

De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme « paysage sonore »

Marie-Madeleine Mervant-Roux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/428>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme « paysage sonore » », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/428>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme « paysage sonore »

Marie-Madeleine Mervant-Roux

1 À partir des années 1970, selon un processus intermédial complexe dans lequel l'esthétique du film et l'évolution des technologies jouent un rôle décisif¹, un certain nombre de créations scéniques s'enrichissent d'univers sonores cohérents et originaux. Des régisseurs-sonorisateurs venus du cinéma adaptent au théâtre la technique de la bande-son pour suggérer l'espace – ou les espaces – où se déploie l'action dramatique. Mentionnons d'abord



pour la France, à laquelle l'essentiel de notre article sera consacré, les réalisations pionnières d'André Serré pour Patrice Chéreau. C'est Serré qui donne vie et profondeur aux marécages invisibles entourant le palais de marbre dessiné par Richard Peduzzi pour *La Dispute* de Marivaux en 1973², qui élabore les ambiances des pays successivement visités par Peer Gynt, de la Norvège à l'Égypte, pour le spectacle au long cours créé par le metteur en scène, avec le même scénographe, en 1981. Citons ensuite les créations de Philippe Cachia : pour Patrice Chéreau encore (la nuit africaine de *Combat de nègre et de chiens* de Koltès en 1983³, la ville occidentale nocturne de *La Solitude – Dans la solitude des champs de coton* – du même auteur, en 1987, les extérieurs et intérieurs du *Hamlet* de 1988) ; pour Claude Régy : les appartements et les rues de *Grand et petit* de Botho Strauss en 1982. Rappelons enfin les collaborations inventives de Pablo Bergel avec le duo Jourdheuil-Peyret : *Paysage sous surveillance* (Heiner Müller, 1987), ou avec Matthias

Langhoff : *Macbeth* (1990)⁴, *Désir sous les ormes* (1993). Alors que toutes ces réalisations, et beaucoup d'autres, auraient pu être décrites à l'aide de la notion de « paysage sonore », découverte et largement popularisée en France en même temps que la pensée de Murray Schafer à la fin de ces mêmes années 1970 (l'expression constituait le titre français de l'ouvrage *The Tuning of the World*⁵), ni les spécialistes de théâtre, ni les critiques, ni les artistes n'y ont recours.

- 2 Que signifie « paysage sonore », ou plus exactement « soundscape », un néologisme imaginé par Schafer à partir de « landscape », traduit dans notre langue par « paysage sonore » ? Le glossaire de l'ouvrage répond : « [l']environnement des sons ». Schafer explique comment ce qu'il appelle aussi « univers acoustique » pénètre les communautés humaines. D'autant plus efficacement qu'il ne comporte pas d'éléments visuels. « Dans un paysage sonore, précise-t-il, les informations ne sont plus vues, mais *entendues* ».
- 3 On peut parler d'une véritable annexion de l'expression, qui existait déjà, à l'univers intellectuel et idéologique de l'ethnographe-musicologue. Jusque-là, parler d'un « paysage sonore », c'était dire que ce paysage, visible, possédait aussi une dimension auditive digne d'être mentionnée (on trouve l'expression en ce sens chez plusieurs écrivains). Dans la nouvelle acception, l'oreille – ou plutôt le micro, puisque dans la perspective schaférienne, c'est l'enregistrement qui organise la pâte acoustique informe de la vie en soundscape –, ne complète plus l'œil, mais le remplace – ou plutôt remplace l'appareil photo, puisque la nouvelle construction sonore entend relayer (avantageusement, nous y reviendrons) les images du monde précédemment offertes à l'observation. Le théâtre semble confirmer l'intérêt de la proposition de Schafer puisqu'un lieu peut y être suggéré uniquement à l'aide de sons, et, comme nous l'indiquions en ouverture de ce texte, les années 1970 sont précisément la période où cette pratique s'affirme et se développe d'une façon extraordinaire. Cependant, les artistes et les commentateurs évitent cette expression. Il y a plus. Au fur et à mesure que le son des spectacles évolue et que d'autres raisons de recourir à la notion schaférienne, désormais bien installée dans le vocabulaire des sciences humaines (en géographie humaine, en sociologie, en histoire⁶), se font jour (les dispositifs de spatialisation s'affirment, les créations acoustiques s'affinent), son absence paradoxale du vocabulaire théâtrologique se confirme. Le premier objectif de cet article est de s'interroger sur cet évitement, dont Michel Chion constatait en 1993 qu'il était général (lui-même se référait prioritairement aux milieux de la musique et du cinéma). Il comparait le très bon accueil accordé à la notion d'« objet sonore », due à Pierre Schaeffer, avec l'accueil plutôt tiède fait à celle de Murray Schafer. « Cette idée, expliquait-il, plus floue que la première, traîne avec elle beaucoup d'a priori »⁷. Nous tenterons de décrire et d'analyser ce qui s'est passé dans le champ particulier du théâtre, en distinguant trois phénomènes : la prévention à l'égard de la notion *dans sa traduction française* ; l'intérêt suscité par le concept de « *soundscape* », abordé à travers le terme anglais et détaché de son contexte originel ; l'apparition de l'idée de « paysage sonore », *sans recours au mot français « paysage »*, à travers d'autres formulations comme « audio landscape », ou « sonosphère ». Nous espérons ainsi clarifier la réorganisation de la fonction de l'écoute dans le théâtre – « lieu où l'on regarde » – contemporain.
- 4 Ce qui suit doit être lu comme une réflexion en chantier, l'amorce d'une approche qui se veut à la fois anthropologique et historique et se fonde sur le principe exposé par Jonathan Sterne dans la conclusion de son ouvrage *The Audible Past* : « The history of sounds contains multiple temporalities and a variety of intersecting technologies »⁸.

L'étude de la dimension sonore du théâtre est encore dans les limbes, l'histoire n'en est pas écrite (on saute en général d'Epidaure à Bayreuth avant d'évoquer Antonin Artaud). Cet article n'est qu'une contribution téméraire à l'étude des relations de l'espace théâtral et du son, pour les XX^e et XXI^e siècles.

1. Décors sonores / paysages mentaux / dramaturgies multisensorielles

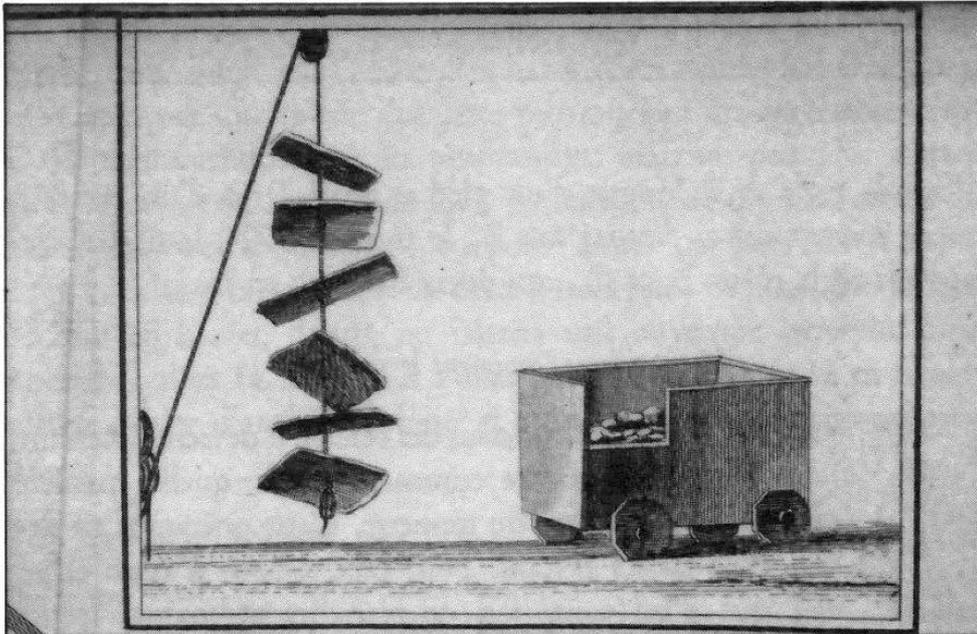
- 5 Revenons aux années 1970 et à la façon dont le milieu théâtral et théâtrologique a ignoré une formule pourtant séduisante, moderne et apparemment en phase avec l'évolution de la création scénique. La première raison qui vient à l'esprit est le peu de valeur accordé par les Études théâtrales, une discipline encore jeune (elle s'est constituée dans les années 1960), et par l'ensemble de la critique, à la dimension auditive des spectacles, avec pour conséquence la négligence complète des ouvrages consacrés au son, même lorsqu'ils étaient de notoriété internationale et accessibles au grand public. Ce manque d'intérêt vérifiable, qui dure encore – le projet de recherche mentionné plus haut est en partie issu de ce constat –, ne constitue pas une explication satisfaisante : l'idée de « paysage sonore » aurait pu s'imposer par elle-même, attirer l'attention, faire écho à ce qui était en train de changer dans la création théâtrale et, justement, à ces remarquables arrangements panoramiques de bruits, familiers ou exotiques, champêtres ou urbains... Mais personne n'y a songé. Personne ne semble connaître l'existence de ce modèle dont la première ambition était déjà de « rehausser l'oreille au niveau de l'œil »⁹. Nous proposerons à cette surdité deux explications complémentaires. La première se rattache à l'histoire du théâtre (à l'évolution de la mise en scène et de la notion de décor au XX^e siècle), la seconde aux caractéristiques psycho-physiologiques permanentes du son. En fait, les deux explications sont étroitement liées : la prise de conscience des caractéristiques du son en tant que son a sans doute contribué de façon non négligeable à l'élaboration de la scène moderne¹⁰ et à la redéfinition du rapport du théâtre à l'esthétique figurative.

1.1. Du décor sonore à l'espace sonore du jeu théâtral

- 6 À la demande de Patrice Chéreau, André Serré avait réalisé une première bande-son pour *Toller* de Tankred Dorst, en 1970 (la scénographie était déjà de Richard Peduzzi). Rappelant un peu plus tard lors d'un entretien « les chiens qui aboient au loin, les cloches, les glas, les colombes qui fuient – quand les faisceaux lumineux grimpent le long des grandes glaces des murs et font fuir les colombes qu'on ne voit pas¹¹ », le metteur en scène décrivait bien une sorte de « tableau » acoustique, organisé en plusieurs plans, depuis les oiseaux bruissants qui s'envolent jusqu'aux bruits diffus du lointain. Cependant, pour l'évoquer, il entrelaçait les éléments auditifs avec des éléments scénographiques (les miroirs) et des pratiques d'éclairage (le mouvement des projecteurs accompagnant le bruit des ailes). Les très nombreux critiques qui par la suite ont commenté les différentes productions de ce « théâtre de l'image » n'ont jamais dissocié les canaux perceptifs. De deux choses l'une : ou bien, s'installant en position de spectateurs, ils avaient recours au mot « paysage », ce qui arrivait fréquemment (pour *Massacre à Paris*, ou *Peer Gynt*, par exemple), et en ce cas le qualificatif « sonore » disparaissait. Ou bien, parlant en observateurs du travail théâtral, ils évoquaient l'apport

d'André Serré, mais alors ils ne parlaient pas de « paysage sonore », ils se servaient du terme technique de « décor ».

Fig. 1



« Machines à tonnerre par agitateur de morceaux de bois qui s'entrechoquent ou par le déplacement d'un chariot à roues octogonales empli de pierres. » Nicola Sabbatini, *Pratiques pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1637-1638). Image reproduite et légendée par Pablo Bergel. Voir « Le théâtre », in *Le Livre des techniques du son*, dir. Denis Mercier [Eyrolles, 1993], Paris, Dunod, 1998, pp. 221

- 7 L'expression « décor sonore » est caractéristique des années 1950-1970, qui ont constitué une époque de transition entre les pratiques héritées de l'esthétique illusionniste et la scène contemporaine. Quoique techniquement novatrices, les premières interventions de Serré, Bergel, Cachia, ou encore de Daniel Deshays, sur lequel nous reviendrons, se situaient dans la complémentarité du travail de scénographes qui n'avaient pas pour projet de créer l'impression du réel, mais jouaient avec l'illusion réaliste. Après des siècles de bruitages ponctuels, de techniciens imitant en direct dans les coulisses tonnerre et vent [Fig. 1], pluie et mer, cloches, cris d'animaux, auxquels s'étaient ajoutés les sons de la ville et de la vie moderne, la scène naturaliste, à la fin du XIX^e siècle, avait entrepris d'organiser les « effets » (c'est ainsi qu'on les désignait) en ensembles auditifs vraisemblables, de prolonger l'espace fictif au-delà du plateau, au-delà de ce qui était visible par les spectateurs, de faire imaginer d'autres lieux par le seul moyen du son. Chaque nouvelle technique a ensuite permis d'augmenter la qualité du leurre. À partir des années 1930, les matériaux enregistrés se sont substitués lentement (Jean-Marc Larrue parle de « résistance médiatique »), mais sans solution de continuité, aux productions des bruiteurs. L'invention du magnétophone a accéléré cette évolution. Ainsi, c'est pour le spectacle *Deux sur la balançoire*, une mise en scène onirique du texte de William Gibson par Luchino Visconti (Paris, Théâtre des Ambassadeurs, 1958), qu'a été réalisée une des premières véritables bandes-sons de l'histoire du théâtre français : enregistrée à New York (lieu où se déroule l'action) par Fred Kiriloff, diffusée en continu, la bande magnétique faisait entendre successivement les ambiances de deux quartiers de la ville selon que la scène se passait chez l'un ou l'autre des deux protagonistes¹². Élaborer

ce qu'on appelle désormais « le son » d'un spectacle devient un vrai métier, une compétence technique spécifique, et une dimension importante de la mise en scène à une époque où mettre en scène ne signifie plus seulement diriger des comédiens mais maîtriser l'ensemble des éléments scéniques à partir d'un point de vue unique. « Notre travail, disait Serré, est un art d'accompagnement ». Si la désignation « décor sonore » a laissé progressivement place à « création sonore », c'est d'une part parce que Serré, Bergel, Cacchia, Deshays, etc. ont réinventé, de spectacle en spectacle, la relation du visible et de l'audible au théâtre, devenant ainsi eux-mêmes des inventeurs et des artistes, mais aussi parce que le son ne s'est jamais tenu tranquille dans son statut décoratif, qu'il s'est avéré un puissant actant.

1.2. Chaque son est un événement

Fig. 2



La Cerisaie, mise en scène d'Alain Françon, scénographie de Jacques Gabel, son de Daniel Deshays, Paris, Théâtre de la Colline, 2009. Acte II, l'irruption du bruit non identifié.

Photo Brigitte Enguerand.

- 8 On connaît le bruit bizarre imaginé par Tchekhov pour *La Cerisaie*, sa dernière pièce, écrite en 1904. « La nature du bruit du second acte, écrit Christine Hamon-Sirejols, a été maintes fois commentée : corde cassée dans une mine et qui pourrait signifier un accident tragique, cri d'un oiseau des marécages ou d'un oiseau nocturne qui serait investi d'un sens purement symbolique¹³. » Ce son mystérieux se fait entendre à nouveau à la fin de la dernière scène, accompagné par le choc des haches qui abattent les cerisiers, sans que l'on puisse savoir s'il est vraiment audible de l'intérieur de la maison où Firs vient de s'apercevoir qu'il a été abandonné (Firs est âgé et presque sourd). Techniquement, il est produit en coulisse, comme les nombreux bruitages chargés de suggérer les alentours des espaces fictifs successifs. Au Théâtre d'Art, où ont été créées les pièces précédentes de Tchekhov, les didascalies sonores étaient suivies avec un zèle que celui-ci jugeait souvent excessif¹⁴. Dans ce cas précis, ses réserves sont différentes : il reproche à Stanislavski « d'avoir rendu ce bruit trop fort, trop présent, trop reconnaissable. *Il devait être selon lui lointain, non identifiable* [nous sou]ignons¹⁵. » Dans l'acte II, l'auteur le fait suivre d'une séquence exceptionnelle, une longue pause pendant laquelle les personnages

s'interrogent sur la nature et la source de ce qu'ils ont entendu. [Fig. 2] « Venu du ciel », le son étrange fissure donc par deux fois le décor réaliste de *La Cerisaie*. La discontinuité ouverte dans la continuité illusionniste évoque fugitivement le symbolisme de certaines œuvres théâtrales naissantes, comme celle de Maeterlinck.

- 9 Cet épisode peut être commenté de la façon suivante : au tournant du XIX^e au XX^e siècle, le théâtre européen, plus exactement quelques artistes du théâtre européen, découvre(nt) la capacité d'action du son en tant que son – et non en tant que discours, ou voix, ou bruit significatif⁶. Les recherches sur les vibrations acoustiques d'une part, sur l'audition et l'écoute d'autre part, décrivent de mieux en mieux les caractères propres du sonore, par exemple le caractère imprévisible de son surgissement, sans aucun signe avant-coureur, déclenchant des réactions réflexes. Un élément acousmatique pourra donc être introduit volontairement, afin de déranger soudainement l'univers dramatique, en charriant avec lui un autre mode de réalité. De même que la voix ventriloque émise par Charlotte pendant la fête de l'acte III introduit au cœur du dialogue l'étrangeté d'une présence invisible interne – elle semble venir de dessous le plancher –, de même le bruit céleste introduit dans l'espace scénographique de l'acte II (une toile de fond peinte par Simov), une incongruité inquiétante. Tchekhov inscrit ainsi à l'aube de la mise scène, alors que celle-ci est atteinte par la tentation du paysage illustratif (ou, parallèlement, par celle de l'hypnose musicale), l'exemple d'une action théâtrale du son, physiquement ressentie par les spectateurs qui partagent un instant le trouble des personnages. La création chez eux d'une réaction immédiate, avant toute interprétation, se fonde sur ce qui fait écrire à Jérôme Dokic et Roberto Casati qu'il n'y a pas d'« image sonore ». Selon la théorie événementielle qu'ils défendent, contre les théories phénoménologiques et physicalistes dont ils ont pointé les impasses, « les sons ne sont pas des qualités des objets, mais des événements qui intéressent des entités résonnantes¹⁷ ». Le savoir acquis par les praticiens de la scène, traduits en décisions et en inventions, confirme – ou anticipe – les expériences de pensée des philosophes de l'esprit. Même si les régisseurs son l'avaient voulu, ils n'auraient pas réussi à faire de leurs matériaux de simples compléments de décor. Ainsi – nous devons retravailler plus méthodiquement cette hypothèse –, après un temps de prééminence appuyée du visuel, correspondant à l'enfance de la mise en scène, le retour technologique du sonore, enregistré, trafiqué, rediffusé, a entraîné la reviviscence d'une relation à la fois physique et imprévisible du spectateur à l'action, le réveil du sens spontané de l'alerte devant ce qui constitue d'abord un phénomène vibratoire : l'orage, comme au XVII^e siècle, ou la sonnerie du téléphone. Les créateurs, à la suite de Tchekhov, exploitent cette caractéristique du son pour recréer de l'écoute à l'intérieur de l'audition. Les « paysages » de la scène moderne (les docks de Chéreau, les ciels de Langhoff, les déserts nocturnes de Régy) sont eux-mêmes dramatisés. Ils ne correspondent pas du tout au « soundscape » schaférien qui prétend ou bien traduire le réel commun (devenu désastreux à l'ère industrielle), ou proposer des solutions en intervenant sur les sons.

1.3. Deux conceptions de l'esthétique

- 10 Malgré les similitudes des créations sonores¹⁸, un hiatus profond sépare la démarche théâtrale de la démarche de Schafer : la pensée de cet auteur, la coloration océanique générale de ses propositions est incompatible avec ce qui fonde le jeu dramatique. Le World Sound Project, qui « s'int[égrait] aux recherches plus vastes réalisées sur

l'ensemble de l'environnement. » devait déboucher sur la mise en œuvre d'une esthétique acoustique générale : « Mon ambition, dirait plus tard Schafer, c'était d'imiter Gropius. Je voulais m'entourer d'individus qui rejetteraient un peu de l'ego des compositeurs et contribueraient à inventer une esthétique sonore. Avec des acousticiens, des musiciens, des psychologues, comme le Bauhaus avec ses peintres, ses architectes, accoucha de l'esthétique industrielle¹⁹. » En 1977, lorsqu'il indique que l'environnement sonore dont il parle peut être de nature artistique, c'est de musique qu'il veut parler. Sur la couverture de la réédition française de 1991, la reproduction en couleur de la *Variation VI* de Kandinsky (Bauhaus Archiv, 1924) renvoie davantage à cet art qu'à la peinture. Son esthétique est conçue sur le modèle de la musique, une musique écologique et thérapeutique, elle-même fondée sur l'idée que le monde est « une immense composition musicale » dont nous sommes « à la fois le public, les musiciens et les compositeurs ». Ainsi commence la quatrième et dernière partie de son ouvrage, entièrement consacrée à ce grand projet : il s'agit de trier dans les sons, « réorchestrer l'environnement », redéfinir des « communautés acoustiques » viables, créer de nouvelles radios « mettant à nouveau l'accent sur les rythmes naturels », retrouver le sens du silence. Le livre se clôt sur l'image du yogi indien²⁰.

- 11 Sans vouloir régler en quelques mots l'immense question de la définition du théâtre, nous pouvons rappeler comment cet art s'est organisé en Occident et réorganisé dans le creuset médiéval : ce que l'anthropologie historique appelle la « fonction dramatique » s'est inscrite comme une fonction majeure dans les grandes villes pré-industrielles, au côté des fonctions génériques d'échange et de législation : dans le spectacle théâtral, la société rejoue ses peurs et ses enjeux à travers des fictions portées par des acteurs. Le tréteau est d'emblée « un espace suspect, inquiétant », « une machine à voyager dans l'espace et le temps »²¹, qui introduit au cœur de la vie sociale une feinte perturbatrice tout en offrant un moyen de dialoguer avec l'étrange – que le théâtre n'invente pas. Une pensée comme celle de Murray Schafer ne pouvait parler aux metteurs en scène, acteurs, techniciens et critiques, elle était trop sourde au caractère vital du jeu.
- 12 En 1999, Irène Roy, spécialiste de théâtre, publie une analyse du *Salon de l'anti-monde* (d'après Ionesco), spectacle créé à Montréal en 1990 par le Théâtre Repère. Comme l'indique le titre de son article²², elle se fonde sur la notion schaférienne, qu'elle présente méthodiquement. L'exception, ici, confirme la règle : dans ce spectacle, le « paysage sonore » est devenu un élément du jeu. Le spectateur avait le choix entre deux solutions : se servir des écouteurs qu'il avait trouvés sur son siège – il entendait alors une trame sonore pré-enregistrée, complétant, amplifiant ou perturbant l'action scénique, un vrai « soundscape » –, soit suivre en direct les voix des acteurs. Afin de traduire l'hypothèse de Ionesco : « Il n'y a pas de preuve que [« l'anti-monde »] existe mais en y pensant, on le retrouve dans notre propre pensée », les créateurs du spectacle avaient exploité de façon fantaisiste le phénomène de la « schizophonie », autre néologisme dû à Murray Schafer, qui désignait par ce terme aux consonances volontairement pathologiques : « la séparation entre un son original et sa reproduction électro-acoustique ».
- 13 L'idée d'une musicalisation générale et bienfaisante du réel est profondément étrangère à ce qui constitue la source vive de la pratique dramatique en Occident : la conscience ludique de la situation aiguë, violente, non guérissable, comique et tragique, de l'homme.

2. Soundscape/ le bruit du théâtre

- 14 « Le son au théâtre n'existe pas en soi. Il ne trouve sa place que confronté aux éléments qui font théâtre durant la représentation. Ces structures vivent aussi leur propre confrontation au réel. [...]. Le sonore est lui-même dans son travail de la durée, dans un mouvement, un scintillement, une vibration autour de cet ensemble qui avance. Ce scintillement bâtit un monde à chaque moment : cet événement travaille la sensation²³. »
- 15 Une des grandes leçons tirées par Daniel Deshays de sa pratique théâtrale concerne la temporalité du rapport sensible à l'espace. Au théâtre, comme dans la vie, la conscience d'être dans un certain ensemble spatial se construit ; il y faut donc un minimum de minutes, pendant lesquelles une géographie complexe et une certaine gamme d'événements perceptifs vont s'organiser en une composition mi-objective, mi-subjective. Ses travaux de créateur son l'ont conduit à une connaissance fine de ces processus. Contrairement au cinéma, le théâtre, par définition, c'est du direct. Les sons enregistrés, ou médiatisés (c'est-à-dire techniquement modifiés a tempo), déclenchent chez le spectateur un autre type d'écoute que l'écoute de la scène, une écoute « obligée », inscrite dans un temps étranger, qui tranche sur la coexistence habituelle de différents rythmes temporels. Daniel Deshays prend souvent l'exemple de la pluie, qui, « entendue dans la nature, n'est en réalité perçue que par bribes, dans un continuum qui n'apparaît pas en permanence à notre conscience. » Or, « la diffusion continue du flux d'une pluie par les haut-parleurs ne produira, hélas, pas la même sensation. Nous nous trouvons alors face à de la *surprésence* qui ne cesse de nous dire "écoutez, il pleut" ». Couper le bruit, ajoute-t-il, ne signifie pas qu'on a cessé de penser à la pluie, mais qu'elle ne tombe plus. Une solution possible en ce cas consiste à organiser une diffusion multi-points (une multidiffusion, différente du multicanal) si fine que l'auditeur retrouve sa liberté d'écoute, celle de « pouvoir attribuer des temps d'attention différents selon l'intérêt porté à ce que l'on a choisi », en un processus alliant « anamnèse, retour sur le passé et cinesthésie²⁴ ».
- 16 Cette observation est importante au-delà du problème technique. Pour que le spectateur ait la sensation d'un espace vivant, il doit pouvoir jouer de son regard et de son ouïe :- « le ludisme de l'écoute est ce parcours ouvert permettant l'arrêt sur chaque détail à chaque instant²⁵ » - et ce jeu s'effectue dans l'espace acoustique réel de la salle, où sont aussi les comédiens, et où il se trouve lui-même, entouré d'autres auditeurs. Comme l'indique d'entrée de jeu Pablo Bergel s'adressant aux techniciens du son : « On ne peut dissocier l'ensemble scène-salle qui caractérise un lieu scénique²⁶. » Pour Daniel Deshays - c'est l'un des points sur lesquels il insiste le plus et ce point constitue pour nous-même une donnée anthropologique décisive -, « le sonore au théâtre [...] naît du couple voix-salle, émetteur-résonateur, avant d'être perçu par l'oreille. Voilà où il faudra commencer à entendre le son : dans un dispositif mutuel de renvoi. Voilà aussi à partir de quoi il faudra considérer son espace : dans le couplage acoustique entre scène et salle²⁷. » Concrètement, la technique de la bande-son a dû être subtilement adaptée à la situation du spectacle vivant : les bruits sont la plupart du temps mélangés en direct dans le volume réel du théâtre, par un régisseur « accordant l'envoi du son au jeu des acteurs ainsi qu'aux réactions des spectateurs »²⁸. La régie son, idéalement, doit être installée dans la salle.
- 17 Ainsi, le choix des termes « univers », ou « ambiance » plutôt que « paysage » pour désigner le lieu d'apparition, de circulation et d'action des sons correspond à la nature

structurellement ambiguë de l'espace théâtral. Doublement ambiguë : d'une part, ce qu'on appelle fréquemment « les sons du spectacle », c'est-à-dire la part du travail attribuée sur le programme au « concepteur son », les bruits et musiques qu'il aura préparés et enregistrés (ce qu'on pourrait éventuellement identifier à un paysage auditif), représente une part limitée de ce qui constitue le sonore scénique, l'essentiel demeurant la matière vocale, les voix et respirations des acteurs, entendues en direct ou bien médiatisées, naturelles ou retravaillées. C'est l'entrecroisement des uns et des autres qui constitue le son du théâtre, un son beaucoup trop phonique (adjectif formé sur le mot grec signifiant « son de la voix ; voix ») pour se traduire correctement en métaphores paysagères naturalistes. D'autre part, le lieu de l'émission ne peut être dissocié de celui de l'audience.

- 18 Michel Chion reprochait à la notion de paysage sonore de « scotomiser purement et simplement le sujet, sa place d'écouter et sa responsabilité d'écouter »²⁹. Les auditeurs subiraient le bain acoustique, comme autant d'entonnoirs uniformes. Cette critique semble d'abord ne pas valoir pour la situation théâtrale, en tout cas pas pour les créations modernes, immersives (40 haut-parleurs, par exemple, étaient répartis dans la salle et sur le plateau pour les 120 effets correspondant aux lieux successifs de *Peer Gynt*). Ce qui suscitait les réserves de Michel Chion est justement ce qui aurait pu faire apparaître l'expression « paysage sonore » comme très adaptée à l'évocation des puissantes suggestions acoustiques de ce spectacle. Les membres de l'assistance « subissaient » indéniablement leur action. Mais ils le faisaient dans le cadre d'un jeu accepté avec une fiction qu'ils contribuaient très largement à faire vivre : ces bruits, ces souffles, ces musiques appartenaient à des mondes inventés, à différentes strates de réel, ils étaient parfois ce que percevait le personnage, ils s'évanouissaient comme des fantômes. Au théâtre, du fait de la très forte composante subjective de l'écouter, observée et étudiée par la psycho-physiologie (« l'orage que j'entends, c'est le mien »), le sonore, plus encore que le visuel, fait du spectateur le partenaire immédiat de la représentation.
- 19 Et ce partenariat s'entend. De 1986 à 1994, menant une recherche sur la place et le rôle du public dans le déroulement du spectacle théâtral, j'ai réalisé des captations audio de plusieurs séries de représentations des mêmes mises en scène en plaçant mon microphone au cœur de l'assistance. L'espace théâtral révélé par ces enregistrements était totalement différent de celui que l'on décrit généralement. La séparation entre l'aire de jeu et l'assistance n'avait plus la même évidence que dans les documents visuels (plans de salles, photographies) ou audio-visuels (captations de spectacles). Le travail a consisté à repérer et mesurer les effets du public sur le détail des rythmes, des tonalités et intensités des représentations. La notion de « soundscape », utilisée par Rick Altman pour décrire l'univers composite des projections cinématographiques des premiers temps est rapidement apparue comme très adaptée à la désignation de cet étrange « espace ». Altman fait référence « non seulement à l'accompagnement musical du film, mais aussi aux effets sonores, aux bonimenteurs, aux bruits de salles et même aux fanfares dans la rue destinées à attirer la clientèle³⁰ ». Une réalité très proche de celle de l'événement social qu'est toujours une représentation.
- 20 Alors que l'idée de « paysage sonore » m'avait semblé trop naturaliste pour être retenue lors de ma première étude sur le public « résonateur »³¹, le terme anglais originel, découvert dans un contexte fort éloigné de l'écologie schaférienne, ne suscitait pas les mêmes réserves. Le mot « soundscape », qui n'a pas été coloré de façon indélébile par l'idéologie de son inventeur, ne déclenche pas les mêmes associations d'idées et d'images

que sa traduction française des années 1970. Redéfini par Altman, il permet au contraire d'échapper au modèle homogène de la bande-son. Son aptitude à décrire le bruit du théâtre se fonde aussi sur le fait que celui-ci fait partie des bruits de la ville. L'aire de jeu est inscrite dans la cité, dont les spectateurs sont les représentants, et le spectacle ne peut fonctionner que sur la base d'un accord minimal entre la ville et le groupe des acteurs. Cette mutualité – qui n'a rien d'une communion, puisqu'elle est parcourue de conflits, de tensions, de passions et de rires – peut être saisie visuellement (surtout avant le début du spectacle), mais c'est acoustiquement qu'elle s'exprime et qu'elle est agissante³². L'écoute, surtout muette, est la réponse de la salle. Si les conventions ordonnant les comportements des spectateurs évoluent au cours de l'histoire (imposition du silence, règles régissant les bravos, techniques pour limiter les bruits intempestifs...) et varient selon les styles de spectacles, la rumeur du théâtre (« Theatre Noise »), avant, pendant, après la performance, possède des traits remarquables. Elle module l'événement. Pas question de dissocier le visuel et le sonore : au théâtre, le regard du public est audible.

3. Les paysages quasi-spatiaux de la scène contemporaine

- 21 Lorsque la notion de paysage sonore entre dans le vocabulaire de la scène moderne, vers la fin des années 1980, c'est à travers de nouvelles expressions. Celle qu'utilise Robert Wilson, « audio landscape », met en avant le concept de paysage (le mot est utilisé), mais débarrassé des connotations écologiques de la première formule. D'autres influences philosophiques, littéraires, esthétiques sont intervenues pour détacher l'idée de paysage sonore de la « litanie audiovisuelle » et des idéalizations ontologiques de l'écoute (forcément archaïque, sphérique, intime, affective, etc) qu'elle véhicule³³. C'est l'acception picturale et plastique du mot qui passe alors au premier plan : « Tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires ».³⁴ Parmi les influences majeures : Gertrud Stein et ses *landscape plays*, Heiner Müller et son travail sur l'image (*Bildbeschreibung*³⁵). Deux écrivains. Chez Gertrud Stein, c'est la pièce de théâtre, puis le spectacle, qui se présente comme une réalité paysagère, l'action spectatrice consistant à le regarder. Chez Müller, le paysage fait l'objet d'une description, il est reconstitué par l'esprit, au fur et à mesure, l'action consistant à l'imaginer et à le penser.
- 22 La lecture et l'étude de ces œuvres, Bob Wilson servant de principal passeur entre l'une et l'autre, s'inscrivent dans un renouvellement général du rapport de la mise en scène, à l'écriture dramatique, d'une part – puisque l'action à l'ancienne peut disparaître au profit de ce que Lehmann nomme « postdramatique » –, à la photographie et à la peinture, d'autre part – le plateau pouvant devenir le lieu d'un travail sur l'image. Dans tous les cas, l'ancienne distinction entre action et lieu de l'action n'a plus lieu d'être. Il en va de même pour la séparation, héritée de la scène naturaliste, entre le texte et le décor. Vocalisé, le texte redevient une matière sonore (il l'avait longtemps été), qui peut jouer avec les bruits et les musiques du spectacle.
- 23 On a souvent rapproché la scénographie contemporaine des théories scientifiques modernes (géométrie, physique, astronomie), en privilégiant toujours pour ce faire la dimension visuelle de la représentation. La démarche qui est la nôtre, consistant à redéfinir l'espace théâtral en termes acoustiques, conduit à mettre en relation les

nouveaux usages de l'espace théâtral avec les travaux effectués par les philosophes dans le domaine de la perception, entre phénoménologie et philosophie de l'esprit. Nous intéressons en particulier la réflexion menée sur ce que nous appellerons le caractère « quasi-spatial » du son. Roberto Casati et Jérôme Dokic distinguent « les sens qui présentent au sujet percevant des objets qui *occupent* l'espace, et ceux qui lui présentent des entités seulement *localisées* dans l'espace »³⁶. Un son dont on voit ou dont on connaît la source participe des deux ; il peut être qualifié de « quasi-spatial ». Nous proposons de voir dans certaines créations du théâtre contemporain, nées de greffes réussies entre la discipline encore récente qu'est l'écriture sonore³⁷ et le très ancien médium qu'est le théâtre, des formes d'exploitation savante de la quasi-spatialité.

- 24 Il est impossible de rendre compte ici de la variété de ces formes. Nous avons choisi trois exemples, trois cas où le paysage (son élaboration, sa perception) devient l'enjeu principal de la performance théâtrale. Dans ce nouveau contexte, le fait d'élaborer un univers sonore autonome, de le détacher de l'univers visuel, de l'opposer à l'image visuelle n'est plus la manifestation d'une valorisation métaphysique de l'ouïe, mais une façon de renouveler les expériences perceptives de l'auditeur-spectateur en jouant sur le décalage ou la tension entre les deux canaux sensoriels³⁸. Afin de comprendre la genèse technique et esthétique de telles créations, où le son joue un rôle majeur et inédit, il convient de revenir en arrière, ou plutôt de changer de chronologie et de découvrir l'autre réseau intermédial dans lequel s'est inscrit le théâtre du XX^e siècle : celui de la radio, des créations radiophoniques et de la poésie sonore.

3.1. « Landscapes of the Mind »

- 25 Selon Cécile Méadel³⁹, les premières réalisations de théâtre « radiophoné » (« un micro planté au milieu d'une scène saisit ce qu'il peut de ce qui s'y passe et retransmet aussi ce qu'il peut ») ne comportent aucune réflexion sur les potentialités propres du médium à créer des espaces. Cette phase est assez brève. Le « décor décrit » affirment bientôt Pierre Cusy et Gabriel Germinet, est un barbarisme. « C'est le texte lui-même qui doit servir de décor » [*Théâtre radiophonique, nouveau mode d'expression artistique*, Paris, Chiron, 1926]. À l'idée d'un théâtre « pour aveugles », certains chercheurs expérimentateurs opposent l'idée d'un auditeur « sur-auditif », dont on peut et doit faire un « voyant » [Carlos Larronde, *Le Théâtre invisible*, Denoël, 1936]. Dans les nouveaux auditoriums, qui ne sont ni des studios, ni des scènes, on invente peu à peu des appareils (comme l'appareil de réverbération artificielle électrique Bernard-Roux) et un éventail de techniques qui font du metteur en ondes une sorte de peintre dont le matériau est le son. La rêverie de celui qui écoute solitairement, et non dans une salle, au milieu du public, est pensée dans son originalité : selon Gaston Bachelard [« Radio et rêverie »], « le jeu automatique des associations, l'imprégnation par le matériel subconscient des images créées dans le préconscient n'incombe plus obligatoirement à l'auteur mais au public ».
- 26 La capacité du théâtre radiophonique à susciter l'imaginaire, parce que l'action reste invisible, mais aussi parce que le son agit directement, physiquement, intimement sur celui qui écoute fait de lui, selon Martin Esslin, un des lieux de « réaction contre le naturalisme » - « the mind is turned inwards to a field of internal vision » -, l'espace privilégié de déploiement des « paysages mentaux » [« landscapes of the Mind »], à condition que le réalisateur se méfie des bruits réels et exploite la puissance d'évocation des textes⁴⁰. Si le principe du panorama urbain (dont le grand exemple est *Wochenende*, de

Walter Ruttmann, en 1930) n'a guère été repris par les gens de théâtre, malgré les réactions enthousiastes de certains artistes (Germaine Dulac parlant de « musicalisation du monde »), c'est sans doute que même les non brechtiens partageaient plus ou moins les réserves du metteur en scène berlinois devant ce que celui-ci appelait un « grand magasin acoustique », une « pseudo-symphonie de la ville »⁴¹.

Fig. 3



Van Gogh. Les Mangeurs de pommes de terre, 1885, Musée Van Gogh, Amsterdam

- 27 Dans le puissant courant de création radiophonique qui se développe en France à partir des années 30 et s'épanouit après la deuxième guerre mondiale, on trouve des poètes (comme Jean Tardieu), des musiciens-théoriciens (comme Pierre Schaeffer), et une série de techniciens inspirés. On étudie et utilise la spécificité du son et celle de l'écoute comme facteurs clés du travail artistique, on développe au fil du temps des formes dramatiques et para-théâtrales inventives, en particulier dans le cadre des Ateliers de création radiophonique (ACR). Certains praticiens accordent un accueil attentif au travail de Murray Schafer. En 1980, Yann Parenthoën, réalisateur à Radio France, conçoit une émission intitulée *Questionnaire pour Lesconil*. Lesconil est un port du Finistère qu'avait visité et étudié le chercheur canadien dans le cadre de son enquête mondiale. « Les habitants de Lesconil, explique Parenthoën, sont invités à écouter les conclusions de Murray Schafer, à réagir, et c'est leur propos, c'est leur paysage sonore que nous avons voulu dépeindre, que nous donnons à entendre ». L'émission est diffusée le 23 mars 1980. Le « paysage sonore » du port de pêche n'est pas présenté uniquement à travers des « vents, des vagues, des chiens aboyants, des cloches et jeux d'enfants ». Il comporte les interventions orales des habitants. Cette façon de constituer une tout autre sorte de composition à la fois naturelle, vocale et textuelle (la voix de Schafer aussi est insérée, ainsi que celle de son traducteur) sera reprise et méthodiquement retravaillée par Parenthoën dans un autre ACR, intitulé *Les Mangeurs de pommes de terre*, diffusé le 5 novembre 1989. Le point de départ est le tableau peint par Van Gogh dans le Brabant en

1885. [Fig. 3] L'émission finale se compose des traces sonores du voyage des réalisateurs aux Pays-Bas, de leurs visites au musée du Brabant, chez des cultivateurs, de leurs échanges avec des enfants, avec des hommes âgés évoquant la vie paysanne et les souvenirs du peintre. Elle comporte aussi des extraits de lettres écrites par Van Gogh en avril-mai 1885. Tout ceci « avec des couleurs qu'on ne peut pas nommer, mais dont tout dépend ».

- 28 Le rapport au tableau est ici envisagé de front. Les diverses « études sonores » radiophoniques qui s'aventurent à dialoguer avec la peinture elle-même de l'autre côté du gouffre perceptif sont *des créations plastiques* faites de bruits, d'écrits lus à haute voix, de paroles captées sur le vif, de grains et d'accents inhabituels, de bribes de discours en langues étrangères. Elles s'avèrent de très efficaces déclencheurs d'imaginaire, d'un imaginaire *documenté*, près du réel, loin des codes du réalisme. Leurs sources ? Les recherches des avant-gardes théâtrales, les manifestations bruitistes et les expériences de ceux que l'on pourrait appeler les vocalisateurs : « Ce sont les voix – avec leur “phonisme psychologique” – qui comptent, composant le « décor sonore fai[sant] naître chez tous les auditeurs un monde commun de sensations » écrivait Louise Autant-Lara, animatrice de la compagnie Art et Action⁴². Si les créateurs de théâtre, à partir des années 1980, empruntent à Murray Schafer son attention aux phénomènes les plus modestes de l'ouïe ordinaire – de même, la musique concrète est née en grande partie du *Solfège* de Pierre Schaeffer –, ils s'éloignent radicalement de lui, d'une part en réintroduisant dans leurs émissions les voix des habitants, acteurs, descripteurs, commentateurs des « paysages », ce qui confère à leurs compositions une dimension critique et dialectique, d'autre part en travaillant la matière phonique en tant que telle, que la source soit vocale, bruitiste ou musicale.

3.2. Hörspiele / Jeux d'écoute

- 29 On retrouve cette double démarche, plastique et critique, dans plusieurs courants de créations théâtrales fondés sur la dissociation méthodique de la vision et de l'audition :

1. *Einstein on the Beach* (1976). « La voix de la radio/l'image du film »

- 30 Robert Wilson, metteur en scène américain, né au Texas, dont *Le Regard du sourd*, en 1970, a bouleversé les spectateurs du 8^e Festival mondial du théâtre de Nancy se situe dans la lignée directe de Gertrud Stein ; il organise une scène-tableau, à contempler longuement de face. Très tôt, il se réfère à l'idée de *landscape play*. A propos des passages dansés de *Einstein on the Beach*, il indique qu'ils « s'opposent aux autres scènes comme des paysages s'opposent à des portraits ». La beauté saisissante de son théâtre est largement liée à cet usage du plateau : « Panorama à perte de vue, immense champ que ce paysage du spectacle : c'est un champ libre laissé au geste, un champ physique où dansent d'obscures forces, un champ visuel comme on dit du cadrage en photographie. Le spectateur y promène clairement son regard⁴³ ». Si Wilson appelle « audio landscapes » les compositions sonores de ses spectacles, c'est dans un sens radicalement anti-naturaliste : d'une part, son travail ne consiste pas à harmoniser ces compositions avec les images scéniques, mais à séparer strictement le canal visuel et le canal sonore : « prendre une pièce radiophonique et un film muet et superposer la voix de la radio à l'image du film⁴⁴ ». D'autre part, comme chez Gertrud Stein, les mots et leur différents modes d'énonciation sont ses matériaux majeurs. « Les langues et les voix s'enchevêtrent, les mots

s'entrelacent aux notes et aux sons, les registres du *live* et du *off* se juxtaposent, et la parole, quoi qu'elle dise, entre d'abord en circulation ou en dialogue avec ces autres éléments sonores⁴⁵. »

2. *Paysage sous surveillance* (1987). « Description d'une image »

- 31 Le texte de Müller (en allemand, *Bildbeschreibung*), a été mis en scène par ses premiers traducteurs, Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret. Ce spectacle, notait ce dernier, est « l'un des premiers pour lesquels nous ayons disposé d'un matériel électronique haut de gamme ». La Maison de la Culture de Bobigny, où il a été créé, avait été équipée sur les indications de Pablo Bergel, qui en a réalisé le son.
- 32 On écoute d'abord dix minutes d'un quatuor à cordes de Philippe Hersant joué en direct sur scène par l'ensemble Enesco. Puis deux voix, une voix masculine d'abord (André Wilms), féminine ensuite (Evelyne Didi), se relaient pour dire le texte, qui dès les premiers mots décrit méthodiquement ce qui pourrait être un tableau (il s'agit en fait d'un dessin) : « Un paysage entre steppe et savane, le ciel bleu de Prusse, deux nuages gigantesques... ». Les voix sont très souvent dissociées des acteurs qui circulent sur le plateau, équipés de micros HF. Retravaillées, exercées, singulières, joueuses, elles s'intègrent dans une vaste installation audio-visuelle abstraite qui garde certains traits d'un paysage urbain. Sur le plateau : des projecteurs, des micros, des fils et des câbles. En fond de scène, une très grande porte, qui s'ouvrira sur Bobigny. Les fauteuils des spectateurs ont été équipés de petits écrans, où passe un film tourné dans les rues de la ville. Le jeu ainsi organisé avec la notion d'image correspond à la redéfinition müllérienne du théâtre : « La scène n'[a] plus à figurer quoi que ce soit [...] ; c'est ce que disent les acteurs qui permet au spectateur d'imaginer, de reconstituer et de réfléchir⁴⁶. » À partir de cette indication, les metteurs en scène ont conçu une sorte de Hörspiel (le spectacle a été diffusé en direct sur France Culture), d'objet d'écoute à regarder. La musique, les voix modifiées, les grincements de la machinerie (un treuil soulève la comédienne, la grande porte fait du bruit), la musique encore, puis la voix, puis le violon qui la ponctue... constituent autant d'éléments d'un « soundscape » non figuratif où le direct alterne avec le médiatisé pour une écoute alerte et parfois méditative. « Le texte, note Müller, décrit un paysage par-delà la mort ».

3. *Paso doble* (2006). Le bruit des sculpteurs de décor

Fig. 4



Paso doble (Avignon, 2006). Performance de Miquel Barcelo et Josef Nadj, Son d'Alain Mahé. J. Nadj. Phot. © Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

- 33 Joseph Nadj, chorégraphe et danseur, avait dit à Miquel Barcelo, peintre et sculpteur, qu'il « aimerait bien faire l'expérience d'entrer dans son tableau. » Le dispositif de *Paso doble*⁴⁷, la performance qu'ils ont finalement présentée au public, tient en une petite estrade, fermée au lointain par un mur. L'ensemble est entièrement recouvert d'argile fraîche. En moins d'une heure, Nadj et Barcelo sculptent et dessinent une sorte de paysage primitif [Fig. 4], avant d'y jouer, à l'aide de masques qu'ils ont modelés sur eux-mêmes, une brève farce tragique. Alain Mahé, musicien et créateur son, est installé à trois mètres environ du plateau, côté public, avec un matériel modeste : une régie numérique, un micro fixé au sol, à cour, pour capter les pas, les mouvements, les bruits de malaxages, de creusements et de chocs, et trois haut-parleurs seulement. Les yeux fixés sur les deux performers, il « dessine les trajets sonores », retravaille et renvoie les bruits qu'il enregistre (ceux de la glaise et de l'engobe), tout en restant en phase avec ce qui se passe. Il donne une densité temporelle et physique à l'action de tracer, de modeler, de peindre, et à la sculpture-tableau.

« Dans la maison des sons, qui n'a pas de murs, les hommes sont devenus des animaux qui s'entendent. Quoi qu'ils puissent encore être par ailleurs, ce sont des communards sonosphériques⁴⁸. »

- 34 Alors qu'un manifeste européen récent⁴⁹ rappelle, en plus incisif, le World Sound Project, on voit apparaître dans le champ du théâtre le terme « sonosphère », un terme très proche du « soundscape » de Schafer. Les metteurs en scène ne cherchent pas à réanimer le rêve d'une « communauté acoustique idéale »⁵⁰, mais de considérer ce rêve à travers des fictions, de prendre acte, théâtralement, du phénomène anthropologique décrit par Peter Solterdijk dans *Bulles* : les hommes ne cessent d'élaborer des sphères de survie. « Les

sphères sont des créations d'espaces dotés d'un effet immuno-systémique pour des créatures extatiques travaillées par l'extérieur. »⁵¹.

Fig. 5



Inferno, Società Raffaello Sanzio, Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes, mise en scène et scénographie de Romeo Castellucci, musique et son de Scott Gibbons, juillet 2008. Les titres des créations d'Andy Warhol sont successivement projetés sur la façade du Palais, alors que des figures se jettent en arrière dans le vide, sur une longue plainte chorale dans laquelle on peut reconnaître les voix des chanteurs du Hilliard Ensemble.

Phot. © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

- 35 Alors qu'il concevait son *Inferno*⁵², librement inspiré de Dante, l'artiste italien Romeo Castellucci a travaillé avec le compositeur américain Scott Gibbons, avec qui il collabore depuis une dizaine d'années. Dans ses œuvres et ses concerts, Scott Gibbons combine les sons naturels et les nouvelles technologies. Ses compositions mêlent une grande délicatesse et une violence physique extrême, avec des fréquences aux limites de l'oreille humaine alors que le calme s'impose comme l'élément de base de son art. Cette double dynamique est mise au service de la dimension fondamentalement dramatique et mythologique du travail de Castellucci. Pour *Inferno*, il a conçu un immense *soundscape* cosmique fondée sur une musique électro-acoustique réalisée à partir de bruits réels. Warhol, dans ce spectacle, est un nouveau Virgile. L'univers entier est gros de menaces, et de traces de chœurs chantants. [Fig. 5] : une relecture sloterdijkienne des doux espaces schafériens.

NOTES

1. Cf. Pablo Bergel, « Le théâtre », in *Le Livre des techniques du son*, dir. Denis Mercier [Eyrolles, 1993], Paris, Dunod, 1998, pp. 219-261.
2. Voir l'entretien de Serré avec Odette Aslan, in *Chéreau, Les Voies de la création théâtrale*, vol. XIV, dir. O. Aslan, Paris, CNRS éditions, 1986, p. 66.

3. « [L']aire de jeu était bordée de deux zones de spectateurs, de part et d'autre. Des haut-parleurs répartis au-dessus répercutaient un aboiement, un cri d'oiseau, des grillons, des voix, le vent, le tonnerre. Lointains, à peine discernables, les bruits étaient liés à l'ombre nocturne, tandis que les vrais moteurs de voitures praticables vrombissaient, un peu assourdis par le "béton" du dispositif, ou qu'éclatait un véritable feu d'artifice. » O. Aslan, *ibidem*, p. 67.
4. « [N]ous avons agencé deux mondes parallèles reliés par la musique et par les sorcières. Dès que celles-ci ouvraient leur trappe, la guerre apparaissait côté jardin. Lorsque Duncan arrivait chez Macbeth et que Banco évoquait les oiseaux, nous passions les bruits de la nature au côté cour ». Pablo Bergel, cité in Langhoff, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 19, dir. O. Aslan, Paris, CNRS éditions, 1994, p. 261.
5. Le titre complet est le suivant : *Le Paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges* [*The Tuning of the World*, New York, A. Knopf, Inc. 1977], trad. Sylvette Gleize, J.- C. Lattès, coll. Musique & Musiciens, Paris, 1979. Notons que les traducteurs de l'édition allemande ont fait un choix fort différent : *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens* [trad. Kurt Simon et Eberhard Rathgeb, Heiner Boehncke, ed., Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1988].
6. Voir *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, sous la direction d'Alain Roger, Champ Vallon, coll. Pays / Paysage, 1999 ; Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Albin Michel, 1994.
7. *Le Promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, éditions Plume, 1993, pp. 94-98.
8. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 341.
9. Christian Leblé, « Schafer toujours tout ouïe » (article paru lors de la réédition de l'ouvrage), *Libération*, 3 novembre 1992.
10. Selon la périodisation établie par Giovanni Lista dans son ouvrage *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Arles, Paris, Actes Sud, Carré, 1997.
11. P. Chéreau à Emile Copfermann, « La mousse, l'écume », in *Travail théâtral XI*, avril-juin 1973, p. 20, cité par O. Aslan, *op. cit., loc. cit.*
12. Voir M.-M. Mervant-Roux, « Scénographies pour une ville qui se perd », in *Images de la ville sur la scène au XIXe et XXe siècles*, dir. Élie Konigson, Paris, Editions du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1991, pp. 183-234.
13. Christine Hamon-Sirejols, *Anton Pavlovitch Tchekhov. La Cerisaie*, Paris, PUF, « Etudes littéraires », 1993, pp. 50-51. Les traducteurs Françoise Morvan et André Markowicz pensent qu'il s'agit du cri du butor étoilé.
14. Tchekhov avait menacé Stanislavski d'écrire une pièce dont le début serait : « Quel silence merveilleux ! N'entendre ni oiseau, ni chien, ni coucou, ni chouette, ni rossignol, ni grelot, ni tic-tac d'horloge, ni même un seul grillon ! ». Cité par C. Hamon-Sirejols, *ibidem*, pp. 50-51.
15. C. Hamon-Sirejols, *ibid.*, pp. 71-72.
16. Sur le changement général de la relation au son, voir Jonathan Sterne, *The Audible Past*, *op. cit.* Sur la façon dont a réagi le théâtre, on pourra lire la thèse de Melissa Van Drie, actuellement en préparation.
17. *La Philosophie du son*, *op. cit.*, p. 7.
18. *Entrance in the Harbour*, pièce sonore réalisée à Vancouver par Schafer, évoque irrésistiblement le travail de Serré : « Au début, un clapotis à peine audible et, soudain, un grave et puissant appel de corne de brume qui emplit l'espace et le temps de l'écoute, qui transporte le corps. » Jean-François Augoyard, *Pas à Pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain, La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?*, Paris, Seuil, 1979, p. 337, cité par Eléonore Bak, « Le paysage sonore, in *Voies express 1*, Besançon, École régionale des Beaux-Arts, 2005.
19. « Schafer toujours tout ouïe », entretien avec Christian Leblé, *Libération*, 3 novembre 1992.

20. Le récent « Manifeste acoustique », publié dans *Le Figaro* cent ans exactement après le Manifeste futuriste, reprend (sans les connotations océaniques) une partie des constats et des révoltes de Schafer. http://www.hoerstadt.at/beschallungsfrei/massnahmen_und_aktionen/das_akustische_manifest/le_manifeste_acoustique.html
21. Élie Konigson, « Marges et lisières du jeu théâtral », in *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, dir. M.-M. Mervant-Roux, CNRS éditions, coll. Arts du spectacle, 2004, p. 21.
22. Irène Roy, « "Paysage sonore" : phénomène sensible et communicationnel », in *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, dossier « Théâtre, musique et environnement sonore », Québec, CRELIC/SQET, printemps 1999, pp. 49-59. Le concepteur-musicien du spectacle, Bernard Bonnier, décédé au moment où paraît le dossier, attachait beaucoup d'importance à l'œuvre musicale et théorique de Murray Schafer.
23. *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 115-116. D. Deshays est responsable de l'enseignement du son à l'ENSATT (Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre).
24. *Ibidem*, p. 92
25. *Ibid.*, p. 93.
26. Pablo Bergel, *op. cit.*, p. 227.
27. Daniel Deshays, *op. cit.*, p. 100.
28. Odette Aslan, *op. cit. loc. cit.*
29. Michel Chion, *op. cit.*, p. 96.
30. Rick Altman, « Sound Studies : A Field Whose Time Has Come », in *IRIS*, 27 (spring 1999), *The State of Sound Studies/Le son au cinéma, état de la recherche*, Paris, Iowa City, pp. 3-4. Ce texte est proposé aussi en français : « Sound Studies : un domaine en pleine expansion », pp. 5-6. « Soundscape » est traduit par « paysage sonore ».
31. Voir M.-M. Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, coll. Arts du spectacle, 1998, pp. 168-169.
32. Rappelons la proposition de D. Deshays. « Le sonore au théâtre [...] naît du couple voix-salle, émetteur-résonateur ». *op. cit.*, p. 100. Voir aussi Louis Dandrel, « A propos d'espaces sonores », in *AS (Actualité de la scénographie)*, n° 49, Paris, septembre-octobre 1990, pp. 57-58.
33. Selon Jonathan Sterne, *op. cit.*, pp. 14-15.
34. Deuxième grande définition du mot « Paysage » dans le TLF (*Trésor de la langue française*).
35. En français, *Paysage sous surveillance* [1984], trad. Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, in Germania, *Mort à Berlin et autres textes*, Paris, Minuit, 1985, pp. 23-34.
36. Voir Roberto Casati, Jérôme Dokic, *La Philosophie du son*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 181.
37. On parle aussi de « design sonore ».
38. Heiner Goebbels, par exemple, dont il aurait fallu citer plusieurs réalisations, et avant tout *Stifters Dinge* (voir le site : <http://www.heinergoebbels.com>), évoquant les éléments visuels et auditifs de ses spectacles et leurs infinies possibilités de combinaison » souhaite « que ces connexions provoquent des court-circuits ». Programme de *Ou bien le débarquement désastreux*, Théâtre de Nanterre-Amandiers, 1993.
39. Le paragraphe entier s'inspire de son article : « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », in *Techniques et culture*, n° 16, *Des machines et des hommes*, juillet-décembre 1991, pp. 135-159, mis en ligne : <http://tc.revues.org/document728.html>
40. « It has happened to me that listeners have complimented me on the marvellous sounds effects of the sea or the woods in a play I produced, when in fact I had not used any sound effects at all, but the dialogue had referred to the roar of the waves or the song of the birds. » Martin Esslin, « The Mind as a Stage », in *Theatre Quarterly*, Vol. 1, n° 3, Jul-Sep 1971, p. 10. (pp. 5-11).
41. Voir Martin Kaltenecker, préface à Rudolf Arnheim, *Radio* [Radio, Londres, 1936] trad. de l'allemand [*Rundfunk als Hörkunst*, Suhrkamp, 2001] par Lambert Barthélémy avec la collab. de Gilles Moutot, Cahors, Van Dieren éditeur, 2005.

42. In *Comœdia*, 28 septembre 1934. Voir Melissa Van Drie, « Quand la radio fait du théâtre. *Le Douzième Coup de minuit* (1933) », in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 29, Paris, juin 2008, pp. 50-58.
43. Frédéric Maurin, Robert Wilson. *Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 1998, pp. 40-41.
44. Propos de 1986, cité par F. Maurin, *ibidem*, p. 143.
45. F. Maurin, *ibidem*, p. 159.
46. Jean Jourdheuil, France Culture, le 20 janvier 1987.
47. *Paso doble*, Joseph Nadj, Miquel Barcelo, Alain Mahé, Avignon, église des Célestins, juillet 2006. Voir le DVD réalisé par Agusti Torrès et Bruno Delbonnel, les Poissons volants, 2007.
48. Peter Sloterdijk, *Sphères I, Bulles* [1998] trad. Olivier Mannoni, Fayard, Hachette Littératures, « Pluriel », 2002, p. 567.
49. Le « Manifeste acoustique », publié dans *Le Figaro* du 20 février 2009, cent ans après le manifeste futuriste. Voir le site : http://www.hoerstadt.at/hoerstadt/das_akustische_manifest/le_manifeste_acoustique.html
50. Selon le mot de Jonathan Sterne, *op. cit.*, p. 342.
51. P. Sloterdijk, *op. cit.*, Introduction, p. 31.
52. *Inferno* a été créé dans la Cour d'honneur du Palais des Papes pendant le Festival d'Avignon, en juillet 2008. Sur la trilogie de la Società Raffaello Sanzio, voir le DVD *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Arte éditions, 2008.

RÉSUMÉS

Alors que les bandes son réalisées en France pour le théâtre depuis les années 1950 contribuent de façon de plus en plus créative à la suggestion d'espaces imaginaires (réalistes ou non) et, à partir des années 1970-1980, comportent de nombreuses séquences comparables aux « paysages sonores » schafériens, cette notion n'a trouvé aucun écho dans le champ théâtral. L'article part de ce constat d'évitement pour amorcer une étude des relations entre l'espace théâtral et la création sonore aux XX^e et XXI^e siècles. En distinguant trois phénomènes : la prévention à l'égard du concept de « soundscape », dans sa traduction française ; l'intérêt suscité par le terme anglais, détaché de son contexte originel ; le succès de l'idée de « paysage sonore » à travers d'autres formulations comme « audio landscape », et en nous appuyant principalement sur la théorie événementielle du son, nous espérons clarifier la fonction structurelle de l'écoute dans le théâtre – « lieu où l'on regarde » – et sa réorganisation contemporaine.

INDEX

Mots-clés : théâtre, son, espace, écoute

AUTEUR

MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX

Marie-Madeleine Mervant-Roux est directeur de recherche au CNRS (ARIAS, Atelier de recherches sur l'intermédialité et les arts du spectacle). Sa recherche principale concerne la place du spectateur : L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur (1998) ; Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie (2006) ; Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique (2004). Dernières publications : Art et frontalité. Scène, peinture, performance, in Ligéia. Dossiers sur l'art, n° 81-84, 2008). Claude Régy, ouvrage avec DVD-rom (« Les voies de la création théâtrale », vol. 23, 2008). Elle coordonne pour le CNRS, en partenariat avec le Centre de recherche sur l'intermédialité de Montréal, le programme : « Intermédialité et spectacle vivant. Les technologies sonores et le théâtre (XIX^e-XXI^e siècle) ». mervant-roux@ivry.cnrs.fr