



Revista de História (São Paulo)

ISSN: 0034-8309

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas, Departamento de História

Bessa, Virginia de Almeida
O TEATRO, LUGAR ONDE SE ESCUTA: ENTREVISTA COM MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX1
Revista de História (São Paulo), n° 182, a05023, 2023, Janvier-Juin
Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas, Departamento de História

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2023.212560>

Disponible sur: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285075421020>

- Comment citer
- Numéro complet
- Plus d'informations sur l'article
- Page web du journal dans redalyc.org

UAEM redalyc.org

Système d'Information Scientifique Redalyc
Réseau des Revues Scientifiques d'Amérique Latine et les Caraïbes, l'Espagne
et le Portugal
Sans but lucratif académique du projet, développé dans le cadre de l'initiative
d'accès ouvert



Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard
(1803-1847), "La Caricature", Paris, 1831-09-01

Contact
Rua Elis Regina, 50
13083-854 – Campinas – São Paulo – Brasil
vbessa@unicamp.br

LE THEATRE, LIEU OU L'ON ENTEND. ENTRETIEN AVEC MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX¹

 Virginia de Almeida Bessa²

Universidade de São Paulo
Universidade Estadual de Campinas
São Paulo/Campinas – São Paulo – Brasil

Marie-Madeleine Mervant-Roux est directrice de recherche émérite au CNRS (Centre national de la recherche scientifique), membre du laboratoire THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité), unité mixte de recherche sous la triple tutelle du CNRS, de l'ENS (École normale supérieure) et de l'université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Depuis plus de trois décennies, elle mène des recherches sur le théâtre dans le contexte français et a publié, entre autres livres, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur* (CNRS éditions, 1998) et *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique* (CNRS éditions, 2004).

Au cours des quinze dernières années, la chercheuse s'est intéressée à la dimension auditive du théâtre occidental, un sujet jusque-là très peu abordé et d'un grand intérêt pour ce dossier, dans la mesure où il comporte la mise au jour des différents régimes d'écoute selon les périodes, et l'écriture d'une histoire sonore de ce théâtre.

¹ Entretien réalisé en français par mail entre le 25 avril et le 14 mai 2023, dans le cadre du projet de recherche *Son et écoute dans le théâtre musical à São Paulo*, financé par le CNPq (dossier n° 102479/2022-4).

² Docteure en histoire sociale par l'Université de São Paulo, en cotutelle avec l'Université de Nanterre. Post-doctorante senior au Département d'histoire de l'Université de São Paulo (São Paulo – SP – Brésil), professeure collaboratrice au programme de post-graduation en musique de l'Université de Campinas, (Campinas – SP – Brésil) et chercheuse de l'axe de recherche Littérature, humanisme et cosmopolitisme de l'Université Aberta (Lisbonne, Portugal).

Ces recherches portent notamment sur le « long siècle » (1875-2000) qui a vu l'émergence de l'enregistrement sonore et de la radiodiffusion, ainsi que le passage du son acoustique au son électrique et, plus tard, au son numérique. Entre 2008 et 2012, en partenariat avec le chercheur canadien Jean-Marc Larrue du CRI (aujourd'hui CRlalt : Centre de recherches intermédiaires en arts, lettres et techniques) de l'Université de Montréal, M.-M. Mervant-Roux a coordonné le programme international « Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) », qui a donné lieu à l'ouvrage collectif du même nom publié en 2016.

Grâce à un partenariat institutionnel avec le département des Arts du spectacle de la BnF (Bibliothèque nationale de France), dirigé par Joël Huthwohl, et avec une équipe d'acousticiens-informaticiens du LIMSI (Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur) du CNRS, dirigée par Brian Katz, le programme s'est prolongé dans le projet ECHO (« Écrire l'histoire de l'oral »), financé par l'ANR (Agence nationale de la recherche) entre 2014 et 2018.

En prenant pour cadre spatio-temporel la France de la seconde moitié du XX^e siècle, et en se fondant sur le constat selon lequel le théâtre dans sa forme occidentale a été acoustiquement organisé par et pour la voix parlée, l'équipe de recherche a décidé d'étudier dans cette perspective l'ensemble du phénomène théâtral à cette période, en particulier l'impact des nouvelles technologies sonores, du magnétophone à la stéréophonie, sur la représentation et sur son écoute. En plus des publications académiques classiques (deux livraisons de la revue en ligne *RSL*), une partie des résultats de la recherche a été rassemblée dans la plateforme pédagogique consultable sur le site de la BnF, « Entendre le théâtre. Un voyage sonore dans le théâtre français au XX^e siècle »³.

Exploitant un ensemble d'enregistrements de représentations théâtrales conservés pour la plupart au département des Arts du spectacle de la BnF, provenant parfois de l'INA (Institut national de l'Audiovisuel), la plateforme propose quatre parcours qui portent aussi bien sur les aspects techniques et acoustiques du spectacle théâtral que sur les dimensions esthétiques et sociopolitiques de la voix en scène. Accompagnés par des *podcasts* et de quelques expériences d'écoute, ils vont de l'évolution des accents sur la scène (régionaux ou étrangers, marqués par les contextes de la centralisation parisienne, de la décolonisation et de la mondialisation) aux formes théâtrales purement auditives qui ont émergé après l'avènement du disque et de la radio. Ce travail s'est poursuivi avec le carnet de recherche *L'Écoute du théâtre* qui, tout aussi didactique, propose au grand public des exercices d'écoute

³ Disponible sur : <http://classes.bnf.fr/echo/>. Consulté le 26 mai 2023.

de ces mêmes enregistrements, ainsi que des témoignages de spectateurs contemporains des spectacles.

Dans les pages suivantes, dans un récit assez généreux avec le lecteur, la chercheuse retrace sa trajectoire académique et raconte comment est né son intérêt par le son au théâtre, résultat d'une prise de conscience soudaine (de la part de certains chercheurs) de la surdité des Études Théâtrales. Elle montre également l'importance de l'Histoire et de l'historicisation du son dans son parcours de recherche, soulignant l'effort de son équipe pour faire dialoguer les études sonores francophones et anglophones, marquées par d'importantes différences épistémologiques et méthodologiques.

En filigrane, elle laisse entrevoir sa relation avec le Brésil, où elle s'est rendue en 2013 pour donner un séminaire à l'École des communications et des arts de l'Université de São Paulo (ECA-USP) et participer au séminaire interne d'un groupe de recherche de l'Université fédérale du Minas Gerais (UFMG). Elle a également accompagné ou dirigé des doctorants brésiliens inscrits à l'Université Sorbonne Nouvelle.

Je voudrais commencer en vous interrogeant sur votre parcours professionnel. Quelle a été votre formation de base ?

J'ai fait des études littéraires. Parce que j'étais très bonne élève dans le secondaire, mes professeurs ont convaincu mes parents que je devais continuer après le bac (je suis d'origine populaire). J'avais plutôt le goût de la littérature, mais il n'y avait aucun projet professionnel lié à ce choix. Après l'École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses et l'agrégation de lettres modernes (en 1973), je suis devenue professeur de français dans un lycée technique de banlieue. Je savais qu'il y avait des gens qui écrivaient des livres savants, mais tout cela appartenait encore à un monde lointain et abstrait. Mon parcours était déjà extraordinaire pour moi. En 1979, alors que j'avais déjà deux enfants, j'ai senti le besoin de revivifier mon cerveau un peu fatigué par les journées de cours et les tâches familiales, et de fréquenter l'université. J'ai hésité entre le cinéma (que j'aimais beaucoup comme spectatrice) et le théâtre, que je sentais plus proche, plus familier : enfant, j'avais joué dans des petits sketches scolaires, j'avais vu du théâtre d'amateurs, j'emmenais souvent mes élèves, eux-mêmes d'origine populaire, voir des spectacles. J'avais eu Anne Ubersfeld comme professeur (sur La Fontaine) en cours d'agrégation, je me suis inscrite à l'IET (Institut d'études théâtrales) de la Sorbonne Nouvelle, où elle enseignait, et j'ai suivi tout le cursus, les jours où je ne travaillais pas.

Votre thèse de doctorat en études théâtrales, soutenue à Paris 3 en 1996, porte sur la place du public du théâtre. Qu'est-ce qui vous a conduit à ce thème ? Quelle a été la place de l'ouïe et du son dans vos recherches à cette époque ?

En 1983, Denis Bablet, dont le séminaire portait sur Tadeusz Kantor, m'a proposé de candidater au CNRS (il y dirigeait alors le LARAS, Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle) après avoir lu le travail que je lui avais rendu, et m'a suggéré plusieurs sujets de recherche possibles. Ne connaissant rien de la plupart de ces sujets, j'ai choisi celui qui concernait le spectateur, *a priori* le plus accessible : « Le spectateur était-il vraiment le "quatrième créateur" du spectacle (selon la formule de Meyerhold) ? Et si oui, comment le prouver ? » Je suis entrée au CNRS en 1987. Après une très longue période de flottement méthodologique, j'ai décidé d'étudier des séries de représentations de différents spectacles en adoptant une approche de type ethnographique. Sur le plan théorique, les travaux d'Élie Konigson, un historien du théâtre du Moyen-Âge et de la Renaissance marqué par l'anthropologie, me donnaient un cadre solide. C'est dans le cours de mon travail de terrain dans les salles que j'ai commencé à utiliser des enregistrements audio des spectacles que j'étudiais. Il s'agissait pour moi d'avoir une trace continue de chaque spectacle afin de mieux en décrire les variations dans le temps. Je disposais de mes notes, prises après chaque représentation (parfois pendant) et des réponses des spectateurs (une dizaine par soir) auxquels j'avais confié un questionnaire manuscrit – avec une enveloppe pour la réponse. Il me manquait un axe temporel pour organiser ces données. J'ai eu l'idée de demander au régisseur du théâtre où j'étais en train de travailler (le tout nouveau Théâtre de la Colline) s'il archivait les spectacles. Je suis repartie avec des cassettes audio. En les écoutant, j'ai compris que je tenais là bien plus qu'une aide technique : le public était audible, et ce fait était assurément fondamental dans l'événement théâtral. J'ai acheté un petit magnétophone de reportage et entrepris d'enregistrer de ma place toutes les représentations auxquelles j'assistais. Dans l'ouvrage issu de ma thèse, *L'Assise du théâtre*, la troisième et dernière partie s'intitulerait « Le grand résonateur », une métaphore désignant le public, et le théâtre y serait défini comme étant *aussi* « un lieu où l'on entend ». Je peux maintenant répondre à votre question : le rôle de l'archive sonore a été important puisqu'elle a fait apparaître d'une façon objective et mesurable l'intervention permanente du spectateur, un spectateur rarement « créateur », parfois destructeur, mais toujours acteur, qu'il le veuille ou non, de l'événement théâtral. Cependant, cette découverte ne m'a pas immédiatement conduite à penser le sonore et l'auditif comme une dimension structurelle du théâtre. Cette prise de conscience-là n'aurait lieu que dix ans plus tard. Je me représentais encore les phénomènes que je saisisais comme l'écume d'une expérience qui restait fondamentalement visuelle. Je n'imaginais pas du tout que

les enregistrements avec lesquels j'étudiais le public et la relation scène-salle pouvaient servir à étudier le spectacle lui-même, à le saisir autrement qu'en le regardant.

Après avoir travaillé sur d'autres thématiques, tels que le théâtre amateur et l'art de Claude Régy, vous avez repris vos recherches sur le public théâtral, non plus pour comprendre le théâtre comme « un lieu où l'on regarde », mais plutôt pour le comprendre comme « un lieu où l'on entend ». Pourquoi et comment avez-vous effectué ce changement de perspective ?

Un mot d'abord sur ces travaux, dont les objets peuvent vous paraître situés aux deux extrémités de l'arc théâtrologique (un grand créateur radical, d'un côté, un théâtre méprisé pour son absence d'art, de l'autre), et sans aucun rapport avec la dimension auditive du théâtre. Ils ont en réalité pour moi des points communs : ils accordent l'un et l'autre une grande place au texte (le son premier du théâtre est la voix dite « parlée »), et ils incarnent l'un et l'autre, très différemment, bien sûr, ce que j'appellerai le principe-théâtre tel qu'il s'est élaboré en Europe, c'est-à-dire le dispositif théâtral de base, permettant l'exercice social du jeu dramatique, en amont de ses formes explicitement socio-politiques. L'intérêt pour ce dispositif de base a constitué la constante de mon travail, ce qui explique peut-être que j'aie été réceptive à l'éventualité d'une lacune fondamentale dans sa perception par les spécialistes modernes de cet art. Une remarque encore à propos de la recherche sur Claude Régy. Alors que celui-ci est, plus que d'autres, un artiste de la parole et du silence, la recherche collective que j'ai dirigée sur son œuvre de 2001 à 2007 n'a pas du tout exploité les captations radiophoniques, nombreuses, de ses créations, et je n'ai enregistré (avec son accord) certaines représentations que pour travailler à nouveau sur les variations de la relation salle-scène. Un exemple qui montre jusqu'où pouvait aller notre surdité théorique !

Ces deux recherches s'achevaient quand une jeune étudiante fraîchement arrivée des États-Unis, Melissa van Drie, m'a contactée. Formée en musicologie, lectrice de Patrick Feaster, James H. Johnson, Jonathan Sterne et Emily Thompson, venue en France pour des raisons personnelles, elle souhaitait consacrer une recherche de doctorat à l'effet qu'avaient pu avoir sur le théâtre les technologies sonores des années 1880. Un collègue l'avait envoyée vers moi, parce qu'on savait que je m'étais intéressée au son. Cette rencontre, je l'ai souvent souligné, a été décisive, Melissa van Drie ayant joué un véritable rôle de passeur entre l'univers anglo-saxon des *Sound Studies* et notre univers théâtrologique. J'accepte de diriger son travail et elle soutient en 2010 une thèse pionnière, non encore publiée, hélas, intitulée *Théâtre et technologies sonores. 1870-1910. La réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision*. Un peu avant, en 2007, les organisateurs québécois du colloque « Intermedialité, théâ-

tralité, (re)présentation et nouveaux médias » souhaitent que j'y représente mon laboratoire, devenu ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle). J'ai l'idée d'une double intervention sur le son et pour accompagner à Montréal le travail de Melissa sur la fin du XIX^e siècle, je décide d'évoquer des dispositifs d'écoute originaux de la scène contemporaine. Nous avons souvent raconté comment, à la fin de ce colloque, revenant à quelques-uns sur la disproportion flagrante entre le nombre d'exposés consacrés aux sons et ceux consacrés aux images, nous avons soudain pris la mesure de l'oubli de la dimension sonore elle-même par notre discipline. Un constat qui a débouché sur un projet international CNRS/CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité) dédié aux relations du théâtre aux technologies sonores. Ses résultats ont été publiés dans trois numéros de revue et un ouvrage : *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* (CNRS éditions, 2016). Notre champ scientifique, nous le découvrons, illustre particulièrement bien la situation décrite par Jonathan Sterne : le problème n'était pas l'absence complète de travaux touchant au son (tant à Montréal qu'à Paris, nous y avons un peu contribué), mais le fait que ces travaux (dédiés à la diction, aux bruitages, à l'acoustique, etc.) étaient restés totalement séparés les uns des autres, n'avaient pas été pensés comme reliés entre eux. Pourquoi une telle difficulté à penser globalement le théâtre comme un lieu auditif alors que depuis l'Antiquité la voix, la musique et l'acoustique y sont essentielles ? Répondre à cette question était aussi important à mes yeux que les « études sonores » elles-mêmes. En tout cas, vous voyez que cette recherche, qui s'est imposée d'emblée comme une affaire collective, n'était pas du tout une reprise de mon travail sur le public. Pendant des années, je n'ai même pas pensé à faire le lien avec ma thèse. Il y avait des tâches plus urgentes ! Pour sortir de l'essentialisme qui caractérisait les approches usuelles de l'écoute et de la voix, il fallait *faire de l'histoire*, et nous avons commencé par celle des différentes technologies de reproduction et de médiatisation du son du théâtre, sur scène et hors scène. Un chantier énorme et passionnant : nous explorions parallèlement de nombreux domaines mal connus, du théâtrophone⁴ aux premiers usages scéniques du micro. Très vite, nous nous sommes avisés que des archives sonores dormaient tout près de nous, auxquelles aucun chercheur n'avait prêté attention : le département des Arts du spectacle de la BnF, devenu notre partenaire, en conservait à lui seul près de mille. Nous entreprenons de les écouter et de comprendre comment elles avaient été entendues. Personnellement, je choisis de m'occuper du disque de théâtre, totalement absent des histoires du théâtre exis-

⁴ Le théâtrophone est un système de diffusion téléphonique de spectacles musicaux et théâtraux qui a existé à Paris et dans d'autres villes européennes entre la fin du XIX^e siècle et les années 1920.

tantes. La question du public n'a ressurgi que très récemment : on m'a, par exemple, invitée à écrire sur les applaudissements. Je dois participer prochainement à une session de l'émission *Métaclassique*, de David Christoffel, dédiée à ce sujet, en duo avec une plasticienne, Blandine Brière, qui a utilisé mes analyses des bravos pour l'une de ses créations.

En étudiant le son théâtral, vous avez entamé un dialogue avec l'histoire des sensibilités et, surtout, avec les *Sound Studies*. Quelle est l'importance de ces deux domaines d'étude dans votre travail ?

Avant de pouvoir dialoguer avec les *Sound Studies*, nous avons été durablement secoués par leur découverte... Comme je l'ai raconté, notre recherche est née d'une rencontre électrique avec cette culture encore récente et encore largement anglophone, qui, après nous avoir alertés sur l'éventuelle importance des technologies sonores dans l'histoire du théâtre (par le truchement de Melissa Van Drie), nous a proposé, dès notre prise de conscience de l'incroyable surdité qui avait été la nôtre, une hypothèse générale susceptible de l'expliquer (l'ocularocentrisme général de la culture occidentale moderne) et une perspective de travail : celle d'une histoire technique et culturelle critique. Concrètement, notre équipe franco-qubécoise a surtout fréquenté, via ses travaux et personnellement, l'une des grandes personnalités des *Sound Studies*, Jonathan Sterne, qui enseignait à McGill University. Nous l'avons rencontré dans un environnement que l'on peut qualifier d'intermédiaire : la recherche sur l'intermédialité menée en français – mais ouverte à l'anglais – par le CRI de Montréal. J'ai vérifié au fil des années l'impact qu'a eu et qu'a encore sur notre travail l'œuvre de Sterne, avec laquelle nous avons pu progressivement dialoguer en critiquant certaines de ses propositions : son approche, présentée comme généraliste, s'est avérée fortement marquée par le modèle musical, ce qui la rend parfois caduque dans le domaine qui est le nôtre, par exemple pour ce qui concerne la distinction, essentielle au théâtre, entre l'acoustique et la sonorisation – d'où la collaboration avec les acousticiens du LIMSI, spécialistes de l'histoire acoustique des salles. C'est dans l'affinement de notre propre modèle qu'Alain Corbin, historien des sensibilités, ancré dans une culture différente, européenne, de plus longue durée, a eu un rôle bénéfique. Nous l'avons lu ou relu, en particulier *Les cloches de la terre*, et dialogué directement avec lui à l'instigation d'un autre chercheur majeur, en l'occurrence une chercheuse, Viktoria Tkaczyk, qui a créé et dirigé l'équipe « Epistemes of Modern Acoustics » à l'Institut Max Planck d'Histoire des sciences de Berlin et a collaboré avec nous. Alain Corbin, tout en nous donnant une leçon générale d'humilité, nous montrait qu'on pouvait reconstituer l'histoire du son et de l'écoute en se servant de bien d'autres archives que les archives sonores ou techniques (les

archives juridiques et religieuses, par exemple), indiquait que cette histoire était indissociable d'une histoire de l'attention, et soulignait l'importance, à côté des bruits « objectifs », des constructions intellectuelles et des imaginaires historiquement élaborés autour des sons⁵.

Dans vos recherches sur le son théâtral, vous avez principalement utilisé des sources sonores (disques de théâtre, enregistrements de spectacles réalisés dans un but d'archivage, émissions de radio permettant d'entendre des représentations). Comme l'a souligné à juste titre Jonathan Sterne, si ces sources nous donnent à entendre les sons du passé, elles ne nous permettent pas de savoir comment ces sons ont été entendus. Comment peut-on, donc, les utiliser pour comprendre la dimension sonore du théâtre du passé ?

Cette question est essentielle, et la phrase de Sterne à laquelle vous faites allusion (« À l'époque de la reproduction technologique, nous pouvons parfois faire l'expérience d'un passé audible, mais nous ne pouvons que présumer l'existence d'un passé auditif. »), tirée de l'introduction de son ouvrage, *The Audible Past*, traduite en français et publiée par nous dès 2010, a constamment accompagné nos recherches, et activé dans mon propre travail une réflexion proprement méthodologique, présentée dans trois articles dont le premier (en 2013) s'intitulait : « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles »⁶. Je tiens à souligner l'importance qu'a eue dans le développement de cette réflexion méthodologique l'historienne de la culture Pascale Goetschel, qui m'a invitée dès 2009 à parler de ces archives plus « oubliées » que « cachées ». La première difficulté, la plus épineuse, est en effet celle qu'évoque implicitement Sterne dans la phrase citée, autrement dit l'existence chez l'auditeur d'un réflexe puissant consistant à prendre ce qu'il entend pour ce qui a été entendu par les contemporains du phonogramme. À la différence de l'image, le son, selon la formule de Daniel Deshays, concepteur et penseur du son, membre de notre équipe, « vit au présent ». Un son issu du passé trompe l'oreille de l'auditeur, qui, même prévenu, réagit comme si celui-ci émanait de son propre présent. Le premier travail, quel que soit le domaine de

⁵ À cet égard, voir CORBIN, Alain, « Historiographie de l'écoute », In LARRUE, Jean-Marc et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Le son du théâtre : XIX^e – XXI^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2016, pp. 23-35. Le texte est issu de la conférence donnée par Alain Corbin lors des journées d'étude du projet : « L'espace sonore du théâtre. Approches scientifiques et artistiques » (INHA, 1er-2 juillet 2011). Il comporte aussi les échanges avec les auditeurs.

⁶ Publié dans la revue *Sociétés & Représentations*, 2013/1, n° 35, p. 165-182. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2013-1-page-165.htm>. Consulté le 30 mai 2023.

recherche dans lequel on se situe, consiste à définir un protocole capable de contrôler cette écoute spontanée : 1) reconstituer l'histoire du document (aujourd'hui souvent numérisé) ; 2) reconstituer les circonstances et les conditions de l'enregistrement original (et de ses éventuelles rééditions) ; 3) reconstituer les conditions des écoutes (éventuelles) du phonogramme original (et de ses rééditions) : si possible, aller voir les appareils de restitution du son, se faire une idée de leur fonctionnement, situer les écoutes dans leur contexte technique, commercial, social, culturel (étudier la presse technique, la publicité), reconstituer l'expérience large des auditeurs de l'époque, collecter les témoignages d'auditeurs ; 4) écouter d'autres documents sonores de la même époque ; 5) multiplier et varier les auditions, la toute première étant, si possible, une « écoute réduite » telle que l'a définie Pierre Schaeffer, suivie, selon les cas, d'auditions sans texte et avec texte, avec écouteurs et sans écouteurs, solitaire et collective, avec images et sans images, avec dossiers d'archives, etc. S'il reste impossible d'entendre un son du passé comme ses auditeurs l'avaient entendu, on peut s'approcher de cette expérience, tout en mesurant les limites de l'exercice. Dans ce processus, le chercheur peut être amené à exploiter une grande variété d'archives, du monument-témoin qu'est une salle peu modifiée à la revue de presse d'un spectacle, des catalogues des maisons de disques aux écrits privés des contemporains.

Quelles autres sources pourraient-on utiliser pour la production d'une histoire sonore du théâtre ?

Elles sont extrêmement variées (objets, supports des phonogrammes, documents papier, captations audiovisuelles – dont l'audio n'est pas toujours fameux..., etc.), je viens d'en citer un certain nombre. Parmi les sources dont nous nous occupons plus particulièrement, parce qu'elles risquent de disparaître ou de ne jamais exister, je citerai d'abord les témoignages des praticiens : régisseurs, techniciens, ingénieurs du son appartenant aux générations antérieures à la nôtre, que Daniel Deshays, en particulier, essaie de recueillir avant leur disparition, car il n'existera ensuite aucune mémoire précise de cette culture. Sans oublier les archives personnelles de ces techniciens, qu'il est nécessaire de collecter et de conserver soigneusement. Une de mes anciennes doctorantes, Rafaella Uhiara, vient justement de déposer au Brésil un projet organisé autour d'une telle archive, celle de la « sonoplasta » (un terme intraduisible en français!) Tunica Teixeira. Je mentionnerai ensuite les témoignages des spectateurs-auditeurs que j'ai déjà rapidement évoqués. On trouvera dans nos publications et dans notre dernière production en ligne des extraits de ceux qu'a recueillis oralement, parfois 50 ans après les spectacles, notre collègue Hélène Bouvier, anthropologue, dans le cadre du projet ECHO.

L'un des résultats du projet ANR ECHO (2014-2018) est le parcours pédagogique *Entendre le théâtre*, consultable sur le site de la BnF depuis mars 2020. A travers un voyage dans des archives, ce parcours met en évidence les mutations qui ont affecté la façon dont les voix se font entendre sur les scènes françaises de la seconde moitié du XX^e siècle. Outre l'analyse des enregistrements sonores de spectacles conservés à la BnF, le projet a cherché à reconstituer l'histoire architecturale et acoustique de deux des salles concernées (Théâtre de l'Athénée et Palais de Chaillot). Pourquoi diffuser les résultats d'une telle recherche au grand public ? Quelle est l'importance d'une « éducation sonore » et de l'historicisation de l'écoute et du son dans le monde contemporain ?

Le volet pédagogique était présent dès le début du projet : nous disposions d'un budget important, provenant de l'argent public, et nous souhaitions que les résultats de notre recherche puissent être diffusés en dehors du cercle des spécialistes. Aux publications destinées aux chercheurs et universitaires, l'équipe a ajouté à sa liste de « livrables » des productions accessibles – dans tous les sens du terme – à de larges audiences. Nous pensions en particulier aux enseignants du secondaire, aux lycéens, aux étudiants de diverses disciplines, aux élèves des écoles de théâtre (comédiens, mais aussi régisseurs son, créateurs son) et des écoles d'architecture, aux acousticiens, aux professionnels des arts du spectacle et aux différents amateurs de théâtre, pratiquants ou spectateurs, aux auditeurs de radio ou de podcasts de création. Après avoir imaginé une exposition sonore, dans une salle, qui aurait été brève et coûteuse, nous avons conçu un parcours d'écoute en ligne et convaincu la BnF de le réaliser, sur une maquette que nous élaborerions.

Nous voulions en effet contribuer à redonner le sens de l'épaisseur historique à des jeunes souvent multi-auditeurs mais dépourvus d'une véritable culture sonore, technique et esthétique. Nous espérions aussi faire éprouver à nos visiteurs, pris dans le rythme du zapping et souvent incapables de se concentrer, le plaisir inattendu que peut procurer l'écoute intime et prolongée de voix parlées, non ordinaires, non musicales, non scolaires, non générationnelles. Nous désirions enfin faire découvrir la légèreté et la puissance fantasmatique du théâtre par l'ouïe.

Le premier parcours, « Entendre le théâtre »⁷, est désormais complété par un second parcours dans les mêmes archives sonores, réalisé par la même équipe, dans le cadre d'un projet prolongeant ECHO et dirigé par Marion Chénétier-Alev. Rendant le visiteur beaucoup plus actif, débarrassé (sauf exceptions) des images, dynamisé par les témoignages de spectateurs, il correspond davantage à notre protocole mé-

⁷ Disponible sur : <http://classes.bnf.fr/echo>. Consulté le 24 mai 2023.

thodologique. Intitulé « Exercices d'écoute et mémoires orales »⁸, enrichi progressivement de nouvelles séquences, il est proposé dans le carnet Hypothèses « L'écoute du théâtre [lieux, spectacles et voix] », facilement accessible, lui aussi.

Selon vous, quels sont les principaux défis auxquels sont confrontés les chercheurs de différents domaines qui s'intéressent aux sons du passé ?

C'est une question difficile, qui demanderait une véritable réflexion. Je pense d'abord à des défis d'ordre socio-politique. Depuis le début de notre recherche, il y a quinze ans, la prise en compte de la dimension sonore des phénomènes s'est imposée en SHS. Cependant, il est encore difficile pour des jeunes chercheurs spécialisés en ce domaine d'obtenir des postes. Or, l'audition des enregistrements prend énormément de temps, elle est fatigante, leur analyse est souvent épineuse, alors que de telles recherches ne se prêtent guère à la valorisation : pas de belles images dans les livres ! Dans les colloques, pas d'exposés rapides pendant lesquels on fait défiler des visuels : on ne parle pas sur une archive sonore. Si les questions de droits sont objectivement compliquées, si la numérisation, qui permet l'écoute des supports fragiles, comporte aussi tous les dangers liés à la dématérialisation, il me semble que c'est la question du temps, donc de l'argent, qui représente le plus grand défi. Mais c'est aussi parce que l'archive sonore impose sa durée (on ne feuillette pas un phonogramme) qu'elle est, dans ce moment où nous sommes, si précieuse.

Une autre difficulté vient de ce que les archives sonores révèlent avec brutalité l'altérité du passé, alors qu'il existe aujourd'hui dans la société une tendance lourde à percevoir – et juger – les hommes du passé comme s'ils étaient semblables, ou à peu près semblables, à ceux du présent, à « décréter » – je reprends les mots d'Alain Corbin dans *Les cloches de la terre* – au lieu de « détecter [...] les passions qui les animaient ». Cette irréductibilité des sons peut bien sûr devenir une force pour qui veut vraiment faire de l'histoire.

Reçu le : 30/05/2023 – Approuvé le : 10/07/2023

Éditeurs Responsables

Miguel Palmeira e Stella Maris Scatena Franco

Responsables du Dossier Histoire et Cultures Sonores

Virgínia de Almeida Bessa

Juliana Pérez González

Cacá Machado

José Geraldo Vinci de Moraes

⁸ Disponible sur : <https://edt.hypotheses.org/44>. Consulté le 24 mai 2023. On trouvera dans le carnet les noms de tous les chercheurs, enseignants-chercheurs, ingénieurs d'étude et étudiants membres de l'équipe, et une bibliographie complète.