

SOUS L'OCÉAN
METTRE EN SCÈNE ET EN SON
LE MONDE DU SILENCE
ALICE BARBAZA

Nous n'avons pas assez écouté *Le Monde du silence*. Une musique angoissante accompagnant la plongée dans le noir, une explosion de dynamite pour recenser les poissons d'un récif, des marches militaires pour saluer les dauphins, le rire d'hommes chevauchant des tortues avec, de surcroît, le commentaire sans fin d'un commandant qui ne sait pas encore qu'il est entré dans l'Anthropocène. La bande-son du film documentaire de 1956¹ nous renvoie un écho étrange. Elle soulève de nombreuses questions. Comment évoluer dans ce monde sous-marin ? Comment penser le rapport aux non-humains qui le peuplent ? L'océan, acteur crucial de ce « nouveau régime climatique »² dont Bruno Latour a souligné les enjeux, appelle de nouvelles œuvres, et nos questions s'y déplacent. Il devient un bain révélateur des difficultés posées par l'immersion comme principe physique et

¹ Jacques-Yves COUSTEAU et Louis MALLE (réal.), *Le Monde du silence*, prod. Requins associés, 35 mm, couleur, 86 min., 1956.

² Bruno LATOUR, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 2015.

comme modèle de rapport au monde. Comment, selon l'expression de Donna Haraway, « faire avec »³ l'océan ?

Les artistes s'emparent de cette question et s'interrogent sur la façon de faire entrer ce monde dans une boîte noire. Mais le plateau de théâtre semble nous forcer à rester sur le rivage d'une île ou le pont d'un bateau. Comment faire entrer l'océan sur scène sans qu'il demeure une toile de fond ? Sans se laisser submerger ? Comment aller au-delà de la surface des choses, et plonger, s'immerger dans cet univers ? Trois pièces, au cœur de cette étude, viennent former un archipel : *Temple du présent – Solo pour octopus* de Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), Judith Zagury et Nathalie Küttel (ShanjuLab) ; *Donvor* de Thomas Cloarec et David Wahl ; *Les Océanographes* de Louise Hémon et Émilie Rousset. Fruits d'une collaboration étroite avec des spécialistes et des scientifiques, ces trois créations, fondées sur un travail d'enquête, auscultent le monde sous-marin, encore largement inconnu, et en ce sens s'inscrivent dans un corpus d'œuvres associées à un théâtre que l'on pourrait qualifier d'écologique. Toutes trois mettent en avant, dans leur mise en scène, des dispositifs sonores marquants : une musique immersive autour d'un aquarium, des ondes Martenot pour une cinéphonie, une plongée via un casque audio. L'attention du public est tournée vers cette mise en scène du son. Des films scientifiques rencontrent une musique minimaliste, le traitement de la voix des acteurs et des actrices fait écho aux archives radiophoniques des scientifiques interrogés, le silence alterne avec un océan de sons. Nous formulons l'hypothèse que les dispositifs sonores de chacune de ces pièces travaillent à composer un rapport au « monde du silence ». Elles invitent à envisager la possibilité, par le son, de créer un rapport réflexif au vivant, une écologie.

Cette proposition s'inscrit dans une réflexion qui renouvelle le champ des études théâtrales, comme le rappelle Marie-Madeleine Mervant-Roux dans un chantier précédent de *thâêtre*⁴. En France, le projet ECHO, porté par des chercheuses et des chercheurs venus de

³ Donna HARAWAY, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020.

⁴ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Pluridisciplinarité structurelle, transdisciplinarités ponctuelles. L'apport des recherches théâtrologiques à la réflexion disciplinaire moderne », *thâêtre* [en ligne], Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations (coord. Géraldine Prévot et Quentin Rioual), mis en ligne de 16 juin 2018.

champs disciplinaires divers, a donné lieu à un ensemble de publications dans la continuité desquelles nous nous situons⁵. Considérer le théâtre comme un monde où l'on entend, c'est se déplacer, se tenir à distance d'une étymologie désignant le théâtre comme le lieu où l'on voit. Un protocole de travail est au cœur du travail des équipes de recherche : l'écoute des archives audio, fortement liées à l'histoire commune du théâtre et de la radio. L'écoute acousmatique est une pratique née en dehors du champ de la théâtrologie, que Pierre Schaeffer a théorisée. Pour la définir, on peut, comme il l'a fait, la rapprocher du dispositif qu'utilisait Pythagore pour ses cours : une tenture masquait à l'auditeur la source du son et suscitait ainsi une attention particulière. Cette écoute court de la musique concrète aux *Sound Studies*, champ que le développement des technologies sonores contribue à fonder et à révolutionner, comme l'a montré Jonathan Sterne⁶. En effet, lorsque des enregistrements sonores existent, nous pouvons aujourd'hui choisir d'écouter exclusivement le son d'un spectacle. Cette écoute invite, par effet de retour, à penser la nécessaire intermédialité du théâtre, c'est-à-dire à la fois la présence de technologies sur scène, et le lien que les médias y entretiennent entre eux, comme l'a montré Chiel Kattenbelt⁷. La « rencontre tardive » entre la réflexion sur l'intermédialité et le théâtre amène à s'interroger sur les « effets de présence » et à revenir sur un certain « essentialisme » qui définit la présence par opposition à la médiation, et en fait le cœur de la théâtralité, comme le souligne Jean-Marc Larrue⁸.

Les captations des spectacles, utilisées pour l'écriture de cet article, m'ont permis de revenir sur une première expérience. Créé à huis-clos en janvier 2021 au Théâtre de Vidy-Lausanne, *Temple du présent* a fait l'objet d'une captation diffusée en *streaming* sur le site du théâtre puis sur ceux d'autres théâtres fermés au public du fait de la

⁵ Voir notamment Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), *Le Son du théâtre. XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS éditions, 2016.

⁶ Jonathan STERNE, *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris-Coté de la Musique, 2015.

⁷ Chiel KATTENBELT, « Interminality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships », *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume*, vol. 6, 2008, p. 19-29.

⁸ Jean-Marc LARRUE, « Les archives audio du théâtre. Enjeux ontologiques des captations de la représentation sur bande magnétique », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], « L'Écho du théâtre 2. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XX^e siècle) » (coord. Jeanne Bovet et Marie-Madeleine Mervant-Roux), 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018.

crise sanitaire (le Théâtre de Liège, par exemple) ; Émilie Rousset et Louise Hémon m'ont donné accès à une captation de leur spectacle réalisée au moment de sa création en automne 2021 au T2G (Gennevilliers) ; Thomas Cloarec disposait d'un enregistrement audio de la représentation de *Donvor* donnée en janvier 2022 au Théâtre de la Reine Blanche à Paris (le spectacle a été créé en janvier 2020 à la Maison de Théâtre à Brest). Cet article s'appuie donc sur des archives de spectacles, des entretiens ainsi qu'une documentation écrite, mise en ligne ou donnée par les créateurs et les créatrices⁹, à partir desquels j'explore les dispositifs sonores à l'œuvre, la raison de leur visibilité et leurs enjeux.

Revenons sur le protocole de recherche présenté plus haut, proposé par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans une conférence donnée à l'EHESS¹⁰. Il s'agit momentanément de cacher l'image, de découvrir une pièce par son archive sonore, d'écouter sans voir. La parenté de ce protocole de recherche avec la réalité de l'exploration scientifique des océans a retenu mon attention. Sous l'océan, l'homme a également exploré sans voir. Les sondes bathymétriques ont permis à Mary Tharp de découvrir le relief des grands fonds et d'en dresser la carte. Les hydrophones ont permis à un marin américain cherchant à repérer un sous-marin russe de découvrir le chant des baleines. Paradoxalement, le « monde du silence » s'est révélé être un espace sonore, caractérisé par une acoustique particulière et par le bruit des êtres vivants qui s'y déplacent. En un peu moins d'un siècle, notre connaissance et nos représentations des paysages sous-marins ont été bouleversés. Cet univers se présentait jusqu'alors comme une fiction. Aujourd'hui encore, l'océan reste un monde largement inconnu, notamment dans ses profondeurs. L'océan rend paradoxalement la perspective d'une immersion problématique : sans équipement, sans technologie, la présence de l'être humain y est impossible. De plus, l'océan oppose sa matérialité à l'observation. Les propriétés de diffraction et d'absorption des ondes lumineuses et sonores par l'eau, le mouvement continu changent nos repères.

⁹ Thomas Cloarec, Louise Hémon, Julie Normal, Émilie Rousset et David Wahl ont eu la gentillesse de m'accorder des entretiens, je les en remercie chaleureusement.

¹⁰ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « L'écoute des archives sonores du théâtre par une nouvelle théâtrologie », intervention lors des journées d'études « Techniques du son et professions de l'écoute », 30 et 31 octobre 2014, mis en ligne le 7 novembre 2014 sur la chaîne YouTube du CRAL.

L'écoute acousmatique, comme protocole de recherche, trouve un écho dans les propositions artistiques que nous étudierons dans cet article : elle est articulée à une réflexion sur l'image et à un dispositif visuel singulier. Cette mise en avant du dispositif sonore et de la composition musicale de chacune des pièces nous invite à nous interroger sur la façon dont on peut, par le son, explorer le monde du silence et créer un rapport réflexif à sa représentation. Chacune de ces œuvres convoque des voix venues d'ailleurs et développe une certaine idée de la radio, du document sonore et de sa présentation. Toutes trois interrogent la façon de faire entrer le monde dans la boîte noire du théâtre et la place que l'humain peut y occuper.

LES OCÉANOGRAPHES : LA MER AUTOUR DE NOUS

En ouverture, la scène est plongée dans le noir. J'entends des claquements de talon et distingue trois interprètes se frayant un chemin parmi des piles de papiers. Deux actrices nous font face, éclairées en douche, tandis qu'une troisième interprète reste un peu dans l'ombre, côté jardin. La comédienne au centre de la scène scande le mot « Image ! ». Or mes yeux ont beau explorer la semi-pénombre, rien n'apparaît. Pas d'écran, pas de projection, pas d'image. On entend ce que sont supposées montrer les diapositives : des scènes de pêche, prises sur un bateau, le Bois-Rosé. C'est Anita Conti qui parle. L'océanographe, figure centrale de la pièce, a travaillé pendant des mois au milieu de soixante hommes. On suit, à travers les lieux, à travers les années, son parcours, et les réflexions qu'elle peut faire sur ses connaissances et sa science. Son histoire et son approche de l'océanographie, dont elle fut l'une des pionnières, sont au cœur du projet d'Émilie Rousset et de Louise Hémon¹¹.

Nous sommes accompagnés, dans cette traversée, par les voix des comédiennes. La description des lieux vient transformer l'espace scénique : les piles de papiers sont celles de l'appartement d'Anita Conti, l'écume des vagues, celle vue depuis le Bois-Rosé. Une scène racontée par l'océanographe, imaginée et orchestrée par le capitaine

¹¹ Sur ce spectacle et plus généralement sur le travail d'Émilie Rousset, voir dans ce même chantier : Marion BOUDIER, « [Ce que l'écoute fait à l'acteur·rice. Appropriation et restitution de documents sonores par les interprètes des spectacles d'Émilie Rousset et de Joris Lacoste](#) », *théâtre* [en ligne], Chantier #8 : Dispositifs sonores. À l'écoute des scènes contemporaines (coord. Marion Chénétier-Alev, Noémie Fargier et Élodie Hervier), mis en ligne le 15 janvier 2024.

du bateau, frappe l'imagination : l'opérateur-radio s'empare de la caméra de la chercheuse, les marins l'enferment dans le ventre d'un apocale (un gigantesque requin) tout juste éviscéré, et le capitaine vient délivrer à coups de poignards « la fille de la mer ». Aucune image ne subsiste de ce moment. Les rushes ont été perdus. L'insistance sur ce qui a été vu, sans qu'aucune image ne soit montrée, est saisissante.

Les cheveux attachés de Saadia Bentaieb, qui interprète Anita Conti, révèlent une oreillette et un micro. Le dispositif, auquel nous sommes de plus en plus habitués au théâtre, ne va pas sans soulever quelques questions. L'appareillage nous signale d'abord que toutes les voix sont traitées, sonorisées. Mais qu'en est-il de l'oreillette ? Qu'entend la comédienne ? C'est une façon de travailler chère à Émilie Rousset. Les créatrices ont eu accès au fonds Anita Conti à Lorient et aux dizaines d'heures d'archives sonores qu'il recèle. L'écriture s'est faite à même les documents d'archives, à travers un montage directement confié aux comédiennes, sans transcription écrite. Des répétitions aux représentations, celles-ci ont été immergées dans des voix.

Antonia Buresi, la deuxième comédienne, navigue d'un extrait à l'autre, mais alors que sa voix crée une continuité, le phrasé et l'élocution des différentes journalistes qu'elle reproduit sont ancrés dans une époque et des modifications dans sa diction signalent les changements de locuteur. Le jeu des actrices repose ainsi sur une restitution en direct d'une voix enregistrée. Émilie Rousset et Louise Hémon parlent d'un « fantôme de l'archive » : la diction garde une empreinte, un rythme d'abord, mais aussi les hésitations, les mots qui disparaissent, les corrections. Les caractéristiques de l'oralité permettent d'avoir accès à une pensée qui se formule, qui chemine et qui parfois bifurque, ce que l'on a moins dans un texte imprimé.

Ce montage d'archives sonores met en attente, prépare, et trouve un écho dans le dispositif cinématographique et musical qui est au cœur du spectacle et en articule les deux parties. Ce n'est qu'au milieu de la pièce que les comédiennes dérouleront un écran pour la projection d'un film muet d'Anita Conti, *Racleurs d'océans*, qui a été, auparavant, matière à plusieurs propositions artistiques, dont une « cinéphonie »¹². Pourtant, depuis le début, une musicienne, Julie Normal, est assise face à un instrument singulier : les ondes Martenot. Il est

¹² *Racleurs d'océans et autres films silencieux*, installation vidéo créée par Louise Hémon dans le cadre de l'exposition collective « Traversées – Hors Pistes », Centre Pompidou, 2017. Voir [le site de Louise Hémon](#).

inutile de chercher son regard : elle est presque de dos et dirige son regard vers la scène, à l'instar des spectateur et des spectatrices. Elle m'a raconté avoir partagé tout le travail de plateau, dès le début des répétitions, et s'être imprégnée des archives audio pour créer un paysage sonore mental. Lors de l'écriture, une question l'a animée : comment entrer ? Comment s'insérer sans charger un ensemble déjà très dense ? Parfois, la musique émise par les ondes fait comme une virgule dans une émission de radio, accompagne une phrase ou crée une nappe plus longue. L'ensemble est composé, écrit même, comme le montrent les feuillets posés sur le pupitre de l'instrument. Les ondes Martenot attirent l'attention. Placée ainsi sur scène, la musicienne offre à notre regard la façon de jouer de cet instrument si particulier. Comme elle me l'a expliqué plus tard, le minuscule clavier que l'on voit n'est pas l'élément le plus important : c'est le boîtier, situé un peu en-dessous, à gauche, qui lui permet de travailler les attaques, le vibrato¹³.

Quand le film muet commence, je crois entendre le ressac et j'ai peine à croire que le son vient de l'instrument. Lors de notre discussion, Émilie Rousset s'est amusée de ce trouble dans la perception, de la perplexité de certains spectateurs, persuadés qu'une partie du film était sonorisée, refusant presque de croire que le son venait de l'instrument placé sur la scène. Ce bruit blanc est une trouvaille de Julie. Un écho entre les ondes, celles de la mer, celles de l'opérateur radiophonique du Bois-Rosé et celles de Martenot. La captation proposée par les metteuses en scène m'a permis de revenir sur cette cinéphonie qui articule les deux parties de la pièce. Des séquences se découpent. Après les scènes filmées sur le pont du bateau, et le ressac, nous entrons dans la salle des machines du bateau. Le son augmente progressivement et une boucle sonore, évoquant un univers de science-fiction, semble encoder quelque chose. Pour le baptême de passage de la ligne, nous revenons sur le pont du bateau. Lors de ce rituel sont mis en scène, par les marins affublés de gigantesques masques, Neptune et les créatures de la mer. La musique prend un tour enjoué ; elle pourrait être la musique d'accompagnement de « la fille de la mer », dont nous avons parlé plus haut, et dont les images sont perdues. Mais à la fin, une composition presque méditative résonne, tel un raga indien. Un contrepoint à la « peinture de guerre »

¹³ Il semble impossible de résumer en quelques mots le fonctionnement de cet instrument électronique, l'un des premiers, dont l'invention est contemporaine du théâtre, au début du XX^e siècle, mais on peut voir Julie Normal en jouer sur cette vidéo – « [Ondes musicales](#) » – à l'occasion d'un concert donné à Milan le 5 octobre 2016.

qu'avait annoncée Anita Conti auparavant, à l'immense chalut qui s'élève, à l'avalanche de poissons qui s'abat sur le pont du navire. Dans le morceau « Merluzzo » de son groupe Accident du travail, Julie Normal avait créé des bruits très aquatiques, proches du chant des baleines, auxquels elle se refuse ici. L'instrument a surtout une puissance d'étrangeté et d'abstraction qui invite à penser. L'entrée en scène de la musique et les effets de réel sont tenus à distance. La bande-son est ainsi sans cesse interrogée. Comme dans les autres pièces, nous le verrons, le dispositif scénique discute la logique d'une « bande », d'un son enregistré et continu qui épouserait parfaitement ce qui se déroule sous nos yeux. L'ensemble de la création sonore, dans sa composition, dans les effets de discontinuité et la mise à distance de l'image par le son, interroge par là-même également la notion de paysage sonore.

Le film s'achève. Pas la pièce. Les actrices reprennent leur jeu à l'oreillette, et interprètent d'autres spécialistes, avec lesquels Louise Hémon et Émilie Rousset se sont entretenues. On entend Dominique Pelletier, océanographe contemporaine, décrire de gros plans de poissons tels qu'ils ont été filmés par une caméra immergée. Ces images ne seront jamais montrées, pas plus que celles du diaporama initial. Les metteuses en scène travaillent à masquer les images, alors que la question de la prise de vue est centrale dans le projet des *Océanographes*. Cette réflexion sur l'image scientifique rejoint le questionnement sur la place de l'image sur scène, sur ce qui peut être montré sur un plateau et ce que cela suscite chez le spectateur.

À travers son approche documentaire, c'est aussi une certaine histoire de l'écologie que la pièce nous présente. Le film d'Anita Conti nous donne à voir l'océan comme surface : le chalut remonte morues et algues comme autant de traces de ce qui se joue dans les profondeurs. On ne pouvait à cette époque filmer sous l'eau à de grandes profondeurs, et la représentation établie par les scientifiques, ou les marins, était fondée sur des indices. Mais elle invitait déjà à prêter une attention plus grande aux dangers de la surpêche, et des déprédations humaines. *Racleurs d'océans*, qui est aussi le titre d'un recueil d'articles signés par Anita Conti, paru en 1953, est presque contemporain du documentaire de Louis Malle et de Jacques-Yves Cousteau, *Le Monde du silence*. Ce film montrait des images d'un monde encore inconnu, mais marqué par un imaginaire de conquête et de héros. Les progrès techniques, portés par l'équipe réunie autour du commandant Cousteau, ont permis de populariser les images d'un paysage sous-marin.

Il faut toutefois noter qu'elles ont été filmées à moins d'une centaine de mètres de profondeur. D'une certaine façon, à la même époque, tout en restant sur le pont d'un chalut, sans pouvoir filmer les profondeurs, Anita Conti comprenait déjà le drame qui s'y jouait¹⁴.

Aujourd'hui, les images que réalisent les chercheurs interrogés par les metteuses en scène devraient pouvoir empêcher de racler le fond des océans. Louise Hémon et Émilie Rousset, quand nous en discutons, se défendent d'un militantisme facile : elles savent que les spectateurs qui sont venus voir leur pièce ne sont pas dans la controverse, n'ont pas à être convaincus. Mais elles leur offrent, à travers le feuilletage de voix, le masque posé sur les images, et le ciné-concert déjoué, un espace de réflexion. Le dernier jeu de voix me reste en mémoire. Dominique Pelletier, à travers la comédienne, nous confie le blues du chercheur, qui crie dans le désert et que personne n'écoute. À la fin du spectacle, nous entendons, pour la première fois sans l'intermédiaire des actrices, la voix enregistrée d'Anita Conti. Les comédiennes se taisent, nous regardent. « On n'écoute pas la voix de la raison. »

***DONVOR* : PLONGÉE DANS LES ABYSES**

Avec *Donvor*, nous embarquons sur un autre bateau, pour une autre traversée, contemporaine cette fois. La pièce retrace l'odyssée commune de scientifiques, d'une compagnie de théâtre, et d'un écrivain en 2017. En entrant dans la salle principale du Théâtre de la Reine Blanche, l'installation me surprend : des transats, sur lesquels sont posés des casques. Un régisseur se présente, explique que nous serons d'abord plongés dans le noir et que nous pouvons choisir d'entendre le spectacle en français ou en breton. Mon casque diffuse des enregistrements en français. En fond sonore, comme dans un documentaire radiophonique, des bruits de machines, des cris de mouettes, des bruits de vagues, des voix indistinctes. Une voix cependant se détache ; elle évoque des méduses tueuses, les Açores, et le « Pourquoi pas ? », le bateau de recherche sur lequel est embarqué ce « je » qui

¹⁴ Nous pensons également à cette autre océanographe, Rachel Carlson, qui publiait en 1951 un ouvrage resté fondamental, tant pour son envergure scientifique que pour son style : *La Mer autour de nous*. C'est elle qui signera quelques années plus tard, en 1962, un ouvrage qui préfigurait les bouleversements à venir : *Printemps silencieux*. Un autre « cri dans le désert ».

parle. Un robot descend, lentement, vers les abysses. En quelques minutes nous est exposée la mission scientifique : étudier, dans les grands fonds, le Lucky Strike, un champ hydrothermal situé à des milliers de lieues sous les mers, un site géologique exceptionnel et un écosystème fascinant. Je tente de me représenter les moules géantes que la voix du narrateur décrit, installées au plus près des volutes de fumée du volcan sous-marin.

Des trois pièces qui nous intéressent ici, c'est *Donvor* qui explore de la façon la plus marquée l'expérience acousmatique : l'immersion dans le son et dans le noir occupe la moitié du spectacle. Le choix est radical. Thomas Cloarec, le metteur en scène, explique l'avoir fait dès sa résidence sur le bateau. En me confiant l'enregistrement audio d'une représentation, il a souligné qu'une captation vidéo du spectacle n'aurait pas beaucoup de sens. Ne rien voir, c'est d'abord un effet de réel : à des profondeurs abyssales se déploie un noir total, car la lumière ne s'y propage pas. À ces profondeurs, la pression est telle que seules les machines peuvent y descendre. L'expérience immersive est indissociable des données que ces machines enregistrent. Notre connaissance, encore très partielle, du monde océanique est étroitement liée à la médiation des technologies qui nous permettent de les explorer. Sans ces outils, il est impossible de voir quoi que ce soit ou même de respirer. Mais ce noir est aussi un appel marqué à l'imagination du spectateur, porté par le texte de David Wahl. Lors de notre discussion, David Wahl, l'auteur du journal de bord¹⁵ dont des extraits structurent la pièce, qui a embarqué avec la compagnie de théâtre, ajoute que les images récoltées, parfois reçues après une longue veillée, suscitent à la fois l'émerveillement et la déception. Les instruments qui permettent de voir créent des images au cadrage étroit, dans un espace sans perspective, sans vision panoramique. Et si c'est par le son que l'homme a découvert l'existence-même de ces espaces profonds, c'est par le son que le spectateur plonge à son tour au fond des mers.

L'immersion est permise par un robot, le ROV Victor, commandé à distance. Le son qu'il produit crée un espace et signale ses mouvements : Victor descend, lentement, vers les abysses pour rapporter aux humains ce qu'il a appris. Un chant de sirène, en somme¹⁶.

¹⁵ David WAHL, *La Vie profonde. Une expédition dans les abysses : journal de bord de l'expédition MoMARSAT à bord du « Pourquoi pas ? » et du voyage en Colombie-Britannique*, Paris, Arthaud, 2023.

¹⁶ Sirènes qui promettaient à Ulysse, au chant XII de *L'Odyssée* d'Homère, joie et connaissance.

Immobiles, nous plongeons avec lui. Une expérience de dissociation : le cerveau est au fond, mais le corps reste à la surface. La chanson de Nick Drake, « Into the mystic », qui accompagne la sortie du noir, vient souligner cette extase. Mais ici, le *field recording* est avant tout un « truc ». En effet, les documents sonores confiés aux artistes par les chercheurs d'Ocean Network Canada, captés à 2200 mètres de la surface, près de la dorsale océanique, sont paradoxalement des sons sans profondeur, sans relief, de longs drones. Le son du fond des océans s'apparente à un concert de noise. Ce que nous entendons dans nos casques a effectivement été capté par des hydrophones, à bord du « Pourquoi pas ? » mais à deux mètres de la surface, comme me l'a expliqué Thomas Cloarec. Les sons de plongée, d'immersion, ont été fabriqués.

Et cette fabrique du son est mise en scène, sur scène, quand le plateau s'éclaire¹⁷. Elle a fait l'objet d'un travail avec une bruiteuse, Élodie Fiat, qui vient de la création radiophonique. Avec elle, l'équipe a appris à fabriquer le son d'un feu avec de l'osier, et un envol d'oiseau avec des gants en cuir. Sur cette scène-là, des perles glissent sur une peau de tambour pour rendre le bruit des vagues, les mains d'une comédienne gouttent dans une bassine en cuivre : l'eau est à la fois matériau et objet de création.

Dans *Donvor*, sur scène, les comédiens sont bruiteurs et interprètes : ils fabriquent du son et des voix. Une ponceuse électrique frottée sur une plaque de contreplaqué dit la pollution sonore, pendant qu'une comédienne explique comment les bruits des machines humaines, sur l'eau et sous l'eau, créent une cacophonie qui désoriente les animaux marins. L'eau comme élément a une force de transformation. Sous l'eau, ce que l'oreille humaine perçoit n'est pas ce qu'un micro enregistre, un frottement de corde n'a pas le même effet. Sous l'eau, le son se diffuse plus vite, mais la voix humaine ne porte pas. L'eau performe, déplace nos corps, nos perceptions et, avec eux, nos questions et nos modes de représentation. Elle devient une ressource dramaturgique, comme le montrent Ramona Mosse et Anna Street depuis leur projet, « Performing water », que l'article « To Be

¹⁷ On pourra également voir les bandes-annonces du spectacle sur [le compte Vimeo du metteur en scène](#).

Like Water: Material Dramaturgies in Posthumanist Performance »¹⁸ présente plus amplement.

Donvor, comme *Temple du présent*, explore les effets de diffraction et de mutation du son par l'élément dans lequel il est supposé se propager. Ces effets contribuent à créer un espace. Mais chacune des pièces trouve une façon de discuter ces « effets de réel » : elles travaillent ainsi successivement à nous immerger par le son puis à nous montrer les ficelles de cette création sonore par le jeu de ce qui est montré au plateau.

Quand la scène sort de la pénombre, des têtes apparaissent à travers le hublot de deux cabines. Ces cellules, tapissées de matériau alvéolé, insonorisant, recréent à la fois le bateau et le studio d'enregistrement. Deux interprètes parlent mais je n'entends qu'une voix dans mon casque : j'ai choisi au début du spectacle la version française. Les deux espaces viennent matérialiser ces deux versions, le fait que tous les spectateurs n'entendent pas la même chose, au sens propre comme au sens figuré. Sortis des cabines, les comédiens utilisent des micros sur pied. L'étanchéité que permettait la cabine n'est plus. On entend alors, dans le casque, l'écho de la version bretonne dans la version française. Si le journal de bord structure la pièce, la voix du narrateur est dissociée : une voix de femme, une voix de femme québécoise, une voix d'homme, une voix d'homme en breton. L'accent québécois n'est pas accessoire : le texte a fait l'objet d'une traduction. En matérialisant, par leur mise en scène, ces opérations de traduction, en les rendant visibles, les voix déplacent et situent l'auditeur, sans qu'il ne bouge de son fauteuil. Cette écriture multilingue, caractéristique du travail de la compagnie Piba, a fait l'objet, m'a confié Thomas Cloarec, de beaucoup de discussions avec les scientifiques qui voulaient initialement travailler en anglais. Pour le metteur en scène, il fallait se défaire de la transparence supposée du langage, de la volonté de contrôler et de dominer, et s'ouvrir aux brèches provoquées par les changements de langue.

La pièce prend sa source dans la collaboration des artistes avec deux scientifiques de l'Ifremer, Jozée Sarrazin et Pierre-Marie Sarradin. L'immersion des scientifiques dans un monde artistique, l'immersion d'artistes dans un monde scientifique, sans être une rencontre

¹⁸ Ramona MOSSE et Anna STREET, « To Be Like Water: Material Dramaturgies in Posthumanist Performance », *Journal of Contemporary Drama in English*, 2022, p. 116-132. Voir également le site du projet « [Performing water](#) ».

inter-espèces à proprement parler, ne va pas sans poser problème. Un problème qui pourrait sembler d'ordre essentiellement logistique : les artistes, en montant sur le bateau d'exploration de l'Ifremer « prennent la place » d'un scientifique à bord. Mais plus encore, ce huis-clos invite à penser la rencontre entre deux modes de représentation traditionnellement opposés.

Au début du spectacle, dans le noir, les voix des interprètes, déjà présents au plateau, s'entremêlent aux voix des scientifiques, enregistrées ; ces dernières donnent à entendre l'acoustique du lieu dans lequel elles ont été captées : le bateau. Mais cette différenciation s'efface vite. La dramaturgie est construite autour du journal de bord qu'a réalisé David Wahl pendant l'embarcation. Il faut l'entendre raconter comment, chaque jour, il a affiché, dès la résidence sur le « Pourquoi pas ? », des extraits de son journal, et comment progressivement, il a trouvé sa place dans cette mission grâce à leur lecture. Ces spectacles en mer doivent beaucoup aux « causeries » dont David Wahl se fait l'interprète sur la terre ferme¹⁹. La scène prolonge ce laboratoire initial. Le récit, travaillé par l'impossibilité de voir sans être augmenté d'une machine, par la nécessité d'évoquer bien plus que ne le font les données collectées, sollicite l'imagination du spectateur. Les « moules géantes » évoquées plus haut, ne sont en réalité pas remarquables par leur taille. Mais le qualificatif nous « accroche » et nous entraîne vers ce qui intéresse l'auteur : la symbiose avec d'autres organismes, qui lui permet de survivre dans ce milieu si hostile. Lors de notre échange, David Wahl a navigué avec une joie certaine de Marco Polo à Donna Haraway. La littérature scientifique, réservoir d'analogies, est l'objet d'un travail fondamental, et il fait vérifier par un comité scientifique ses formulations. La dramaturgie de Thomas Cloarec, le noir en scène, le traitement des voix et des sons, portent son texte, et, avec lui, une certaine idée de la merveille. La pièce peut être pensée sur le modèle de la symbiose : scientifiques, artistes et machines coopèrent, pour nous ouvrir à une nouvelle dimension du monde, à peine découverte, et qui disparaît peut-être déjà.

TEMPLE DU PRÉSENT : LE CHANT DU POULPE

En ouverture de *Temple du présent*, un écran noir s'abaisse et découvre un aquarium baigné d'une lumière sombre, bleutée. Un poulpe se dessine, nage, ondule dans l'aquarium dont le fond bleu se détache

¹⁹ Voir [le site de David Wahl](#).

du fond de scène. Un point lumineux s'allume, comme une lune lointaine. L'animal se dirige vers le point, semble vouloir le toucher avec ses tentacules. Ainsi paraît le poulpe, que le spectacle place en son centre, littéralement. La pièce s'annonce comme une tentative de rencontre inter-espèces. Les artistes, Stefan Kaegi et ShanjuLab, ont expérimenté la mise en scène d'un laboratoire de recherche théâtrale sur la présence animale²⁰ et le traitement sonore de la pièce, qui travaille successivement à nous immerger et nous sortir de l'illusion, donne à entendre la complexité du projet²¹.

Sur scène, l'image que l'aquarium délimite pourrait être extraite d'un documentaire de Jean Painlevé. Dans *La Pierre* et *Les Amours d'une pierre*²², l'animal est filmé dans des aquariums qui le cadrent, dans tous les sens du terme. Mais nous sommes au théâtre et la présence des images ne va pas de soi. Les écrans se multiplient : sur le mur du fond, les images filmées en direct, projetées, épousent parfois l'aquarium, puis s'en démarquent nettement, par décalage ou effet de *split screen*. Un autre cadre apparaît sur ce mur, consacré aux notes qu'une observatrice, assise dans la pénombre, tape sur son ordinateur.

Cette scénographie vient souligner l'artificialité de ce qui est déjà une mise en scène du monde sous-marin : l'aquarium. Le dispositif scientifique vient rencontrer dès son apparition au XIX^e siècle une fabrique du regard moderne, qui traverse les arts visuels et trouve encore un écho dans le travail de nombreux artistes contemporains²³, comme le montre Guillaume Le Gall, dans son ouvrage *Aquariorama*²⁴. L'aquarium a imposé, comme une évidence, le prisme visuel et s'impose même dans la façon de regarder le fond des océans, avec nos masques et nos appareils photos²⁵.

²⁰ Voir la présentation du projet sur [le site de Rimini Protokoll](#).

²¹ Sur d'autres expérimentations sonores de Stefan Kaegi, voir dans ce même chantier : Sunga KIM, « Une scénographie intérieure et intime. Le dispositif du casque audio vecteur de théâtralité par dissonance », *théâtre* [en ligne], Chantier #8 : Dispositifs sonores. À l'écoute des scènes contemporaines (coord. Marion Chénétier-Alev, Noémie Fargier et Élodie Hervier), mis en ligne le 15 janvier 2024.

²² *La Pierre* (1928) est accessible sur [la plateforme Henri de la Cinémathèque Française](#).

²³ Voir les installations de Dominique Gonzalez-Foerster ou Hicham Berrada.

²⁴ Guillaume LE GALL, *Aquariorama. Histoire d'un dispositif*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimesis, 2022.

²⁵ À ce sujet, voir Quentin MONTAGNE, « L'environnement subaquatique au prisme de l'aquarium », *Images Re-vues* [en ligne], « Images scientifiques / images artistiques : croisements méthodologiques » (coord. Giuseppe Di Liberti et Andrea Pinotti), 19 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021.

En passant sur scène, l'aquarium tend un miroir troublant à la boîte noire du théâtre. Cette multiplication des cadres, portée par la complexité du dispositif visuel, nous ramène à celui séparant scène et salle. Ce n'est pas le moindre des paradoxes pour ce spectacle de s'intituler *Temple du présent* et de recourir à un dispositif technique aussi marqué. Le travail de mise en scène de Stefan Kaegi vient ici rencontrer la réflexion de Jean-Marc Larrue²⁶. Les dispositifs techniques et la présentation de documents qu'ils permettent viennent profondément interroger la question de la présence. Comme *Les Océanographes*, la pièce joue de la présence des images sur scène et de notre rapport à ces créations cinématographiques, qu'elles soient des documentaires ou des fictions.

Le générique de la captation indique une musique *live* mais je ne vois pas le musicien. Pourtant, tout ce qui était présent sur scène m'a été montré : l'aquarium, le poulpe, l'actrice, une observatrice qui note sur son ordinateur des remarques venant s'afficher en temps réel sur le mur du fond, un caméraman dont les images suivent le même chemin. Ce choix contribue à créer l'illusion que la musique se diffuse depuis l'aquarium. J'ai l'impression d'être plongée sous l'eau, comme si le son émergeait de l'aquarium dans lequel le poulpe est immergé, en débordait, et se diffusait sans rencontrer de bord.

Le *Temple du présent* est baigné dans une musique électronique qui crée un espace, un monde aquatique. Le bruit de machine que l'on a entendu en ouverture se prolonge dans les nappes sonores qui envahissent le plateau. Un son plus grave, proche de ce que l'on sait du chant des baleines apparaît. Il semble que la musique suive l'animal, que c'est lui qui joue : après tout, ne s'agit-il pas d'un « solo pour octopus » ? L'aquarium est aussi ici un lieu pour un seul, un « *locus solus* », qui n'a pas manqué d'évoquer, lorsque je l'ai vu, l'aquarium de l'excentrique Canterel, dans lequel la tête électrisée de Danton parle, et la danseuse Faustine évolue, sa chevelure laissant échapper une étrange musique²⁷. Ce spectacle a été donné dans mon salon, car il était diffusé en ligne : l'écran de mon ordinateur, l'écoute au casque ont sans aucun doute participé à convoquer ce souvenir de lecture.

²⁶ Jean-Marc LARRUE, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialité*, n° 12, automne 2008, mis en ligne le 19 février 2010, p. 13-29. L'article revient notamment sur la « querelle » dont Peggy Phelan et Philip Auslander ont été les « champions », outre-Atlantique, à la fin du siècle dernier.

²⁷ Voir Raymond ROUSSEL, *Locus Solus*, Paris, Flammarion, 2005.

La composition musicale accentue l'impression de ballet créée par le mouvement du poulpe et les ondulations de ses tentacules. Elle semble souligner les entrées en scène, celle du poulpe mais aussi celle de l'actrice qui le rejoint, et accompagne la prise de contact quand la comédienne ouvre l'aquarium, plonge les mains dans l'eau, touche le poulpe. Parfois, une scène se détache, et semble préparée : l'actrice danse devant le poulpe, sur une musique *easy listening*. Mais le poulpe, qui ne peut être dressé, ne suit pas de partition. Cette musique d'environnement s'annonce presque comme une opération d'amplification et de traduction du réel. C'est « l'océan de son » tel que le définit David Toop :

Tandis que le monde s'est transformé en océan d'information, la musique s'est faite immersive. Les auditeurs flottent dans cet océan ; les musiciens sont devenus des voyageurs virtuels, les créateurs du théâtre sonore, les émetteurs de tous les signaux reçus de l'autre côté de l'éther²⁸.

La diffusion de la voix humaine, dans *Temple du présent*, a occupé une partie de la réflexion dramaturgique²⁹. La bande-annonce proposée en ligne, malgré ses effets de concentration, peut donner une idée de ce travail.

Une voix d'homme interroge les mouvements du poulpe, et le langage que ceux-ci composent. Une intelligence artificielle serait-elle capable de repérer des *patterns* (il parle en anglais) ? Les voix des spécialistes, qui semblent, comme nous, observer le poulpe évoluer dans l'eau, nous rappellent la vocation scientifique de l'aquarium. Mais d'où viennent-elles ? Ce sont des voix sans tête, des enregistrements, des voix venues d'ailleurs. Alors que toutes les images projetées sur le mur du fond sont filmées sur scène, les voix sont « hors-scène ». Les effets de distorsion donnent l'impression qu'elles se fondent, s'immergent dans la musique, ou dans l'eau. Les commentaires des scientifiques dirigent notre attention. Forcent-ils notre interprétation ? L'écoute flottante laisse place à une attention dirigée. La seule voix sans effet est celle de l'artiste, qui lit à voix haute, en regardant le poulpe, un poème de Rilke. Comment le poulpe peut-il entendre, lui qui n'a pas d'oreilles ?

²⁸ David TOOP, *Ocean of sound: ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, trad. Arnaud Réveillon, Paris, Kargo/L'Éclat, 2008, p. 8.

²⁹ Comme nous le rappelle le dossier de présentation du spectacle accessible sur [le site du Théâtre de Vidy-Lausanne](#).

Le seul son qui sort réellement de l'aquarium, c'est celui qui vient de l'eau projetée par l'animal crachant sur l'artiste, et venant claquer sur le sol. Aussi, quand le poulpe se propulse contre la vitre de l'aquarium, je crois l'entendre se plaindre. Il crie comme une baleine : cette idée absurde me sort du bain musical. La musique ambiante ne parvient pas à effacer la tension, me gêne presque.

Le poulpe, lui, ne peut pas sortir, ni du bain musical, qu'il n'entend pas, ni de l'aquarium, ni peut-être, des fictions qui l'enferment. Une boucle sonore grave, inquiétante, vient interrompre les sons plus ronds. L'actrice s'empare de la caméra et filme le poulpe en plongée. Un extrait de bande-son de film « illustre » la scène. On croit reconnaître, dans les clameurs humaines, celles des travailleurs de la mer affrontant la pieuvre, ou de héros affrontant le kraken, le combat contre le monstre. Cette bande-son ne correspond pas à ce que nous avons sous les yeux, elle est déplacée, ça ne « prend » pas. On s'interroge alors sur la musique qui a baigné l'ensemble de la pièce. Un univers qui a pu sembler familier, « déjà entendu », bien que dans la nature il soit totalement inouï. Une fiction, en somme, tout autant que la bande-son du combat contre le monstre.

Revenons un moment sur ce chant de baleine, qui a permis puis interrogé notre immersion dans la rencontre inter-espèces. L'enregistrement de ces mammifères marins, réalisé d'abord à des fins scientifiques, fut édité en vinyle et devint un « tube » dès sa sortie. Des *samples* de ce « morceau » parcourent les paysages sonores subaquatiques d'innombrables chansons populaires et de films. Aujourd'hui, le « grand bleu » est une fiction, qui rend sensible, dès l'ouverture, avec ce chant de baleine, la tentation de communiquer, sous la surface de l'océan devenu vivable, avec les espèces qui l'habitent.

Au malaise qui me prend dès la représentation, vient s'agréger ce que j'apprends de la pièce par la documentation qui l'accompagne³⁰. À l'occasion d'un entretien, Judith Zagury et Nathalie Küttel de l'équipe ShanjuLab expliquent que Sète et Agde, les deux poulpes femelles qui interprètent ce solo, sauvés du marché alimentaire, auraient dû être libérés. Mais elles sont mortes, l'une d'elles sur scène, seule,

³⁰ Voir le dossier de présentation du spectacle accessible sur [le site du Théâtre de Liège](#) et la rencontre avec Judith Zagury et Nathalie Küttel (ShanjuLab) diffusée en direct le 22 novembre 2021 et dont la captation est toujours accessible sur [le site du Théâtre de Liège](#) et sur [la chaîne YouTube du théâtre](#).

après avoir tenté de s'échapper de l'aquarium. La fin tragique du projet, qui explique que le spectacle soit aujourd'hui un film, souligne la fragilité et la difficulté de ces entreprises, sur lesquelles Stefan Kaegi ne manque pas de s'interroger : si nous pouvons penser que nous, humains, tirerons quelque chose de cette rencontre, ce qu'elle signifie pour les poulpes, en tant qu'espèce, reste encore à déterminer³¹.

Dans *Autobiographie d'un poulpe*³², Vinciane Despret déploie une fiction spéculative et mentionne Stefan Kaegi et la recherche à l'œuvre dans le spectacle. Pour la présenter, dans un reportage, elle annonce que « chaque geste de la poulpe va entraîner un geste de l'artiste »³³, et inversement. Comment ne pas penser à la « boucle de rétro-action », et à la « co-présence » fondamentales dans la définition de la performance théâtrale que défend Erika Fischer-Lichte³⁴? Une boucle de rétro-action qui semble à l'œuvre dans le bain musical initial, profondément interrogée par le dispositif sonore et scénique.

Bien que chacun des spectacles développe un univers singulier, ils tissent des liens entre eux, à la façon des îles d'un archipel. Ainsi, la puissance immersive par le son ne cesse d'être interrogée. Le son compose alors un rapport à l'espace, immerge, crée des reliefs, explore l'univers subaquatique en jouant avec la matérialité de l'eau. Il convoque un ensemble de représentations, puis les trouble, les déconstruit. Les explorations scientifiques ont imprégné nos représentations et nos fictions, qu'elles soient musicales, cinématographiques, ou littéraires. Notre imaginaire est désormais marqué par ces créations, qui sont à la fois exploitées et mises à distance dans les pièces qui nous intéressent.

Sous l'eau, l'être humain est une petite sirène, condamnée au silence. Sous l'eau, la voix de l'être humain n'a rien à faire. Pourtant, dans chacune des pièces qui nous intéressent ici, on « entend des voix ». Qui parle ? À qui ? L'évidence de ce qui, au théâtre, devrait être au

³¹ Voir les entretiens avec Stefan Kaegi présents dans le dossier de présentation du spectacle accessible sur [le site du Théâtre de Vidy-Lausanne](#).

³² Vinciane DESPRET, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 120-121.

³³ Vinciane DESPRET, « Chaque geste de la poulpe va entraîner un geste de l'humaine », podcast « L'Idée culture », France Culture, 30 janvier 2021.

³⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of performance. A New Aesthetics*, New-York, Routledge, 2008.

centre de la scène, c'est-à-dire un acteur faisant porter sa voix, est ici repoussée. Il s'agit moins de ventriloquer ou de se murer dans le silence que de faire travailler le langage pour nous situer. La voix exacerbe les enjeux inhérents à la théâtralisation du document, profondément marqué par le passage sur scène, les effets de présence des corps et leur matérialité.

En étant exposé sur scène, le travail du son rend visible, avec lui, les « trucs » du théâtre, la machinerie qui est à l'œuvre. Cette dramaturgie nous invite à prendre une posture réflexive : l'immersion comme métaphore pour représenter notre place, dans le monde et au théâtre, est sans cesse interrogée. Par le son, il s'agit d'interroger la question de la représentation, de retrouver une certaine forme d'agentivité, de trouver de nouvelles façons de créer du sens.

Ce que l'océan nous donne à entendre, dans la boîte noire du théâtre, c'est un rapport au monde profondément médié, marqué par l'articulation de dispositifs technologiques qui permettent la présence et l'interrogent. En sortant de la boucle de rétroaction de l'*autopoïèse*, et de la « pure » présence, les œuvres se proposent alors comme des laboratoires pour penser le monde à venir. En ce sens, la réflexion sur l'intermédialité théâtrale portée par Jean-Marc Larrue peut être rapprochée de celle proposée par Donna Haraway sur la *sympoièse* :

« Sympoièse » est un mot simple. Il signifie « construire-avec », « réaliser-avec ». Rien ne se fait tout seul. Rien n'est absolument autopoïétique, rien ne s'organise tout seul. [...] La sympoièse embrasse l'autopoïèse et, de manière générative, elle la déploie et l'étend³⁵.

C'est sous l'océan, inspirée par la symbiose des récifs coralliens, que se déploie cette pensée tentaculaire. Elle nous fait sortir du monde du silence, et bruisse de nouveaux récits, ceux des eaux troubles du Chtulucène et de l'Atlantique noir.

L'AUTRICE

Alice Barbaza prépare une thèse à l'EHESS, sous la direction d'Esteban Buch et de Frédérique Aït-Touati, qui porte sur les configurations-performances et la façon dont ce genre thématise et problématise la relation de l'art au savoir, et explore le rôle que l'art joue dans la production de savoir et son économie. Sa recherche l'a

³⁵ Donna HARAWAY, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 115.

amenée à participer à différents colloques. Récemment, elle a proposé une réflexion sur les algues et la performance artistique, « Co-habiter avec des algues » dans le cadre d'un colloque organisé à l'Université Paris 8 par Éliane Beaufile et Flore Garcin-Marrou, « Dramaturgie des plantes ». Elle a travaillé avec des artistes et des curateurs pour des publications et le commissariat d'expositions. Ses collaborations récentes l'ont amenée à travailler sur les champignons, le psychédéisme et les archives du CERN avec la réalisatrice Giulia Grossmann, qui l'a également invitée à la réflexion pour un documentaire expérimental basé sur la résidence de cette artiste sur le Tara, un bateau à mission scientifique. Avec la photographe Prisca Lobjoy, elle a pensé un livre objet, réalisé lors du Foyer de Cerisy-la-Salle, à l'été 2023, autour de l'idée de « Terremer », en collaboration avec le collectif Hydromondes (Marin Schaffner et Clémence Mathieu). Elle est également enseignante, pour adolescents et adultes.