

AVANT-PROPOS

MARION CHÉNETIER-ALEV, NOÉMIE FARGIER
ET ÉLODIE HERVIER

Ce chantier s'intéresse aux créations contemporaines qui, dans le domaine du spectacle vivant, proposent des dispositifs sonores singuliers grâce auxquels penser et expérimenter différentes formes d'écoutes. Il se situe dans la continuité des travaux historiques menés depuis 2008 au sein du CNRS et du laboratoire Thalim par le groupe de recherche sur le son au théâtre, à l'initiative de Marie-Madeleine Mervant-Roux et en étroite collaboration avec Jean-Marc Larrue à l'Université de Montréal. Portant sur la période contemporaine, il prolonge cette recherche pionnière et vient enrichir la bibliographie des ouvrages situés à la croisée des études théâtrales et des études sonores.

Deux publications francophones récentes ont permis d'approcher le foisonnement des formes artistiques actuelles accordant au son une place centrale : le numéro d'*Alternatives Théâtrales* dirigé par Chloé Larmet, *Scènes sonores*¹, et l'ouvrage collectif co-dirigé par Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano et Jean-Paul Quéinnec, *Dispositifs sonores. Corps, scènes, atmosphères*². La première publication émane d'une revue belge, l'autre, d'une édition universitaire québécoise. Cela n'est pas

¹ Dossier « Scènes sonores. Pratiques contemporaines » (coord. Chloé Larmet), *Alternatives théâtrales*, n° 146, avril 2022.

² Jean-Marc LARRUE, Giusy PISANO et Jean-Paul QUEINNEC (dir.), *Dispositifs sonores. Corps, scènes, atmosphères*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019.

tout à fait un hasard, tant en France les études théâtrales peinent à accorder une place aux études sonores, aux côtés ou au carrefour de la dramaturgie, de l'histoire de la mise en scène, des études sur le spectateur et des études intermédiales. Ce chantier qui réunit dix-sept contributions émanant de vingt-trois chercheurs et/ou artistes portant une oreille attentive aux scènes contemporaines, s'adresse à la fois aux spécialistes et aux non-spécialistes, qu'il·elles soient chercheurs, artistes, étudiant·es ou simples curieux·ses. Il vise à entrer dans la matière des œuvres, leur écriture, les techniques mobilisées pour leur réalisation, et croise les supports à même de partager les processus de création et les expériences spectatorielles. Il cherche ainsi, dans cette pluralité d'échos en provenance de la scène ou de la régie, des coulisses ou de la salle, à porter une réflexion sur le son et l'écoute *dans* et *hors* du théâtre.

LA NOTION DE DISPOSITIF

En quoi la dramaturgie sonore des œuvres étudiées dans ce chantier est-elle indissociable du dispositif dans lequel elle s'inscrit ? Et qu'entendons-nous par « dispositif » ? La notion, introduite par Michel Foucault, permet de nommer et de penser un certain nombre de structures dans le champ social. D'une acception d'emblée très large, le terme de « dispositif » désigne selon le philosophe « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit autant que du non-dit »³. Ce qui caractérise le dispositif, c'est avant tout sa « fonction stratégique »⁴. Giorgio Agamben appelle quant à lui dispositif « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »⁵.

Ce que nous désignons par « dispositif sonore », dans le spectacle vivant, se situe à l'intersection de ce que Foucault et Agamben nomment dispositif, par son orientation stratégique, et du sens plus

³ Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault » [1977], *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2017, p. 299.

⁴ *Ibid.*

⁵ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. Rivages Poche Petite Bibliothèque, 2014, p. 31.

concret et matériel du dispositif par l'élaboration, le choix et la disposition d'un système technique ou d'une structure acoustique, déterminant la manière dont les émissions sonores parviennent aux spectateur·rices et conditionnent leur écoute.

Le théoricien Jean-Marc Larrue associe l'introduction de la notion de dispositif dans le champ des études théâtrales à partir des années 1970 à la place croissante accordée à la technique dans la création scénique. Il lui attribue une fonction de décentrement de la présence de l'humain, qui vient ébranler une approche essentialiste de l'art théâtral cherchant à exclure tout ce qui pourrait lui faire concurrence. Dans son ouvrage collectif dédié aux « dispositifs sonores », il relativise la dimension stratégique du dispositif mise en avant par Foucault et Agamben, et invite à nuancer la dimension d'effectivité qui lui est associée dans la mesure où elle n'est pas toujours prévisible, non seulement en termes de réception mais aussi de réalisation, du moins en ce qui concerne les « dispositifs de recherche »⁶.

Dans le cadre d'œuvres achevées et présentées devant un public, les dispositifs donnent selon nous le cadre d'un *rapport* et ont pour visée d'agir sur l'expérience d'un ensemble de destinataires (les spectateur·rices). Ils comportent une part fixe et une part mobile, s'adaptant aux différentes situations et trouvant les moyens de mettre en œuvre les intentions sonores du·de la créateur·rice du spectacle. Aussi pourrions-nous définir le dispositif sonore d'un spectacle comme l'ensemble des choix acoustiques relatifs à l'émission et à la diffusion des différentes sources sonores du spectacle, déterminant les conditions de l'expérience. Malgré le rôle central de la technique, la notion de *dispositif sonore* ne saurait être dissociée, pour le spectacle vivant, de celle de *dispositif d'écoute*, qui inclut la dimension humaine des acteur·rices et des destinataires de ce dispositif. L'analyse des dispositifs sonores permet ainsi de creuser l'appréhension de l'expérience sonore de part et d'autre du plateau, en portant une oreille attentive aux circulations de l'écoute et en sondant la dimension *esthétique* (physiologique, sensorielle, émotionnelle) et la portée *sociale* (collective, humaine, et inscrite dans un contexte socio-historique) des rapports qu'ils conditionnent.

⁶ Jean-Marc LARRUE, « Les études sonores en théâtre et la question du dispositif », dans Jean-Marc LARRUE, Giusy PISANO et Jean-Paul QUEINNEC (dir.), *Dispositifs sonores*, *op. cit.*, p. 33.

CORPUS, APPROCHES

Le corpus des œuvres étudiées comprend des créations diffusées entre 2010 et 2023, en salle, en extérieur ou *in situ*, en Europe et dans les pays francophones, sans limitation de genre.

Le chantier donne la parole aussi bien aux chercheur·ses qu'aux artistes, qu'ils ou elles soient metteur·ses en scène, interprètes ou créateur·rices sonores, et invite à porter l'oreille sur la fabrique de ces dispositifs et sur leur réception, questionnant par là même le contexte de leur réalisation.

Il réunit, dans une démarche spécifique à la revue *théâtre*, différents formats : analyses de spectacles et des processus de création, approches réflexives, entretiens avec des artistes mais aussi carnets de création, dans lesquels les artistes eux-mêmes partagent des processus et mettent en forme une réflexion. La place accordée aux documents sonores et visuels a pour but de partager avec les lecteur·rices les matériaux prenant part à l'œuvre. Quel que soit le format, c'est à travers l'analyse de dispositifs sonores singuliers que les contributions nous invitent à prendre la mesure d'un renouvellement des formes scéniques témoignant d'une pensée et d'une pratique multiple du sonore, afin de saisir tous les enjeux de ce *tournant acoustique*.

Le chantier se subdivise en quatre grands axes de réflexion.

Le premier, « Laboratoires d'écouter », présente des expériences théâtrales aux finalités et aux contextes très variés, dont l'approche du son et de l'écoute s'est faite *pour, avec* ou *à partir d'un* public spécifique. Aussi ces contributions sont-elles issues d'un travail de terrain et/ou d'une expérience collective à laquelle l'auteur·rice a pris part. Jade Préfontaine fonde sa réflexion sur la recherche-crédation qu'elle a menée à l'Université du Québec à Montréal avec une quinzaine de personnes « s'identifiant comme queer ou LGBTQIA2S+ » (« [Faire chœur queer. Une écoute queer en recherche-crédation](#) »), tandis que Juliette Drigny revient sur les expériences radiophoniques réalisées à l'atelier du Théâtre des Quartiers d'Ivry, à partir de son « observation participante » (« [L'Atelier théâtral du Théâtre des Quartiers d'Ivry. Expériences radiophoniques](#) »). Plaçant l'écoute et l'altérité au centre de la recherche, Jade Préfontaine établit une analogie entre les communautés queer et le domaine sonore, rapprochant leurs minorisations et invitant à « repenser la scène depuis ses marges ». Juliette Drigny témoigne des vertus pédagogiques de la

prise de son en montrant comment la présence du microphone modifie le cadre de la prise de parole et stimule son écoute au sein du groupe. L'une et l'autre montrent qu'une nouvelle attention au sonore, à la voix en particulier, est permise par un dispositif d'amplification ou de captation, et comment cette attention renforce les liens au sein du groupe, devenu *communauté d'écotants*.

Karolina Svobodova écrit « *Jukebox à Ouagadougou : à l'écoute de la ville* » à l'issue d'un travail de terrain au Burkina Faso où elle a assisté au processus de création du spectacle de l'Encyclopédie de la parole, *Jukebox*, un spectacle monté en France mais qui se recompose dans chaque lieu de représentation à partir d'une collecte sonore menée *in situ*. Sa place de témoin extérieur lui permet d'apprécier la manière dont le public reçoit les différents fragments d'oralité que les interprètes reconstituent, et d'interroger les modalités d'écoute qu'ils engendrent, en questionnant notamment la place accordée à l'appréciation formelle.

Enfin, Julien Daillère s'entretient avec Nathalie Coutelet sur les enjeux esthétiques et politiques d'une forme participative de théâtre téléphonique qu'il a produite pendant la pandémie de Covid-19 (« *Du théâtrophone à la téléperformance* »). Ses téléperformances génèrent une chaîne de télé-auditeur·rices et spectateur·rices, depuis la personne qui réalise les actions jusqu'à celles et ceux qui assistent à la performance, en présence ou via un écran, et proposent ainsi un détournement des médias audiovisuels au profit de nouvelles expériences spectatoriennes.

Le deuxième axe de ce chantier, « Perspectives inouïes », s'intéresse à des créations qui donnent à entendre l'inconnu ou l'inaccessible, et offrent de nouvelles perspectives d'écoute sur le monde en en modifiant le point d'entrée ou les échelles de plan. Ainsi, Zoé Mary Pioto étudie la présence visuelle et sonore des grottes et cavernes dans le théâtre de Philippe Quesne (« *Grottes et cavernes dans le théâtre de Philippe Quesne. Vers l'écoute d'un infra-monde* »). Elle analyse la façon dont le metteur en scène-plasticien nous fait pénétrer par le sonore dans des mondes souterrains et fantasques. De son côté, Alice Barbaza se penche sur trois spectacles documentaires (*Les Océanographes* de Louise Hémon et Émilie Rousset, *Donvor* de Thomas Cloarec et David Wahl et *Temple du présent – Solo pour octopus* de Rimini Protokoll) aux formes et aux dramaturgies sonores très contrastées, qui cherchent à restituer la rencontre avec la vie sous-marine (« *Sous l'océan. Mettre en scène et en son le monde du silence* »).

Ce deuxième axe du chantier offre également deux entrées inédites dans les travaux d'artistes sonores. Le carnet de création de Stéphane Marin propose une réflexion sensible et poétique sur la résonance des lieux et la façon de la partager, à partir de ses expériences d'enregistrement de terrain dans différents centres artistiques où il est venu en résidence (« [“”\) archi_Textures sonores \(“. Dispositifs et situations d'écoutes architecturales](#) »). L'entretien avec Ivan Roussel mené par Séverine Leroy nous fait entrer dans les coulisses de *La Trilogie des Contes Immoraux (pour Europe)* de la performeuse et metteuse en scène Phia Ménard : une création sonore prenant pour matière première les actions accomplies au plateau, en l'occurrence la construction d'édifices à grande valeur symbolique (« [Au cœur de la performance](#) »).

Troisième volet du chantier, « Déplacements perceptifs », regroupe des expériences spectatoriennes insolites permises par des dispositifs sonores conçus *pour* et *par* une dramaturgie. Si l'article de Sunga Kim (« [Une scénographie intérieure et intime. Le dispositif du casque audio vecteur de théâtralité par dissonance](#) ») et l'entretien avec Alexandre Doublet conduit par Ioanna Solidaki (« [“Écrire pour l'oreille”](#) ») abordent tous deux l'écoute au casque, de plus en plus courante dans les créations contemporaines, les spectacles que ces deux contributions examinent se réapproprient l'outil pour l'inscrire dans un cadre plus large. Alexandre Doublet revient sur ses dernières créations, *Love is a river*, *Retour à la cerisaie* et *La Machine dans la Forêt*, tandis que Sunga Kim étudie *The Quiet Volume* de Tim Etchells et Ant Hampton, et *The Walks* de Rimini Protokoll : les deux contributions creusent la spécificité de l'usage du casque dans l'expérience audiovisuelle et spatiale propre au spectacle, et analysent les rapports entre situation d'écoute, technique de diffusion et contenu sonore, pour cerner les effets sensibles et intellectuels des dispositifs en question. L'article d'Éliane Beaufile (« [Depuis le futur, des voix parlent et s'échouent sur les scènes – ou l'appel scénique au futur antérieur](#) ») et le carnet de création d'Anaïs de Courson (« [Shakespeare's sisters](#) ») questionnent à leur tour les potentialités d'une dramaturgie de la voix off, ou comment les voix acousmatiques entrent en dialogue avec la pensée des auditeu·rices-spectateu·rices, en conditionnent la réception et la résonance. Le rôle de la scénographie, la place des corps, les rapports entre les sens y sont finement scrutés, dessinant les contours de configurations audiovisuelles à même de déplacer la perception.

Dernier pan du chantier, « La fabrique du son théâtralisée », met en lumière des pratiques scéniques à la croisée de la radio et du

théâtre. Il s'intéresse à des spectacles qui, en accordant à l'énonciation, au bruitage ou à la musique une dimension performative, impliquent les spectateur·rices et les interprètes dans une fabrique du son tour à tour ludique ou réflexive.

Juliette Meulle et Marion Boudier éclairent chacune une pratique très spécifique, la théâtralisation des bruitages et la reconstitution vocale d'enregistrements sonores. Juliette Meulle approche trois créations jeune public (*Piletta Remix* du Collectif Wow !, *Les Aventures de Dolorès Wilson* de Delphine Prat et *Pister les créatures fabuleuses* de Pauline Ringeade) où les bruitages, réalisés à vue, sont au centre d'une mise en scène qui donne à « voir le son » (« [Faire voir le son. Bruitages sur scène dans trois créations contemporaines](#) »). Marion Boudier enquête sur les expériences de retransmission de voix enregistrées, à partir d'une oreillette ou bien mémorisées, en s'entretenant avec plusieurs comédien·nes ayant pris part aux créations d'Émilie Rousset et de l'Encyclopédie de la parole (« [Ce que l'écoute fait à l'acteur·rice](#) »). Elle développe un questionnement sur la façon dont ces dispositifs font bouger la place de l'interprète.

Ce dernier axe accorde une place importante à la parole des artistes, qui mettent leurs pratiques en mots et les inscrivent dans un champ de création plus large. Dans cette perspective, Andrea Cohen explicite les « sources de la radio sur scène », en parcourt les multiples ramifications actuelles, avant de revenir sur une de ses expériences scéniques et musicales de radioperformance, *Pour la radio* (« [Performer la radio. Du Hörspiel sur scène à la radioperformance](#) »). Le chantier de création de Sébastien Schmitz dévoile les choix dramaturgiques, techniques et même économiques qui ont guidé les membres du Collectif Wow ! dans la création de leurs deux premiers spectacles, adaptés de leurs propres pièces radiophoniques (« [Créer l'espace radiophonique sur scène](#) »). Il témoigne ainsi, tout en reliant leur démarche à une Histoire, d'une nouvelle façon de faire du théâtre, en rendant visible la fabrique du sonore et de la fiction. À leurs côtés, l'entretien audio de David Christoffel, réalisé par les trois coordinatrices du dossier, propose une rencontre avec la pensée et les pratiques de cet homme de radio, essayiste, performeur et pédagogue, dont le goût pour l'hybridation et la distance vis-à-vis des cadres de production le placent en même temps à la marge et au cœur d'une « poésies » radiophonique (« [Hybridations radiophoniques](#) »).

Par les directions qu'ils affirment et la diversité dont ils rendent compte, les différents volets de ce chantier souhaitent se faire l'écho

d'une vitalité de la création scénique dans le champ sonore. *Le tournant acoustique* a bien eu lieu, il évolue et se prolonge avec l'invention de dispositifs sonores qui bousculent les attentes des spectateur·rices et les formats préconçus. À nous, chercheur·ses, artistes, et passionné·es d'en rendre compte, afin que le bruit coure encore et que les oreilles continuent de s'étonner.

Nos remerciements les plus chaleureux vont au bureau éditorial de la revue *théâtre*, qui nous a manifesté sa confiance et son enthousiasme pour ce projet de publication. Nous souhaitons également exprimer notre joie et notre gratitude aux vingt contributeur·rices pour leur engagement sans faille dans ce chantier.

LES AUTRICES

Marion Chénétier-Alev est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'École Normale Supérieure d'Ulm et membre de l'UMR 7172 [THALIM](#) (CNRS). Un volet de ses recherches porte sur l'histoire sonore du théâtre, sur les liens entre théâtre et radio, sur la création radiophonique. Elle a codirigé avec Hélène Bouvier un collectif sur le son au théâtre (« [L'Écho du théâtre : dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles](#) », *Revue Sciences/Lettres*, 2017), et publié plusieurs études sur les archives sonores, sur l'histoire des voix, et sur les écritures radiophoniques des XX^e-XXI^e siècles.

Noémie Fargier est docteure en études théâtrales. Sa thèse, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux (Université Paris 3 – CNRS) et Peter Szendy (Brown University) porte sur les expériences sonores dans le spectacle vivant contemporain. En 2020, elle est chercheuse postdoctorale à l'Institute for Advanced Studies in Humanities (IASH) de l'Université d'Édimbourg où elle développe une recherche sur le *field recording* et l'écologie acoustique. Elle prolonge cette recherche en 2020-2021 à l'EHESS, autour des pratiques de cartographies sonores. Noémie Fargier est également autrice, metteuse en scène et créatrice sonore. Elle se forme à la création sonore à travers plusieurs stages organisés par [Phonurgia Nova](#), en *field recording* (avec Félix Blume) et en fiction sonore (avec Alexandre Plank et Antoine Richard), ainsi que dans la classe de composition électroacoustique du Conservatoire de Pantin (Marco Marini et Jonathan Prager) et du conservatoire d'Amiens (André Dion).

Élodie Hervier est doctorante, médiatrice artistique et productrice sonore engagée dans le champ de la radioscénie. Sa recherche en arts du spectacle au laboratoire [Passages XX-XXI](#) à Lyon 2 a pour sujet : La radioscénie, les dispositifs radiophoniques sur les scènes contemporaines. Cette thèse est codirigée par Mireille Losco-Léna et Daniel Deshays. En tant que médiatrice artistique, elle travaille auprès de compagnies de théâtre et de radios associatives, poursuivant son observation des interactions entre l'art radiophonique et les scènes artistiques. Elle occupe également la fonction de présidente du réseau [Radio Campus France](#).