

De l'audible à l'aural : les avancées des études sonores en théâtre

From the audible to the aural: the advances of theatre sound studies

Jean-Marc Larrue



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1040>

DOI : 10.4000/rsl.1040

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Jean-Marc Larrue, « De l'audible à l'aural : les avancées des études sonores en théâtre », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1040> ; DOI : 10.4000/rsl.1040

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Revue Sciences/Lettres

De l'audible à l'aural : les avancées des études sonores en théâtre

From the audible to the aural: the advances of theatre sound studies

Jean-Marc Larrue

- 1 Né dans les dernières années du XIX^e siècle, l'enregistrement magnétique a connu un très lent développement. Ce n'est qu'à la fin des années 1950 que des artisans du son au théâtre ont commencé à utiliser des bandes magnétiques dans la fabrique sonore du spectacle de même que lors des représentations. Le magnétophone est alors apparu, par ses capacités d'enregistrement, comme un outil révolutionnaire de création théâtrale, mais il s'est aussi imposé comme moyen de diffusion, entraînant avec lui la sonorisation permanente des salles.
- 2 Un autre aspect, moins connu du magnétophone, tient à la pratique de captation des représentations qu'il a instaurée, produisant ainsi un patrimoine sonore d'une remarquable richesse. C'est à cet apport du magnétophone aux études sonores en théâtre qu'est consacré cet article.

Les traces audio de la représentation : l'apport exceptionnel de la bande magnétique et son effet sur le modèle de la remédiation

- 3 L'université de Montréal possède un centre d'archives théâtrales, la Théâtrothèque, qui compte près de 200 000 documents. Parmi ceux-ci se trouve un fonds assez volumineux, mais très peu exploré, d'enregistrements exclusivement audio de diverses époques aux supports variés : phonogrammes (disques et – reproductions de – cylindres), bandes magnétiques, cassettes audio. Il s'agit le plus souvent de dons dont nous n'avons pas toujours la trace, ce qui complique évidemment le travail d'archivage, en particulier pour les enregistrements sur bandes magnétiques ou cassettes audio. Dans les bibliothèques et les centres d'archives, les phonogrammes et les enregistrements sur bandes magnétiques

et cassettes audio – j'utiliserai le terme « bandes » pour désigner les premières dans les pages qui suivent – sont généralement regroupés pêle-mêle dans un même fonds appelé « fonds audio » ou « fonds sonore » (quelquefois lui-même intégré à un fonds audiovisuel). Cette assimilation se trouve justifiée par certains spécialistes des médias qui considèrent ces différents « supports » comme des technologies, et non comme des médias. Pour Lars Elleström, les phonogrammes et les bandes sont des « médiums techniques », pour Henry Jenkins, ce sont des « technologies de livraison ». Les termes, quoique différents, expriment une même vision des choses.

[L'h]istoire nous enseigne que les vieux médias ne meurent jamais – pas plus qu'ils ne disparaissent. Ce qui meurt, ce sont seulement les outils que nous utilisons pour accéder aux contenus médiatiques – les cassettes 8 pistes, les bandes Beta¹.

- 4 Pour Jenkins, le « son enregistré est le média. Les CD, les fichiers MP3, les cassettes 8 pistes sont des technologies de livraison² ». Quant à Elleström, qui mène depuis quelques années des recherches sur la multimodalité, il subdivise le média en trois ensembles : le média de base, le média qualifié – auquel se rattachent les pratiques artistiques – et le média technique qui correspond aux « technologies de livraison » de Jenkins.

Les médias de base et les médias qualifiés sont des catégories abstraites qui nous aident à comprendre comment des types de médias se forment par l'amalgame de qualités distinctes, alors que les médias techniques sont des dispositifs très tangibles nécessaires à la matérialisation de cas précis de ces types de médias³.

- 5 Je n'entreprendrai pas ici de discuter ces clivages et l'impact qu'ils ont sur le concept de média⁴, mais j'attirerai l'attention sur le fait que, même si l'on admettait avec Elleström et Jenkins que les technologies sont séparables du média, l'empreinte de ces dernières sur le processus de médiation et sur la médialité du média impose des distinctions nouvelles qui rendent ces clivages à peu près inopérants, voire inutiles. Le cas des phonogrammes et des bandes en offre une belle illustration. Ces archives sonores relèvent en effet de médialités distinctes et, de ce fait, devraient exiger des approches originales. Le phonogramme, qu'il soit produit en studio ou qu'il résulte d'une captation directe – le disque qu'on qualifie habituellement de *live* –, résulte toujours d'un montage ou d'un prémontage qui permet d'adapter les sons captés, d'une part, à la médialité du phonogramme, c'est-à-dire aux contraintes physiques et techniques du phonogramme et des appareils qui en permettaient la gravure et la lecture, et, d'autre part, aux conditions et valeurs liées à l'écoute de ces objets sonores distinctifs. Dès l'époque du phonogramme mécanique ou « préélectrique » (où la voix n'était pas amplifiée par des dispositifs électriques, soit jusqu'aux années 1920), la principale faiblesse du disque tenait à la durée limitée de l'écoute. Si l'industrie s'est efforcée tout au cours du xx^e siècle d'accroître celle-ci, la capacité des disques et la nécessité de les retourner pour poursuivre l'audition constituent bien ce que Richard Grusin⁵ qualifie de « prémédiation » (du son à capter). Cet accroissement, auquel s'ajoutent divers traitements acoustiques (qui, eux aussi, s'affinent avec le temps), et les fonctionnalités limitées des appareils d'enregistrement et de lecture qui définissaient la médialité du phonogramme, déterminent aussi un mode d'écoute qui lui est propre : l'écoute phonographique. S'il est indéniable que ce qu'on entend grâce à ces phonogrammes, dont les plus anciens remontent à la fin du xix^e siècle⁶, nous révèle un monde sonore qui a une parenté avec le son de la pièce jouée – ou, plus précisément, en raison des contraintes de durée, d'un extrait ou d'extraits de la pièce jouée (sur scène ou en studio) –, qui approche donc du passé « audible » de celle-ci, dirait Jonathan Sterne, l'expérience vécue est celle d'une remédiation, au sens où la définissent Bolter et Grusin :

ce que nous entendons avant tout est un phonogramme, c'est-à-dire un média possédant des valeurs et règles sonores données, qui superpose et impose à la médialité de la scène sa propre médialité.

- 6 Tel n'est pas le cas de la bande et c'est ce qui lui confère une valeur archivistique incomparable pour les études théâtrales. Le fonds audio de la Théâtrothèque comporte près de trois cents enregistrements sur bandes magnétiques et cassettes audio dont les plus anciens remontent au milieu des années 1960. Il s'agit de captations directes, réalisées pendant la représentation, qui n'ont fait l'objet d'aucun montage. Il n'y a pas ici de « prémédiation » ni de superposition de médialités, fondée sur la soumission de l'une (celle de la scène) à l'autre (celle de la bande), ou du moins d'adaptation de l'une à l'autre (et cela vaut même pour la durée puisque, mise à part l'interruption de l'enregistrement pour le remplacement des bandes, elle est infinie). D'un point de vue médiatique, ce à quoi nous avons affaire est donc tout à fait différent d'un enregistrement phonographique traditionnel. S'il est évident et inévitable que l'enregistrement magnétique obéit lui aussi à des contraintes techniques, celles-ci n'ont pas pour but de déterminer une médialité spécifique. Ce que la bande magnétique contient avant tout, c'est la trace technologique d'un événement sonore éphémère saisi sur le vif.
- 7 Insistons sur ce fait : les contraintes et les limites de la technologie, ses « bruits », les inévitables transformations, voire distorsions, qu'elle opère, à commencer par une indifférenciation spatiale des sources dont les sons sont captés par un micro unique (le plus souvent), constituent des écarts par rapport au son original de la représentation, mais ces enregistrements nous en approchent remarquablement. On pourrait être tenté d'assimiler cette « proximité » au régime historique de la transparence, tel qu'on l'utilise aujourd'hui en histoire de l'art, en théorie des médias et en intermédialité. Mais ce serait une erreur dans la mesure où il n'y a pas, dans ce cas, d'effacement volontaire ou recherché des traces de la médiation : rien n'est fait pour rendre imperceptible la médiation magnétique, rien n'est fait non plus pour adapter la source sonore à cette médiation. Cette coexistence de deux ordres sonores, sans assujettissement de l'un à l'autre, instaure un mode de cohabitation sonore qu'on peut qualifier d'« inopaque » en ce sens que l'opacité ne fait pas écran. Ce mode rompt avec la dynamique qui, dans la logique remédiate, oppose la transparence à l'opacité. Disons cette rupture autrement : l'audibilité de l'enregistrement magnétique (sur bande) ne se fait pas au prix de celle de la scène et de la salle, les deux cohabitent dans une auralité nouvelle.
- 8 Nous ne disposons, dans le cas de la Théâtrothèque, d'aucun détail sur les conditions dans lesquelles ont été effectuées les prises de son ni sur les appareils utilisés pour ces enregistrements magnétiques. Il semblerait, parfois, que les captations ont été réalisées à l'aide de micros placés sur scène ou près de celle-ci, donc avec l'accord et la participation des compagnies de théâtre. Mais le plus souvent, on aurait affaire à des enregistrements qui s'apparenteraient aux enregistrements pirates réalisés lors des concerts rock. Le dispositif y est minimal et, de toute évidence, léger, se limitant à un seul micro, sans pied (puisque'il n'est pas fixe), situé dans le public. On peut présumer aussi, mais sans certitude, que la plupart des enregistrements sur bobine ont été effectués à l'aide de magnétophones à bobines : il ne semble pas en effet qu'il y ait eu de transferts de cassettes à bobines.
- 9 Mais ce qu'il faut surtout retenir des recherches que nous menons sur ce fonds depuis quelque temps, c'est que ces captations sont moins rares qu'on ne le pense. Si depuis les années 2000, les captations vidéo des productions théâtrales sont devenues systématiques

– et constituent une source documentaire précieuse pour les analystes de la représentation –, plusieurs théâtres possèdent des séries de captations audio de spectacles réalisées avant la vidéo. Il s'agit là d'un patrimoine peu valorisé, méconnu, qui s'étend, selon toute probabilité, du début des années 1960 à la fin des années 1980, période particulièrement tumultueuse de l'histoire du théâtre au Québec qui correspond aussi à ce que Hans-Thies Lehmann qualifie de théâtre postdramatique et que nous pourrions, dans le cadre des études sonores en théâtre, assimiler à l'« ère magnétique ».

- 10 L'avènement du magnétophone dans la fabrique sonore du spectacle, dans sa présentation et dans sa préservation marque, en effet, autant un tournant dans l'histoire du théâtre que dans celle de son étude sonore. On serait tenté de dire que, après l'apparition des premières technologies de reproduction du son dans les spectacles théâtraux au tournant et au début du xx^e siècle, l'avènement du magnétophone est la principale révolution aurale de la modernité théâtrale⁷. L'étude des bandes magnétiques et les questions qu'elle suscite participent d'un tournant majeur qu'il convient de situer dans la jeune histoire des études sonores en théâtre. Que révèle ce tournant du chemin parcouru au cours des dernières années, des défis à surmonter, des mutations idéologiques qui transforment le champ des études théâtrales ?

De l'audible à l'aural : avancées des études sonores en théâtre

- 11 Il y a huit ans, quand a commencé à émerger ce champ qu'on nomme à présent « les études sonores en théâtre », on avait raison d'affirmer que la réalité sonore de la représentation, qui en est une composante fondamentale, avait jusque-là peu soulevé l'intérêt des chercheurs. Ils n'en avaient à peu près rien dit, rien en tout cas qui soit à la mesure de l'expérience aurale du spectateur. Ils n'avaient à peu près rien dit non plus de la fabrique du son, de sa fonction et son fonctionnement, de son entrelacement avec les autres éléments du spectacle et de l'environnement matériel et immatériel dans lequel il évolue.
- 12 Aujourd'hui, s'il est évident qu'il reste encore beaucoup à faire, et je dirais sans cesse davantage puisque plus nous avançons plus nous nous rendons compte de l'immensité de ce continent sonore enfoui, on ne peut plus raisonnablement parler d'oubli du son. Et c'est une excellente nouvelle dont nous sommes en bonne partie responsables⁸. Nous avons abattu un travail colossal en quelques années, comme en témoignent nos multiples publications sur la question – du moins par rapport à ce qui s'était fait avant. Avec les trois numéros de la revue *Théâtre/Public* (n° 197, 199, 201) parus en 2010 et 2011, le numéro double de *L'Annuaire théâtral* (n° 56-57) en 2015⁹ et la parution de l'ouvrage collectif *Le Son du théâtre XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* en 2016, nous aurons publié ensemble plus de 150 textes qui ont eu un effet palpable sur la recherche ici comme ailleurs. Clairement, les études sonores au théâtre sont partout en forte expansion.
- 13 Mais, dans notre histoire encore jeune, il a d'abord fallu conférer au son de la représentation – qu'elle soit scénique ou en studio – une légitimité en tant qu'objet d'étude. Cela, à vrai dire et à notre grande surprise, a été assez facile, ce qui indique bien une mutation des idéologies dans le champ des études théâtrales en général. Le défi a été d'un autre ordre. Il faut en effet retenir que les études sonores en théâtre sont à peine

plus jeunes que les *Sound Studies* et ont souffert des mêmes déficiences initiales. Faute de posséder un appareillage méthodologique et conceptuel propre, les chercheurs en *Sound Studies* s'étaient d'abord contentés de puiser dans d'autres domaines les outils qui leur faisaient défaut. Leur premier pourvoyeur a été le champ des études visuelles qui se sont développées il y a plus de trente ans maintenant sous l'impulsion de William John Thomas Mitchell¹⁰. Dans cette phase initiale des études sonores, les chercheurs ont effectué des transpositions qui nous apparaissent aujourd'hui non seulement simplistes, mais maladroites, voire nuisibles. Citons, à titre d'exemple, le concept de « point de vue » qui est tout simplement devenu le « point d'écoute », comme si le son se déplaçait en ligne droite vers un point donné qui pourrait être « l'auditeur idéal ». Mais, il y avait aussi cette façon de considérer le sonore en fonction d'un mode d'oppositions binaires avec le visuel. Sans qu'on ne sache vraiment pourquoi ni comment, le son a été tout naturellement présenté comme le contraire de l'image. On définissait ainsi les qualités du son en les opposant systématiquement à celles associées à la vue. C'est ce que Jonathan Sterne, figure de proue des *Sound Studies* en Amérique du Nord, a qualifié avec ironie de « litanie audiovisuelle ». La liste des aphorismes qui la composent est longue. Citons-en quelques-uns : l'audition serait sphérique, la vision serait directionnelle ; l'audition immergerait son sujet, la vision offrirait une perspective ; l'audition viendrait à nous, la vision se dirigerait vers des objets ; l'audition concernerait l'affect, la vision serait associée à l'intellect¹¹, etc.

- 14 L'urgence, pour les études sonores, a donc été et reste toujours double : d'abord, s'autonomiser par rapport aux études visuelles, ce qui implique une attitude plus critique à l'égard des concepts et approches qui en sont issus, mais aussi à l'égard des études cinématographiques, de la philosophie et de la musicologie particulièrement pour ce qui touche à la voix ; ensuite, développer des méthodes et un vocabulaire spécifiques au son qui rendent mieux compte de sa nature indisciplinaire, ce à quoi Daniel Deshays, pionnier en la matière, s'applique depuis près de dix ans¹².
- 15 Cette première phase qu'on peut qualifier de phase d'affirmation identitaire des études sonores en théâtre, n'est évidemment pas terminée, mais elle n'exige plus autant d'énergie de notre part. Au tournant des années 2010, des dizaines d'articles en témoignent, les chercheurs se sont concentrés, non plus sur les approches du son mais sur le son lui-même, sur cette réalité sonore que l'histoire avait négligée et qui a parfois laissé des traces audibles, parfois non. Il a donc fallu développer des stratégies heuristiques diverses : comment traiter les traces audibles et, quand il n'y a pas de telles traces, comment compenser ce manque qui est généralisé avant le xx^e siècle ? Comment penser cette réalité passée ? En l'absence de traces, les chercheurs ont dû s'en remettre aux témoignages, aux recoupements, aux comparaisons et à l'étude de traités divers (de prosodie, d'acoustique, d'architecture, de diction et d'élocution, etc.), et aux textes dramatiques eux-mêmes. Les méthodes, quand il n'y a pas de traces audibles, ne se distinguent guère de celles utilisées en histoire et en génétique des œuvres.
- 16 La possibilité que nous avons d'entendre et de réentendre des sons reproduits, et en particulier ceux saisis sur bande magnétique, ouvrent d'autres avenues, appellent d'autres approches tout à fait originales. Elles suscitent aussi d'autres ambitions heuristiques. De l'audible nous pouvons passer à l'aural. Il ne s'agit pas seulement d'un élargissement ou d'un approfondissement de notre objet d'étude, mais d'un tournant décisif dans les études sonores en théâtre et, aussi, dans les études théâtrales.

- 17 Dans son essai *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Peter Szendy se remémore le moment où, baignant depuis toujours dans un espace où la musique était omniprésente, il a soudainement commencé à « écouter de la musique comme musique. Avec la conscience vive qu'elle était à entendre, à déchiffrer, à percevoir plutôt qu'à percevoir¹³ ». Cette double opération, percevoir / entendre, est précisément ce qui définit l'auralité ; elle combine ce que nous entendons et la façon de l'entendre. Le terme auralité, qui découle du latin *auris* (oreille), fait partie des néologismes qu'ont produits les études sonores ces dernières années pour mieux approcher les phénomènes du son et de l'écoute. Dans *The Audible Past*, Jonathan Sterne souligne que « [s]i nous pouvons parfois faire l'expérience d'un passé audible, [...] nous ne pouvons que présumer l'existence d'un passé auditif¹⁴ ». Sterne fait ici allusion aux enregistrements sonores réalisés dans le passé que nous pouvons aujourd'hui encore entendre avec le même équipement que celui qu'utilisaient les usagers de l'époque (quand les disques ou cylindres sont bien préservés et quand on dispose des appareils d'écoute de l'époque). Dans ce cas précis qui est une situation idéale et rare, on le reconnaîtra, le son reproduit qui arrive à nos oreilles est à peu près le même que celui qu'entendaient, autrefois, les auditeurs du même enregistrement reproduit par le même appareil. Mais, plus souvent qu'autrement, le passé audible n'a pas cette netteté de préservation et d'audition. Le principal défi auquel nous sommes confrontés, en dépit de l'amélioration des technologies de reproduction du son et de nos capacités à amenuiser les effets du vieillissement et de l'usure des supports (et des appareils de lecture), réside dans les limites de notre propre acte d'écoute. Autrement dit, si nous pouvons entendre, dans des conditions optimales, ce qu'entendaient nos aïeux – par exemple un enregistrement de la tirade de Phèdre par Sarah Bernhardt –, si nous entendons la même chose qu'eux, nous ne l'entendons pas de la même façon. Ce que nous pouvons viser dans les études sonores en théâtre à présent et ce qu'offre potentiellement l'enregistrement magnétique, c'est précisément de mieux comprendre l'expérience auditive vécue par les spectateurs du passé ; c'est, ultimement, de vivre leur auralité. L'objectif est ambitieux, il impose d'identifier ce qui, dans cette auralité, est induit par les technologies. On parle ainsi des sons mécaniques ou pneumatiques – basés sur le souffle – et de sons électriques selon que le son émis est, ou non, transformé en pulsions électriques (qui, éventuellement, l'amplifient). La prise en compte de ces éléments dans un protocole d'écoute est relativement simple. Mais une fois cela fait, le principal défi dans la quête de ce « revivre » expérientiel est de composer avec deux auralités distinctes et inégales. J'évoquais plus tôt la médialité du phonogramme qui se superposait – et s'imposait – à celle de la scène ; de la même façon, l'écoute des sons reproduits soumet spontanément une auralité, celle des sons écoutés, c'est-à-dire celle dont relève le matériau audible, à une autre, celle de l'écouter. L'auralité de l'auditeur actuel qui écoute une bande sonore de 1970, est « transparente », c'est-à-dire que, pour reprendre l'idée avancée par Junod ou Bolter et Grusin, cette auralité passe pour naturelle, anhistorique. Alors que celle d'où sont issus les sons reproduits est à la fois transparente et opaque : transparente quand elle correspond à l'auralité de l'auditeur contemporain et opaque quand elle s'en distingue. Il est sans doute vain de rechercher des invariants aurales puisque, de toute évidence, il n'y a pas de transparents absolus.
- 18 Les défis posés par la présence de deux auralités, celle du passé se forgeant un passage à travers le prisme de l'auralité de l'auditeur actuel, sont innombrables et complexes mais riches d'enseignement puisqu'ils nous en révèlent autant sur notre propre auralité qu'ils nous en apprennent sur les auralités passées. Par exemple, nous savons que les /R/ roulés

étaient la norme et passaient à peu près inaperçus sur les scènes francophones du début du XX^e siècle alors que, aujourd'hui, ce son n'est plus ni neutre ni banal. Il a pris une connotation : vieillot, paysan, ridicule, attaché à une région particulière, etc. Le débit aussi a changé, comme l'amplitude. Il faut, pour un observateur actuel, « opacifier » sa propre auralité, ce qui l'amène à prendre conscience de son historicité, tout en « désopacifiant » les caractéristiques sonores et phonétiques d'un autre temps. L'analyse de l'auralité théâtrale, que permettent les enregistrements sur bandes magnétiques, ne se limite donc pas en l'établissement d'une taxonomie fondée sur les concepts de transparence et d'opacité, en organisant les éléments d'auralité, ou « aurèmes », selon le modèle d'oppositions classiques « transparent - », « transparent + », « opaque - », « opaque + » inspiré de la phonétique (« sourd + », « sourd - », etc.), mais relève d'une opération dynamique qui consiste à opacifier ce qui semble transparent et rendre transparent ce qui est vécu comme opaque. Il y a ainsi deux temps à l'analyse aurale qui correspondent à deux modes d'écoute. La première porte sur la comparaison d'auralités coprésentes et sur ce qui, de l'une à l'autre, fait saillie ; la seconde sur l'opération dynamique qui consiste à rendre transparente la matière audible du passé. La réussite de celle-ci couronnerait le passage de l'audible à l'aural. Il y a donc une multitude de méthodes d'écoute à développer pour constituer une histoire de l'auralité théâtrale en tant que combinaison de l'audible et de l'auditif, de ce qu'il y a à entendre et des protocoles (ce qui inclut les valeurs) à suivre pour entendre cela de façon optimale.

- 19 On peut ainsi identifier trois périodes dans la jeune histoire des études sonores en théâtre, la période d'affirmation, la période du passé audible et, maintenant, celle de l'auralité, qui élargit considérablement le champ de nos investigations et qui mobilise des spécialistes d'autres disciplines comme l'acoustique et les neurosciences. L'émergence des études sonores en théâtre et cet intérêt pour l'auralité témoignent et, même, résultent d'une mutation profonde dans le champ des études théâtrales.

Aural et auratique : les défis de la voix

- 20 Le passage à l'auralité n'a rien d'anodin, il correspond sinon à la fin de la pensée essentialiste qui a dominé le discours théâtral du XX^e siècle, du moins à son déclin. Il correspond aussi à l'effondrement de son principal argument, celui de la présence. Ce discours théâtral s'est en effet construit en fonction d'une vigoureuse stratégie qui a consisté à faire du principe de cette présence – de l'acteur et du spectateur (dans un même lieu et à un même moment) – l'argument décisif qui devait convaincre les « usagers » de la supériorité ontologique du théâtre sur les médias technologiques qui le concurrençaient, la radio et le cinéma en l'occurrence mais aussi, dans une moindre mesure, le phonogramme. Selon cet argument, rien ne pouvait surpasser la communication directe, dite « naturelle », c'est-à-dire celle qui n'était pas médiatisée par les technologies de reproduction (du son ou de l'image). Il y a à cet argument un fonds religieux qu'on ne saurait ignorer, la supériorité du naturel sur l'artificiel étant aussi celle de la création divine sur toute création humaine. Les technologies de reproduction du son, loin de combattre frontalement cette conviction, l'ont détournée à leur avantage. Elles ont même contribué à l'étayer dans leurs campagnes de marketing, en vantant leurs capacités de reproduire le son « naturel », sans jamais mettre en avant leur propre aptitude créatrice (par la création de sons nouveaux et l'instauration d'une nouvelle auralité). Elles s'en sont tenues à de vagues slogans de fidélité, puis de haute fidélité à un

modèle préexistant qu'elles n'ont jamais clairement identifié, et pour cause ! Fidélité à quoi ?

- 21 La vigueur du discours sur la présence n'a pas fait qu'opposer celle-ci à la médiatisation technologique, elle a profondément ancré l'idée de leur impossible cohabitation. Le « *live* », pour dire les choses simplement, était défini comme le contraire du médiatisé et le médiatiser, en tout ou en partie, c'était le dénaturer. Pourtant, une vaste étude menée sur des centaines de relevés de mises en scène, réalisées à Paris entre 1890 et 1950¹⁵, révèle que, dans la pratique, les technologies de reproduction du son ont assez tôt envahi la scène des théâtres, comme elles ont envahi le reste de la société. L'examen de ces relevés, conservés par l'Association de la régie théâtrale (ART), qu'on peut consulter à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, et des critiques des spectacles concernés montrent bien que ce recours aux technologies n'a pas provoqué de résistance notable, ni chez les créateurs ni au sein du public. Aussi, présenter le théâtre comme l'ultime refuge « d'une culture pure et authentique » dans « un monde de vacuité mass-médiatique¹⁶ », semble nettement exagéré, comme le souligne justement Peter Boenisch, surtout si l'on considère l'ensemble des composantes de la représentation. Les relevés de mise en scène de l'ART montrent, au contraire, qu'on a régulièrement utilisé des musiques et des effets sonores enregistrés pendant la représentation, entre 1920 et 1950 (date des derniers relevés disponibles), on a même fait entendre des voix relayées par la radio, le téléphone ou des systèmes de sonorisation quand la diégèse le justifiait. Mais on constate que, en dépit de ce recours fréquent aux technologies de reproduction du son et à l'exception des exigences diégétiques qu'on vient d'évoquer, aucune technologie ne semble avoir interféré entre la bouche de l'acteur en scène et l'oreille du spectateur dans la salle.
- 22 Cet interdit a fait qu'on s'est privé de la possibilité d'amplifier les voix vivantes des acteurs de théâtre, ce qui aurait pourtant augmenté notablement les qualités acoustiques de la représentation dans bien des cas. Le cabaret et le music-hall, on le sait, n'ont pas eu les mêmes réticences, l'usage du micro y étant normalisé dès les années 1930¹⁷. On hésite ainsi entre deux hypothèses : ou bien l'argument général de la présence n'a pas cessé de se rétrécir, se cristallisant ultimement sur la voix émise sur scène ; ou bien il n'a jamais concerné que celle-ci. Quoi qu'il en soit, cet interdit explique le peu de légitimité accordée aux « traces audibles » de la représentation et de ses voix, qu'il s'agisse des phonogrammes de théâtre dont le statut est flottant – ni tout à fait reproduction ni tout à fait produit original –, mais plus encore des bandes magnétiques et des cassettes audio dont on ignore généralement les métadonnées et qui ne jouissent pas des avantages que confère le statut de média. La revalorisation de ces traces – ou « sons reproduits » – qui, paradoxalement, n'ont pas cessé de s'accumuler au cours du siècle grâce aux progrès technologiques, et la reconnaissance toute récente de leur valeur heuristique au sein des études théâtrales ne sont à présent possibles que parce que, d'une part, l'argument de la présence et celui relatif au caractère essentiellement non reproductible de l'évènement théâtral, qui a plombé la réflexion théâtrale de Henri Gouhier (dès les années 1930) à Peggy Phelan (dans les années 1990)¹⁸, ont cessé d'être prédominants et parce que, d'autre part, il est apparu évident, à la lumière des transformations qu'a subies la scène théâtrale sous l'effet des technologies numériques, que le *live* et le médiatisé ne sont vraiment pas des catégories pures et qu'elles n'étaient pas non plus condamnées à s'exclure mutuellement, comme l'a bien démontré Philip Auslander¹⁹ dans son essai *Liveness* en 1999 : le *live* peut être médiatisé. L'argument d'Auslander n'a rien de nouveau, la radio et la télévision ont fondé leur médialité sur cette porosité et Patrick Feaster, spécialiste

américain des enregistrements des premiers temps, a clairement démontré que le concept de disque *live*, donc de cette porosité, remonte au tout début du XX^e siècle²⁰.

- 23 En tant que chercheurs en études sonores en théâtre, nous ne pouvons que nous réjouir de la fin d'une pensée hégémonique qui a déconsidéré, et même rendu suspecte, toute reproduction, sonore comme visuelle, de l'évènement scénique et exclu du champ de la recherche des archives d'une valeur inestimable. Mais des obstacles demeurent. Je conclurai en évoquant deux d'entre eux, les effets encore perceptibles du discours essentialiste et les résistances à l'émancipation des études sonores en théâtre.

Conclusion

- 24 Le discours essentialiste continue de peser sur le milieu théâtral. Cela se voit d'abord par le peu de valeur que le monde du théâtre continue à accorder aux captations en général et aux captations audio (prévidéographiques) en particulier. Ce désintérêt explique en partie le piètre état de conservation de ces documents pourtant uniques et leur difficile accessibilité. Les directions de théâtre comme les concepteurs éprouvent à leur égard les mêmes réticences que pour les captations vidéo numériques qu'on réalise à présent de façon quasi systématique. La raison généralement invoquée en est qu'elles ne rendent pas justice aux œuvres créées. Le sentiment de trahison, attaché à toute intervention technologique, est donc encore bien tenace. D'autant que, dans le cas des traces audibles, la trahison serait dédoublée : elle serait une atteinte à l'éphémère de la représentation et à l'éphémère de l'onde sonore, qui ne devrait que passer.
- 25 Je soulignais, en ouverture à ce texte, la nécessité, pour les études sonores, de se libérer de l'influence des études visuelles et je proposais aussi d'étendre cette démarche émancipatrice à l'égard des études cinématographiques, de la musicologie et de la philosophie parce qu'on peut soupçonner que des concepts qui en sont issus pourraient à leur tour biaiser l'étude du son de la représentation. Cela vaut particulièrement pour la voix au théâtre. Alors que, depuis longtemps, le cinéma nous a habitués à l'écoute acousmatique, qui consiste, comme l'explique Michel Chion²¹, à écouter une voix spatialement séparée de sa source (visible ou invisible), on ne compte plus au théâtre les critiques qui dénoncent cet effet quand on recourt à des micros – l'acteur est côté cour mais sa voix sort par des haut-parleurs situés côté jardin, l'acteur est au fond de la scène mais sa voix est au même plan sonore que celles d'acteurs situés en avant-scène –. Pourquoi de telles critiques alors que le théâtre a depuis longtemps rompu avec le rêve naturaliste ? Pourquoi persiste-t-on à exiger que la médiatisation technologique de la voix se fasse en toute transparence, qu'elle doive passer inaperçue ? On donne ainsi à la voix au théâtre un caractère « inacousmatique » qu'il faut questionner et relativiser puisque cette inséparabilité présumée du corps est précisément ce qui ferait sa valeur auratique. Il se dégage de cela une métaphysique de la voix dont les fondements scientifiques sont plus que discutables mais à laquelle toute recherche en études sonores est confrontée.
- 26 Cette première inséparabilité se double d'une solidarité irréductible, celle de la voix et des mots. En effet au théâtre, la voix passe, sauf exception, par les mots, ce qui explique sans doute qu'il n'existe pas de définition claire et consensuelle de la voix au théâtre. Elle n'a ni le statut ni l'autonomie de la voix en musique.

- 27 Aussi, alors que les études sonores au théâtre s'ouvrent à l'auralité et placent la voix au cœur de leur projet scientifique, on devra redoubler de prudence lorsqu'on transposera, ce qui est souhaitable autant qu'inévitable, les concepts et approches développés dans des champs voisins, évitant ainsi de reconstituer une désastreuse litanie intermédiaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Alexandre-Bergues, Pascale et Laliberté, Martin (dir.), *Les Archives de la mise en scène. Spectacles populaires et cultures médiatiques 1870-1950*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2016.
- Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Londres-New York, Routledge, 1999.
- Boenisch, Peter, « Aesthetic art to aesthetic act: theatre, media, intermedial performance », in F. Chapple et Ch. Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 103-115.
- Bovet, Jeanne, « Un micro pour quoi faire ? », *Voix Words Words Words, Théâtre/Public*, n° 201, juil.-sept. 2011, p. 54-58.
- Chion, Michel, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, « Cinéma et Image », 1990.
- Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.
- Doueïhi, Milad, *La Grande Conversion numérique*, Paris, Le Seuil, 2008.
- Elleström, Lars, « The modalities of media : A model for understanding intermedial relations », in L. Elleström (dir.), *Media Border, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48.
- Feaster, Patrick, « Les débuts de la phonographie et le son théâtral », *Le Son du théâtre, I. Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, 2010, p. 32-37.
- Gouhier, Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002 [1936].
- Grusin, Richard, *Premediation : Affect and Mediality After 9/11*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2008 [2006].
- Larrue, Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2015.
- et Pisano, Giusy (dir.), *Les Archives de la mise en scène : Hypermédialités du théâtre*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014.
- et Mervant-Roux, Marie-Madeleine (dir.), *Le Son du théâtre XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- Mitchell, William John Thomas, *Iconologie - image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres-New York, Routledge, 1993.

Sterne, Jonathan, *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-Londres, Duke University Press, 2003.

—, « Le passé audible », trad. Françoise Ouellet, *Le Son du théâtre, I. Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, 2010, p. 15-19.

—, *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, La Rue Musicale/La Découverte, 2015.

Szendy, Peter, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

NOTES

1. [Notre traduction] « [H]istory teaches us that old media never die – and they don't even necessarily fade away. What dies are simply the tools we use to access media content – the 8-Track, the Beta tape », H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, p. 13.
2. [Notre traduction] « Recorded sound is the medium. Cds, MP3 files, and 8-track cassettes are delivery technologie », *ibid.*
3. [Notre traduction] « Basic and qualified media are abstract categories that help us understand how media types are formed by very different sorts of qualities, whereas technical media are the very tangible devices needed to materialize instances of media types », L. Elleström, « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », p. 12.
4. Voir J.-M. Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, p. 27-56.
5. R. Grusin, *Premédiation : Affect and Mediality After 9/11*, p. 38-61.
6. Voir à ce propos les travaux de P. Feaster et, en particulier, « Les débuts de la phonographie et le son théâtral », p. 32-37.
7. Cette hypothèse fait l'objet d'un projet de recherche intitulé « La révolution magnétique et le théâtre, lieu d'écoute intermédiaire de la modernité : le cas montréalais (1955-1990) » – projet soumis au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Elle repose sur l'idée que le magnétique serait à proprement parler prénumérique, c'est-à-dire que le magnétophone aurait permis le développement de divers procédés (dont les montages complexes, les fusions, l'entremêlement de sons naturels et artificiels, etc.) qui sont à la base du traitement numérique du son. La révolution du son aura été magnétique. L'avènement des technologies numériques, en aura été, pour reprendre l'expression de Milad Doueïhi, la « conversion » (M. Doueïhi, *La Grande Conversion numérique*).
8. Je fais ici allusion au groupe Le Son du théâtre / Theatre Sound, fondé en 2008 et dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux et moi-même. Ce groupe est demeuré actif jusqu'en 2012. Lui a succédé le groupe ÉCHO, dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux.
9. J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), « Écouter la scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales, université de Montréal, 2015.
10. Voir en particulier son ouvrage *Iconologie - image, texte, idéologie*.
11. J. Sterne, *Une histoire de la modernité*, p. 26-27 (il s'agit de la version française de *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Avant la sortie de la traduction française de l'ouvrage, une partie de l'introduction, traduite par Françoise Ouellet, avait été publiée par nos soins sous le titre « Le passé audible » dans le numéro 197 de *Théâtre/Public* p. 15-19).
12. D. Deshays, *Pour une écriture du son*.
13. P. Szendy, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, p. 17.
14. « [W]e can sometimes experience an audible past, but we can do no more than presume the existence of an auditory past », J. Sterne, « Le passé audible », p. 18 (trad. de F. Ouellet).

15. Il s'agit du projet de recherche international « La mise en scène théâtrale et les formes sonores et visuelles : emprunts esthétiques et techniques » (2011-2014, financé par l'équipe Littératures, Savoirs et Arts - LISAA - université Paris-Est Marne-la-Vallée), codirigé par Giusy Pisano et moi-même. On trouve les résultats de cette recherche dans deux ouvrages récents : *Les Archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, J.-M. Larrue et G. Pisano (dir.), et *Les Archives de la mise en scène. Spectacles populaires et cultures médiatiques 1870-1950*, P. Alexandre-Bergues et M. Laliberté (dir.).
16. La formulation de P. Boenisch est ironique. [Notre traduction] « of pure and authentic culture in a world of mass-media and television daftness », P. Boenisch, « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance », p. 103.
17. Voir à ce sujet l'article de Jeanne Bovet « Un micro pour quoi faire ? », p. 54-58.
18. H. Gouhier, *L'Essence du théâtre* ; P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*.
19. P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*.
20. P. Feaster, *loc. cit.*
21. Voir M. Chion, *L'Audio-vision*.

RÉSUMÉS

Les études sonores en théâtre sont en plein essor et la réalité complexe qu'elles révèlent remet en cause certains des fondements de l'histoire et de la théorie du théâtre depuis les années 1880, années qui ont vu apparaître les premières technologies de reproduction du son (micro, phonographe, téléphone). Cet article porte sur une technologie née dans le sillage de ces grandes innovations, le magnétophone. Inventé à la fin du XIX^e siècle, le magnétophone n'est commercialisé qu'à l'issue de la Seconde Guerre mondiale et entre dans la fabrique du spectacle théâtral à la fin des années 1950. L'histoire du magnétophone au théâtre n'a fait encore l'objet d'aucune étude de fond malgré son importance exceptionnelle. La bande magnétique a en effet révolutionné la fabrique du son de la représentation, elle a radicalement transformé l'auralité théâtrale et a produit des archives d'une valeur inestimable. Cet article aborde ces différents aspects de « l'ère magnétique » et les questions théoriques fondamentales qu'elle soulève.

Theatre sound studies are fast-expanding and the complex reality they bring to light questions some of the foundations of theatre history and theory since the 1880s, when the first sound reproduction technologies (microphone, phonograph, telephone) emerged. This article bears upon a technology, the tape recorder, born in the wake of those great innovations. Invented at the end of the 19th century the tape recorder is not marketed before the end of World War Two and enters the workmanship of theatrical performance at the end of the 1950s. The history of the tape recorder in the theatre has not yet been provided with a fundamental study in spite of its exceptional importance. The magnetic tape has indeed revolutionized the making of the performance sound, it has radically transformed theatrical aurality and has produced invaluable archives. This article broaches these different aspects of the « magnetic era » and the fundamental theoretical issues the latter raises.

INDEX

Keywords : aurality, theatre, tape recorder, magnetic tape, sonic

Mots-clés : auralité, théâtre, magnétophone, bande magnétique, sonore

AUTEUR

JEAN-MARC LARRUE

Professeur d'histoire et de théorie du théâtre, département des Littératures de langue française, Université de Montréal.

Parmi ses publications :

Les Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

Théâtre et intermédialité, Jean-Marc Larrue (dir.), Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

Le Son du théâtre XIX^e-XXI^e siècle - Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2016.