Au royaume des sourds... Esquisse d'une histoire des points d'écoute au théâtre

Danielle Chaperon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1242>

DOI : [10.4000/edl.1242](https://doi.org/10.4000/edl.1242)

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 109-128

ISBN : 978-2-940331-49-9

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Danielle Chaperon, « Au royaume des sourds... Esquisse d'une histoire des points d'écoute au théâtre », *Études de lettres* [En ligne], 3 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 22 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1242> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1242>

AU ROYAUME DES SOURDS... ESQUISSE D'UNE HISTOIRE DES POINTS D'ÉCOUTE AU THÉÂTRE

L'article s'inscrit dans la périphérie des *Sounds Studies* développées depuis le début du XXI^e siècle. Il prend en compte non seulement le spectacle comme phénomène audible, mais également l'imaginaire du son mis en œuvre dans les textes dramatiques. Ainsi les personnages classiques semblent-ils entendre autre chose que les lecteurs/spectateurs. La conscience d'un tel écart est à la fois centrale et problématique dans le cadre de l'esthétique classique; elle aboutit à une forme particulière de refoulement de l'oralité et de l'univers sonore en général dont les réformes dramatiques et théâtrales qui suivront ne viendront pas à bout aisément. L'analyse de *Toi partout*, un spectacle de Denis Maillefer, sur des textes de Charles Ferdinand Ramuz, permet d'aborder la situation actuelle par un exemple.

A l'orée d'un numéro de *Théâtre/Public* consacré à la présentation d'un ambitieux projet de recherche sur « Le son du théâtre », les préfaciers rappellent que l'« ocularocentrisme » a dominé et domine encore largement les études théâtrales »¹. Prisonnières de la rivalité entre l'univers poétique des textes et l'univers plastique des spectacles, les études théâtrales négligèrent en effet la matérialité, la temporalité et la spatialité propres aux sons produits sur scène. Les récentes *Sound Studies*, développées au début du XXI^e siècle dans les pays anglo-saxons, s'efforcent de réparer cette injustice en s'intéressant résolument au théâtre comme « événement audible ». Les réflexions qui suivent sur la question des « points d'écoute »

1. M.-M. Mervant-Roux, J.-M. Larrue, « Un dossier en deux volets », p. 5. Les recherches en question ont été entreprises dans le cadre du Laboratoire ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) du CNRS.

(ou des « points d'ouïe ») ont l'ambition de prendre en compte la dramaturgie des textes autant que celle des spectacles.

Une interrogation théorique sur les « points d'écoute » est évidemment liée à la notion narratologique de focalisation. On rappellera que cette dernière, bien que formalisant les questions de perspective et de point de vue, s'étend au champ de la perception en général (extéroception, proprioception, cœnesthésie et même conscience de soi). En termes genettiens, le texte dramatique pourrait être dit génériquement voué à la focalisation externe. Le TÉMOIN² de l'action est en effet situé à un point de vue qui ne coïncide en principe ni avec la perception de l'un des personnages, ni avec celle d'une instance omnisciente³. En ce qui concerne la dimension auditive, le lecteur/spectateur n'a donc accès qu'aux discours que les personnages s'adressent les uns aux autres⁴. Il y a toujours eu, au principe de cette focalisation auditive externe, des infractions – tout à fait conventionnelles au demeurant – que Gérard Genette aurait appelées des paralepses⁵ ; ainsi en est-il des monologues et des apartés qui simulent momentanément une manière d'omniscience en donnant accès à une intériorité ordinairement inaccessible au lecteur/spectateur. On aura aussi reconnu, en arrière-fond de ce dispositif, le modèle de la « double énonciation » popularisé par Anne Ubersfeld⁶. Ce dispositif valorise la production discursive (bien que les didascalies puissent, au même titre qu'à d'autres éléments contextuels, faire allusion à des phénomènes sonores) et permet de différencier les situations d'énonciation qui affectent l'interprétation des énoncés, selon que l'on considère le contexte fictionnel (la diégèse) ou le contexte variable de la représentation théâtrale. Tout cela est bien connu, comme l'est le rôle majeur que ce modèle, emprunté à la linguistique pragmatique, a joué dans la stratégie de légitimation de l'art de la mise en scène dans les grandes années du structuralisme, qui furent historiquement aussi celles de « l'ère de la

2. Je propose d'appeler « témoin », l'instance fictive, comparable au narrataire romanesque, désignant la place où le lecteur/spectateur est invité à s'installer.

3. Comme l'avait déjà remarqué J. Pouillon, *Temps et roman*, p. 22 sq.

4. Le théâtre est à cet égard – comme l'être humain en général – « voco-centriste » (M. Chion, *Le son*, p. 166).

5. Paralepse que, pour rappel, Gérard Genette décrit ainsi : « une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe » (*Figures III*, p. 213).

6. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 228.

mise en scène»⁷. Contrastant avec ce succès, l'importation des modèles narratologiques – et donc de la notion de focalisation – a fait long feu⁸. La double énonciation néglige par exemple le plan du TÉMOIN fictif, ainsi que celui de la perception des personnages, rendant difficile à penser la «restriction de champ» au théâtre (que Jean-Pierre Sarrazac a nommée, semant quelque trouble, le «monodrame»⁹). Tout porte à croire en effet qu'au cœur de la double (ou triple¹⁰) énonciation, il n'y a pas tout à fait le même énoncé – ou plus précisément qu'il n'y a pas le même énoncé en tant qu'il est audible. Il n'y aurait donc pas seulement deux (ou trois) situations d'énonciation, mais imaginativement deux (ou trois) énoncés dont l'un au moins se trouverait en quelque sorte escamoté. Or, ce qui est escamoté de l'énoncé audible est de l'ordre de l'oralité – c'est du moins notre hypothèse.

Qu'est-ce que les personnages entendent de ce que les autres (leur) disent? Nombre de phénomènes bien identifiés dans l'histoire du genre dramatique relèvent de cette question. Pensons par exemple à la convention classique qui veut qu'un personnage ne peut pas entendre par accident un monologue et qu'en revanche il peut entendre – mais non pas comprendre – un aparté:

ARNOLPHE

Hom chienne.

HORACE

Qu'avez-vous?

ARNOLPHE

Moi? rien; c'est que je tousse.

(Molière, *L'Ecole des femmes*, Acte II, Scène 4)

ARNOLPHE, *bas*.

Tout cela n'est parti que d'une âme innocente;

7. A. Coulon (dir.), *L'ère de la mise en scène*.

8. Malgré l'exemple de M. Pfister, *Das Drama*, p. 90-102.

9. J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 10 *sq.* Voir J. Danan, «Monodrame (polyphonique)», p. 123-125. Joseph Danan ne distingue pas la «focalisation interne» de la «narration homodiégétique», c'est-à-dire, la question du «mode» de la question de la «voix». Voir aussi J. Danan, *Le Théâtre de la pensée*, p. 75-119. Par la bande, cette question devient principale chez P. Bayard, *Enquête sur Hamlet*. Voir D. Chaperon, «Le travail de la lecture dans la mise en scène contemporaine».

10. Si l'on prend en compte le plan du témoin fictif, indépendamment de la question du monodrame.

Et j'en dois accuser mon absence imprudente,
 Qui sans guide a laissé cette bonté de mœurs,
 Exposée aux aguets des rusés séducteurs.
 Je crains que le pendard, dans ses vœux téméraires,
 Un peu plus fort que jeu n'ait poussé les affaires.

AGNÈS

Qu'avez-vous? Vous grondez, ce me semble, un petit.
 Est-ce que c'est mal fait ce que je vous ai dit?
 (Molière, *L'Ecole des femmes*, Acte II, Scène 5)

L'analyse historique de ces phénomènes qui (dés)articulent « ouïe », « écoute », « entente » et « compréhension » (pour reprendre les catégories du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer) pourrait être passionnante ; l'œuvre de Molière, qui paraît exploiter toutes les variantes possibles de la mésentente, se révélerait à coup sûr pleine de surprises. Nous nous contenterons dans ce qui suit de placer quelques repères utiles à la compréhension de ce qui se passe aujourd'hui, à cet égard, sur les scènes contemporaines¹¹.

1. Ce qu'ils entendaient

Dans la dramaturgie classique, destinée à un public d'« auditeurs », plusieurs conventions portent sur ce que l'on ne veut pas entendre ou sur ce que l'on ne veut pas savoir qu'on l'entend. Les plus importantes concernent l'intangibilité de l'unité et de la continuité du poème dramatique. Tout ce qui interrompt ou trouble, au plan sonore, la perception de cette unité¹² doit donc être évité. Il en est ainsi par exemple du

11. Certaines citations ont déjà fait l'objet d'une analyse dans un article précédent (voir D. Chaperon, « Voix plurielles et voix populaires au théâtre »).

12. Cette unité est conforme à l'idée classique de la « belle nature » appliquée aux échanges interpersonnels : « Tous les thèmes de l'art dramatique s'exprimèrent à l'intérieur de cette sphère intersubjective. (...) Or le terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'interhumain était le dialogue. A la Renaissance, lorsque le prologue, chœur et épilogue furent supprimés, il devint, peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre (avec le monologue, qui resta épisodique et n'était donc pas constitutif de la forme du drame), la seule composante de la texture dramatique » (P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, p. 13 sq.).

silence¹³ : sur scène comme sur la page, le poème et sa déclamation se présentent comme un flux continu ; sur la page, un d'Aubignac n'admettait qu'à regret la présence des didascalies d'attribution (et des sauts de paragraphe) et, sur scène il n'était pas question qu'un personnage prenne le temps de la réflexion avant de répondre à son interlocuteur ou qu'il s'interrompe rêveusement au milieu d'une réplique. Ce n'est, on le sait, qu'avec le XVIII^e siècle, et l'intérêt porté par un Diderot à la « pantomime », que la prononciation du poème pourra être suspendue sur scène par le jeu muet (et sur la page par une didascalie descriptive). De même, les ruptures formelles – telles que le changement de mètre¹⁴ – ont été honnies par le classicisme parce qu'elles perturbaient la régularité du flux poétique (l'abbé d'Aubignac condamna pour cette raison les stances du *Cid*). Un paradoxe sous-tend ces condamnations qui se fondent sur des arguments apparemment contraires : la continuité sans heurt du dialogue est manifestement peu naturelle alors que le changement de mètre est rejeté par d'Aubignac pour des raisons de vraisemblance :

Pour rendre donc vraisemblable qu'un homme récite des stances, c'est-à-dire qu'il fasse des vers sur le théâtre, il faut qu'il y ait une couleur ou raison pour autoriser ce changement de langage. Or la principale et la plus commune est, que l'acteur [*i.e.* le personnage], qui les récite, ait eu quelque temps suffisant pour y travailler, ou pour y faire travailler ; car certes il est bien peu raisonnable qu'un prince, ou une grande dame au milieu d'un discours ordinaire, s'avise de faire des vers lyriques, c'est-à-dire s'avise de chanter ou du moins de réciter une chanson ; ce qui est d'autant plus insupportable, que souvent nos poètes ont mis des stances dans la bouche d'un acteur parmi les plus grandes agitations de son esprit, comme s'il était vraisemblable qu'un homme en cet état eût la liberté de faire des chansons¹⁵.

Houdar de la Motte témoignera un siècle plus tard de la même répugnance envers les « odes régulières, comme dans *Polyeucte* et dans *Le Cid*, où le personnage devient tout à coup un poète de profession, non seulement par la contrainte particulière qu'il s'impose, mais encore

13. Voir le beau livre de A. Rykner, *L'envers du théâtre* (Première partie : écriture du silence à l'âge classique).

14. On se souviendra qu'Aristote, le premier, sembla préconiser l'unité du poème en n'accordant pas une phrase, dans *La Poétique*, aux chants du Chœur tragique.

15. F. d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, p. 263.

en s'abandonnant aux idées les plus poétiques et même en affectant des refrains de ballade, où il fallait toujours retomber ingénieusement »¹⁶. Pour Voltaire, même, les « stances donnent trop l'idée que c'est le poète qui parle »¹⁷. C'est que la question du mètre relève d'un phénomène plus global, pourchassé au XVIII^e comme au XVII^e siècle, qui s'apparente dans ses descriptions à une ventriloquie¹⁸. Corneille comme Houdar de la Motte conseillent ainsi de dissimuler « sous des couleurs » l'artifice qui consiste à prêter aux personnages des paroles du poète qui sont directement destinées au lecteur/spectateur, par exemple les monologues et les expositions.

Ce n'est pas que je veuille dire, que quand un acteur parle seul, il ne puisse instruire l'Auditeur de beaucoup de choses ; mais il faut que ce soit par les sentiments d'une passion qui l'agite, et non par une simple narration. [...] Surtout le poète doit se souvenir que quand un acteur est seul sur le théâtre, il est présumé ne faire que s'entretenir en lui-même, et ne parle qu'afin que le spectateur sache de quoi il s'entretient, et à quoi il pense. Ainsi ce serait une faute insupportable, si un autre acteur apprenait par là ses secrets¹⁹.

Beaucoup d'expositions de nos tragédies [la *Rodogune* de Corneille, en l'occurrence] ressemblent beaucoup moins à une partie de l'action qu'à ces prologues des anciens, où un comédien venait mettre le spectateur au fait de l'action qu'on allait lui présenter, en lui racontant franchement les aventures passées qui y donnaient lieu ; de sorte que le poète s'affranchissait par là de l'art pénible de mêler, si je puis parler ainsi, les échafaudages avec l'édifice, et de les tourner en ornements²⁰.

On remarquera que le monologue ne peut être « entendu » par un autre personnage (puisqu'il s'agit d'une voix intérieure qui n'est audible que par le lecteur/spectateur), alors qu'au contraire l'exposition doit pouvoir – par la grâce d'un prétexte vraisemblable – être « écoutée » par un autre personnage. Lorsque la « couleur » est mal choisie, voilà en effet que l'on reconnaît une autre voix dans la bouche des personnages, une

16. A. Houdar de La Motte, « Plusieurs discours sur la tragédie », p. 638.

17. Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, p. 103.

18. Plus sérieusement, un linguiste pourrait reconnaître dans ce phénomène une « hétérogénéité énonciative ».

19. P. Corneille, « De l'utilité et des parties du poème dramatique », p. 89.

20. A. Houdar de La Motte, « Plusieurs discours sur la tragédie », p. 590.

voix bannie de la scène : celle du « poète ». La sensibilité à cette voix indésirable ira croissant au fil des décennies. Marmontel ou Voltaire, qui ont l'oreille fine, l'entendront plus souvent que de raison, en particulier chez Corneille et Racine. Ainsi Marmontel pourra-t-il écrire, à propos du récit de la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* :

Ces vers sont très beaux, mais ils sont déplacés. Si le sentiment dont Thérémène est saisi était la frayeur, il serait naturel qu'il en eût l'objet présent et qu'il le décrîvît comme il l'aurait vu ; mais peu importe à sa douleur et à celle de Thésée que le front du dragon fût armé de cornes et que son corps fût couvert d'écailles²¹.

Le poète dramatique doit également brider sa propension à vouloir commenter l'action et à en tirer des leçons générales. Le conseil est ici commun à D'Aubignac et à Houdar de la Motte :

[L]e théâtre doit être instructif au public par la seule connaissance des choses représentées, et j'ai toujours remarqué qu'on ne souffre pas aisément sur le théâtre qu'un homme égaré du droit chemin de la vertu, rentre en son devoir par de beaux préceptes qu'on lui vient débiter ; on veut que cela soit par quelque aventure qui le presse, et qui l'oblige de reprendre des sentiments raisonnables²².

Les auteurs s'efforcent quelquefois d'embellir une tragédie de maximes générales et raisonnées avec étendue. Mais ce n'est là d'ordinaire qu'un ornement ambitieux, qui ne sert qu'à rendre le dialogue moins naturel et moins vrai. Les personnages tragiques sont presque toujours agités de passions violentes. Eh ! Comment s'étudieraient-ils alors à arranger des réflexions générales, au lieu de sentir vivement ce qui les touche en particulier ?²³

Ainsi les critiques du XVIII^e siècle renchérissent-ils par rapport à des préceptes émis déjà au XVII^e, par exemple à propos du découpage des répliques dont Marmontel estime qu'il doit éviter d'être trop voyant (sur la page) ou trop audible (sur la scène) :

21. J.-F. Marmontel, « Narration », p. 341 *sq.*

22. F. d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 319.

23. A. Houdar de la Motte, « Plusieurs discours sur la tragédie », p. 648 *sq.*

Parmi nos anciens tragiques, Garnier affectait un *dialogue* extrêmement concis, mais symétrique et jouant sur le mot ; ce qui est absolument contraire au naturel. Corneille se reproche à lui-même, ainsi qu'à Euripide et à Sénèque, l'affectation du *dialogue* trop symétriquement découpé vers par vers ²⁴.

La diversité des registres de langue est une autre menace pour l'unité du poème. La dramaturgie classique fait peu de place aux contrastes stylistiques : les confidents, les messagers et les rois font montre des mêmes aptitudes linguistiques – seuls leurs valeurs, leurs vertus et leur degré d'engagement dans l'action devraient les distinguer. C'est à cette aune que Voltaire discerne un défaut d'unité dans le *Cinna* de Corneille et relève que le personnage de Maxime confine par sa langue à un registre comique. Dans la comédie, qui pourrait paraître plus permissive, ces singularités sont dûment thématisées : nombre de comédies de Molière sont ponctuées par des scènes dont l'effet comique n'est dû qu'à une manière de parler ou dont l'intrigue est entièrement fondée sur un débat linguistique. Si la diversité linguistique est comique, c'est bien parce qu'elle est déviante poétiquement autant que socialement.

Cette série de tabous révèle systématiquement une tension entre deux familles d'exigences : celle qui réclame une version embellie et raisonnée de la nature (en l'occurrence celle des affaires et des échanges humains) et celle qui recherche une vraisemblance « interne » des actions et des paroles. L'équilibre de l'œuvre dramatique et théâtrale est toujours fragile entre les éléments qui visent la maîtrise cognitive et le plaisir du lecteur/spectateur, et ceux qui favorisent son immersion fictionnelle. Pour surmonter cette tension et atteindre cet équilibre, l'un des artifices principaux utilisés par les auteurs classiques a été de rendre les personnages obtus à tout ce qui, dans leurs échanges, est adressé au lecteur/spectateur. Si le personnage ne s'étonne pas d'une interminable exposition, pourquoi le lecteur/spectateur le ferait-il ? Si Thésée, soucieux du destin de son fils, ne demande pas à Thérémène d'en venir au fait, pourquoi le spectateur se lasserait-il ? Mais il y a plus que cette surdité partielle, virtuellement choquante. Il semble qu'il a fallu – pour estomper ce que cette surdité partielle pouvait avoir d'invraisemblable – frapper les personnages d'un manque de sensibilité quasi total au registre sonore : la plupart des

24. J.-F. Marmontel, « Dialogue », p. 147 *sq.*

personnages tragiques et comiques ne perçoivent pas les timbres et les inflexions des voix de leurs interlocuteurs. Que penser, par exemple, du paradoxal avertissement de Néron adressé à Junie (je souligne) ou de l'étonnante confusion des yeux aux oreilles dans la réplique de Junie adressée à Britannicus dans la scène qui suit?

Caché près de ces lieux, je vous *verrai*, Madame.
 Renfermez votre amour dans le fond de votre âme
 Vous n'aurez point pour moi de langages secrets :
J'entendrai des regards que vous croirez *muets*,
 Et sa perte sera l'infailible salaire
D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.
 (Racine, *Britannicus*, Acte II, Scène V)

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance.
 Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux,
 Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.
 (Racine, *Britannicus*, Acte II, Scène VI)

Tant de contraintes pèsent sur la parole des personnages, qu'il en résulte que les personnages eux-mêmes font le moins possible référence directement à ce qu'ils entendent. Faut-il rappeler enfin que les personnages classiques ne comptent pas les syllabes de leurs interlocuteurs et n'entendent pas les rimes qui rythment leurs échanges? Dans la mesure où ils ne doivent pas se rendre compte qu'ils parlent en vers, il est difficile aux personnages dramatiques de se citer formellement les uns les autres. A-t-on jamais vu ou entendu un personnage citer la réplique d'un autre sous la forme d'un alexandrin? Les personnages classiques semblent se comprendre sans s'écouter. Le malentendu même – si utile à une dramaturgie du *quiproquo* – est toujours un problème de mécompréhension et jamais un phénomène auditif²⁵ (les personnages de sourds ou de malentendants sont rares, au contraire des aveugles).

L'apparente surdité des personnages est ainsi une manière de faire accepter la plus grande partie des invraisemblances énonciatives par le lecteur/spectateur. Il faut pourtant admettre que les personnages, dans l'univers de la fiction, écoutent et entendent quelque chose sans en faire

25. La surdité des personnages, et le peu d'appui qu'ils prennent sur la « réalité » de la parole des uns et des autres, est peut-être l'une des sources de la sanction de Bakhtine qui privait le théâtre de réelle « dialogie ».

part: quoi d'autre que l'oralité en vigueur dans l'univers diégétique? Progressivement, dès le XVIII^e siècle, le public voudra pourtant y avoir accès. On peut interpréter dans ce sens le tournant que vivra l'art dramatique et théâtral à partir des années 1750: au fur et mesure que l'identification « pathétique » aux personnages s'affirme comme une donnée majeure de la réception, on voudra pouvoir se placer au point d'écoute des personnages et entendre ce qu'ils entendent. On comprend pourquoi cette évolution va de pair avec une éradication de plus en plus vigoureuse de la « voix du poète ». Le silence, l'interruption, la diversité des parlers, et en général un registre de langue courant, favorisent un rapport nouveau à l'univers fictionnel. Ce n'est certes pas un hasard si le XVIII^e siècle s'impose peu à peu une nouvelle règle et une nouvelle unité: « l'unité d'intérêt ». Une œuvre dramatique devrait en effet, si l'on en croit Houdar de la Motte, désigner quel est le personnage auquel il est invité à s'identifier.

Si plusieurs personnages sont diversement intéressés dans le même événement, et s'ils sont tous dignes que j'entre dans leurs passions, il n'y a alors unité d'action, et non pas unité d'intérêt, parce que souvent en ce cas je perds de vue les uns pour suivre les autres, et que je souhaite et que je crains, pour ainsi dire, de trop de côtés.

Une femme disait un jour d'une tragédie qu'elle lui paraissait belle, et qu'elle n'y trouvait qu'une chose à reprendre: c'est qu'il y avait trop de héros. Cette expression singulière renfermait une pensée fort raisonnable. Elle entendait par ce mot de *héros* des personnages qui attireraient son admiration et sa pitié; et ne sachant pour qui prendre parti, l'émotion qu'elle recevait de chacun d'eux n'était ni assez distincte ni assez suivie pour l'attacher autant qu'elle l'eût voulu. Mais en quoi consiste l'art de cette unité dont je parle? C'est, si je ne me trompe, à savoir dès le commencement d'une pièce indiquer à l'esprit et au cœur l'objet principal, dont on veut occuper l'un et émouvoir l'autre [...] ²⁶.

Cette exigence est proprement révolutionnaire. En effet, elle introduit dans le genre dramatique l'idée que le lecteur/spectateur est invité à suivre l'action à partir d'un point de vue privilégié ²⁷. Partant, l'« auditeur » peut rejoindre imaginativement un point d'écoute fictionnel correspondant à

26. A. Houdar de la Motte, « Plusieurs discours sur la tragédie », p. 557.

27. A la même période se développe, on le sait, l'utilisation de la narration homo- ou autodiégétique dans le corpus romanesque (mémoires, correspondances, journaux fictifs).

l'endroit où se tient le personnage qui retient l'intérêt. Dès lors que le poème dramatique doit favoriser l'installation du lecteur/spectateur à un point de l'univers de la fiction, tout ce qui l'en détourne pour le (re) placer face à un « poème » est gênant. Le débat sur l'alexandrin et sur la diversité des registres langagiers est dès lors inévitable. En somme, ce n'est qu'à ce moment que le modèle de la « double énonciation » (et de la double écoute) peut-être appliqué sans amendement.

2. Ce que nous entendons

Les tabous classiques ont toutefois survécu et ne furent pas sans conséquences sur l'écriture dramatique et sur la mise en scène du répertoire au XX^e siècle. « [P]eu de metteurs en scène ont conscience du son et particulièrement de la place qui lui revient et qu'il faut lui attribuer pour lui permettre de s'insérer convenablement dans la création », écrit en 2011 Daniel Deshays, ingénieur du son de son état, qui ajoute : « Qui considère la voix dans son aspect sonore ? »²⁸ Est-ce à dire que si l'on a totalement assimilé, dans le jeu d'acteur, les ressources du silence et des variations de tonalité, de vitesse et d'intensité de l'émission de la voix, on s'accommode encore fort mal d'une certaine diversité ? Ainsi, particulièrement en ce qui concerne l'alexandrin, et bien que toute option en la matière semble permise, les choix en matière de diction se doivent aujourd'hui encore d'être « unifiés ». Pas question semble-t-il que les personnages se distinguent entre eux par leur diction ou par leur accent : le feraient-ils que le spectre de l'unité poétique se réveillerait pour condamner le metteur en scène, sa direction d'acteur et sa distribution. Quand bien même le metteur en scène aurait-il voulu signifier la singularité de chaque personnage (son éducation, son rang, son acquiescement au rôle voire son adhésion au registre tragique), que les spectateurs et les critiques lui reprochent les discordances et le manque d'harmonie. On se souvient quelles foudres a attirées en 2000, au Festival d'Avignon, la *Médée* de Jacques Lassalle et le choc auditif que celui-ci avait organisé entre Isabelle Huppert et Jean-Quentin Châtelain : choc de deux voix énormes et incommensurables, de deux dictions, de deux

28. D. Deshays, « Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral », p. 46.

rythmes, de deux adresses au public, de deux accents. Ce choc passa dans la Cour d'Honneur – on s'y attend – pour *comique* alors qu'il ne devait manifester que l'incompatibilité des univers d'une Médée exaltée et d'un Jason aspirant à une tranquillité bourgeoise. Il en fut de même de la réception de la *Phèdre* de Luc Bondy (créée au Théâtre Vidy-Lausanne en 1998) qui avait voulu représenter sur scène les différences de générations, d'origines et de classes par l'engagement de comédiens issus de traditions différentes (en particulier de Sylvain Jacques dans le rôle d'Hippolyte, dont la sauvagerie et la naïveté se manifestaient par des embarras de diction, et contrastaient avec le métier de Valérie Dréville et de Didier Sandre). Voilà pour ce que le public ne veut pas entendre. Parfois, il est invité – comme au XVII^e siècle – à faire mine de ne pas savoir qu'il entend. Chez Peter Brook (par exemple dans *La Tempête* créée aux Bouffes du Nord en 1990), le refus d'entendre les effets d'une distribution internationale relève d'un parti pris éthique : le spectateur doit souffrir stoïquement des accents et des difficultés de compréhension que celle-ci provoquent, sous peine d'être soupçonné ne pas être en phase avec les idéaux humanistes du metteur en scène. Il en résulte plus généralement qu'il est difficile aujourd'hui de savoir à quel point le choix d'un comédien étranger doit faire sens. La plupart du temps, les accents semblent relever du détail impertinent : que faire en effet des intonations anglaises de la Comtesse (Jane Birkin) dans *La Fausse Suivante* de Chéreau (créée à Nanterre-Amandiers en 1985), alors qu'aucun personnage sur scène ne semble le remarquer (pas plus qu'ils ne remarquent le timbre féminin du Chevalier) ? Que penser de l'accent polonais de Dom Juan (Andrzej Seweryn) chez Jacques Lassalle (Festival d'Avignon 1993) ? La diversité – par sa proximité avec le comique – fait toujours problème, et les auteurs dramatiques du XX^e siècle – de Claudel à Novarina – ont plutôt cherché à imposer une écriture, une langue. En revanche, et ceci dès la fin du XIX^e siècle, le tabou de la ventriloquie a non seulement été surmonté²⁹, mais a stimulé l'inventivité des auteurs : de nombreux auteurs contemporains dotent leurs personnages de capacités narratives qui transcendent leur situation et leur inscription dans l'action.

29. Voir ce que J.-P. Sarrazac, dans *L'Avenir du drame*, a appelé le développement, au sein du naturalisme comme du symbolisme, d'un théâtre « rhapsodique » dans le cadre de la « crise du drame » de la fin du XIX^e siècle.

Cette évolution coïncide avec la levée d'autres tabous qui ont commencé à s'imposer au cours du XVIII^e siècle : ceux qui portent sur les bruits et les sons non-diégétiques. Car de même qu'on exigea que le poète soit inaudible – masquant ainsi la « fabrique du poème » – de même voulut-on que disparaissent les bruits de la « fabrique théâtrale » et progressivement ceux de la salle. Au fur et à mesure qu'une forme de « réalisme » s'est imposée, la tolérance envers tout ce qui n'émargeait pas à l'univers de la fiction s'est amoindrie. On sait que Voltaire parviendra à chasser les spectateurs de la scène. Pour calmer le brouhaha dans la salle, il faudra généraliser les places assises, puis éteindre les lumières de la salle.

Il ne faut donc pas sous-estimer la part de la convention dans la formation de la sensibilité auditive. Aujourd'hui, par exemple, les bruits du plateau et des coulisses font l'objet d'une forme inédite de fétichisme. Il ne s'agit plus de s'en accommoder ni de les atténuer. Le théâtre, à la recherche de son essence (la « Théâtralité »), s'attache à tout ce qui garantit la coprésence spatio-temporelle des comédiens et des spectateurs. Dans ce contexte, les bruits de pas, le frottement des textiles et le souffle des respirations sont souvent hyperbolisés. Cependant, ce fétichisme s'est longtemps accompagné d'une étrange méfiance envers les manipulations techniques du son ; une nouvelle forme de refoulement contraint en cette matière l'ouvrage de l'ingénieur du son à « l'imperceptibilité ». La discrétion en matière d'amplification et de traitement électronique du son et particulièrement de la voix ³⁰ a été la trace d'une forme singulière d'angoisse acousmatique ³¹. C'est l'un des traits remarquables du spectacle du tournant des XX^e et XXI^e siècle que la volonté de surmonter cette angoisse et de s'attaquer aux fétiches comme aux tabous, moins dans un vain désir de transgression que d'une exploration de nouvelles dimensions de la dramaturgie. Le spectacle est enfin conçu comme un « tableau acoustique ». Les techniques du son ont fait, au tournant du XXI^e siècle, l'objet d'une forme d'appropriation qui passe par un phénomène que tout spectateur a pu constater : l'exhibition sur scène de la technologie du son et en particulier des micros. Non sans paradoxe, on

30. On se souviendra des débats autour de cet objet honteux : le micro-cravate ou le micro-tête...

31. M. Chion parle de « doute acousmatique même » à propos des sons dont la source est invisible (*Le son*, p. 97).

dissimulait les micros qui appareaient les comédiens et on exposait avec grandiloquence les micros sur pieds. Aujourd'hui, la schizophrénie fait place à la subtilité de spectacles qui reposent sur un travail du son assumé et thématisé, comme dans le récent *The Encounter* de Simon Mac Burney (présenté au Théâtre de Vidy Lausanne en automne 2015) ou dans le spectacle de Denis Maillefer dont il sera question dans ce qui suit.

3. *Toi partout, de Ramuz à Maillefer*

En 2010, Denis Maillefer présente *Toi partout* au Théâtre de Vidy-Lausanne, un spectacle basé sur deux nouvelles de Charles-Ferdinand Ramuz, « L'amour de la fille et du garçon » et « Salutation paysanne »³². Denis Maillefer articule chronologiquement les deux nouvelles comme deux épisodes d'une intrigue, mais n'effectue nullement une adaptation dramatique du texte : les comédiens sont donc confrontés à la voix du narrateur. Cette voix fait sur scène l'objet de toutes sortes d'explorations et de commentaires, auxquels s'ajoutent des investigations pratiques sur les « sons intradiégétiques ». La narration des deux nouvelles est en focalisation interne, le récit à la troisième personne adoptant la perspective du « garçon » ; le texte a la particularité de faire une grande part au paysage sonore, par le truchement de ce garçon qui entend, interprète, traduit : voix de l'orchestre, voix du ruisseau, voix des abeilles et des insectes, voix du chemin et de la forêt. A ces voix du paysage, le garçon répondra dans « Salutation paysanne ».

Chaque comédien et comédienne entre sur scène en poussant un caisson à roulettes. Viviane [Pavillon] arrive la première sur une scène ponctuée de « servantes » ; elle sort de son caisson un micro et une petite cloche. En heurtant les flancs de la cloche, elle explique : « C'est les vaches ». Alors qu'on entend le bruit des autres caissons qui entrent sur scène, elle présente successivement ses camarades : « C'est Aline [Papin] », « C'est Nathalie [Kuttel] », « Ça, je pense que c'est Simon [Guélat] ». « Derrière Simon, c'est près de Moudon », ajoute-t-elle quand sur l'écran du fond de la scène apparaissent les images du film d'une campagne vue

32. Respectivement le septième et le premier des douze « morceaux » qui composent le recueil.

d'avion. Enfin, elle annonce : « et Baptiste [Gilliéron] ». Nathalie sort un *pick up* de son caisson et y fait jouer un disque de bruitages : « Et c'est les oiseaux » (« et puis moi, c'est Viviane », glisse Viviane en guise d'ultime présentation). Baptiste sort à son tour un disque et un tourne-disques de son caisson : « C'est l'Ensemble romand d'instruments de cuivres », précise-t-il alors que la musique se fait entendre. Tous ces bruits (vaches, oiseaux, orchestre) persisteront un temps, accompagnés par le gratouillis des aiguilles sur les microsillons avant d'être insensiblement relayés et mixés par la régie. L'annonce suivante est partagée entre les comédiens :

Ce n'est pas une pièce, Mesdames et Messieurs, c'est une histoire. C'est une histoire que l'on raconte, et il y a des moments où l'histoire s'arrête, alors les personnages viennent, mais l'histoire repart et les personnages s'en vont. On ne cherche pas à faire oublier que ce qui se passe sur scène n'est pas vrai. C'est seulement pour le plaisir, parce qu'on y a pris plaisir à cette histoire. Et aussi parce qu'on a été des amis. Et cette amitié, il faudrait qu'elle se sentît. Il faudrait que ce fût devant vous, comme une amitié de plaisir. Enfin, il faudrait qu'elle fût partagée par vous, Mesdames et Messieurs, cette amitié. Comme on va essayer de faire en sorte que cela soit le cas. Et rien de plus. Rien de plus. Rien de plus.

« Ah oui, c'est du Ramuz, ce qu'on vient de dire », précise Viviane, « un bout de *L'Histoire du Soldat* que lui, il a coupé » (manifestant que la syntaxe de Ramuz n'est pas sans contaminer les commentaires apparemment libres des comédiens). Les parties « jouées » et les parties « racontées » alterneront sur le plateau – bien que les deux nouvelles de Ramuz ne soient en rien bâties comme le livret de *L'Histoire du soldat*. Un disque est posé par Viviane sur la platine qu'elle a extraite de son caisson, un 45 tours avec la voix de Ramuz lisant le début d'« Une fille et un garçon » :

Il pensa qu'ils seraient mieux dans le bois et c'est en effet ce qu'il lui a dit, ayant d'abord suivi avec elle la grande route.

Le cornet à piston venait de se taire, elle n'a dit ni oui, ni non ; c'est une fille avec un garçon.

Le cornet à piston a été celui des instruments qui s'est fait entendre le plus longtemps dans le fond de l'air, derrière eux : on ne parle pas de la clarinette.

Le disque est « scratché » par Viviane, et les cinq comédiens prennent alternativement le relais de la narration. Ils s'interrompent une première fois, lorsque Simon, qui a déjà revêtu la chemise blanche et le gilet noir du garçon, s'interroge : « Moi, il y a un truc qui n'est pas très clair, c'est l'histoire du cornet à piston. Et j'ai peur que si moi-même, je comprends pas, je pense pas que les gens ils... ». Baptiste entreprend de lui expliquer la scène à l'aide de son disque : « Attends, voilà, ça c'est l'orchestre dans le bal, euh, et toi t'es un garçon, et t'es dans le bal et tu t'amuses [...] et puis tu t'amuses avec une fille [...], et puis au bout d'un moment t'en as marre, parce qu'il y a tes parents, je sais pas, et donc tu t'en vas du bal, tu pars, vas-y, vas-y pars ! » Simon marche vers l'avant-scène ; Baptiste baisse lentement le son. « Ah, du coup la musique elle euh... » comprend Simon ; « “ Les instruments se sont tus dans le fond de l'air derrière eux ” », cite Baptiste. Il s'est agi pour Simon de comprendre ce qu'entend le garçon, de trouver le « point d'écoute » interne à la fiction. C'est à partir de ce « point d'écoute », découvert à l'avant-scène, que l'incarnation commence pour lui et pour Viviane (la fille) qui l'a rejoint. Simon interrompra le jeu à de nombreuses reprises, car il ne sait comment réaliser vocalement les phrases que le garçon se formule intérieurement, ou que parfois le narrateur formule à sa place. Le discours indirect libre est plein de pièges. A qui attribuer : « Cette chaleur qu'il fait, le talus est tout blanc ! », et comment le dire ? Les machines à sons, le texte haché menu, le 45 tours qui gratte, l'accent de Ramuz, tout contribue à maintenir une distance ludique entre les comédiens et le texte. Une petite musique extra-diégétique s'insinue pourtant, bientôt lancinante, qui ne provient pas du plateau mais de la régie et qui signale l'emprise progressive du jeu et des personnages. Bientôt, les caissons sont repoussés dans les bords. La « Salutation paysanne » sera quant à elle jouée et non plus « citée » et commentée. Tour à tour, chacun sera le garçon ou la fille, chacune sera la fille ou le garçon ; les vêtements masculins et féminins (décrochés à vue d'une armoire) se dépareillent, s'échangent. Le garçon, dont la voix intérieure s'est déliée avec la possession de la fille, adresse un salut au paysage qui a comme absorbé la fille de part en part, *toi partout*. Le texte est réparti entre les comédiens, mais il ne s'agit plus de s'amuser, de prendre de la distance, de mesurer les écueils. Tous et toutes partagent l'adresse émue : les larmes coulent le long des joues, les tonalités sont exaltées.

Le spectacle commence avec de nombreux sons décalés – bruitages parodiques, citations (*L'Histoire du Soldat*), voix et musique enregistrées,

traductions (en suisse-allemand), exhibition des micros, des microsillons, commentaires, hésitations, explications, avant que ces bruits et ces mots ne puissent entrer dans une composition. Tout se passe comme s'il avait d'abord fallu exhiber la machine avant d'assumer la fiction mais aussi la naissance de la parole poétique dans « Salutation paysanne ». L'intrigue qui est mise en scène raconte donc moins les étapes de l'aventure amoureuse d'une fille et d'un garçon que celle qui conduit un groupe de jeunes comédiens d'aujourd'hui (qui portent sur scène leur propre prénom et appartiennent à la même volée de la Manufacture³³), jusqu'au moment où ceux-ci parviennent à intérioriser le point d'écoute du garçon, à entendre ce qu'il entend, à entendre ce qu'il pourrait entendre, ce qu'il se dit ou pourrait se dire, à accueillir en eux les différents plans d'une écoute où se mêlent monologue intérieur, sensations et peut-être ruminations narratives anticipées. Le chemin est d'autant plus difficile que le texte est énonciativement complexe et qu'il faut progressivement apprivoiser la voix du narrateur afin de trouver une forme de présence ; qu'il faut faire aussi le sacrifice du point de vue et d'écoute de la fille – sans renoncer à représenter le processus de sublimation qui déploie son corps sur le paysage. Sur scène, se constitue ainsi l'étonnant déploiement, à plusieurs, d'un paysage acoustique intérieur.

Danielle CHAPERON
Université de Lausanne

33. Haute Ecole des Arts de la Scène (Lausanne).

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La pratique du théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1996 [1657].
- CORNEILLE, Pierre, « De l'utilité et des parties du poème dramatique », in *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, GF Flammarion, 1999.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, « Plusieurs discours sur la tragédie », in *Les Raisons du sentiment*, Paris, Champion, Genève, Slatkine, 2002.
- MARMONTEL, Jean-François, « Dialogue », in *Eléments de littérature*, t. II, Paris, Verdières, 1825, p. 146-148.
- , « Narration », in *Eléments de littérature*, t. III, Paris, Verdières, 1825, p. 341-342.
- RAMUZ, Charles Ferdinand, *Salutation paysanne et autres morceaux*, Genève, Georg & C^{ie}, 1921.
- VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, in *Les Œuvres complètes de Voltaire*, t. 54, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975.

Travaux

- BAYARD, Pierre, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, 2002.
- CHAPERON, Danielle, « Voix plurielles et voix populaires au théâtre. Corneille, Molière, Voltaire, Vinaver », in André Petitjean, Jean-Marie Privat (dir.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Metz, *Recherches textuelles*, 7 (2007), p. 143-166.
- , « Le travail de la lecture de la mise en scène contemporaine », à paraître à L'Age d'homme, 2016.

- CHION, Michel, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris, Armand-Colin, 2010 (1998).
- COULON, Alain (dir.), *L'ère de la mise en scène*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 2005 (*Théâtre d'aujourd'hui*, 10).
- DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Editions Médiannes, 1995.
- , « Monodrame (polyphonique) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain : une recherche du groupe « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Institut d'Etudes théâtrales de l'Université Paris III*, Strasbourg, Circé, 2005.
- DESHAYS, Daniel, « Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral », in *Le Son du théâtre, II : Dire l'acoustique*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevillier, 2011, p. 46-47 (*Théâtre/Public*, 199).
- GENETTE, Gérard, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et LARRUE, Jean-Marc, « Un dossier en deux volets », *Le Son du théâtre, I : Le passé audible*, Gennevillier, Théâtre de Gennevillier, 2010, p. 5-9 (*Théâtre/Public*, 197).
- PFISTER, Manfred, *Das Drama*, München, W. Fink Verlag, 1982.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard (Tel), 1993 (1946).
- RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre : dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1981.
- , *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
- , *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil (Poétique), 2012.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil (Pierres vives), 1966.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1977.
- WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.