de Roland Barthes –, comme « tout ce qui n'est pas le texte ». La voix parlée, perçue comme inextricablement liée au texte (elle l'est en effet), en a été comme soudainement oubliée. Dans les pratiques des théâtrologues, sauf exceptions et traitement à part des « théâtres de voix », l'écoute a fait place au regard (scénique, scénographique, plastique) et à la sensibilité haptique (un rapport au corps non langagier).

- 3 De ce phénomène, particulièrement puissant dans l'espace français, témoigne l'oubli quasi complet des enregistrements sonores des spectacles (disques, bandes magnétiques, cassettes audio) par la recherche, au moment même où ceux-ci se multipliaient et acquéraient une qualité inégalée du fait de la banalisation de l'usage du magnétophone. Le réveil de ces archives dormantes aura coïncidé, en 2008, avec les premières interrogations sur la dimension phonique (au sens large), du théâtre, et c'est leur écoute qui entraînera la prise en compte de la dimension phonique (au sens plus étroit de « vocale ») des spectacles. La composante que nous dirons vocale-verbale occupe une telle place dans les enregistrements de toute la période, y compris ceux qui ont fixé ce qu'on a appelé le « théâtre d'image », qu'elle s'est ensuite imposée comme l'objet central du nouveau projet.
- 4 C'est donc l'importance accordée par les chercheurs de la première équipe aux divers modes de reproduction sonore qui est à la source du présent ensemble sur la voix parlée scénique. La première publication collective du projet ECHO, en 2017, portait sur la construction d'une « mémoire phonique moderne »⁶. Elle éclairait la façon dont « le développement des technologies d'enregistrement, de production et de diffusion du son a [vait] contribué à l'élaboration d'une [telle] mémoire », phénomène important en soi, mais elle montrait aussi que « ces nouvelles expériences [avaient] profondément nourri le travail des artistes »⁷. Ajoutons : tout particulièrement en ce qui concerne la voix. Même si les usages scéniques du microphone sont antérieurs⁸, c'est lors du stage de Beaune, organisé par Pierre Schaeffer en automne 1942 pour préparer l'ouverture du Studio d'Essai de la Radiodiffusion nationale, que Jacques Copeau, habitué de longue date de la radio, rédige des réflexions décisives sur le sujet⁹. C'est lors du même stage que José Bernhart, jeune ingénieur du son, mène des expériences sur l'organisation de « plans sonores » qu'il reprendra dans son *Traité de prise de son* en 1949¹⁰ et qui le conduiront à l'invention en 1950, avec Jean-Wilfrid Garrett, du système dit de « stéréophonie dirigée ». Celui-ci intéressera énormément Maurice Jarre, alors collaborateur majeur de Vilar au TNP, en particulier parce qu'il devait permettre, entre autres effets, une « parole chuchotée aux oreilles des spectateurs »¹¹. Nous pourrions prendre d'autres exemples. Or, à lire les histoires du théâtre et les ouvrages spécialisés, entre les avant-gardes du début du xx^e siècle et les créations sonores contemporaines, on pourrait croire qu'il ne s'est rien passé (du moins dans le champ francophone) sur le plan de la création sonore en général

et de la voix parlée en particulier. Nous espérons avoir contribué à combler cette faille. Une caractéristique majeure de l'histoire ici reconstituée est qu'elle parcourt à peu près toutes les formes qui, dans les années 1950-1960, participaient de ce que nous avons décrit comme une intermédialité organisée autour de l'axe du son : productions scéniques de divers types, récitals de chanson, performances poétiques, lectures, spectacles « son et lumière », productions radiophoniques, productions discographiques. Ces formes sont alors rapprochées par l'usage des mêmes technologies, d'espaces pensés en termes d'acoustique, de modèles oraux/auraux apparentés. Une fois cette structure intermédiaire disparue, dès le début des années 1970, c'est sur d'autres bases et à l'intérieur d'autres réseaux que le théâtre continuera à retravailler la parole.

- 5 *L'Écho du théâtre 2* vient donc à la fois prolonger *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique* et l'inscrire rétrospectivement dans la problématique centrale du projet, résumée dans l'intitulé du colloque final de décembre 2016 repris partiellement pour ce dossier : « La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du xx^e siècle) »¹². Comme le précédent, ce numéro s'articule en deux volets. Le premier, « Problèmes et concepts », regroupe six contributions : trois grandes ouvertures sur la question de la voix parlée au théâtre, successivement proposées par une spécialiste d'études théâtrales, une spécialiste de littérature et une architecte, suivies de trois exposés méthodologiques et théoriques directement liés aux recherches d'ECHO, rédigés par des chercheurs rattachés à des disciplines éloignées les unes des autres (études intermédiales, acoustique physique, histoire culturelle, anthropologie) que le projet a amenés à dialoguer. Le deuxième volet, « Pratiques de la recherche », s'organise en trois grandes parties : une réflexion sur les archives sonores, leur création, leur conservation, leurs usages dans la société et dans la recherche (en quatre contributions) ; un ensemble d'approches du lieu théâtral comme lieu auditif, acoustique et sonorisé (cinq contributions) ; une suite d'études dédiées à des recherches artistiques couvrant toute la seconde moitié du xx^e siècle, différentes, voire divergentes, mais illustrant ensemble l'hypothèse d'un théâtre laboratoire-conservatoire de la langue (six contributions).
- 6 L'ensemble du dossier reflète bien l'interdisciplinarité constitutive du projet ECHO, en mettant particulièrement en évidence la fructueuse synergie qu'il a suscitée entre les chercheurs en études théâtrales et les spécialistes des autres domaines associés à l'aventure : chanson, littérature, archivistique, acoustique, architecture. Mais il témoigne aussi de la prégnance de la problématique de la voix parlée dans le milieu même du théâtre – et ce à tous les niveaux de sa pratique –, en rendant compte du souci et du soin que lui ont consacrés les indispensables régisseurs du son interviewés par Daniel Deshays, les auteurs (Cocteau, Claudel, Pichette, Métellus, Sarraute, Novarina...), les metteurs en scène (Jouvet, Vilar, Barrault, Vitez, Green, Mnouchkine...) et, bien sûr, les acteurs, dont les voix porteuses de textes et d'émotions parcourent chacune de ces études. Au-delà des diverses théories, méthodologies, pratiques de la recherche et pratiques de la scène, trois grands axes d'approche de la voix parlée au théâtre semblent ainsi se dégager de ce dossier : celui de l'oralité, celui de l'auralité, et celui de la langue.
- 7 Comme le rappelle à juste titre Daniel Deshays, le sonore du spectacle doit être considéré dans sa globalité et, à ce titre, « la condition d'existence de la voix n'est en rien différente de celle des autres sons » avec lesquels elle est en relation¹³. Du point de vue de l'expérience actorielle et spectatorielle, toutefois, le son de la voix se démarque par son rapport au corps (visible ou non) de l'acteur qui l'émet, de même que par son rapport au texte généralement ainsi « (é)mis en scène¹⁴ » – ce qui contribue à préciser sa relation

avec les autres sons de la scène ou de la salle. Comme le soulignent nombre d'études du dossier, le théâtre relève de ce régime de « communication opérée par voie buccale et sonore¹⁵ », impliquant une « structuration corporelle¹⁶ » du discours non seulement par la voix mais aussi par le souffle, le geste, le regard, qu'est l'oralité. Le pragmatisme un peu daté de ces définitions de l'oralité (« communication », « structuration ») n'en limite pas les usages poétiques. Au contraire, il les fonde, comme en témoignent dans le champ francophone les travaux de Paul Zumthor sur la poésie orale, ainsi que la réflexion fondamentale d'Henri Meschonnic sur le rythme¹⁷. Le continuum corps-langage théorisé par Meschonnic est ainsi au cœur de l'analyse faite par Arnaud Rykner de l'« oralité pure » du théâtre de Nathalie Sarraute. Il caractérise aussi les recherches des poètes-performeurs de l'après-guerre dont la poésie en action, comme le montre Cristina De Simone, s'inspire directement des expérimentations vocales d'Antonin Artaud. Il concentre dans le travail du souffle la puissance poétique du verset claudélien, notamment chez Antoine Vitez dont l'article de Pascal Lécroart compare les mises en scène du théâtre de Claudel avec celles de Jean-Louis Barrault (la physicalité de la diction chez Vitez est aussi abordée sous un autre angle dans l'article de Brigitte Joinnault). Enfin, il se prolonge dans la notion de « geste vocal » convoquée par Julia Gros de Gasquet pour définir l'art de la déclamation baroque redécouvert par le metteur en scène Eugène Green. Fréquemment utilisée en musique, cette notion caractérise aussi les modalités de théâtralisation de la chanson par les grandes voix féminines d'après-guerre (Piaf, Montero, Varte) présentées par Joëlle Deniot. Nul besoin cependant que le corps soit présent pour qu'opère le continuum corps-langage, ainsi que le montre Helga Finter à travers son analyse transhistorique des fonctions représentationnelles de la voix scénique, dans la parole théâtrale comme dans le chant opératique. Dans le même ordre d'idée, l'article de Marion Chénétier-Alev, consacré à l'histoire des rapports entre théâtre et radio, montre comment la nouvelle phénoménologie du sonore introduite par la radio a contribué à déplacer, au théâtre, les modes du parler et de l'écoute, en d'autres termes : son oralité et son auralité.

- 8 Tout comme dans le précédent projet « Le son du théâtre », cette dernière notion est en effet centrale au projet ECHO. Issu des *Sound Studies*, le terme d'auralité renvoie au contexte culturel de l'écoute, et plus largement de l'audition : il « désigne la combinaison de l'audible (ce qu'il y a à entendre) et de l'entendu (ce qui est entendu par un sujet donné, selon les protocoles et les valeurs qui structurent et colorent sa perception)¹⁸ ». Dès la fin du XIX^e siècle, la diffusion acousmatique des voix (*via* le téléphone et le disque puis, à partir des années 1920, la radio) transforme radicalement les habitudes et l'imaginaire de l'écoute. Cette séparation du son et de sa source s'expérimente aussi dans le *live* de la représentation théâtrale : dès les années 1920, les salles de théâtre s'équipent de haut-parleurs destinés à la diffusion de sons et de musiques de scène enregistrés sur disque et, plus tard, de voix amplifiées par le microphone. Dans les années 1960, le développement et la complexification des technologies, ainsi la multiplication des salles polyvalentes, nécessitent l'intervention d'acousticiens et de techniciens spécialisés pour assurer la qualité sonore des spectacles et des salles.
- 9 Plusieurs auteurs du dossier s'attachent à rendre compte de ces différents contextes sonores et, par des méthodologies variées, à combler, du moins en partie, le fossé entre ce que Jonathan Sterne appelle le passé audible (*audible*), qui nous est encore perceptible grâce aux enregistrements et autres supports sonores, et le passé auditif (*auditory*), que nous pouvons tenter de reconstituer et de comprendre par la recherche

historiographique¹⁹. La voix parlée au théâtre ne peut en effet s'appréhender que dans et par ces contextes d'écoute, dont elle est par ailleurs l'une des constituantes. Retracer l'histoire des technologies de la scène, de leurs fonctions, de leurs dispositifs et de leurs effets, en est un moyen privilégié : les usages du disque et du microphone, de la stéréophonie dirigée, de la bande magnétique, sont explorés respectivement par Jeanne Bovet, par Joël Huthwohl et Éric Monin, et par Jean-Marc Larrue. La compréhension de l'auralité du théâtre passe aussi par la consultation des archives audio, dont la variété et la richesse, détaillée par Joël Huthwohl pour les collections de la BnF, n'ont d'égale que la négligence dont elles furent longtemps l'objet. Les textes d'Hélène Bouvier, de Jean-Marc Larrue, de Marion Chénétier-Alev et de Daniel Deshays cernent bien à la fois l'intérêt et le défi que constituent ces archives (internes ou publiques, radiophoniques, discographiques, magnétiques ou numérisées) pour l'écoute des voix et, plus largement, des sons du théâtre du passé. Tout comme celle des technologies sonores, l'étude des archives audio doit en effet être croisée avec l'histoire de la production et de la réception des spectacles de façon à pouvoir prétendre approcher adéquatement, c'est-à-dire le mieux possible, l'expérience auditive des créateurs et des publics qui furent les leurs. Cette préoccupation affleure dans tous les textes ; elle est plus particulièrement problématisée par ceux de Tommaso Zaccheo, consacré aux critiques dramatiques des spectacles du Théâtre de l'Athénée, et d'Hélène Bouvier, fondé sur des entretiens avec des spectateurs du TNP. Enfin, dans cette recherche sur l'auralité du théâtre, la prise en compte de l'acoustique des salles s'avère capitale, comme en témoigne l'entretien avec l'architecte Brigitte Métra réalisé par Sandrine Dubouilh, ainsi que l'article consacré par cette dernière aux transformations de la grande salle du Palais de Chaillot. À cet égard, la collaboration avec les acousticiens du LIMSI (Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur), qui constituait un des volets clés du projet ECHO, a permis de mobiliser les ressources de la réalité virtuelle pour tenter de reconstituer l'acoustique des deux salles à l'étude (les grandes salles du Palais de Chaillot et du Théâtre de l'Athénée), simuler les conditions d'écoute de leur public, et auraliser en conséquence l'expérience d'écoute de groupes-témoins, initiative pionnière dont rend compte l'article rédigé conjointement par Brian Katz et Marie-Madeleine Mervant-Roux.

- 10 Toutes ces contributions soulignent à quel point les auralités théâtrales du second XX^e siècle demeurent liées à l'écoute de la voix parlée : sa résonance, son intelligibilité, ses valeurs de référence. Selon le terme consacré dans les études anglophones, il s'agit toujours d'un régime esthétique oral/aural. Il faut alors s'interroger sur ce qui est ainsi donné à entendre par la voix au théâtre. À défaut d'un texte (écrit ou non), cela demeure une parole : une articulation (plus ou moins travaillée, plus ou moins contrariée) du langage verbal. La désaffection du « royaume de Sire le Mot²⁰ » (objet de tous les soupçons dans les années à l'étude) semble avoir oblitéré, pour les études théâtrales, cette réalité primordiale : l'investissement du son de la voix ne se fait pas au détriment de la parole ; il donne à celle-ci de nouvelles conditions de profération et d'audibilité (notamment, mais pas seulement, par le biais des technologies sonores), et il la renouvelle par le travail attentif et inventif de la langue. L'exploration des registres ou niveaux de langue en constitue un aspect notable ; Arnaud Rykner rappelle à cet égard les sociolectes qu'on s'est plu à détecter dans le théâtre de Nathalie Sarraute. Mais, plus encore, c'est la sonorité de la langue qui suscite les propositions les plus fortes, par la mise en évidence à la fois de sa richesse et de son étrangeté (l'une à l'autre intimement liées). Ainsi, le verset claudélien, fondé sur la disjonction entre structure métrique et structure syntaxique, permet comme le dit Pascal Lécroart de « déconcerter le sens courant » de la langue. De

même, comme le souligne Arnaud Rykner, la « manière dont les mots s'articulent » chez Sarraute contribue au choc de la matière du langage qui caractérise son théâtre. Le travail sonore de la langue est aussi au cœur des voix et écritures radiophoniques dont Marion Chénétier-Alev retrace la mouvante dualité, la radio apparaissant à la fois comme le conservatoire du français parlé et le vecteur privilégié de son questionnement.

- 11 Définis par leur rapport normatif à la langue, les classiques sont l'objet d'affrontements passionnés et parfois virulents. Le travail sonore du texte contribue à en renouveler l'écoute, comme en témoignent l'étude de Brigitte Joinnault sur Antoine Vitez et celle de Julia Gros de Gasquet sur Eugène Green. Le premier, on le sait, revendiquait dans ses spectacles la « reconstitution imaginaire » d'un langage perdu, tandis que le second, prenant modèle sur le mouvement de redécouverte de la musique ancienne, s'est consacré à la réactivation historique du français du XVII^e siècle, et particulièrement de la phonétique de la déclamation. Si éloignées que puissent paraître, dans leur principe, les démarches qui fondent ces mises en voix du répertoire classique, elles sont curieusement contemporaines (le Théâtre de la Sapience d'Eugène Green est créé en 1977), et leurs effets sont comparables, en ce qu'elles donnent à entendre au public médusé « l'étrangeté de cette langue dans sa propre langue²¹ ». Ce phénomène d'étrangéisation du français est renforcé par l'arrivée d'écritures et d'acteurs qui ouvrent la scène à d'autres rythmes, d'autres vocabulaires, d'autres accents. Lorsqu'il en devient le directeur en 1981, Vitez fait ainsi de Chaillot un véritable laboratoire de la langue où l'exploration du français de Racine ou de Claudel s'enrichit de celle du français d'ailleurs, par exemple dans les mises en lecture et en scène d'*Anacaona* de Jean Métellus analysées par Brigitte Joinnault. Ce réinvestissement de la langue par des apports étrangers caractérise aussi la troupe de Peter Brook et, de façon différente, celle du Théâtre du Soleil à laquelle Béatrice Picon-Vallin consacre son étude, soulignant combien le métissage et le jeu des accents y donnent à la langue française une nouvelle intelligibilité.
- 12 Dans son étude sur les impasses de l'opposition entre langue classique et pratiques langagières modernes, Hélène Merlin Kajman s'attache à démontrer comment, contrairement aux idées reçues, la langue ne fut pas au XVII^e siècle l'accessoire du pouvoir, mais un domaine de liberté et d'expérimentation collective, notamment dans les arts de la conversation et du théâtre. Cela n'a-t-il pas, finalement, toujours été le cas ? La liberté créatrice du théâtre du second XX^e siècle face aux mots, à leur énonciation, à leur appropriation et à leur partage y donne audiblement suite. Par l'« étrangéisation sonore du texte²² », la scène française de ce récent passé révèle à la fois l'étrangeté de la langue dramatique et les conditions de signifiante de la parole humaine²³.

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

²⁴.

- 13 Une fois de plus, la recherche menée sur le son du théâtre non seulement fait écho à ce qu'écrit Jonathan Sterne dans la perspective générale qui est la sienne en *Sound Studies*, mais exerce sur ses propositions théoriques l'effet d'une acoustique particulièrement réverbérante. « La voix est intacte, écrit Ovide, elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle ». Les syllabes émises par Écho sont tronquées et répétitives, elles n'en sont pas moins efficaces, car l'espace de la métamorphose tragique, c'est-à-dire

de la réduction du dialogue à une réponse minimale, est fondamentalement *un espace d'écoute*. Comme c'est le cas aussi de l'espace du théâtre, acoustiquement calculé pour convenir à la voix parlée – même si l'on n'y dit aucun mot, le faire est ressenti comme toujours possible.

- 14 En l'espace de dix ans, une lassitude croissante par rapport à l'image, ou plus exactement une prise de conscience du fait qu'après un temps d'assouvissement optique, la passion théâtrale du voir s'émousse *si l'on n'y entend rien*, a sensiblement modifié le paysage culturel, artistique et intellectuel dans lequel s'était initialement inscrite la recherche sur le son. En particulier dans le champ de l'art. Les créations que l'on peut dire à la fois auditives et phoniques sont nombreuses, travaillant de façon inédite la mémoire verbale, l'expression verbale, l'audition verbale, avec des paroles soufflées, articulées, parlées-chantées, écrites, traduites, médiatisées, avec des émotions théâtrales spécifiques – et des recherches visuelles elles-mêmes renouvelées²⁵. Or cette scène-là a une histoire. Ses techniques et ses modèles se sont en grande partie élaborés pendant la période que nous avons entrepris d'étudier, c'est-à-dire d'abord d'écouter²⁶.

Figure 1 – Logo ANR ECHO



NOTES

1. Rédigé pour l'entrée « Oralité » du dictionnaire historique *Ästhetische Grundbegriffe* (Stuttgart, Metzler, vol. 4, 2002), le texte a été reproduit dans sa version française originale, avec une présentation de Philippe Despoix, dans la revue *Intermédialités*, n° 12, *Mettre en scène*, George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue (dir.), Montréal, automne 2008, p. 169-202.

2. L'intitulé complet du projet était le suivant : ECHO (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). ANR-13-CULT-0004 <http://www.agence-nationale-recherche.fr/Projet-ANR-13-CULT-0004>

3. L'ouvrage *Le Son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* (Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.], Paris, CNRS Éditions, 2016), présente les principaux résultats de ce programme qui avait associé un laboratoire du CNRS et une équipe du CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité) de Montréal. Il avait été précédé de trois livraisons de la revue *Théâtre / Public* (numéros 197, 199, 201) en 2010-2011.

4. Samuel Beckett, *Les Os d'Écho et autres précipités* [1935], traduction et présentation d'Édith Fournier, Paris, Minuit, 2002, p. 7.
5. Les études théâtrales ont été officiellement reconnues en France à la fin des années 1950. Voir Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Rennes, PUR, « Le spectaculaire », 2019.
6. Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev (dir.), *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles*, *Revue Sciences/Lettres*, n° 5, 2017, Rue d'Ulm, mis en ligne le 2 oct. 2017, <https://journals.openedition.org/rsl/1034>
Voir en particulier l'Éditorial, coécrit par H. Bouvier et M. Chénétier-Alev.
7. Les passages cités se trouvent respectivement page 1 et page 2 de l'Éditorial.
8. Voir Jeanne Bovet, « Un micro, pour quoi faire ? Quelques usages vocaux des années 1930-1940 », *Le Son du théâtre. 3. Voix words words words Théâtre/Public*, n° 201, 2011, p. 54-58.
9. Voir Jacques Copeau, « Pour une esthétique de la radio », *Cahiers d'études de radio-télévision*, n° 9-10, *Littérature et radio*, Paris, PUF, 1956, p. 29-40.
10. José Bernhart, *Traité de prise de son*, Paris, Eyrolles, 1949.
11. Note « confidentielle » (« Rien à la presse ») de Maurice Jarre à Jean Vilar, 1951 (pendant la préparation des spectacles d'ouverture du TNP au Palais de Chaillot). Voir *infra* les études d'Éric Monin et de Joël Huthwohl.
12. Voir le programme du colloque en ligne sur le site d'ECHO : <https://echo-projet.limsi.fr/doku.php?id=actualites>
13. Daniel Deshays, « Régie et archivage au quotidien des représentations », *infra* § 2.
14. Pour reprendre l'expression de Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 183 sq.
15. Paul Zumthor, « Oralité », *op. cit.*, p. 169.
16. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 193.
17. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
18. Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction. Composer avec le sonore : historiciser, écouter, écrire » in *Le Son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, *op. cit.*, p. 18-19.
19. Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/Londres, Duke University Press, 2003. *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, La Découverte/ Philharmonie de Paris-Cité de la musique, « La rue musicale », 2015.
20. Expression appliquée par Gaston Baty au théâtre classique, et particulièrement à l'œuvre de Racine (« Sire le Mot », *Les Lettres*, 1^{er} novembre 1921 ; repris dans *Le Masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre*, Paris, Bloud et Gay, 1926).
21. Julia Gros de Gasquet, « Eugène Green et la déclamation baroque : réinventer la langue ? », *infra*, § 27.
22. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De *La Dispute* (1973) à *Combat de nègre et de chiens* (1983). Comment réinventer une scène parlante ? », in M.-F. Lévy, P. Goetschel et M. Tsikounas (dir.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 163.
23. *Ibid.*, p. 165.
24. Alan Burdick, « Now Hear This: Listening Back on a Century of Sound », *Harper's Magazine*, vol. 303, n° 1804, 2001, p. 75, cité par Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore*, *op. cit.*, p. 7 [*The Audible Past*, *op. cit.*, p. 2].
25. Par exemple : *Suite n°2* (Joris Lacoste, *L'Encyclopédie de la parole*), *Saga* (Jonathan Capdevielle), *The Pyre et The Ventriloquists Convention* (Gisèle Vienne), *By Heart et Sopro* (Tiago Rodrigues), *Ça ira (1) Fin de Louis* (Joël Pommerat), *Nachlass* (Rimini Protokoll).
26. Nous tenons à remercier les auteurs de ce numéro, qui ont tous participé, certains dans la longue durée, aux recherches du projet ECHO, à remercier plus largement les enseignants-chercheurs et chercheurs, les conservateurs du département des Arts du spectacle de la BnF, les techniciens, les ingénieurs de recherche et les étudiants qui ont contribué aux différentes tâches

dont cette publication est directement ou indirectement nourrie, à remercier enfin les responsables de la revue *RSL* d'une part, du service des Éditions multimédia de la BnF, d'autre part, d'avoir permis la connexion des éditions numériques (universitaire et grand public) de notre projet.

AUTHORS

JEANNE BOVET

Jeanne Bovet est professeure au département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal où elle enseigne l'histoire et l'esthétique du théâtre. Ses recherches principales portent sur les usages dramaturgiques et scéniques de la voix. Tout en continuant à s'intéresser à la question de la déclamation dans la dramaturgie classique, sur laquelle elle a publié plusieurs articles et chapitres de livres, elle consacre l'essentiel de ses recherches actuelles à l'histoire théâtrale du microphone, ainsi qu'aux relations entre voix, texte et média dans le théâtre du xx^e siècle. Membre du programme international « Le son du théâtre/Theatre Sound (xix^e-xxi^e siècles) » et du projet ANR ECHO, elle a codirigé avec Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue le numéro 201 (*Voix words words words*) de la revue *Théâtre/Public* (2011). De 2014 à 2018, elle a été codirectrice de *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*.

Parmi ses publications :

« Faire voir l'écoute : le dispositif de démonstration du *Vol de Lindbergh* de Brecht, Baden-Baden, 1929 », in M.-M. Mervant-Roux et J.-M. Larrue (dir.), *Le Son du théâtre (xix^e-xxi^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 315-328.

« Le dispositif technologique chez Robert Lepage : une ingénierie de l'ingéniosité », in I. Pluta et G. Girot (dir.), *Metteur en scène aujourd'hui : identité artistique en question ?*, Rennes, PUR, 2017, p. 375-387.

« Juvet et les technologies sonores : dramaturgies et dispositifs de sonorisation de la voix à la Comédie des Champs-Élysées », in È. Mascarau et J.-L. Besson (dir.), *Louis Juvet, artisan de la scène, penseur du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 101-114.

« L'arbre et la forêt : quelle déclamation pour quel public ? », in C. Candiard et J. Gros de Gasquet (dir.), *Scènes baroques contemporaines*, Lyon, PUL, à paraître en 2019.

MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX

Marie-Madeleine Mervant-Roux, directeur de recherche émérite au CNRS (études théâtrales), membre de THALIM, a coordonné avec Jean-Marc Larrue (Université de Montréal) le programme international « Le son du théâtre/Theatre Sound (xix^e-xxi^e siècles) ». Voir *Théâtre/Public*, n^{os} 197, 199, 201 (2010-2011) et l'ouvrage *Le Son du théâtre* (2016). De 2014 à 2018, elle a dirigé le projet ANR ECHO [ÉCRIre l'HISTOIRE de l'Oral] (ARIAS/THALIM, BnF, LIMSI, avec l'UvA et le CRIalt) : « L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) ».

Parmi ses publications :

Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore, G. Faburel, C. Guiu, M.-M. Mervant-Roux, H. Torgue et P. Woloszyn (dir.), Rennes, PUR, 2014.

Art et bruit. Théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse, M.-M. Mervant-

- Roux et G. Pisano (dir.), *Ligéia. Dossiers sur l'art*, XVIII^e année, n° 141-144, Paris, juil.-déc. 2015.
- Le Son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2016.
- « De *La Dispute* (1973) à *Combat de nègre et de chiens* (1983). Comment réinventer une scène parlante ? », in M.-F. Lévy, P. Goetschel et M. Tsikounas (dir.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 159-168.
- « Études théâtrales et *Sound Studies*. Vers une histoire aurale du théâtre », *Diogène*, 2017/2-3-4, n° 258-259-260, *L'Histoire culturelle au prisme des Studies*, Sophie Croisy, Lise Guilhamon, Brigitte Rollet et François Robinet (dir.), PUF, 2019, p. 154-167.