

Le théâtre mis sur écoute Échos du colloque international « Le son du théâtre »

Cyrielle Dodet

Numéro 147 (2), 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69490ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dodet, C. (2013). Le théâtre mis sur écoute : échos du colloque international « Le son du théâtre ». *Jeu*, (147), 144–149.

CYRIELLE
DODET

LE THÉÂTRE MIS SUR ÉCOUTE

Échos du colloque international « Le son du théâtre »

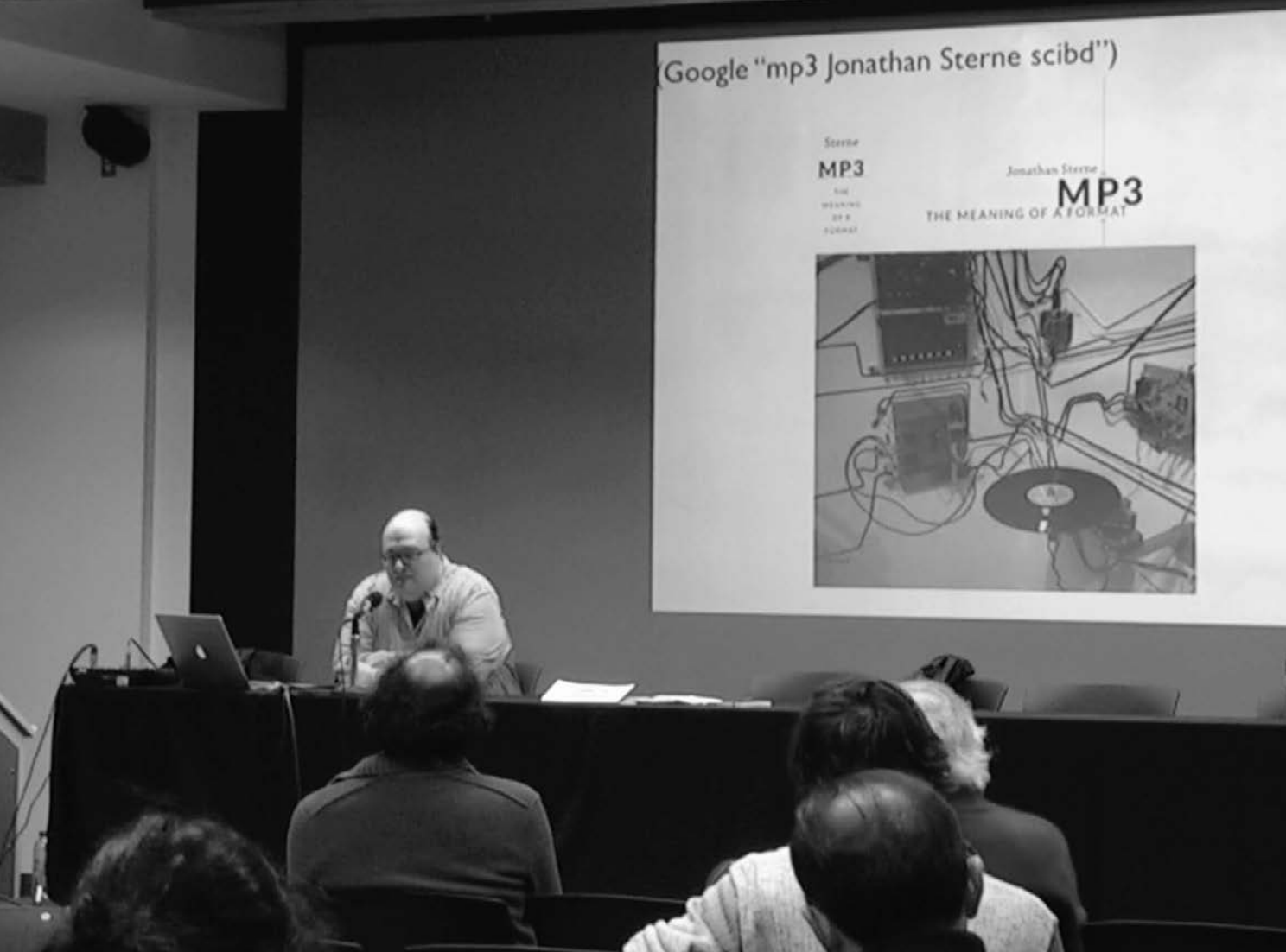
« On entend mal au théâtre ! » C'est cette protestation, qui rythme de façon remarquable l'histoire de la critique théâtrale, qu'un certain nombre de chercheurs ont décidé de prendre au sérieux. Cette plainte est en fait révélatrice d'un constat simple : les dimensions auditive et sonore du théâtre sont peu étudiées. Si le terme *theatron* désigne en grec le lieu d'où l'on voit, la lecture peu discutée de cette étymologie a eu tendance à favoriser des approches théâtrales visuelles. Or, cet angle laisse dans l'ombre les enjeux passionnants que soulève la question du son du théâtre. Tendons-lui l'oreille : le son désigne au théâtre un ensemble acoustique formé par la voix, le bruit, le silence et la musique. Ces quatre éléments sont intrinsèquement communs à la scène et à la salle, c'est-à-dire qu'une voix émanant du public influencera autant la scène qu'un silence sur scène résonnera dans la salle. Il était temps de placer le son du théâtre sur écoute.

Depuis 2008, l'équipe de recherche québécoise CRIait et l'équipe française ARIAS¹ ont mené huit ateliers internationaux sur ce sujet. Le colloque, qui a eu lieu du 21 au 25 novembre 2012 à l'Université de Montréal, en est la plus

grande manifestation, par la centaine de participants issus de 20 pays qu'il comptait, ainsi que par l'ampleur et la variété des perspectives et des objets étudiés. Ce colloque visait notamment à constituer une histoire sonore du théâtre couvrant les deux derniers siècles. Dans les sociétés occidentales, les moyens d'écoute et de reproduction du son se sont en effet fortement développés² au XIX^e siècle, par exemple grâce à l'invention du téléphone, du phonographe et de la radio. Ainsi, l'audition s'est distinguée des autres sens : elle s'est trouvée intensifiée et pensée de façon autonome. De même, le son a commencé à être étudié comme un objet physique. Sa production, sa transmission et ses effets ont été analysés indépendamment de la musique et de la voix, qui retenaient l'attention jusque-là. La littérature et le théâtre ont été des chambres d'écho de ces progrès qu'ils ont parfois intégrés. Mentionnons seulement *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Ce roman publié en 1886 a pour protagoniste une androïde prénommée Hadaly, dont les poumons sont deux phonographes d'or. Ils la dotent en quelque sorte de la parole, ce qui la rend plus idéale encore aux yeux de l'homme à qui elle est promise. La prise en compte des technologies

1. ARIAS est l'Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle et le CRIait, le Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques.

2. Voir les travaux de Jonathan Sterne dans *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003, 450 p.



Jonathan Stern au colloque « Le son du théâtre », qui s'est tenu à l'Université de Montréal en novembre 2012.

a pu être thématique, mais aussi technique et esthétique. Ainsi, le phonographe permettait de constituer des archives sonores de certaines représentations, en même temps qu'il a investi la scène théâtrale.

Quel espace acoustique le théâtre forme-t-il ? Qu'entend-on et comment ? Selon l'hypothèse du groupe de recherche, une écoute particulière s'invente au théâtre à la fin du XIX^e siècle. Elle se distingue de l'écoute musicale et devient une pratique sensorielle autonome, multiforme et variable, qui réorganise profondément la mise en scène jusqu'à nos jours. Restait à explorer les tenants et les aboutissants de cette hypothèse.

Aux grands maux les grands remèdes. Praticiens, chercheurs et étudiants ont exposé leurs recherches, expliquant les perspectives retenues et les méthodes choisies. Les démonstrations artistiques, les conférences de praticiens et les communications scientifiques ont concouru à ancrer la théorie dans la pratique et à cerner la multitude d'enjeux que présente le son au théâtre. À travers ces observations fourmillantes, il s'est agi de développer une théorie du son théâtral, indépendamment des langues, des lieux et des époques. C'est pourquoi les équipes de recherche ont poursuivi leur élaboration d'un glossaire international sur les mots du son. Voici quelques échos de ces riches journées !

Parler son

Plusieurs rencontres ont permis de faire dialoguer des créateurs sonores. Les conditions matérielles ont été abordées, à savoir les techniques employées et inventées, leur coût et, entre autres, les possibilités concrètes de montage en salle. La créatrice sonore Nancy Tobin de lancer : « Les gens de son ne mangent pas » puisque la plage horaire qui leur est trop souvent allouée pour le montage correspond aux pauses des repas. Cette boutade rappelait la place parfois trop ténue accordée au son et à sa conception dans l'élaboration d'une mise en scène. Le créateur sonore américain Scott Gibbons, qui travaille notamment avec la compagnie italienne Societas Raffaello Sanzio dirigée par Romeo Castellucci, a en revanche expliqué comment ce dernier lui laissait une grande autonomie pour ses créations. Cependant, il ne faudrait pas croire que le son qu'il a par exemple conçu pour *Inferno*³ est indépendant de cette création théâtrale, de ses thématiques, de son esthétique ou encore de son dispositif spatial. À la possibilité de sortir un disque offrant sa trame sonore d'un spectacle, Scott Gibbons a répondu qu'il n'y aurait guère de sens à présenter cette matière sonore séparément de la représentation. Cette même relation entre une grande autonomie de création et une étroite dépendance entre le son et le moment théâtral a été mentionnée par le créateur sonore québécois Nicolas Bernier. Comme Scott Gibbons, ce dernier vogue entre performance, installation, musique concrète, improvisation bruitiste et collaborations avec le théâtre et la danse. Il se présente le plus souvent comme « créateur sonore », car l'expression est plus ouverte que « musicien » ; mais, dans le milieu théâtral, il préfère spécifier qu'il est musicien pour qu'on ne le perçoive pas comme un producteur d'effets sonores. L'anecdote prête à sourire, mais demeure révélatrice d'un certain flottement autour de cet art et des perceptions qu'on en a.

L'amplification en débat

L'articulation entre usages technologiques et geste esthétique a souvent été évoquée. Le créateur sonore français Daniel Deshays a ouvert le colloque en mettant en garde contre l'idéologie progressiste dont le son peut être affublé. Il a invité à penser la nature sonore de chaque création comme étant unique. En faisant référence aux enceintes en façade, ces haut-parleurs qui sont placés sur le cadre de scène et font face aux spectateurs, il a déploré le son plat qu'elles transmettent trop souvent. La voix amplifiée perd alors en profondeur. La parole marque déjà un écart entre le corps et la voix. L'amplification vocale vient dans ce cas renforcer cet écart. Si la sonorisation et la dissociation qu'elle souligne sont banalisées, les raisons d'amplification visent trop souvent à pallier un défaut architectural et non à marquer des choix



3. *Inferno* a été créé par Romeo Castellucci au Festival d'Avignon en juillet 2008.



Nancy Tobin au colloque « Le son du théâtre », qui s'est tenu à l'Université de Montréal en novembre 2012.

esthétiques précis. Le haut-parleur apparaît alors comme un nouveau corps mécanique, dont la gueule est toujours ouverte, même s'il ne profère aucun discours. Un souffle s'en échappe incessamment, et il est impossible de le réduire au silence. Il demeure dominant, car la voix amplifiée qu'il diffuse réfute, voire exclut toute réponse, en ne permettant pas de silence. Amplifier une voix au théâtre, c'est donc risquer de diminuer le partage du sensible. Un exemple frappant a permis de saisir la force d'un choix esthétique sonore. Lorsque l'acteur et metteur en scène italien Carmelo Bene a créé *Roméo et Juliette* en 1977, il a fait de l'amplification le principe de sa mise en scène. Le plateau était une table, parsemée d'assiettes cassées et de verres. Dans ce décor, les personnages paraissaient minuscules, et leurs voix amplifiées pouvaient se mesurer à cette scénographie gigantesque. De façon signifiante, les voix – toujours amplifiées – étaient chuchotées lors des discours amoureux, ce qui les laissait alors à l'échelle des corps.

Nancy Tobin a témoigné d'un même souci de précision technique et esthétique, en présentant certaines de ses créations sonores, comme celle qu'elle a conçue pour *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, mis en scène par Denis Marleau en 2002. Grâce à sa « méthode d'amplification vocale pour le théâtre », elle parvient à ancrer la voix amplifiée dans le corps du comédien qui parle et à rapprocher la voix normale de la voix amplifiée au point de les confondre. Plusieurs facteurs entrent en jeu. Tout d'abord, une utilisation très spécifique des haut-parleurs permet de synchroniser le son émis par le comédien et le son reçu par le spectateur, pour que ce dernier ne perçoive pas de délai. De plus, le plan de salle est établi très rigoureusement : les haut-parleurs sont réglés et orientés pour que la qualité sonore soit aussi excellente aux oreilles du spectateur assis au centre du premier rang qu'à celles du spectateur excentré au fond de la salle. Et cette qualité est visée dans toutes les salles investies lors d'une tournée. Dans ce contexte, le technicien à la console devient un véritable interprète qui ajuste finement le dispositif établi au fur et à mesure de la représentation. À ce colloque, Nancy Tobin avait convié Claude Cyr, chef sonorisateur avec qui elle a collaboré pour cette méthode d'amplification vocale pour le théâtre. Ce dernier a présenté tous les astucieux micros qu'il développe, en se fondant sur la morphologie du comédien et en veillant toujours à son confort. Ces micros peaufinent l'illusion d'une voix amplifiée extrêmement proche de la voix normale, sur les plans sonore et visuel. Ils sont de plus en plus performants et discrets.

Entendre des voix

À travers les époques, la voix cristallise bien des fantasmes. Elle est à la fois ancrée dans le corps et située en dehors, pouvant même revêtir des qualités sacrées. Elle peut s'avérer mensongère ou, au contraire, donner accès à l'être : ne dit-on pas d'une voix qu'elle « trahit » une émotion ? L'histoire du théâtre est jalonnée de belles voix dont la force et la singularité garantissent la grandeur des acteurs, même après leur mort. Ces belles voix sont toujours révélatrices d'une époque donnée et de ses croyances, comme le montre Sarah Bernhardt, que Victor Hugo surnommait la « Voix d'or ». Sa voix, par la déclamation et les inflexions qui la caractérisaient, était aussi le gage d'une certaine éloquence, d'un statut quasi divin donné à la parole de l'acteur. De telles voix incontournables ont été historicisées, alors qu'une voix oubliée tout aussi importante dans l'histoire du théâtre a été ressuscitée en quelque sorte : celle du bonimenteur. Cette figure théâtrale inévitable piquait la curiosité des passants, suscitait leur envie, les introduisait au spectacle, voire y intervenait. Agnès Curel, étudiante à Paris III-La Sorbonne nouvelle, a présenté ses recherches sur la voix du bonimenteur, permettant de saisir les moyens acoustiques les plus efficaces déployés dans la rue, cette antichambre du théâtre de foire ou du cabaret. Rodolphe Salis, bonimenteur du Cabaret du Chat noir à Montmartre, en est un exemple célèbre. Pendant une quinzaine d'années, Salis a constitué l'empreinte vocale du fameux cabaret, alors que Toulouse-Lautrec en était l'image. La présence de Salis était d'ailleurs exigée lorsque le cabaret partait en tournée en province.



L'enregistrement de la voix a aussi permis dès le XIX^e siècle de lutter contre le caractère éphémère du théâtre, ce qui avait été tenté par des mémoires et autres traités théâtraux en vogue à la même période. Comme l'a montré Anne Pellois, professeure à l'École normale supérieure de Lyon, la voix était centrale dans cette démarche. Mais les dictionnaires de théâtre, les écrits de critique et ceux des acteurs eux-mêmes montrent à quel point la voix a résisté à la notation et à la description. Et ce, même quand la science a mis le théâtre à l'épreuve. Arnaud Bernardet, professeur à l'Université McGill, a montré comment le statut de la parole au théâtre a été modifié par les nouvelles technologies et par la rationalisation scientifique au début du XX^e siècle, au point que le phonographe a participé de façon

incidente à une réforme de la déclamation théâtrale. Des outils ont permis de mesurer avec fiabilité la matière vocale : la parole a été analytiquement décomposée en ondes, durées, hauteurs et fréquences. L'enjeu était de décrire et de restituer les manières de dire, la manière de l'acteur constituant dans cette démarche un modèle particulièrement remarquable. Entre 1907 et 1908, deux séances ont rassemblé à Paris un savant et une « bête » de scène, plus précisément l'acteur Mounet-Sully, pour théoriser phonétiquement sa diction, pour savoir enfin *comment* il disait. Or, malgré le raffinement des outils de mesure, sa voix a montré quelque résistance, par ses variations infimes, à cette modélisation scientifique. De quoi alimenter plus encore les fantasmes à propos de la voix.



Mounet-Sully dans *la Légende d'Œdipe*, adaptation cinématographique d'*Œdipe roi* de Sophocle par l'acteur, réalisée par Gaston Roudès (1913).

Aux abords du silence

Un autre pan a été abordé, délicat s'il en est : le silence au théâtre. Sur le plan technique, il n'est pas possible d'entendre parfaitement le silence, parce que les ondes sonores se déplacent en permanence dans notre environnement et que le corps humain émet lui-même ses propres ondes acoustiques. John Cage, compositeur de 4'33", cette partition décrite comme quatre minutes trente-trois secondes de silence et qui est en fait formée en partie des sons de l'environnement dans lequel elle est jouée, précisait que nous entendons toujours notre corps. Le théâtre permet de faire l'expérience d'un certain silence, qui serait une catégorie du langage, comme l'affirme le poéticien Henri Meschonnic, ou bien qui serait un état du sonore. Ainsi, Éric Vautrin, professeur à l'Université de Caen, a montré ce que pourrait être et ce que pourrait faire le silence dans des créations théâtrales contemporaines, qu'il a pour l'occasion étudiées au casque plusieurs fois, avant de compléter ses analyses en visionnant des captations.

Qu'il soit un moment d'attente, un instant où l'écoute est bouleversée de façon imprévisible, ou encore un temps de résonance spirituelle, le silence en dit long sur notre écoute. Il permet de saisir comment le théâtre propose moins quelque chose à écouter qu'une discipline de l'écoute, qui se construit de façon singulière selon chaque spectacle.

Chez le metteur en scène français Claude Régy, par exemple, la trame sonore, les voix et les bruits des comédiens, ainsi que la présence muette des spectateurs concourent à faire sentir de façon accrue la densité du silence, cette matière qui unifie la scène et la salle et qui circule de l'une à l'autre. C'est notamment à partir de cette sensation et de ses possibilités qu'un groupe d'étudiants de l'Université du Québec à Chicoutimi a proposé une démonstration intitulée « Masquage et latence du son ». Sous la conduite de leur professeur Jean-Paul Quéinnec, ils ont montré comment un bruit latent peut contribuer à décupler un espace mental imaginaire, à quel point ce bruit peut solliciter une autre façon de voir et même, pour reprendre leur expression, développer « une vue mentale du son ».

À l'écoute !

Daniel Deshays, qui a enregistré l'assemblée des chercheurs et praticiens dialoguant lors d'une séance, a bien souligné par ce geste la passion du son. Comme le dit un vieil adage : « Les oreilles n'ont pas de paupières », alors autant en profiter, autant prêter attention à la dimension acoustique qui nous parvient. Ce colloque a offert une belle traversée des enjeux fondamentaux que soulève le son du théâtre. Il a permis de poser des jalons importants pour constituer une histoire sonore du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, et ce, pour éviter un double écueil : considérer le son comme absolument éternel ou bien redoutablement éphémère. Les propriétés du son, les perspectives qu'il convoque, ses mythes et ses promesses sont impressionnants. Ce projet de recherche a ouvert un chantier foisonnant : des actes du colloque seront publiés en 2014 en français et en anglais⁴. D'autres ouvertures sont au programme. Elles seront géographiques : des praticiens et chercheurs d'Europe de l'Est, d'Amérique du Sud et d'Asie seront sollicités, d'autres disciplines comme la psychologie, la physique ou la sociologie seront aussi conviées. Cette prochaine mise sur écoute sera fructueuse à coup sûr : elle annonce bien des rencontres détonantes. ■

4. Précisons qu'il ne s'agit pas d'une publication bilingue proposant de traduire tous les articles. Certains seront sélectionnés pour être traduits afin que les actes puissent informer les chercheurs anglophones d'études francophones menées sur le son, et réciproquement.